

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ANGELENE LAZZARETI

À PROCURA DE UM SUBTEXTO CONTEMPORÂNEO

Porto Alegre

2013

ANGELENE LAZZARETI

À PROCURA DE UM SUBTEXTO CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer.

Porto Alegre

2013

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer pelas palavras, em tudo que há guardado em cada uma delas. Pela confiança que me fez também confiar, pelo olhar sensível que amparou as viagens entre descobertas e angústias, e pela inspiração sem tamanho que com muito apreço levarei comigo. Obrigada por ser como um *subtexto* neste caminho.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS pelo conhecimento construído nas disciplinas, pelas contribuições e apoio que me fizeram sentir acolhida nestes dois anos de estudo.

Aos membros da banca Prof. Dr. Renato Ferracini, Prof. Dr. João Pedro Alcântara Gil, Prof.^a Dr.^a Mônica Dantas e Prof. Dr. Charles Kiefer pelas valiosas indicações e dedicação sobre meu trabalho.

Aos atores entrevistados da pesquisa Arlete Cunha, Carlos Cunha, Carolina Pohlmann, Clóvis Massa, Daniel Colin, Elisa Heidrich, Gilberto Icle, Heiz Limaverde, Liane Venturella, Lisandro Bellotto, Sandra Dani, Sérgio Lulkin, Tânia Farias e Tatiana Cardoso por generosamente dividirem suas experiências comigo.

Aos amigos que pela presença ou pela saudade incentivaram minhas ideias, ampararam minhas inseguranças e embarcaram comigo nos sonhos que instigaram este estudo.

À minha mãe Glassi Solange Lazzareti, minha avó Adele Lúcia de Bortolli Lazzaretti e minha madrinha Carmem Lúcia de Bortolli Lazzaretti pela força, fé e amor. Seus olhos estão em meus pensamentos, em minha pele e em cada pulsar do meu ser, sempre.

*No reino do fogo, somos um braseiro de seres.
Todo sonhador de chama sabe que a chama está viva.*

Gaston Bachelard

RESUMO

O presente estudo apresenta uma reflexão sobre o trabalho criativo do ator contemporâneo e seus suportes a partir do conceito de *subtexto* de Constantin Stanislavski. O *subtexto* é entendido nesta pesquisa como o trabalho de constituição de pontos de apoio pelos quais o ator sustenta sua atuação. O objetivo do estudo é desenvolver um pensamento sobre que formas assumem os processos envolvidos na construção dos suportes para a ação física e vocal e ainda sobre como é possível nomeá-los hoje na criação realizada pelo ator contemporâneo. Para compor essa pesquisa, são estudadas entrevistas com atores de teatro em Porto Alegre que trabalham com diferentes vertentes processuais. A partir desse levantamento informativo e de sua análise, busca-se refletir sobre as ideias e questões que incidem na prática artística contemporânea.

Palavras-Chave: subtexto; ator contemporâneo; processo de criação;

ABSTRACT

The present study it's a reflection about the contemporary creative work of the actor and his supporters founded on the concept subtext of Constantin Stanislavski. The subtext is understood in this research as the work of establishment of support points by which the actor holds his performance. The objective of this research is to develop a thought about what form assumed the processes involved in creating supports for the physical and vocal action and how it's possible to designate them today in contemporary construction executed by the actor. To compose the study, have been used interviews with actors who working in Porto Alegre that has different technical aspects. The information from this meetings and its examination, try to reflect about the ideas and questions that impact on contemporary art practice.

Keywords: subtext; contemporary actor; creation process;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. CONSTANTIN STANISLAVSKI, A TRAJETÓRIA E O SISTEMA.....	15
2. VOZES DA CONTEMPORANEIDADE.....	38
2.1 Entrevistas e entrevistados.....	38
2.2 Vertentes, bases técnicas e teóricas na formação teatral contemporânea.....	45
3.TESSITURAS. POR UM <i>SUBTEXTO</i> CONTEMPORÂNE.....	53
3.1 <i>Subtexto</i> . De onde vem? O que é?.....	53
3.2 Transformações.....	59
3.3 O corpo e a mente e seus desdobramentos.....	61
3.4 Subpartitura.....	68
3.5 Como criar <i>subtextos</i> ?.....	73
3.6 Matéria-prima para <i>subtextos</i> . <i>Repertório ativo do ator</i>	88
3.7 Onde está o <i>subtexto</i> contemporâneo?.....	101
4. CONSIDERAÇÕES	111
REFERÊNCIAS.....	117
ANEXOS.....	121

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no período entre março de 2011 e abril de 2013 na linha de pesquisa Processos de criação cênica, trata de uma reflexão a partir das ideias essenciais contidas no conceito de *subtexto*, criado por Constantin Stanislavski. A partir deste estudo, reflito a respeito do trabalho do ator contemporâneo, seu processo criativo e os meios envolvidos em sua composição. A dissertação é enriquecida com dados originários de entrevistas realizadas com 14 atores do teatro em Porto Alegre que atualmente trabalham sob diferentes vertentes processuais, estilos teatrais, gerações e técnicas. O objetivo é conceber um pensamento sobre os processos construtivos realizados pelo ator contemporâneo e seus suportes ao dialogar junto as ideias e questões que incidem na prática artística contemporânea.

Este estudo vem dar continuidade à pesquisa que desenvolvi durante a graduação em Artes- Interpretação Teatral, pela Fundação Universidade Regional de Blumenau resultante no Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Em busca do subtexto. Reflexões sobre Acordo para mudar de casa*. O estudo foi realizado a partir da montagem do espetáculo *Acordo para mudar de casa* da dramaturga argentina Griselda Gambaro, onde investiguei os elementos envolvidos no processo de criação dos personagens e da encenação, constituintes no *subtexto* do ator.

Em *A procura de um subtexto contemporâneo* abarco os possíveis pressupostos para o processo criativo a partir da ideia inclusa no conceito *subtexto*, ou seja, da construção por parte do ator da base para a ação física e vocal, e a sustentação desta ação através dos variados elementos, como, por exemplo, memória, imagens, sensações e

imaginação que entrelaçadas formam o trilho de suporte da atuação, ou ainda, o tecido composto pela série de fatores que ampara a ação. A partir desta primeira compreensão sobre o *subtexto*, é importante salientar que este trabalho criativo estava incluso nos elementos intitulados por Stanislavski como “internos” e guiados pelo subconsciente, natureza de difícil acesso. Porém, a visão inicial do autor russo de que o corpo era, de certa forma, posto a serviço do espírito é transformada ao longo de suas experiências e, sobretudo quando é criado o *Método das ações físicas*. Percebeu-se que estes elementos estão, em verdade, localizados no corpo e podem ser acionados por ele em um fluxo de interação contínua. Dessa forma, a ideia da existência de um “exterior” e um “interior” fixos e ainda uma hierarquia entre essas partes é questionada, e em consequência, a separação do corpo e da mente. Tal constatação foi confirmada por correntes da filosofia contemporânea e também pelas neurociências.

Considerando a influência de tais descobertas na prática contemporânea do ator surgem questões por responder. O *subtexto* foi compreendido, dentro de uma metodologia específica de trabalho, junto ao *sistema*, como uma espécie de arcabouço ou suporte do ator para a atuação. Onde é possível localizar hoje, no trabalho realizado pelo ator contemporâneo, estes suportes? Que formas assumem esses elementos? Diante das renovações científicas, filosóficas e artísticas é possível nomear hoje os processos envolvidos nesta criação?

Acredito que os métodos empregados, consequentes dos grandes pensamentos criados, descobertos, difundidos e tornados comuns influem diretamente na realidade, não apenas da arte, mas também da própria vida. Consequentemente na forma com que o homem age, trabalha e direciona sua visão de mundo. Uma reflexão a respeito dessas transformações que ocorrem, por vezes naturalmente, como uma espécie de correnteza

que o move de um lugar a outro sem que perceba diretamente é necessária para a compreensão e a determinação de sua posição diante da atualidade. Proponho-me nesta dissertação a refletir sobre estas transformações no que compete ao teatro, precisamente ao trabalho do ator contemporâneo, buscando por respostas às questões acima referidas, à procura de um *subtexto* contemporâneo.

No primeiro capítulo intitulado *Constantin Stanislavski: A trajetória e o sistema* explano sobre o *sistema* de Stanislavski e seu processo de construção, incluindo dados da trajetória profissional e pessoal do autor russo. Relato brevemente o desenvolvimento dos principais elementos constituintes do *sistema* como, por exemplo, *unidades e objetivos, imagens interiores, circunstâncias dadas, concentração, relaxamento muscular, "se" mágico, imaginação, memória das emoções, tempo-ritmo e método das ações físicas*. O comentário sobre a trajetória de construção do *sistema* tem por objetivo considerar a evolução e o desenvolvimento das técnicas de atuação trabalhadas por Stanislavski, incluindo a criação e o aprimoramento do trabalho do *subtexto*, conceito proponente das ideias presentes nesta dissertação. Os dados contidos neste primeiro capítulo provêm do estudo sobre a autobiografia *Minha vida na arte*, bem como as demais obras de Stanislavski e complementações de alguns de seus comentadores.

No segundo capítulo *Vozes da contemporaneidade* abordo as entrevistas realizadas com os 14 atores de Porto Alegre. São eles: Arlete Cunha, Carlos Cunha, Carolina Pohlmann, Clóvis Massa, Daniel Colin, Elisa Heidrich, Gilberto Icle, Heiz Limaverde, Liane Venturella, Lisandro Bellotto, Sandra Dani, Sérgio Lulkin, Tânia Farias, Tatiana Cardoso. Primeiramente descrevo a metodologia empregada na coleta e análise das entrevistas e as informações sobre os referidos atores e suas trajetórias. Abordo também questões referentes às vertentes e bases técnicas e teóricas que constituem a

formação artística dos entrevistados. A partir do levantamento de dados e da análise sobre a compreensão e uso do *subtexto* junto as práticas contemporâneas relatadas é construído o capítulo seguinte.

Destaco que as entrevistas estão presentes de duas formas distintas neste estudo. A primeira sobre forma de análise, e a segunda, como parte da fonte referencial que fundamenta a escrita. Trechos das entrevistas estão inclusos (*ipsis litteris*) entre as ideias, trazendo, além da minha própria, outra visão sobre os temas discutidos. Estaremos escrevendo em conjunto. Estes trechos serão sinalizados com formatação distinta da empregada em minha escrita e nas citações dos autores utilizados como referências bibliográficas.

No terceiro capítulo *Tessituras por um subtexto contemporâneo*, reflito especificamente sobre o conceito subtexto, incluindo dados de sua origem, emprego na interpretação dos atores e transformações ocorridas em sua construção durante o desenvolvimento do *sistema*. É nesta discussão, com base na constância evidenciada sobre o *subtexto* relacionar-se à parte interna da criação, que promovo o estudo a respeito da dicotomia existente entre corpo e mente, culminando sobre o trabalho interno (subjetivo) e externo (formal) do ator.

A fim de traçar um paralelo entre termos, realizo em seguida uma ponderação sobre o conceito *subpartitura* designado a partir dos estudos do ISTA (International School of Theatre Antropology), empregado por Eugenio Barba, Patrice Pavis e Julia Varley. O próximo subcapítulo abrange a metodologia de criação do *subtexto* a partir das experiências narradas pelos atores entrevistados. Estes relatos incitam o estudo de processos conscientes e inconscientes na criação. Em seguida é explorada a pesquisa sobre a relação do *subtexto* junto a memória e um *repertório ativo do ator*

contemporâneo, onde o corpo é compreendido como fonte de material a ser explorado e transformado para a arte. Por fim, uma reflexão sobre onde é possível identificar nas práticas atuais *subtextos* do ator. Os principais referenciais teóricos deste capítulo, além da análise das entrevistas, são Antônio Damásio, Cecília de Almeida Sales, Fayga Ostrower, Jerzy Grotowski, João Dummar Filho, José Gil, Renato Ferracini, Roland Barthes, Sandra Meyer Nunes e Sônia Machado de Azevedo.

Ainda estão inclusos na dissertação o que chamei metaforicamente de *meus subtextos*, ou seja, os estímulos e suportes que utilizei durante a escrita, a fim de desenvolver minhas ideias e justificar meus pensamentos. No decorrer da construção da pesquisa, assim como num processo criativo, vários elementos surgiram como propulsores do que estava por ser escrito e também como reação ao material elaborado, entrelaçando-se ao formarem este estudo. Discorro na pesquisa, sobre os diversos suportes utilizados pelo ator contemporâneo, num mapeamento onde os dados subjetivos são muitos e complexos. Por vezes, o próprio ator não é capaz de refletir conscientemente sobre tais criações. Se eu buscasse realizar este estudo sob os fundamentos da crítica genética- onde o processo da obra artística é analisado através de documentos efetivados durante sua construção, estaria realizando uma investigação sobre uma criação que não deixa documentos concretos. Por este fator não é possível analisar sua origem e conteúdo em especificidade. Adentrei em um mundo repleto de elementos e informações, mas onde, de fato, não há documentos concretos a serem examinados.

Por estar percorrendo caminhos complexos, confio ser pertinente incluir também os meus próprios caminhos percorridos na construção desta pesquisa. Para isso, gostaria que fosse possível a inclusão de canções, cheiros, movimentos, memórias, texturas, ruídos, filmes, sabores, sonhos e sensações das mais aflitas às mais leves. Todavia, como tais

elementos não se organizam sob a forma de documentos materializáveis e com a estrutura que possuo, será possível a inclusão de algumas imagens, objetos e palavras que tem por objetivo representar a totalidade destes processos. Os *meus subtextos* estarão entre a escrita pretendendo manter a ordem de sua procedência, não me deterei em explicá-los. Alerto que talvez pareçam, à vista do leitor, desconexos ou divagadores. Entretanto, ao relacionar com a pesquisa, os inúmeros suportes utilizados pelo ator em sua atuação também não necessariamente aparentam coerência lógica, mas, se não existissem, penso, não haveria também a atuação tal qual é. Se não existissem os *meus subtextos* não existiria, também, o meu estudo como aqui proponho.

1. CONSTANTIN STANISLAVSKI. A TRAJETÓRIA E O *SISTEMA*

Importantes pesquisadores da teoria teatral realizaram estudos sobre o *sistema* de Constantin Stanislavski e possuem obras que, em sua maioria, agrupam as reflexões sobre os elementos e a metodologia empregada. Entretanto, entendo ser pertinente um olhar sobre a trajetória de construção do *sistema*, já que reconhecendo a cronologia dos fatos de maior relevância e das descobertas sobre a técnica de atuação almejada por Stanislavski é possível refletir sobre a evolução de seus experimentos. Tal reflexão auxiliará na compreensão sobre o desenvolvimento do termo *subtexto* que investigo nesta pesquisa, a culminar num pensamento sobre a prática de atuação atual, uma vez que as questões levantadas por Stanislavski exercem influência direta na prática contemporânea. As informações contidas neste capítulo são fundamentadas essencialmente na autobiografia *Minha vida na arte* e possui complementos das demais obras do mestre russo e ainda de alguns de seus comentadores.

Constantin Stanislavski (1863-1938) construiu ao longo de sua vida o que chamou de *sistema*, gerado a partir da experiência como ator e diretor e da observação constante e atenta de si mesmo e de demais atores. Stanislavski investigou incansavelmente a prática criativa do ator e buscou um método capaz de acionar a natureza criadora das emoções de forma consciente, em que corpo e espírito, exterior e interior, trabalhassem em conjunto para recriar a vida do espírito humano. Nesta jornada testou vários meios que pudessem levá-lo a estes objetivos, descobriu aos poucos os elementos envolvidos neste trabalho e redirecionou ao longo das experiências a forma de empregá-los. Os principais motivadores de Stanislavski em seu estudo foram a luta

contra a má teatralidade, ou seja, clichês, representação estereotipada, automatismo e falsidade; a busca pelo domínio técnico das capacidades físicas e psíquicas do ator; e a investigação sobre a verdade¹ cênica.

A aprendizagem de teatro praticada por Stanislavski iniciou-se em sua própria casa em Moscou em conjunto com seus irmãos e mais tarde no ginásio. Contando com a condução de mestres variados, sua infância e adolescência transformaram-se em uma escola de arte amplamente incentivada por seus pais. Foi o Máli Teatro a escola que influenciou de forma definitiva a inclinação de Stanislavski à arte. Neste meio aprendeu a observar o belo e conheceu atores de grande talento. E ao admirar, passou a identificar em alguns deles tamanha espontaneidade e sinceridade em suas atuações que os guardou na memória por muitos anos. Por outro lado, conviveu também com alguns atores que marcaram negativamente por não convencerem em suas ações e falas, demonstrando uma mera simulação de gestuais.

Já em seus primeiros experimentos como ator, Stanislavski perturbava-se pela significativa lacuna de recursos e a falta de uma eficaz técnica artística que ensinasse como representar. As soluções brotavam da criatividade e na experiência o aprendizado se tornava construtivo e, de certa forma, inquietante no que se referia à dificuldade em alcançar uma naturalidade. As ações realizadas por Stanislavski pareciam, em sua opinião, estereotipadas e mecânicas, pois se habituou a copiar modelos cênicos realizados por atores conhecidos. Cada papel realizado era a cópia da criação de algum ator que

¹ É importante salientar que a “verdade” tão citada por Stanislavski define-se em “verdade cênica”, a representação do personagem criado deveria, para o autor, ser verdadeira no sentido de ser crível aos olhos do público. Para alcançar este objetivo, buscou técnicas de atuação que promovessem a união dos aspectos físicos e espirituais do ator. Alguns equívocos foram cometidos com relação ao entendimento da palavra “verdade” empregada por Stanislavski, que não contempla a ideia de devaneio, transe ou na pretensão de ditar uma “verdade” absoluta às técnicas de atuação, mas sim, como a representação de algo que poderia ser realidade, entretanto, não é.

Stanislavski admirava, entretanto, quando lhe cabia interpretar um papel não conhecido surgiam as angústias.

Diferentes práticas eram realizadas para o ensino do teatro, tais como ginástica, música e dança, exercícios necessários ao ator da época. Cada mestre que passava por Stanislavski possuía suas próprias metodologias. Alguns desses métodos eram completamente opostos, entretanto, possuíam em comum a ausência de uma técnica coerente e funcional. Era necessário ser ator de improvisações sempre novas, não mecânicas, representar de maneira sutil e simples, ter plasticidade, ritmo, tom, espontaneidade, inspiração. Mas de que forma alcançar estes fins? Como não se deixar seduzir pela cópia que interrompia a criação individual? Eram questões que povoavam a mente de Stanislavski, que com o tempo compreendeu que para alcançar estas aspirações o segredo estava em menos copiar e mais viver, qualquer coisa de vivo e intenso, que por fim, revelar-se-ia verdadeiro. Neste caso, seria importante descobrir o meio termo entre a simulação copiosa e o mostrar-se apenas a si mesmo, sem representação.

O produto das primeiras experiências com atuação amadora, tanto em sua casa quanto nas escolas que frequentou e do importante aprendizado gestado das trocas realizadas entre artistas e mestres que abriram sua vida pessoal e artística, incluindo segredos e inquietações, foi a comprovação sobre a necessidade de uma força interior. O sentimento era imprescindível para dar vida às ações, eis a solução para as atuações vazias e mecânicas que tanto o aborreciam. Era indispensável o autodomínio cênico, já que o impasse estava na dificuldade de acessar e trabalhar sobre a parte subjetiva do ser, o sentimento. Um detalhe era certo, as características internas de um ator precisam ser múltiplas, estas foram as imediatas constatações de Stanislavski.

Ao reunir-se com os amigos e colegas que partilhavam das mesmas práticas artísticas, surgiu a vontade de fundar uma sociedade que reunisse os artistas amadores num círculo dramático comum e que atraísse atores e diretores de outros centros. Em 1888 é criada a *Sociedade de Arte e Literatura de Moscou*. Foi como ator desta sociedade que ao enfrentar os obstáculos de realizar papéis que a princípio estavam acima de seus recursos, que Stanislavski verificou que o ator deve saber conter-se, ter ciência de seus limites. Constatou ainda, que alguns papéis criam-se por si, intuitivamente guiados pelo subconsciente, entretanto, sendo um território desconhecido e incerto, o ator necessita desenvolver soluções para acionar esta inspiração de forma técnica, assim não estaria a mercê das vontades ocultas de sua natureza.

Na primeira etapa de repertórios da *Sociedade de Arte e Literatura de Moscou* Stanislavski acumulou significativas descobertas em sua bagagem artística. Os papéis realizados nesta fase ensinaram que um sentimento jamais deve iniciar em seu nível mais elevado, deve partir do menor movimento, percorrer um caminho natural de evolução, até que culmine em intensidade. Para instigar esta evolução é necessário acreditar no que acontece no palco. Tão difícil era este trabalho, que ao sentir-se vazio em cena, a saída era apelar para todos os aparatos externos de caracterização, simulando um gestual de costume, vestimentas, maquiagem e reprodução do momento histórico da obra.

Concomitante aos trabalhos como ator, Stanislavski teve suas primeiras experiências como diretor, abarcando desde os aspectos administrativos deste trabalho até as formas de exercer autoridade. Nas primeiras direções, o mestre russo via dificuldade em delimitar seu papel e o do ator, acabando assim, por trabalhar pelos atores, inclusive realizando as ações para que eles o imitassem. Outro trabalho realizado por Stanislavski foi o de escrever as adaptações dos textos que elegia para dirigir na

Sociedade de Arte e Literatura de Moscou. Como diretor, agradava-lhe o “fantástico” empregado no cenário, já que lhe aborrecia o grande espaço de tempo ocupado para a chamada “decoração” das cenas com fundos pintados a tinta. Também o agradava o uso de truques para driblar a plateia com tentativas de inovar tanto no que se refere ao trabalho de ator, quanto em formas de utilizar a luz e o som no palco.

Sobre este primeiro trabalho dirigindo atores, sérios equívocos foram cometidos, Stanislavski empenhava-se na busca por uma verdade artística, aquele sentimento interior que havia descoberto ser necessário já nas primeiras experiências como ator. Todavia, já era possível prever que este trabalho culminasse no convencionalismo, pois Stanislavski exigia de forma rígida que os atores o copiassem detalhadamente. As dificuldades em auxiliar os atores a criar seus próprios papéis levavam-no ao extremo de escrever indicações minuciosas em todas as falas da *mise-em-scène* elaborada para que os atores não corressem o risco de desviar do caminho. Neste clima de descontentamento pelo fracasso de suas primeiras tentativas Stanislavski iniciou um trabalho intenso de observação, reflexões mais aguçadas eram necessárias.

Durante as observações, Stanislavski percebeu que desde o início de suas experiências interpretativas e até mesmo após substituir o trabalho de cópia pela criação individual, captava inúmeros elementos de pessoas que o rodeavam. Concluiu que o ator deve saber aproveitar sua vida cotidiana para a arte, saber ver, escutar e sentir. Um artista deve ser inspirado por tudo o que ocorre ao seu redor. A observação deve ser o seu mais valioso instrumento, um rico material está a disposição em todos os lugares e momentos do dia a dia. A observação atenta a cada detalhe de, por exemplo, um modo de andar peculiar, pode ser de extrema importância na construção de um novo personagem. Assim, Stanislavski construía um método de auxílio para que os próprios atores

iniciassem a criação do papel, seu anseio era não permitir que os primeiros erros cometidos no trabalho de direção fossem recorrentes.

Tanto esforço começava naquele momento a mostrar frutos mais palpáveis. Já era visível, no repertório seguinte de espetáculos apresentados pela sociedade, que os atores que ali trabalhavam procuravam uma forma mais concreta de atuar, que algo de novo surgia. Procedimentos artesanais de trabalho reunidos da observação de todos os diretores que passaram pela sociedade constituíram uma vasta experiência sobre o trabalho do ator, ensinaram e garantiram o costume do palco, a precisão na realização das ações, a desenvoltura na colocação vocal, a segurança nas entradas e saídas de cena e o início da transformação do amadorismo numa prática cênica e profissional.

Com o exemplo de sucesso da *Sociedade de Arte e Literatura de Moscou*, inclusive no que se refere à aceitação do público, outras escolas de teatro surgem pela capital e províncias e a quantidade de atores aumenta tanto quanto seu nível intelectual e técnico. Ao encontrar-se em 1897 com Vladimir Ivanovitch Niemiróvitch-Dântchenko, ator, especialista em literatura e proprietário da *Sociedade Filarmônica de Moscou*, Stanislavski recebeu o convite de unir o grupo de teatro da *Sociedade de Arte e Literatura de Moscou* com os atores desta sociedade, que se formariam no ano seguinte. A ideia de unir as sociedades era fazer florescer a arte e realizar um trabalho profissional que conferisse aos artistas condições rigorosas e justas de trabalho, com um local próprio e a seriedade necessária. Mas, também criar um teatro que fosse popular, aberto a quem quisesse apreciar arte. Primeiramente, chamou-se *Teatro Geral*, depois *Teatro de Arte de Moscou Para Todos*, e por fim *Teatro de Arte de Moscou*.

As dívidas financeiras da *Sociedade de Arte e Literatura de Moscou*, que se acumularam em decorrência da inexperiência com as questões administrativas, foram

consideradas e, ao unir as duas sociedades, o grupo realizou a reforma da nova sede, primando por condições justas e pela estrutura necessária a uma atividade artística. Iniciava-se ali um novo olhar sobre a profissão do ator, que como as outras demais profissões, também necessitava de condições apropriadas de espaço, um labor cotidiano e uma relação de trabalho referente a prática de atuação.

O programa de atividade que se iniciava era revolucionário. Nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra a teatralidade, contra o falso phatos, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, contra toda a estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável dos teatros daquela época. [...] Declaramos guerra a todo convencionalismo no teatro, em qualquer das suas formas de manifestação: na interpretação, na montagem, nas decorações, trajes, interpretação da peça, etc. (STANISLAVSKI, 1989 p. 264-265).

No início da união das duas sociedades, ao expor as ideias revolucionárias que os motivaram, o clima nos outros teatros se tornou desfavorável, críticas e ofensas eram inevitáveis. Os ideais do teatro foram levados com essencial importância a todos os artistas do grupo. As ideias de Stanislavski e Dântchenko eram defendidas com afinco para que os atores encontrassem um denominador comum na forma técnica de interpretar, longe de estereótipos. A tradição dos convencionalismos existente até então, passou a ser substituída pela simplicidade ao falar e a profundidade ao interpretar. Na busca por uma essência interior, estava evidente para Stanislavski que o ator precisava sentir seu papel. Neste novo grupo, acumulou experiências sempre acompanhadas de profundas reflexões sobre a técnica de ator que almejava. Passou a buscar por algo “mais completo” que intitulou de *estado criador*: Haveria algum meio técnico para desencadeá-lo?

Entre tantos saltos, equívocos, descobertas e novas inquietações surge uma aliança de grande importância na jornada de Stanislavski. Dântchenko possuía alto apreço por

seu amigo Tchékhev, escritor que, segundo ele, havia encontrado caminhos mais adequados à arte daquela época. Entretanto, as peças de Tchékhev que eram encenadas nos arredores geralmente fracassavam. O que ocorria é que poucos entendiam as peças, elas pareciam monótonas, não cênicas e até mesmo enfadonhas. Dântchenko deteve-se explicando ao sócio as maravilhas existentes nos escritos do autor e a primeira peça que apresentou ao mestre russo foi *A gaivota*. Narrada por seu parceiro de sociedade com tamanha paixão, acabou por seduzir Stanislavski, motivando-o a montar o espetáculo no *Teatro de Arte de Moscou*.

Coube a Stanislavski escrever a *mise-em-scène* da peça e a maneira encontrada para que os atores pudessem interpretá-la de forma sensível foi retroceder a um ponto de seu trabalho, escrever ao lado das falas indicações minuciosas. Havia indicações para todos os momentos do espetáculo, obrigatórias a todos os atores. Para que compreendessem, Stanislavski anotava qual pensamento buscar em cada fala, que tom de voz utilizar para cada parte, como movimentar-se e em quais invenções e imagens se concentrar durante a pronúncia do texto.

Os ensaios de *A gaivota* foram assistidos por Tchékhev em Moscou, que por fim, aprovou o trabalho realizado. Contudo, o caminho para o sucesso sofreu muitos desencontros. Durante o processo de construção do espetáculo, o teatro sofreu muitas reclamações de Tchékhev no que se referia à ideia contida na obra. Muitas vezes o autor zangava-se afirmando que não havia escrito o que estava sendo interpretado. Para o autor, Stanislavski por vezes deturpava, através da encenação, a sua obra. Para obter a aprovação do autor o segredo daquelas cenas tão complexas era exaustivamente procurado. A ação nas peças de Tchékhev estava na evolução interior das falas e silêncios dos personagens por ele criados. Para Stanislavski, foi Tchékhev quem demonstrou aos

teatros da época que a ação interna de uma peça e de um papel é essencial, confirmando ainda mais suas convicções artísticas.

Foi a partir do trabalho sobre as obras de Tchekhov, com as indicações das ações internas dos personagens, no desenvolvimento da série de pensamentos, intenções, recordações e imagens necessárias àquelas lacunas das falas que o elemento que mais tarde foi intitulado *subtexto* passou a fazer parte do método interpretativo de Stanislavski. A imersão sobre este instigante trabalho trouxe a constatação de que era necessário criar, antes das cenas e das ações físicas, a vida interior dos personagens. Foi nestas experiências que Stanislavski determinou que em primeiro lugar na técnica interpretativa do ator viria o trabalho interior.

As tentativas de fixar um método de interpretação guiado pelas lições apreendidas, inclusive pela grande reflexão das obras de Tchekhov foram várias, Stanislavski e seus atores iniciavam a construção de um espetáculo pelos famosos trabalhos de mesa. A análise de cada detalhe da obra era realizada exaustivamente. Após muitas leituras, os objetivos da obra eram discutidos juntamente com os aspectos dos personagens. Stanislavski acreditava que desta maneira haveria a plena compreensão sobre a psicologia dos personagens e que assim alcançariam o cerne da obra. Após esta compreensão, determinava que os atores iniciassem o trabalho sobre seu papel na completa imobilidade, para que apenas após a criação da vida interior do personagem o completassem com a prática física. Este método foi adotado em decorrência das inúmeras inquietações com o convencionalismo, já que os métodos anteriormente conhecidos e até então experimentados iniciavam no trabalho de caracterização externa e não contemplavam qualquer criação interior que levasse ao sentimento, culminando no estereótipo vazio.

Mesmo após tantas descobertas, o sentimento de não encontrar na época sistemas de ordem coerente e orientações fundamentadas para uma técnica de atores, fazia com que Stanislavski utilizasse em seu trabalho tudo o que havia descoberto em suas experiências como ator e nas lições aprendidas das observações de colegas. Entretanto, era notória a dificuldade em sincronizar o material criado interiormente – com base no trabalho de mesa, com a ação externa posteriormente desenvolvida. Era necessário que o espectador percebesse a essência interior existente nas ações do personagem e este objetivo parecia distanciar-se. Os atores encontraram inúmeras dificuldades em transmitir através das ações físicas os sentimentos necessários. Apesar dos problemas, foi neste período que Stanislavski fez constatações essenciais para o que surgiria no futuro.

O êxito das primeiras turnês realizadas pelo grupo e o patrocínio de pessoas que acreditaram no potencial do *Teatro de Arte de Moscou* permitiu que um novo teatro fosse construído, o que facilitou muito a chegada de uma nova linha de repertórios e um amadurecimento da companhia. Este era um momento de inquietação política, a época condizia do início da primeira revolução russa. O sentimento de protesto foi incorporado ao repertório do teatro com peças de caráter revolucionário. Foi nesses momentos que Stanislavski compreendeu, por experiência própria, a força que o teatro pode exercer sobre as pessoas. Os espetáculos ao incitar a liberdade e a justiça eram ovacionados e provocaram verdadeira explosão de ânimos na sociedade e na companhia. Este momento do grupo foi intitulado por Stanislavski de *político-social*.

Para Stanislavski, as representações das peças desse período apenas seguiram a linha da busca pelo sentimento e verdade cênica. Para o mestre, quem incluía o caráter político nas peças não eram necessariamente os atores, mas sim os espectadores como resultado natural do clima no país. A vontade de ouvir um herói capaz de ser sincero e de

viver livremente fazia das aspirações do espectador uma tendência intensa ao caráter político. Por ser considerado avançado devido aos seus princípios renovadores tanto na interpretação dos atores quanto no uso dos elementos de cena, a polícia e a censura intensificavam suas inspeções sobre o TAM.

Em tempos de extremismo geral, foi necessário deixar claro para os atores que o sentimento deve ser usado com cautela, o intérprete não deve aprisionar-se e deixar-se dominar apenas pelo sentimento, a ponto de atingir um devaneio. O sentimento é de extrema importância para Stanislavski, mas só funciona para o teatro se utilizado com a devida técnica. O ator deve concentrar-se sobre quais reações os sentimentos provocam em seu corpo, para que dessa forma, com a ajuda da memória possa buscá-lo de forma cuidadosa sempre que necessário. A razão, a vontade e o sentimento foram definidos por Stanislavski como as forças motivadoras da vida interior do ator. O predomínio de uma dessas forças sobre as outras não deve ser aceito, é necessária uma harmonia equilibrada entre elas. Com a explosão da revolução na Rússia o *Teatro de Arte de Moscou* fez uma viagem em conjunto ao exterior, e na turnê por Berlim ficou devidamente reconhecido por seu brilhante trabalho. Contudo, Stanislavski se via insatisfeito com sua arte, era necessário o aprimoramento da experiência acumulada e a utilização de suas descobertas para algo novo.

Eu vivia em permanente procura do sempre novo, tanto no trabalho interno de ator como na direção de cena e nos princípios da montagem externa. Eu me lançava em todas as direções, esquecendo frequentemente descobertas importantes e envolvendo-me equivocadamente com o fortuito e superficial. No tempo aqui referido, eu acumulara com minha experiência artística um reservatório cheio de material de toda espécie sobre técnica da arte. Tudo isso estava como que amontoado, por classificar, confuso, misturado, não sistematizado, sem condições de ser aproveitado como riqueza artística. Eu preciso pôr ordem, analisar o acumulado, examiná-lo, avaliá-lo e, por assim dizer, distribuí-lo pelas prateleiras espirituais (STANISLAVSKI, 1989 p.407).



Costurar, Reformar, Ajustar. Descosturar...Costurar, Reformar, Ajustar.

Em sua maturidade profissional, mais precisamente no momento em que chegou a Finlândia, Stanislavski reuniu todo o material de anotações e recordações das experiências vivenciadas durante anos e elaborou um método detalhado que seguia uma lógica de desenvolvimento. Com inúmeros exercícios e lições para auxiliar os atores na criação de um papel, em acionar de forma consciente as forças interiores e unir este trabalho ao corpo. Tal material foi intitulado de *sistema*, por Stanislavski. A ordem de sua organização seguiu reflexões profundas e exigiu muito esforço de sua memória.

Em todos os espetáculos apresentados no *Teatro de Arte de Moscou*, Stanislavski e Dântchenko iniciavam os trabalhos pela identificação de um fio condutor do papel e da obra, uma linha que representasse a essência a ser defendida. Por vezes, as peças eram tão complexas que era necessário dividir essa linha em várias partes e ao estudá-las, os *objetivos* da cena e dos personagens eram identificados com mais facilidade. Com essa prática, a análise das obras evoluiu e aprimorou-se. Para identificar o *objetivo* do personagem, suas ações precisam ser divididas durante todo o texto em *unidades*, que são as circunstâncias mais importantes realizadas pelo personagem ao longo da trama, ou seja, sua rota. “No fundo de cada unidade encontra-se um objetivo criador”² (STANISLAVSKI, 1997b p. 122). Então, para cada *unidade* é traçado um *objetivo*. O nome certo que indica a essência de uma *unidade* descobre o seu *objetivo* fundamental. “Cada objetivo deve trazer dentro de si a semente da ação”³ (STANISLAVSKI, 1997b, p.129).

Ao aprofundar o trabalho interpretativo sobre cada *unidade* dividida e sobre quais *objetivos* agir, ficava evidente que os autores jamais indicam, mesmo com as *circunstancias dadas* de inúmeras indicações sugeridas pela obra, todos os detalhes da linha. Há muitas lacunas para completar, abre-se aí um espaço cada vez mais vasto para

² “En el fondo de cada unidad yace un objetivo creador”. Tradução minha.

³ “Cada objetivo debe llevar en sí el germen de la acción”. Tradução minha.

a *imaginação*, elemento que há muito tempo já estava incluso nas experiências de Stanislavski junto com as *imagens interiores*, mas que a partir deste momento assumiu um espaço maior de estudo.

Stanislavski solicitava que os atores criassem a vida interior do personagem. Para tal fim, selecionavam *imagens interiores* para cada fala e ação. A *imaginação* do ator devia ser utilizada a fim de despertar imagens visuais correspondentes a cada estímulo. Estas imagens do olho interior devem habitar as palavras como um filme que passe pela mente do ator quando estiver no palco. Esta é uma maneira de completar as falas da obra com um conteúdo interior rico.

Sempre que estivermos em cena, durante cada momento da ação da obra, devemos estar inteirados das circunstâncias exteriores que nos rodeiam, e de uma cadeia interior de circunstâncias que imaginamos a fim de ilustrar essas mesmas partes. [...] Formar-se-á uma série de imagens intactas, algo como uma película cinematográfica, ao mesmo tempo em que estamos atuando e criando, essa película se desprenderá e se projetará em nossa tela da visão interior, tornando vívidas as circunstâncias pelas quais nos movemos. Estas imagens interiores criam um animo similar, e despertam emoções, ao mesmo tempo que nos retém dentro dos limites da obra (STANISLAVSKI, 1997b p. 70)⁴.

Ainda durante o período de prática amadora, Stanislavski percebia a diferença entre sua atuação tensa, nervosa, onde não conseguia sequer pronunciar as palavras de forma clara e a desenvoltura alcançada por colegas que tinham o dom de entrar com o corpo relaxado no palco. Antes de entrar em cena, os atores mais experientes sentiam a

⁴ “Siempre que estemos en el escenario, durante cada momento del desarrollo de la acción de la obra, debemos estar enterrados de las circunstancias exteriores que nos rodean, o de una cadena interior de circunstancias que nosotros hemos imaginado a fin de ilustrar nuestras partes. [...] Se formarán series intactas de imágenes, algo así como una película se desplegará y se proyectará en la pantalla de nuestra visión interior, haciendo vividas las circunstancias entre las cuales nos movemos. Además, estas imágenes interiores crean un ánimo similar, y despiertan emociones, mientras nos retienen dentro de los límites de la obra”. Tradução minha.

necessidade de relaxar os músculos, as tensões musculares prejudicavam o desempenho físico, bloqueavam o sentimento e promoviam o nervosismo diante da plateia. Exercícios de *relaxamento muscular* tornaram-se indispensáveis ao trabalho criativo individual de Stanislavski, que concluiu que o corpo todo deve ser exercitado para que não se debilite ou atrofie e esteja pronto para atuar.

Mediante exercícios sistemáticos praticados diariamente chegaram aos núcleos importantes do sistema muscular mantidos em atividade pela vida mesma, ou a outros que permaneciam sem desenvolvimento. Em resumo, o trabalho realizado tonificou não somente os centros motores mais amplos e comuns, mas também outros mais delicados, que raramente utilizamos (STANISLAVSKI, 1997b p. 34-35)⁵.

Não demorou muito até que o trabalho sobre o corpo o direcionasse à *concentração*. Como poderia o ator interpretar um papel sem *concentração*? Vestígios de uma consciência corporal chegavam ao trabalho de ator. Uma atenção concentrada sobre as ações físicas mais simples possibilitam ao ator uma reflexão profunda sobre seus movimentos, até mesmo os interiores. A *concentração* para Stanislavski revelou-se uma condição de estado, o fator inicial para que o ator perceba suas próprias faculdades e a única forma de trabalhar sobre elas. Com muita *concentração* o ator alcançava precisão nos movimentos. Quando a atenção é concentrada a determinado objeto os detalhes ocultos são revelados e surgem associações que movimentam toda a vida interior do ator. O trabalho sobre a *concentração* foi bastante útil em seus trabalhos de direção e delimitação de papéis entre atuação e direção, Stanislavski compreendia uma forma de auxiliar o ator a encontrar seu *estado criador*:

⁵ “Mediante ejercicios sistemáticos practicados diaramente han llegado a los núcleos importantes del sistema musucular mantenidos en actividad por la vida misma, o a otros que permanecían sin desarrollo. En resumen, la labor realizada tonifico no solo los centros motores más amplios y comunes, sino también otros más delicados, que raramente utilizamos.” Tradução minha.

Encontramos agora a definição completa de concentração: um pensamento concentrado no círculo criador da atenção e fixado inteiramente em um ponto definido pela vontade, o resultado será a concentração. [...] O primeiro germe sobre qual o desenvolvimento todos temos que trabalhar é a concentração (STANISLAVSKI, 2003 p. 188-189)⁶.

Uma observação atenta e madura sobre cada papel interpretado por Stanislavski indicou que uma concentração total da natureza espiritual e física envolve os cinco sentidos, o que inclui elementos importantes como o sentimento, a vontade, o corpo, a mente, a imaginação e a memória. Compreendidas estas descobertas, Stanislavski dá início ao estudo que chamou *vivenciar o papel*, a maneira de alcançar a verdade cênica é crer com uma concentração total nas circunstâncias que levam o ator a realizar as ações do papel, este precioso trabalho moveria todos os elementos. Como acreditar? De que forma encontrar este sentido de verdade?

Para esta indagação a solução encontrada por Stanislavski, que faz uso pleno da *imaginação* é o “*se*” *mágico*. Este elemento transformou-se junto ao *sistema* em uma chave para o encontro da verdade e *fé cênica* diretamente ligada a vida imaginária. Este é um impulso para a realização das ações, já que o ator, consciente de que não é o personagem, atua como “*se*” fosse deixando-se questionar sobre como agiria “*se*” estivesse na situação em que o personagem se encontra. Por meio do “*se*” *mágico* o ator anima sua imaginação gerando em si mesmo reações.

O sentido de verdade abrangido por este exercício auxilia o ator a vivenciar o papel. Stanislavski passou então a investigar sobre a *imaginação*, já que ao desenvolvê-la os elementos criativos são estimulados. A *imaginação* trata de criar sempre novas

⁶ “Hemos encontrado ahora la definición completa de concentración: un pensamiento encerrado en el círculo creador de la atención y fijado enteramente en punto definido por la voluntad y la elección será concentración. [...] El primer germen sobre cuyo desarrollo todos tenemos que trabajar es la concentración.” Tradução minha.

possibilidades para os papéis repetidos diariamente, o ator deve fazer a si mesmo perguntas: Quem? O que? Por quê? Como? Onde? Questões que despertam o mundo imaginário. “Todo o movimento realizado em cena, toda a palavra dita é o resultado da verdadeira vida da imaginação”⁷ (STANISLAVSKI, 1997b p. 77).

Mas como utilizar as invenções da *imaginação* durante as falas do texto e das ações do personagem a fim de que se mantenham vivas na repetição? Para esta questão Stanislavski desenvolvia trabalhos sobre a memória, o dispositivo que permite recordar falas, imagens internas e, sobretudo, reviver sentimentos, trazer a tona emoções de toda uma vida. *Memória das emoções* ficou intitulado o trabalho de relembrar acontecimentos da vida pessoal do ator que acionam determinadas emoções, estimular sentimentos já experimentados no passado.

Esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora, vendo Moskvín representar ou quando o seu amigo morreu, é que chamamos de memória emotiva. Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Talvez possam parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta com renovado vigor (STANISLAVSKI, 1997a p.171)⁸.

O trabalho sobre a memória foi desenvolvido durante todo o processo de construção da técnica de atuação almejada por Stanislavski, mantendo-se como elemento

⁷ “Todo movimiento que se haga em el escenario, toda palabra que se diga, es el resultado de la verdadera vida de la imaginación.” Tradução minha.

⁸ “ Este tipo de memoria, que le hace a usted revivir las sensaciones que en una ocasión sintió viendo actuar a Moskvín, o cuando murió su amigo, es lo que nosotros llamamos de memoria emotiva. Exactamente como su memoria visual puede reconstruir la imagen interior de algun objeto olvidado, lugar o persona, su memoria emotiva puede hacer revivir sentimientos que antes há experimentado. Quizá parezcan imposibles de revivir, cuando de pronto una sugestión, un pensamiento, un objeto familiar, los devuelve com renovado vigor.” Tradução minha.

presente a todos os outros, propiciador da recriação de cada material criado, um vínculo precioso com toda a vida interior que há no homem.

Fruto da organização dos materiais e elaboração do *sistema*, Stanislavski então decidiu abrir um laboratório independente para que trabalhasse junto aos jovens atores sobre esta metodologia. Os atores que passassem pelo *sistema* e se formassem no estúdio estariam prontos para entrar no *Teatro de Arte de Moscou*, sendo o laboratório que ficou intitulado *Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou* o meio pelo qual aprenderiam toda a técnica interpretativa necessária a um desempenho satisfatório.

Em um primeiro momento, em decorrência dos compromissos anteriormente estabelecidos por Stanislavski junto ao grupo do *Teatro de Arte de Moscou* a condução dos jovens atores do novo estúdio ficou a cargo de um colega de profissão que dedicava-se a cumprir todas as suas recomendações. Com o passar do tempo, a inclinação de Stanislavski ao estúdio intensificou-se e transformou-se em um dos trabalhos mais significativos de sua história. Nas peças apresentadas pelo jovem grupo novidades foram desenvolvidas, tais como, composição diferenciada do espaço a fim de conceber profundidade ao palco, uso de plataformas para transformar o cenário e de objetos cênicos facilmente manipuláveis.

Como esperado, muitos atores reclamavam sobre a dificuldade em aderir aos elementos do *sistema*, pois era de extrema complexidade em comparação com a criação intuitiva e convencional realizada pelos teatros da época. O trabalho fora de cena e cotidiano era algo inconcebível para os atores que não praticavam sobre uma técnica. Muitos não o levavam a sério afirmando ser impraticável. Apesar deste desgosto inicial, o estúdio de Stanislavski passou a ser reconhecido por todo o país, surgiram também o segundo, o terceiro e o quarto estúdio e outras escolas ligadas ao *Teatro de Arte de*

Moscou como o *Teatro Realista*, o *Estúdio Musical* e o *Estúdio Judeu*. Com os tempos de guerra e revolução chegando à Rússia, Stanislavski precisou viajar com parte do grupo do teatro para os Estados Unidos da América. Seu estúdio e a continuação do desenvolvimento do *sistema* na prática precisaram ser interrompidos.

Ao retornar a Moscou deparou-se com uma nova forma de arte. Vários estúdios de teatro haviam se difundido pelas cidades do país. Os atores passaram a exercitar e aprimorar o seu corpo de forma notável. Ginástica, esgrima, canto, dança e toda a sorte de atividades foram incorporadas ao trabalho do ator, a técnica ganhava seu valor, ponto principal na experiência construída por Stanislavski. No entanto, na medida em que a técnica de dedicação ao aparato físico do ator aumentara, o trabalho sobre o interior estava estagnado, era considerado ultrapassado pelos teatros de Moscou.

Nesse momento Stanislavski compreende que tudo que é novo no teatro possui uma base em costumes antigos e que só surgem novos experimentos, graças aos erros e acertos do que já fora apreendido. Para ele, as artes atuais não serão jamais eternas, estão apenas “na moda” esperando por uma nova transformação. O mestre via as inovações inauguradas por ele, como por exemplo, o uso arquitetônico do cenário substituindo as pinturas de decorações, uso de biombos e plataformas, de tecidos negros e objetos de cenas mais simples serem incorporados as novas técnicas.

Apesar da decepção sobre a técnica empregada no teatro daquele momento, Stanislavski não desistiu de seu *sistema*. Um de seus últimos trabalhos como diretor foi quando o *Teatro Bolshói* uniu-se ao *Teatro de Arte de Moscou* criando, junto ao *Bolshói*, o *Estúdio de Ópera*, espaço onde Stanislavski auxiliava os mestres de canto no que se referia ao aspecto cênico das canções. Para ele, os cantores de ópera deveriam saber o que diz a

música, interpretá-la e não apenas importar-se com as notas e a afinação. Era necessário, mais uma vez, mostrar aos artistas da época a importância de um trabalho interior.

Stanislavski acompanhava todas as aulas do *Estúdio de Ópera*. Do mesmo modo como fazia com as obras teatrais, com o trabalho iniciado sobre Tchékhev, dedicava-se também sobre todas as palavras contidas nas óperas, atrás de cada uma existia um mundo vivo de intenções e sensações que eram essenciais ao seu desempenho. Mesmo em oposição ao que se proliferava nos teatros vizinhos, Stanislavski não deixava de insistir em suas convicções, para ele, a fala é um dos elementos mais importantes e a voz um dos meios capazes de expressar a vida interior de um personagem.

Foi no contato com as experiências com a ópera, que Stanislavski desenvolveu outro elemento bastante importante em seu *sistema*, o *tempo-ritmo*. Descobriu que há uma importante relação entre o ritmo, a respiração e o sentimento.

Se o tempo-ritmo está adequado, o sentimento e a vivência corretos se criam naturalmente, por si mesmos; mas se o elegermos equivocadamente, de igual modo surgirão, em distintos momentos do papel, sentimentos e vivências incorretas, que não podem ser corrigidos se o tempo-ritmo não for modificado (STANISLAVSKI, 1997b p. 140)⁹.

Tudo possui um tempo e um ritmo, inclusive as falas e as ações, a sincronia almejada entre interior e exterior a culminar em uma *ação total* depende da harmonia entre o *tempo-ritmo* interior e o exterior. Nesta época o *sistema* estava completo, mas ainda não havia sido publicado.

E foi já no final de sua vida, ainda inquieto sobre as dificuldades em alcançar uma atuação rica de estados interiores e exteriores, que Stanislavski desenvolveu o que

⁹ “Si el tempo-ritmo se toma adecuadamente, el sentimiento y la vivencia correctos se crean naturalmente, por sí mismos; pero si lo elegimos equivocadamente, de igual modo surgirán, em distintos momentos del papel, sentimientos y vivencias incorrectos, que no se pueden corregir si no se modifica este tempo-ritmo.” Tradução minha.

despertou o interesse de muitos seguidores, o *Método das Ações Físicas*. Até este momento o trabalho sobre o personagem iniciava a partir do interior, geralmente na completa imobilidade, os atores conviviam com a dificuldade em não conseguir uma *ação total* onde corpo e espírito estivessem em sincronia. Neste novo método Stanislavski testou iniciar o trabalho sem que os atores tivessem o conhecimento prévio do texto. A partir da constatação de que em todas as ações físicas existem elementos psicológicos, este método propunha ao ator iniciar o trabalho por meio das ações e dessa forma despertar sensações, imagens e elementos que devem ser percebidos e registrados.

Stanislavski chegou à conclusão de que só a reação física do ator, a cadeia de suas ações físicas, a ação física na cena estimulam a razão e a vontade, e evocam, em última instância, tal emoção, o sentimento, graças ao qual existe o teatro. Havia descoberto finalmente o estímulo básico no processo que conduziria o ator “do consciente ao subconsciente” (TOVSTONÓGOV apud DAGOSTINI, 2007 p. 25).

Este foi o resultado das descobertas empíricas, equívocos, angústias e acertos de toda uma vida. Acionar o sentimento e a vida interior de forma técnica e consciente é agora possível. A ligação integrada entre impulsos externos e internos se torna a grande chave do trabalho de atuação. Um novo olhar sobre o corpo é descoberto. O *método das ações físicas* é o resultado de todas as experiências realizadas no decorrer da trajetória de Stanislavski.

O *sistema* ficou dividido em partes distintas, a primeira num trabalho do ator sobre si mesmo na luta por descobrir suas potencialidades e trabalhar sobre elas e a segunda sobre o papel, onde o ator estuda as características e constrói o personagem a ser representado. Uma reflexão sobre esta jornada de Stanislavski é instigante. As perguntas que lhe povoaram a mente por anos a fio sobre o *estado criador* foram, em partes, sanadas, outras demoraram longos anos para revelar-se. As leis psicofísicas e psicológicas

empregadas no *sistema* criaram o que Stanislavski chamou de *psicotécnica*. Seus primeiros livros foram escritos em forma de um curso de teatro, em que com o nome do diretor Tortsov (que de acordo com o idioma russo significa artista criador) contava com alguns discípulos a fim de trabalhar sobre a técnica de interpretação. Os capítulos são histórias de erros e acertos ocorridos nas cenas dramáticas daquela escola de teatro.

É visível uma evolução significativa no trabalho de Stanislavski. No início de sua carreira no *Teatro de Arte de Moscou* agia de forma inflexível, com métodos rígidos onde realizava cada ação para que os atores o copiassem e com a exigência de resultados que nem mesmo ele encontrara. Com o passar do tempo aprendeu a auxiliar os atores para que construíssem suas próprias criações, encontrando seu lugar como diretor e sua maneira de desenhar e criar as cenas. O *sistema* conforme Stanislavski propõe, trata-se de uma autoeducação a um autodomínio, muito mais do que educar atores. Também deixou claro que os exercícios do *sistema* não deveriam ser realizados sem a reflexão sobre eles e que o trabalho de aguçar a percepção é lento e exige persistência e amor.

Considerou em seu estudo como valiosas as particularidades de cada ator, contudo, destacou no *sistema* os problemas de natureza geral que podem ser aplicados a todos. Iniciava seus trabalhos priorizando o trabalho sobre o interior, considerando o corpo como o instrumento que ao ser devidamente preenchido expressaria o sentimento e um desempenho de sucesso. Enfrentou muitas críticas e decepções quanto a este método que nunca atingiu suas expectativas por completo. Como resultado natural de sua persistência e árdua pesquisa, encontra o método que abrange as suas buscas ao que refere-se a criações internas e externas. O corpo passa a ser visualizado com maior pertinência, desencadeador do *estado criador*. É importante destacar que a relação entre

processos mentais e físicos, levantada há muito por Stanislavski, é debatida durante muitos anos pela filosofia e pela ciência.

No processo de proliferação das lições empregadas no *sistema* muitos equívocos foram cometidos. Em primeiro lugar, é constatada por muitos teóricos, ao comparar as obras originais no idioma russo com as obras que chegaram aos E. U. A. e posteriormente ao Brasil, a perceptível fragmentação sobre a ordem e a supressão de partes dos textos. Além deste problema, uma interpretação imprecisa e superficial sobre o *sistema* fez com que muitos seguidores e empregadores deste método agissem com extremo radicalismo e rigidez, anunciando que estavam defendendo e cumprindo as indicações de Stanislavski. Dois anos antes de sua morte Stanislavski rejeitou completamente tais atitudes e os equívocos cometidos por estes seguidores e suas tentativas de codificar o *sistema* levando-o ao extremo:

Não se trata de discutir se há um sistema vosso ou meu. Só há um sistema: a natureza orgânica criadora. Não há nenhum outro e devemos recordar que este chamado sistema (não falemos de sistema senão da natureza da arte criadora) não permanece estático. Muda todos os dias (STANISLAVSKI apud MAGARCHACK, 2003 p.2)¹⁰.

No Brasil, há a consciência sobre o equívoco com que foi empregado o *sistema*, culminando em mal entendidos e pré-conceitos. O jornal O Estado de São Paulo chegou a divulgar: “O mais famoso e mal interpretado método de ator”¹¹ (NESPOLI, 1999, c.2 In: O Estado de São Paulo).

¹⁰ “No se trata de discutir si existe un sistema vuestro o mio. Solo hay un sistema: la naturaleza orgânica creadora. No hay ningun outro y debemos recordar que este llamado de sistema (no hablemos del sistema si no de la naturaleza del arte creador) no permanece estático. Cambia todos los dias.” Tradução minha.

¹¹ Matéria redigida em decorrência da publicação da 6ª edição de *A Criação De um Papel*.- Texto completo em anexo.

2. VOZES DA CONTEMPORANEIDADE

2.1 Entrevistas e entrevistados

Após o reconhecimento inicial sobre o *sistema* e a trajetória de Constantin Stanislavski, o *subtexto* será especificamente estudado em sua criação e desenvolvimento, bem como suas transformações e atualidade na prática contemporânea. Para que seja possível o reconhecimento das contribuições dos atores entrevistados inclusas no decorrer dos capítulos e a concomitante análise de seus relatos, incluo neste capítulo a descrição desta etapa. Entrevistei 14 atores do teatro de Porto Alegre, a saber: Arlete Cunha, Carlos Cunha, Carolina Pohlmann, Clóvis Massa, Daniel Colin, Elisa Heidrich, Gilberto Icle, Heiz Limaverde, Liane Venturella, Lisandro Bellotto, Sandra Dani, Sérgio Lulkin, Tânia Farias e Tatiana Cardoso. As entrevistas foram realizadas durante o mês de abril de 2012 com o objetivo de reunir informações de atores de teatro sobre o *subtexto*, questionando sua definição, uso, método de construção e atualidade¹². O critério inicial desta escolha foi a diversidade, entrevistar atores que trabalham atualmente com vertentes e processos de criação distintos e que são oriundos de gerações e escolas diversas para que os dados abrangessem diferentes práticas contemporâneas. Cabe destacar o meu não conhecimento inicial da cena teatral de Porto Alegre, já que efetuei minha formação artística anterior no Paraná e em Santa Catarina. Logo, para a seleção dos entrevistados contei com o auxílio de minha orientadora Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer, também atriz de relevante atividade junto ao teatro e cinema gaúchos, e ainda, com sugestões de meus colegas de mestrado, sendo a maioria atuante artisticamente em Porto Alegre. O número de entrevistados não foi definido previamente, seguindo o critério

¹² O questionário das entrevistas encontra-se em anexo.

necessário à pesquisa 14 atores foram indicados como representantes de práticas contemporâneas distintas e por este motivo selecionados.

A busca de um corpus heterogêneo para a pesquisa teve como intuito ampliar o olhar sobre as práticas do ator na contemporaneidade em sua relação com o *subtexto*. Ainda com a constatação de que estes artistas transitam por práticas atualmente distintas entre si- como teatro infantil, teatro de rua, rádio, TV e cinema, circo, dança-teatro, montagens de dramaturgias clássicas, experimentos pós-dramáticos, performances, experimentações com elementos audiovisuais, teatro de improviso, experimentos com *view points*, *pantomima*, *antropologia teatral*, máscaras; evidenciam-se alguns aspectos em comum: a maioria já trabalhou em conjunto em projetos no decorrer de sua trajetória, grande parte teve sua iniciação no teatro pela escola e posteriormente em grupos tradicionais da cidade, cerca de 80% dos atores entrevistados efetuaram sua formação em teatro no Departamento de Arte Dramática da UFRGS e alguns em formação continuada inseriram-se também em Programas de Pós-Graduação. Estes encontros devem-se, acredito, a fatores de ordem social e trabalhista da cena teatral de Porto Alegre, que possui abertura à distintas práticas teatrais e demonstra a existência de mercado e público à estas experiências. Destacou-se também a valorização da formação, inclusive escolar e universitária dos artistas e a aparente abertura entre os grupos no trânsito entre atores em determinados projetos. Apresento aqui os atores entrevistados:

Arlete Cunha iniciou na carreira artística através do trabalho realizado com crianças em escolas. Na Terreira da Tribo junto ao grupo Ói Nós Aqui Traveiz intensificou sua formação como atriz onde permaneceu por 12 anos. Posteriormente, a atriz realizou trabalhos junto a diversos grupos de teatro de Porto Alegre, experiências que confirmaram ainda mais sua inclinação ao teatro infantil, seu atual projeto. O lúdico,

elemento característico dos trabalhos teatrais com crianças e a improvisação, são referências essenciais em suas criações.

Carlos Cunha Filho, ator de teatro que também possui trabalhos no cinema, rádio e televisão, descreve suas primeiras aspirações ao teatro explanando sobre o grande potencial imaginativo existente em sua infância, que incluiu o interesse pela música e desenho. Participou da 2ª turma ingressante do recém-formulado curso de Direção Teatral, do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Por volta dos anos 70, compôs a formulação do Grêmio Dramático Açores, grupo experimental do Teatro de Arena. Considera como grandes referências técnicas em sua trajetória Constantin Stanislavski no que refere-se à interpretação e Bertolt Brecht pelo caráter objetivo e engajado do teatro.

A atriz Carolina Pohlmann possui suas bases familiares calcadas no meio artístico, o que justifica sua tendência ao teatro. Formada no Curso de Graduação em Teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, realizou pesquisas com veículo radiofônico e faz parte do elenco do Circo Girassol. O interesse pelo circo originou-se do trabalho com *bufões* realizado durante a graduação e do gosto pelas transformações e virtuosismos evidenciados nas técnicas áreas, acrobáticas e de palhaço. A técnica do *mimo corpóreo* é muito presente em sua formação e em seu trabalho enquanto atriz, a influência de técnicas da dança- realizada durante a infância e a adolescência, são também constituintes de seu fazer teatral.

Clóvis Massa é ator, diretor, pesquisador e professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Realizou seu primeiro curso de teatro em 1979, em seguida atuou em trabalhos publicitários. O incentivo à pesquisa e a constituição de um trabalho pessoal mais do que sobre um grupo foram características marcantes em sua formação. A experiência sobre a prática corporal e pesquisa de gestualidades foi

determinante devido a uma inclinação maior às práticas do corpo do que à improvisação. Massa cita os estudos de François Delsarte, a *antropologia teatral, pantomima e mímica* como técnicas presentes em sua trajetória de práticas e pesquisas. Tais técnicas sempre instigaram questionamentos que conduziram o ator a associar as próprias motivações relacionando os saberes apreendidos.

O ator Daniel Colin, também possui formação acadêmica nos cursos de Graduação em Teatro e de Mestrado em Artes Cênicas no Departamento de Arte Dramática e PPGAC da UFRGS. Manteve um trabalho continuado em grupo, e em paralelo um trabalho autônomo. Realizando muitas atuações fora do âmbito da universidade e dos grupos dos quais participou. Afirmou-se no grupo Teatro Sarcástico nascido de experiências realizadas na graduação. Define as técnicas utilizadas como uma grande mistura, salientando a improvisação livre, *view points* e jogos teatrais com o uso de objetos. O trabalho sobre a interdisciplinaridade das artes é presente nas improvisações livres, incluindo estímulos do cinema, música e artes visuais.

Elisa Heidrich iniciou fazendo teatro na escola e realizou diversas oficinas e cursos, o primeiro contato com o grupo Depósito de Teatro, no qual atualmente é parte do elenco, foi aos 12 anos, desde então o vínculo é determinante em sua trajetória. Também formada no Departamento de Arte Dramática e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Sua formação é marcada pelo trabalho junto à diretora e professora Inês Marocco, com a pesquisa sobre as técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator-dançarino. Tal pesquisa utilizou como base os princípios da *antropologia teatral* na linha da Etnocenologia, na qual insere-se a atriz. Além desses conhecimentos formativos, faz parte das técnicas utilizadas em seu trabalho como atriz a bioenergética, *view points*, improvisação, como a *mad improvisation*,

estudos de Jacques Lecoq, como a máscara neutra e o trabalho sobre manipulações energéticas. No atual trabalho criativo, realizado pela atriz de forma autônoma em sua pesquisa prática junto ao PPGAC, são utilizadas técnicas denominadas *tarefas*.

Gilberto Icle, ator e professor doutor da Faculdade de Educação da UFRGS iniciou fazendo teatro amador no interior do estado. Em seguida ao ingressar no Departamento de Arte Dramática teve os primeiros contatos com o grupo LUME, e em consequência com os estudos de Eugênio Barba sobre a *antropologia teatral*. Em 1992 é criado a UTA-Usina do Trabalho do Ator onde exercita, enquanto ator e diretor, a sua produção artística desde então. Define sua trajetória como bastante particular, tendo como base essencial o teatro de grupo. Cita a influência do grupo *Odin Teatret* nas técnicas utilizadas por ele e, a partir de 2003, a inclusão do *mimo corpóreo*, técnicas de composição e improvisação.

Heinz Limaverde iniciou no teatro em sua infância no interior do Ceará em decorrência do fascínio pelo circo, teatro popular, shows de música, mágicos de rua, marionetes e mamulengos. Suas primeiras atuações foram na escola e já inseridas no estilo cômico. Entrou para um grupo de teatro, dança e coral e desde então afirmou-se no meio artístico. Aos 15 anos mudou-se para Porto Alegre e passou a trabalhar com atividades recreativas em escolas. Em 1994, já aos 20 anos, foi convidado para participar de espetáculos dirigidos pelo diretor Zé Adão Barbosa. Desde então, o gosto pela comédia fica evidente, o ator também fez parte das primeiras experimentações teatrais com Drag Queens na cidade. O recurso que Heinz utiliza como o mote de seu trabalho de atuação é a observação, o ator observa pessoas, comportamentos, detalhes e filtra elementos que podem ser úteis para determinados papéis. No processo prático, resgata esses dados para combiná-los em prol da criação artística.

Liane Venturella, atriz de teatro, cinema e televisão iniciou o fazer teatral no grupo Mutirão durante a Graduação em Comunicação na PUC/RS, no qual participou durante cinco anos. A atriz realizou cursos em Londres que aprimoraram sua formação artística, em seguida, foi convidada pelo Grupo de Teatro Stravaganza para compor um espetáculo. Após esta experiência, Venturella trabalhou com diferentes grupos de teatro de Porto Alegre e defende que acredita mais na união de interesses específicos de diferentes pessoas para projetos distintos, do que na sustentação de um grupo fixo, a atriz possui 27 anos de carreira artística. Define seu trabalho técnico como bastante aberto, pelo fator de trabalhar com diferentes direções e grupos, estilos e propostas diversas formularam seu trajeto. Não houve a preocupação em compor um estilo ou técnicas pessoais de atuação, a atriz define-se como aberta e pronta a adaptar-se as linhas do teatro.

Lisandro Bellotto teve como porta de entrada os estudos de Constantin Stanislavski durante as primeiras experiências teatrais. Antes de ingressar no Departamento de Arte Dramática na Graduação em Teatro e no mestrado em Artes Cênicas do PPGAC da UFRGS, foi apresentado ao universo da performance, que o acompanha até os trabalhos atuais. Define seu trabalho de atuação como o ator que narra mais, do que representa histórias. O trabalho sobre si mesmo, de forma autorreferente é marcante em suas criações. Os elementos da tecnologia também são presentes na maioria dos espetáculos de recente atuação de Bellotto. Os impulsos provenientes do mundo cotidiano do próprio performer servem como material para suas composições e o uso de projeções nos espetáculos misturam as fronteiras entre a performance, o teatro e a tecnologia.

Sandra Dani também interessou-se cedo pelo teatro, durante sua infância a leitura era bastante estimulada, logo, o encantamento e a curiosidade pelo mundo da ficção foi

descoberto. Em 1971 ingressou no Departamento de Arte Dramática, posteriormente tornando-se professora de interpretação dos cursos da Graduação em Teatro. Realizou o mestrado em Teatro pela State University of New York. A atriz trabalha sobre o que intitula de limites de seu corpo, no sentido de um autoconhecimento e um foco sobre as possibilidades existentes. Técnicas de Constantin Stanislvski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, entre outros, fazem parte de sua formação, a atriz conta que realizou uma adaptação pessoal dos métodos de tais mestres que funcionaram de forma eficaz em seu trabalho.

Sergio Lulkin é ator e professor de teatro, também é professor doutor da Faculdade de Educação da UFRGS. Realizou as primeiras experiências teatrais na escola durante sua infância e posteriormente em 1977, com teatro amador, atuava junto a um grupo de pessoas politicamente engajadas em Porto Alegre. Em seguida, o ator ingressa na Graduação em Teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS e até hoje procura realizar diversos cursos, oficinas e workshops de seu interesse, define sua formação como continuada. Sua trajetória foi marcada pelas características de criação da diretora Maria Helena Lopes, com o Grupo TEAR. O jogo teatral, uso de objetos como estímulo criativo e a improvisação seriam as grandes forças de seu trabalho. O trabalho com máscaras, e a aproximação com a Commedia Dell'Arte também fazem parte das técnicas utilizadas pelo ator.

Tânia Farias, teve o primeiro contato com o teatro na escola, seguido pela participação em cursos e oficinas e na formação de um grupo chamado Trupe de Experimentos Teatrais Bumba meu Bobo. Os primeiros trabalhos neste grupo foram infantis e em seguida direcionados para o teatro de rua. A grande referência para este grupo recém-formado com relação aos trabalhos de rua era o grupo Ói Nós Aqui

Traveiz, no qual a atriz passou a participar como integrante. Atualmente a 17 anos no grupo da Terreira da Tribo, Tânia define três vertentes importantes que estão presentes de forma adaptada e combinada em suas técnicas de atriz e no trabalho realizado dentro do grupo com o teatro de rua, são eles Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. A interpretação intensa e visceral é uma busca constante da atriz.

Tatiana Cardoso, atriz, diretora e professora do Curso de Graduação em Teatro na UERGS iniciou o trabalho artístico com a dança e manteve-se dentro do trabalho corpóreo na ginástica acrobática e ballet clássico. Ingressou no Departamento de Arte Dramática da UFRGS na Graduação em Teatro e realizou mestrado em Artes Cênicas, durante esta trajetória sempre voltou seu olhar para as práticas corporais. Tatiana teve contato com a atriz do *Odin Teatret* Iben Nagel Rasmussen da qual é discípula, também participa do Grupo Internacional de Teatro Ponte dos Ventos que encontra-se uma vez por ano. O trabalho físico e autoral do ator que cria e gerencia sua própria poética é buscada através de técnicas como a *antropologia teatral* e os ensinamentos de Stanislavski.

2.2 Vertentes, bases técnicas e teóricas na formação teatral contemporânea

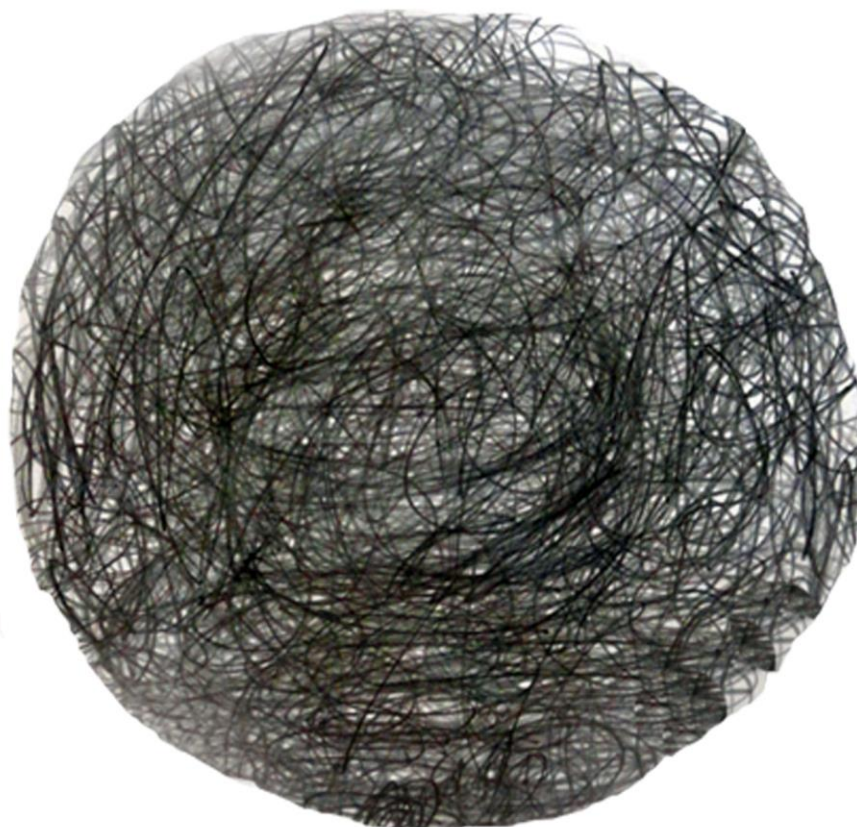
Os atores entrevistados demonstram, em sua grande maioria, o giro de trabalhos realizados com artistas e grupos diferentes, ainda com a manutenção de um grupo continuado em paralelo.

Não há um trabalho único, exclusivo, por trabalhar com pessoas diferentes e processos muito diferentes, a técnica ou vertente é uma mistura. É um ajuntamento de coisas, sou ator jogador que experimenta conforme o processo. Tudo misturado, híbrido, vou agregando, adequando e percebendo, sou um colheitador de coisas.

Não sou nem uma coisa nem outra, mas não posso renegar nem uma coisa nem outra porque uso todas. Eu me sinto contemporâneo sendo uma mistura. Nessa confusão de referências, tudo é imagem geradora. (Daniel Colín)

Estes trabalhos confiam mais na qualidade da união de artistas distintos em prol de interesses e projetos em comum do que na adesão exclusiva de um grupo único que realiza todos os projetos com os mesmos integrantes ou estilos. A consequência deste trânsito de artistas em projetos distintos faz com que os atores não cultivem uma vertente única em sua carreira, cada proposta traz em si a técnica necessária ao andamento daquela montagem. *A técnica depende de como você quer tocar as pessoas. (Arlete Cunha)* Há nas vozes dos atores a substituição de estilos e formas singulares por estratégias de cada projeto que utilizam de diferentes técnicas, acabando por se misturar. *Não há algo que seja único na minha trajetória, são muitas coisas. Mesmo quem é de um grupo e faz trabalho apenas nesse grupo usa várias técnicas diferentes. (Elisa Heidrich)* Nenhum dos atores se define apenas como Stanislavskiano, Brechtiano, Grotowskiano, mímico, teatral-antropológico ou etnocenológico, por exemplo, ao mesmo tempo que não negam a influência de nenhuma dessas fontes, os utilizam em conjunto com outras técnicas que se somam.

Trabalho com grupos e pessoas diferentes, busco por novas maneiras de trabalho, novas expressões. As técnicas e gêneros não são únicos, guio-me pela procura prática, por propostas. Existe o momento em que tu repete a técnica para conhecer, aí faz uma triagem para compreender o sentido e ter a tua mistura. (Sandra Dani)



O ato criador alimenta uma natureza similar. A natureza do ato criador, com seus intermináveis pontos de chegada e de partida, materializa uma pontuação indefinível: linha intensamente infinda com ritmos e intensidades tônicas, cadências, dissonâncias e concordâncias inimagináveis (DERDYK, 2001 p. 10).

Este hibridismo de técnicas substituindo estilos ou vertentes exclusivas evidenciam a abolição de fronteiras e separações fixas manifestadas nas práticas culturais da contemporaneidade. De acordo com Frederic Jamenson, crítico da cultura contemporânea e escritor da obra *A virada cultural*, esse fim das unidades e divisões essenciais entre as técnicas, gêneros e vertentes é uma das características mais determinantes na cultura dos dias de hoje, este estudo é intitulado de teoria contemporânea. O primeiro exemplo deste movimento é citado de acordo com os discursos filosóficos:

Na geração anterior ainda havia um discurso técnico da filosofia profissional- os grandes sistemas de Sartre ou dos fenomenológicos, a obra de Wittgenstein, a filosofia da linguagem comum ou analítica-, à margem do qual ainda se podia distinguir aquele discurso bem diferente das outras disciplinas acadêmicas- da ciência política, por exemplo, ou da sociologia e da crítica literária. Hoje em dia, cada vez mais, temos um tipo de escrita simplesmente chamada de "teoria", que é, ao mesmo tempo, todas e nenhuma dessas coisas. (JAMENSON, 2006 P. 19)

Os grandes nomes do modernismo foram identificados pela construção de um estilo pessoal bastante singular e inconfundível onde só de se olhar para determinado discurso ou tela de pintura já detectava-se tratar de tal filósofo ou tal artista. O mesmo ocorre com o teatro, onde os aspectos estéticos ou a forma de interpretação caracterizavam uma determinada vertente baseada nos preceitos de tal encenador. Nestes casos, se tornou eficaz a denominação de um nome para descrever um estilo ou gênero singular. A visão de mundo que expressavam e a maneira de fazê-lo era tão inigualável que as fronteiras e suas separações eram notórias, bem definidas.

O que está claro é apenas que os modelos anteriores- Picasso, Proust, T. S. Eliot- não funcionam mais, já que ninguém mais tem aquele tipo de mundo e estilo singular e único para expressar. E provavelmente essa não é apenas uma questão "psicológica"; temos também que levar em conta o imenso peso de setenta ou oitenta anos de modernismo clássico propriamente dito. Esse é um

outro sentido, a partir do qual os autores e artistas do presente não serão mais capazes de inventar novos estilos e mundos- eles já foram inventados (JAMENSON, 2006 p. 25).

Visualizando este terreno onde *nada é novo, o que modifica é o olhar sobre as coisas e a maneira com que tu lida com elas (Sandra Dani)* a desdiferenciação entre os campos traz à tona um hibridismo onde as técnicas, estilos e gêneros se misturam em decorrência de um movimento presente que excede as artes. *Mistura para a criação de técnicas próprias, tudo é mistura, nada mais é puro, por isso inventamos o hibridismo. (Tânia Farias)* Trata-se de uma influência que inclui os modos de vida sociais, políticos e econômicos de um mundo globalizado, onde as mídias de comunicação se desenvolvem velozmente e a disseminação da informação e ações interligadas entre as nações são marcantes. “Não se trata apenas de mais uma palavra para descrever um estilo particular. Trata-se também de um conceito de periodização, cuja função é correlacionar o surgimento de novos aspectos formais da cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica” (JAMENSON, 2006 p.20).

Referindo-se ao teatro como um retrato deste movimento, o crítico cita Peter Brook, Grotowski, o Théâtre de Soleil, o Teatro Nacional Popular, o Teatro Nacional de Olivier e Beckett, e sugere que estes nomes já tratam-se de grandes encenações criativas, muito mais do que uma composição original e de uma produção de novos textos dramáticos “em outras palavras, tratava-se de novas montagens de Shakespeare ao redor do mundo, em vez de novos Shakespeares inimagináveis” (JAMENSON, 2006 p. 129). Isto significa que a arte contemporânea já se pauta diante desses movimentos atuais de um modo novo. “A encenação teatral também é uma forma de práxis e as mudanças no teatro, por menores que sejam, também são contribuições para uma mudança geral na

própria vida, no mundo e na sociedade da qual o teatro é tanto uma parte quanto um espelho” (JAMENSON, 2006 p.130).

A impossibilidade de formular uma noção de encenação teatral que possa abranger as diferentes práticas atuais é estudada por Patrice Pavis na obra *A encenação contemporânea*, onde o estudioso também ressalta que os estilos e técnicas únicas e singulares foram substituídos por métodos, projetos de encenação e estratégias diversas¹³. *Não há técnicas nem um estilo único, tento estar aberta pois cada caminho é um caminho. Existem propostas, tentativas. (Liane Venturella)* A crítica teatral já não possui ferramentas padronizadas para julgar as práticas teatrais hoje. Não há uma noção estética central que identifique uma determinada vertente, as formas de encenação, segundo Pavis, buscam a desconstrução dos conceitos. “O próprio teatro está mundializado, 'globalizado'; não está mais ligado a um território, nem mesmo a uma cultura: viaja pelo espaço e pelas práticas. Resta-nos seguir o movimento, ao invés de tentar controlá-lo” (PAVIS, 2010 p. 25). Prossegue:

No lugar da noção de estilo de encenação para os clássicos, achamos antes a de *método* para os trabalhos contemporâneos. *Método*, é verdade, adaptado somente à peça a ser montada ou, a rigor, a um autor e, portanto, dificilmente reutilizável e indócil a qualquer teoria. Nunca se fala em estilo especializado nos contemporâneos. Cada encenação de um novo texto obriga a reinventar um espaço, uma ação, um ritmo que não são “pré-visíveis” (PAVIS, 2010 p. 130).

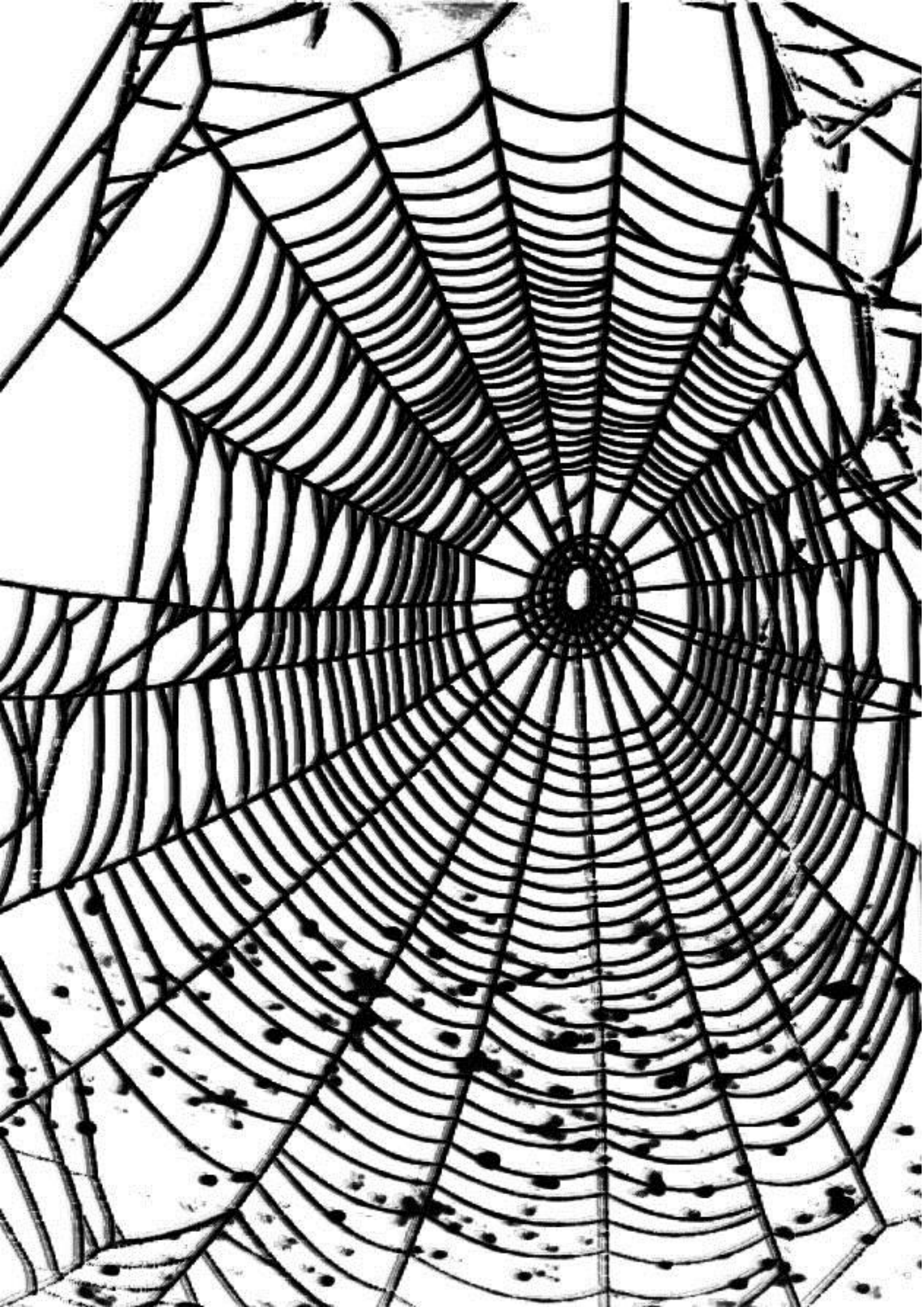
As práticas teatrais contemporâneas sugerem uma arte aberta, incompleta, em movimento, onde as cenas não são necessariamente estruturas fechadas ou permanentes, onde há uma partilha multidisciplinar e grande valor ao processo- não seríamos os seres humanos também processo? Também não somos totais ou terminados, estamos em construção. Segundo Pavis, para estudar a encenação contemporânea “é necessário a

¹³

Cf. em PAVIS, 2010 p. 8.

reintrodução de um sujeito construtor e desconstrutor, semiotizando e dessemiotizando, centrando e descentrando” (PAVIS, 2010 p. 8).

É necessário, para dar continuidade a este estudo, o reconhecimento de que os aspectos, estilos e mundos anteriormente inventados permanecem nas mais contemporâneas formas de arte. Ou como base fundante, ou influência, ou elemento integrante, estão lá as formas, estilos e itens das clássicas criações. Transformados, reconstruídos, distorcidos, misturados, porém presentes, criando uma forma de arte múltipla em possibilidades. O olhar sobre o *subtexto* estará incluso nesta perspectiva, ao contemplar o estudo de sua criação a partir do meio onde estava inserido até as suas transformações, busca reconhecer as formas de sua presença nas práticas atuais. Cabe aqui destacar que este conceito pode encontrar-se um tanto distante de alguns estudos teatrais contemporâneos. *O subtexto, no sentido convencional da palavra talvez não se use mais. (Tânia Farias)* Entretanto, a compreensão de que as criações atuais não excluem as antigas e que de alguma forma constituem-se delas é essencial para que esta reflexão possua sentido e para que seja possível visualizar o *subtexto*, junto às suas atualizações e transformações, nas práticas contemporâneas.



3. TESSITURAS POR UM *SUBTEXTO* CONTEMPORÂNEO

3.1 *Subtexto*. De onde vem? O que é?

Desde suas primeiras experiências como ator, Stanislavski perturbava-se com as interpretações habituais praticadas em Moscou. Os atores somente declamavam os textos, a forma mecânica e afetada confirmava que de nada adianta alcançar notas corretas e ter uma afinação precisa se as palavras pronunciadas não são capazes de evocar imagens e evidenciar a vida que pode haver oculta por trás delas.

Stanislavskí queria quebrar com o sistema das estrelas, das grandes atrizes e grandes atores que eram eles mesmos em cena, queria quebrar a grande eloquência, os textos ditos de forma artificial. Queria introduzir uma similaridade e uma correspondência entre a representação da vida que tu vê no cotidiano e o palco. Ele queria que o público fosse capaz de acreditar na encenação. Então, ele foi trabalhar com a espontaneidade e quebrar com a rigidez daqueles atores. (Sandra Dani)

Com o objetivo de conquistar esta representação espontânea, recorrentemente era enfatizado pelo mestre russo que a peça escrita não é uma obra de arte acabada. O que se sabe sobre a vida do personagem? Seu passado e presente? Em que tempo ele está? Quais são as questões mais íntimas que determinam suas atitudes? Como são suas características internas e externas? *O subtexto está muito associado com uma ideia de algo que não está explícito na cena ou no texto. (Daniel Colín)* Existem, conforme explanado, muitas características necessárias à construção do espetáculo que não encontram-se determinadas no texto. Precisam ser criadas e completadas pelo diretor e pelo ator que, ao incluírem seus próprios elementos ao texto, estão estabelecendo uma relação singular com a obra. Estas perguntas e lacunas só são

sanadas e a peça só se torna obra de arte de fato quando é levada à cena nutrida de vida pelos atores através, dentre outras criações, do *subtexto*.

Stanislavski concebeu este conceito por volta de 1898 para definir o trabalho realizado inicialmente com as peças de Tchékhov¹⁴, textos de difícil compreensão onde as falas por parecerem monótonas e sem sentido aparente careciam de algum suporte interior. Os atores necessitavam “recheiar” aquelas falas com uma vida interior de pensamentos, ações interiores, objetos de atenção, recordações e demais elementos que proporcionassem uma significativa intensidade a essas obras.

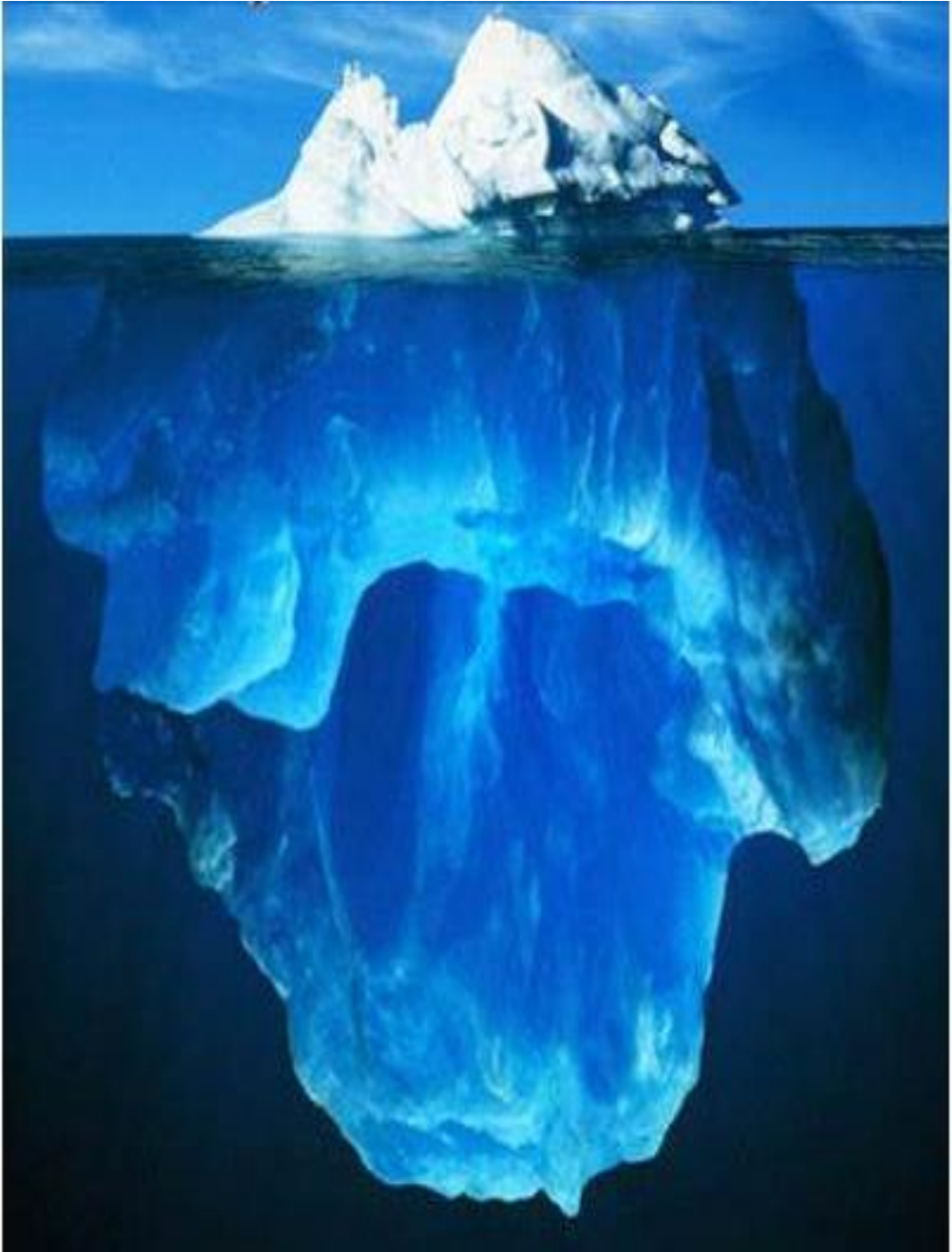
Do seu encanto consiste em que não se traduz por palavras mas está oculto sobre elas ou nas pausas, ou nas concepções dos atores, na irradiação do seu sentimento interior. Ai ganham vida em cena até os objetos mortos, os sons, as decorações, as imagens criadas pelos artistas, e o próprio clima da peça e de todo o espetáculo. [...] Para revelar a essência interior de suas obras, é necessário fazer uma espécie de escavação das suas profundezas espirituais. Evidentemente, isto é exigido por qualquer obra de arte com conteúdo espiritual profundo. A Tchékhov isto se refere em medida maior, pois não há outros caminhos para chegar a ele (STANISLAVSKI, 1989, p.300-301).

Seria quase como um sustentáculo, alguma coisa que apoia a atuação, quer dizer, existem mais ações além daquelas que aparecem e existem mais textos além daqueles que são ditos. (Gilberto Icle)

Segundo Stanislavski, na obra *El trabajo del actor sobre si mismo em el processo creador* o *subtexto* é tudo que o ator estabelece como expressão interna de um papel, que dá vida ao texto e uma base para que exista. *O subtexto é lugar ou dimensão de onde as coisas brotam de maneira mais orgânica e mais autêntica. (Gilberto Icle)*

¹⁴

Cf. em ASLAN, 1994, p.77-78.



Não está explícito na obra de um autor, mas é o que motiva e justifica a encenação do texto, está nas entrelinhas e depende diretamente da criação individual realizada pelo ator. *O que tem nas entrelinhas do texto, isso em maior ou maior intensidade, é o que todo o ator busca. (Liane Venturella)* É a linha invisível que percorre seu ser antes, durante e depois das ações. Para Stanislavski, o ator deve desenvolver muitas destas linhas interiores, pois são elas que unem o ator ao personagem formando uma ação completa.

O Subtexto é um tecido de múltiplas e diversas linhas interiores da obra, e do papel, feito por *ses mágicos*, todo tipo de ficções da imaginação, circunstâncias dadas, movimentos internos, objetos de atenção, verdades pequenas e grandes, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos similares. É o subtexto que nos faz dizer as palavras do papel. Todas estas linhas estão intencionalmente entrelaçadas entre si como os fios de um cabo, e nessa forma se estendem por toda a obra em direção ao superobjetivo. Somente quando a linha do subtexto penetra o sentimento, como se fosse uma corrente submarina, se cria a linha de ação contínua da obra e do papel. E se manifesta não só através de movimentos físicos, mas também da dicção: se pode atuar não somente com o corpo, mas também com o som e as palavras (STANISLAVSKI, 1997b, p. 83) ¹⁵.

Para Stanislavski, a palavra no teatro ao conter um *subtexto* rico pode estimular os sentidos do espectador, evocar imagens em suas mentes, instigar recordações e transmitir sensações auditivas, visuais, táteis, gustativas e olfativas. “As palavras mais simples, ao

¹⁵ “El subtexto es un tejido de multiple y diversas líneas interiores de la obra, y del papel, hecho de siés mágicos, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto que nos hace decir las palabras del papel. Todas estas lienas estan intencionadamente entrelazadas entre si como los hilos de um cable, y en esa forma se estienden por toda la obra en direcion al superobjetivo. Sólo cuando toda la línea del subtexto va penetrado el sentimiento, como si fuera una corriente submarina, se crea la linea de acción continua de la obra y del papel. Y se manifesta no solo com el cuerpo, sino tambien con el sonido de las palabras.” Tradução minha.

transmitirem ideias complexas, mudarão toda nossa concepção de mundo”¹⁶
 (STANISLAVSKI, 1997b p. 84). *É o subtexto o que está acontecendo no meio das palavras, o que está te levando a dizer as palavras, de onde vem as palavras e as vezes isso é bem mais interessante do que só falar. (Liane Venturella)*

Stanislavski destaca que um dos principais elementos constituintes do *subtexto* é a memória, há uma vida de sentimentos, imagens e sensações por acionar guardadas na memória. Além de possibilitar o uso destes elementos ao propiciar a extração de informações da experiência particular do ator, é graças a memória que torna-se possível rememorá-los adiante, de forma editada e atualizada ao constituírem a linha do *subtexto*.

O subtexto é tudo aquilo que pode te auxiliar para conquistar a força que tu precisa para a personagem ou para aquele momento em determinada cena. As vezes é uma cena que tu presenciou no teu cotidiano naquele dia, que está presente em ti mesmo que tu não queira, uma cena horrível, por exemplo, uma cena de injustiça ou violência. E quer tu queira, quer não, tu é a pessoa que vivenciou aquela cena e aquilo vai contigo para o espetáculo naquela noite e com certeza vai ser utilizado como um subtexto pra ti. Todos os teus estados anímicos podem servir de subtexto, não apenas aquilo que num estudo de texto você poderia conquistar ‘ah, o que o autor quis dizer aqui’ ou ‘o que o personagem está querendo dizer aqui’. Para além do estudo específico do texto e das palavras empregadas é tudo aquilo que tu acredita que deve ter em cena. (Tânia Farias)

Diversos sentidos podem ser utilizados e apropriados pelo *subtexto*, podendo afirmar o que está inscrito na fala ou subvertê-la. *O subtexto é como a legenda de uma cena que pode ser completamente diferente do que eu estou falando, não precisa ter uma relação lógica, é a minha relação. (Heiz Limaverde)* De quantas formas é possível pronunciar “eu te amo”, sugere Stanislavski. Que *subtexto*

¹⁶ “Las palabras mas simples, al transmitir ideas complejas, cambiarán toda nuestra concepción del mundo.” Tradução minha.

utilizar para que estas palavras adquiram o sentido oposto? Ou mesmo para que transmitam a paixão? *É como eu colocar um cachecol. Eu saber que vou pegar o cachecol pra me enforçar, já vai recheiar a minha ação, diferente de simplesmente pegar o cachecol pra me enfeitar. Ou pegar porque eu estou com muito frio.* (Arlete Cunha) Inúmeras são essas possibilidades já que a singularidade de quem o cria está diretamente ligada ao seu resultado. Uma recordação única e intransferível de determinada sensação, por exemplo, pode constituir este *subtexto*, ou talvez uma imagem criada a partir de um filme visto pelo ator. Enfim, incontáveis são as possibilidades e mesmo depois de criado, o *subtexto* continua a transformar-se, pois estará atualizando-se cada vez que for acionado.

É como eu dar um bom dia, eu posso te dar um bom dia porque eu fiquei feliz porque eu não te vejo há muito tempo. Posso te dar um bom dia como quem te dá um tiro. Posso te dar um bom dia como quem te cospe na cara. Posso te dar um bom dia como quem não quer te dar um "bom dia". E isso é o que? Subtexto. É o texto que eu escrevo interiormente, vamos dizer, que está latente e que dá significado. (Sandra Dani)

É valioso o destaque sobre o que a criação do *subtexto*, ou das ideias contidas nele possibilita, ou seja, a presença na atuação dos anteriores níveis do processo criativo. É importante destacar que o *subtexto* do ator pode ou não ser perceptível aos olhos do espectador durante sua atuação, pode estar presente em um pequeno estímulo ou estar visível na ação manifestado como característica evidente.

Esse discurso interno que vai dando suporte ou criando tensões que as vezes não é tão interno. Ele está junto, mas vai subliminarmente sustentando algo que está sendo dito ou um gesto que está sendo expresso. Ele se veria, a gente poderia enxergar eventualmente esse subtexto exposto. (Sergio Lulkin)

3.2 Transformações

Entendo que apesar de por vezes o corpo e a voz serem exercitados tecnicamente em separado, no processo de construção do personagem as ações vocais trabalham em conjunto com as ações físicas. Compreendo que não devem ser encarados de maneira dividida já que constituem um único corpo, logo, movem-se através dos mesmos preceitos, complementam-se. Na atuação, portanto, corpo e voz trabalham por um mesmo horizonte. Stanislavski relaciona a linha do *subtexto* inicialmente à ação vocal – em decorrência da relação direta entre voz e texto, entretanto, por ser uma criação que, segundo o mestre, percorre toda a extensão da obra e da atuação, acaba por influenciar e transmitir-se não apenas pelas palavras e pausas, mas pelo corpo todo.

Você pode montar uma cena inteira só de subtextos e sem palavras, com ações físicas. (Liane Venturella) Fiz um trabalho que tinha pouquíssimas falas, eram subtextos de intenções e ações corporais. (Carolina Pohlmann) Ou seja, o subtexto, assim entendido, não está presente apenas durante as falas do texto, é possível compreendê-lo também como constitutivo das ações físicas. Às vezes a gente não tem nem texto na cena, mas trabalha com intenção e outros caminhos em que somente a forma do corpo não é suficiente. (Daniel Colín)

Stanislavski intitulou *linha de ação contínua* o fio condutor que sustenta a atuação física e vocal do ator como um todo. Não haveria, portanto, uma separação entre linha vocal e linha física.

O subtexto era o recurso que aparece com Stanislavski que era uma espécie de preenchimento, eu acho que no início ele visava preencher os espaços vazios. Mas depois, Stanislavski, me parece, se dá conta de que existe ali uma linha de ação interna dada pelo subtexto que sustenta toda a atuação. (Gilberto Icle)

Cabe destacar que, conforme citado no primeiro capítulo, Stanislavski ao escrever a *mise-en-scène* das obras de Tchékhev e ao indicar minuciosamente o que cada ator deveria buscar sentir, como se portar e o que projetar durante a pronuncia de cada fala estava elaborando, de certa forma, o *subtexto* dos atores. Seguindo a evolução de seus procedimentos de trabalho como diretor, Stanislavski compreendeu, com as descobertas do *sistema*, a forma de auxiliar os atores em suas próprias criações individuais.

O Stanislavski foi a primeira pessoa a elevar o ator à condição de criador. O ator era antes um repetidor, uma máquina do diretor. Vem pra cá, vai pra lá, atravessa o palco, direita baixa, direita alta. Ele executava e não pensava necessariamente no seu trabalho. Teria que ter um domínio instrumental, falar muito bem, ter um corpo flexível, mas não precisava ter uma compreensão maior daquilo, tinha uma visão muito setorizada. (Sandra Dani)

Outro fato bastante evidente não apenas nos estudos sobre a origem do *subtexto* no *sistema* de Stanislavski, mas também nas pesquisas posteriores e na definição encontrada até hoje, inclusive destacada pelos atores entrevistados, é a relação do *subtexto* com a noção “dentro” ou interior, criação que sustentaria a parte de “fora” ou exterior.

Alguma coisa que sustenta aquilo que tu faz, como se fosse uma linha interna de coisas que vão acontecendo e que de alguma forma sustentam o que aparece fora. Acho que tem bem a ver com essa divisão fundante do teatro ocidental do trabalho do ator que é o dentro e o fora. (Gilberto Icle).

3.3 O corpo e a mente e seus desdobramentos

A inclusão do *subtexto* nesta separação entre dentro e fora e interior e exterior, foi evidenciado primeiramente nos trabalhos de mesa realizados por Stanislavski, nos quais os atores criariam esta vida interior do personagem antes da prática física. O *subtexto* então era criado a partir do trabalho de mesa e ao analisar os aspectos da obra e do papel as ideias e invenções imaginárias surgidas eram acumuladas para que preenchessem, posteriormente, as ações dos atores. *O subtexto é a ação interior que recheia a palavra e a ação. (Arlete Cunha)* Outro fator que promoveu a relação do *subtexto* à criação interior do ator está no entendimento imediato do prefixo *sub* de sua nomenclatura que significa por baixo. Nos dicionários da língua portuguesa encontra-se: posição abaixo ou inferior, insuficiência, substituição. Esta divisão essencial entre o em cima e o embaixo, o dentro e o fora são constantes em todas as reflexões sobre o trabalho de *subtexto*.

Para a análise desta compreensão e sua possível transformação é necessária a reflexão sobre a maneira com que o corpo foi pensado e compreendido desde a criação do *subtexto* e a relação deste entendimento com a maneira de criar do ator e o olhar sobre o corpo em cena. É essencial reconhecer que os pensamentos filosóficos, culturais e científicos interferem diretamente nos procedimentos e sistematizações configurados sobre a forma criativa. A hegemonia advinda de compreensões filosóficas a respeito do corpo guiou de forma incisiva a prática teatral.

O filósofo português José Gil na obra *Metamorfoses do Corpo* explana sobre o pouco conhecimento que se possui sobre os elementos constitutivos da “unidade psicofísica” do sujeito, que seria, segundo o autor, a chave para a compreensão da união entre corpo e espírito, questão tão determinante nas práticas artísticas.



Sobre a alma, a consciência, o espírito. Estas regiões se aproximam de uma natureza imaterial que parece macular e animar nosso corpo feito carne, sangue e pele... e ainda assim não conseguimos detectar que tipo de ocupação essas regiões nos habitam: a de uma interioridade imaginável no campo das alturas- abismal, intocável, intensiva, sagrada, invisível- a de uma exterioridade igualmente imaginável na altura do chão- tocável transformável, permeável, profana, superficial, extensiva. Onde no corpo a mente habita? O que vem de fora e o que vem de dentro? Como é que a experiência da criação inventa no corpo o tempo e o espaço para deles, ou neles criar o mundo? (DERDYK, 2001 p.15-16)

Como se viu, há uma dificuldade real em pensar esse laço, em pensá-lo primeiro, ou principalmente antes de pensar o corpo e o espírito. Pelo contrário [...], parece mais fácil, mais pertinente pensar primeiro e separadamente os dois termos da unidade, e esta só depois, como resultante de uma operação de unificação. São múltiplas as razões históricas e epistemológicas dessa separação. Limitar-me-ei aqui a evocar um certo ponto: a deslocação da categoria de “interior” para o lado do espírito (ou “alma”), deixando ao espaço objectivo a pura exterioridade das partes. Como é evidente, o corpo e o seu espaço ficaram do lado das “coisas”, sem interior nem qualquer outra determinação espiritual (GIL, 1997 p.175-176)

O pensamento cartesiano¹⁷ foi a principal corrente filosófica que determinou a dicotomia entre a mente e o corpo, o sujeito e o espírito. Espírito este, compreendido como supremo em relação ao corpo. Entretanto, o ator e pesquisador Renato Ferracini em sua obra *Café com queijo. Corpos em criação* discorre que “estamos, desde a época grega, ‘acostumados’ a pensar nessa separação e hierarquização” (FERRACINI, 2006 p. 76). Esta dicotomia existente na maneira de pensar corpo e mente traz reflexos consideráveis na teoria e na prática do trabalho do ator.

A justificativa empregada por alguns estudiosos em relação a esta forte dicotomia entre corpo e mente, interior e exterior, está na falta de conhecimento científico sobre fenômenos que envolvem o inconsciente do homem. A incerteza sobre determinadas ordenações mentais, para as quais não existem instrumentos de medição ou decifração, faz com que tais elementos não sejam considerados “terrenos” ou “corporais”, e sim, “misteriosos” e “espirituais”. A falta de explicações para fenômenos de criação artística, por exemplo, também locaram, por algum tempo, os processos artísticos em áreas chamadas de “místicas” e “divinas”. O temor sobre o que não se compreende faz com que

¹⁷ “O cartesianismo é o conjunto de conceitos com base nas ideias do filósofo, matemático e físico francês, René Descartes (1596–1650), e seguidores, inaugurando a autonomia da razão dubitativa – movimento filosófico revolucionário em relação à autoridade tradicional – valorizando a dúvida, o racionalismo, o método como garantia de obtenção da verdade e o indivíduo livre e autônomo” (COLLI, 1996 pg.61).

o homem esteja à mercê de tais forças, já que não pode controlá-las e dominá-las. Talvez por este motivo a supremacia tenha sido da alma e não do corpo.

Mas independente de onde tenha nascido a base conceitual dessa suposta relação, ela deve ser, para nós atores, repensada e redimensionada. Em nosso cotidiano de trabalho de ator e mesmo em nossos escritos, acabamos, nos detalhes, incorporando, quase inconscientemente, essa dicotomia entre corpo e alma e também essa visão instrumental do corpo. É comum chamarmos o corpo de nosso “instrumento” ou “ferramenta” de trabalho. Ora, o corpo não pode ser nosso “instrumento” ou “ferramenta” de trabalho, pois quando falamos em “instrumento” ou “ferramenta” subentendemos sua manipulação por algo supostamente superior, ou mais adestrado, ou mais treinado, que saiba manipular e usar esse instrumento. Acabamos incorporando a dicotomia e a hierarquização no qual a mente controla o corpo, o usa como ferramenta de trabalho (FERRACINI, 2006 p.77).

Contemporaneamente algumas perspectivas filosóficas passaram a questionar o pensamento habitual relativo ao corpo. Movimentos fenomenológicos, das neurociências e das artes incluem o corpo como central e a mente, antes idealizada como algo para além da carne, passa a ser compreendida entre corpo e mente como uma só unidade, o corpo-mente. O corpo passa a ser compreendido não mais como a casca de algo supremo que o guia. Dentro e fora, são compreendidos como um só fluxo de interação contínua, superando a visão dicotômica que separa e compreende o corpo como um instrumento da alma.

O corpo é um orgânico atravessado por um jogo de forças sem qualquer fixação. O corpo é um devir que não se cristaliza. Assim sendo, eu não sou uma substância espiritual ou pensante que está em meu corpo, mas eu sou meu corpo (FERRACINI, 2006 p. 80).

O corpo passa a ser muito mais evidenciado por sua complexidade e multiplicidade do que por uma separação dicotômica de elementos vistos antes como opostos ou extremos, mas que não separam-se, um é imprescindível para a existência do outro. Se há uma mente, ela só existe pelo motivo de haver um corpo, só há um sujeito

pelo motivo de haver um espírito. Um elo indivisível é constituído entre este dentro como espírito e alma, e o fora como o corpo e a casca. *Tem toda a conversa antiga de se é de dentro pra fora ou de fora pra dentro. Eu acredito nos dois juntos. (Elisa Heidrich)*

O corpo então, não está mais visualizado como um objeto material que depende de uma mente que pensa e rege. E a mente, por sua vez, não está mais entre o dentro do corpo e um lugar misterioso. Misturam-se, fundem-se. Estas transformações vieram por agregar novos sentidos ao que entende-se por corpo e mente. Compreendidos como uma integração de forças, multiplicidade de formas e potencialidades convivendo em conjunto em um fluxo interativo e dinâmico. *Tem diretores que dizem assim: ou o processo do ator é endógeno ou é exógeno, ou seja, de dentro pra fora ou de fora pra dentro. Ouí de diretores com os quais eu discuti muito que é de dentro pra fora. Mas eu digo que é os dois. (Carlos Cunha)*

Assim o corpo carrega em si o existir em toda sua complexidade e multiplicidade: eu sou meu corpo, e o corpo existe aqui e agora em relação a ele e ao meio que o cerca. Existindo e sendo ao mesmo tempo, nesse além da máquina dual, o corpo também dilui a relação espaço/tempo. O corpo integrado é um “estar aqui e agora” e é, portanto, uma “presença” integrada (FERRACINI, 2006 p. 82).

Compreendida esta maneira de visualizar o corpo é importante salientar, conforme a clara Sandra Meyer Nunes na obra *Metáforas do corpo em cena*.

A busca de integração das dimensões “interior e exterior”, ou “física e espiritual” do ator foi constante na trajetória artística de Stanislavski e configurou procedimentos de ignição dos aspectos mentais e corporais, numa unidade psicofísica que justificaram a sua ação (NUNES, 2009 p. 14).

A trajetória trilhada por Stanislavski no decorrer de seu aprimoramento já almejava a experiência do ator sobre a união entre os estados físicos e os espirituais.

Saliento, corroborando com Nunes, que este fator foi fruto da evolução de suas experiências, uma vez que no início de seus trabalhos como ator e diretor compreendia, assim como determinavam os movimentos filosóficos da época, a supremacia do espírito sobre o corpo. Este entendimento contribuiu para que houvesse em seu trabalho a separação entre os trabalhos titulados de internos e de externos, sendo os primeiros, vistos como mais valiosos e de primeiro labor.

Entretanto, é essencial destacar que a metodologia empregada inicialmente por Stanislavski, que incluía o *subtexto* na parte inicial e interior da criação do personagem não era de todo satisfatória. Os atores viam dificuldade em despertar os sentimentos através do trabalho de mesa e também em unir a vida interior criada, com a prática física posterior. Não havia sincronia entre as criações ditas “internas” e “externas”, “espirituais” e “físicas” e o estado criador não era acionado.

No decorrer das experiências percebeu a integração psicofísica necessária ao trabalho do ator e a importância da união dos estados físicos e psíquicos. Esta tornou-se a principal busca de Stanislavski. Tal constatação culminou na criação do *Método das ações físicas*, onde os elementos “internos” almejados são estimulados pela ação física. Desta forma, o que era criado antes na imobilidade e na análise de textos passa a ser provocado através de ações físicas. Corroborando com esta ideia, a pesquisadora Nunes destaca:

O que não quer dizer que Stanislavski terá negado totalmente a etapa do trabalho de mesa, ao propor o método das ações físicas. O que houve foi um desmanche dos limites e da sequência entre estes dois processos, o de, primeiramente, “sentir e analisar o papel” e a posterior “corporificação” da lógica e consecutivamente do personagem na ação (NUNES, 2009 p. 32).

Ao ator coube um trabalho de consciência corporal mais intenso, perceber as conexões, por exemplo, entre imaginações e sensações corporais correspondentes, ou

como acionar os sentidos, a memória, as imagens e toda a sorte de possíveis informações que possam constituir ou fluir no corpo e a integrar a interpretação.

O termo ação física, no entanto, não pode ser entendido como exclusão ao que é comumente descrito como não físico, mas a partir da premissa de que a entidade física carrega a dimensão psíquica ou espiritual em sua própria operacionalidade, sendo possível ser vislumbrada do exterior, ou seja, na ação do corpo. [...] O mais importante não é o que é dito, mas o que está no “subtexto” acional e o ator deve ter clareza da razão (ou emoção) que levou o personagem a agir de certo modo, se movido pelo altruísmo, inveja, condescendência. Ao requisitar o comprometimento do corpo do ator na experiência, Stanislavski não excluiu o pensar e o analisar, mas instaurou uma espécie de deslocamento da atividade cognitiva. Ao invés da exclusiva análise por meio das operações eminentemente cerebrais (o “frio” cérebro) ou mentais, ele propôs ao ator pensar com suas ações, ou seja, pensar com todo o seu corpo. Esta formulação permite estabelecer conexões com as mais recentes abordagens das ciências cognitivas [...]. O conhecimento do que o corpo em ação experimenta e desencadeia favorece a construção de um outro tipo de entendimento para os processos cognitivos, secularmente creditados a incidência e hegemonia de uma mente (enquanto entidade imaterial) sobre um corpo que se faz instrumento (NUNES, 2009 p. 28-29).

O modo como essas conexões corporais entre ações e estados subjetivos são, conscientemente ou não, percebidas, acionadas e organizadas pode ser considerado como um trabalho de criação. “A atuação do ator já pressupunha, para Stanislavski, um ponto de vista da experiência humana, do corpo do ator em ação no mundo” (NUNES, 2009 p. 17). Tal compreensão não quer dizer que os elementos antes entendidos como interiores são excluídos ou estão localizados em áreas misteriosas. As novas abordagens do mestre russo absorvem todas as descobertas anteriores, já que para toda a ação física era imprescindível a criação mutua, por exemplo, de *mundos imaginários*, *circunstancias dadas*, *“ses” mágicos* e também *subtextos*. Elementos também constituintes e localizados no corpo.

3.4 *Subpartitura*

A partir do esclarecimento sobre o desenvolvimento do *sistema* de Stanislavski e sua relação com o *subtexto*, bem como sua definição e transformações, cabe refletir sobre o termo *subpartitura*, calcado nos mesmos preceitos do *subtexto*. O termo foi suscitado por estudos realizados nos encontros do ISTA. O International School Of Teatre Antropology¹⁸ foi fundado em 1979 e se define como uma rede multi-cultural de artistas e intelectuais cujo principal campo de estudo é a antropologia teatral. Para Eugenio Barba, fundador do ISTA “Antropologia teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1994, p. 23).

Conforme Barba, diretor de teatro, pesquisador e criador da antropologia teatral, a noção de *subpartitura* é mais ampla e posiciona-se na camada pré-expressiva da atuação. O estudioso defende que esta nomenclatura está mais adaptada às formas contemporâneas de teatro que não necessariamente estão ligadas a um teatro psicológico e ao texto, onde a atuação pode ser concebida através de outros variados fatores que se sedimentam sobre um comportamento vocal ou físico, chamado partitura.

Sua origem pode residir em uma ressonância, impulso, movimento, imagem ou constelação de palavras. Esta sub-partitura pertence ao nível de organização básico sobre o qual se apoiam os ulteriores níveis de organização do espetáculo, da eficácia da presença individual dos atores ao entrelaçamento da relação deles, da organização do espaço às escolhas dramáticas (BARBA 1998, p.1).

A fim de esclarecer sobre o termo *subpartitura*, Patrice Pavis, professor e pesquisador na área do teatro, também membro do ISTA, elucida que ao analisar um

¹⁸ Cf. em <http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx>

espetáculo o observador possui acesso somente à partitura do ator, ou seja, seus movimentos e ações desempenhadas. Entretanto, é importante salientar que há algo escondido sob a partitura, elementos que a precedem, sustentam e até mesmo a constituem como suporte, a parte imersa do iceberg compreendida como *subpartitura*.

É importante definir melhor essa noção de subpartitura. Esse neologismo está calcado no termo de subtexto, que julgamos excessivamente baseado no teatro psicológico e de texto. Preferimos partitura a texto, pois a partitura não se limita ao texto linguístico, compreende todos os sinais perceptíveis da representação (PAVIS, 2010, p. 89).

Compreende Pavis que a *subpartitura* tornou-se o termo mais abrangente e capaz de exemplificar a ideia contida no termo *subtexto*. Ressalta ainda, que a *subpartitura* é a massa imersa sobre qual o ator apoia-se para atuar e permanecer em cena, simboliza tudo o que pode ser elaborado pelo ator a fim de construir a base da atuação. Salienta que tal trabalho é proveniente da influência de Stanislavski que perseverava sobre o trabalho do ator sobre si. Para Pavis “A *subpartitura* sustenta a memória emocional e sinestésica do ator, simboliza a trajetória do papel, o trilho de segurança que guia essa trajetória em função de pontos de apoio que são ao mesmo tempo físicos e emocionais” (PAVIS, 2010 p. 89).

Corroborando com a explanação de Pavis, Julia Varley membro do ISTA e atriz que debruça-se a refletir sobre os conceitos da antropologia teatral, destaca que:

Na antropologia teatral, a palavra “subtexto” foi substituída por “subpartitura”, um termo mais apropriado às formas de teatro não necessariamente literárias. [...] Nesse conceito misturam-se a técnica pessoal, os apoios que mantêm viva a partitura, os pontos de partida para criar os materiais, aquilo que a atriz pensa antes e durante o espetáculo, as motivações do personagem, o mundo interior, as emoções, a energia, as recordações, imagens, sensações e tudo aquilo que não consegue-se expor em conceitos (VARLEY, p.121).

A partir da explanação por parte de seus criadores a respeito do conceito *subpartitura* é possível traçar alguns pensamentos. Conforme nos ressaltam os pesquisadores do ISTA, o *subtexto* a partir de sua nomenclatura pode ser associado a um meio fundado no predomínio do texto dramaturgico como elemento propulsor do espetáculo. *O subtexto pra mim ta ligado principalmente à coisa do texto, porque na palavra tem texto, então subtexto. (Heinz Limaverde)* Porém, é preciso observar que, ainda que Stanislavski confiasse ao texto o princípio da cena- o que sofre transformações com a criação do *Método das ações físicas*, ele atribui ao ator a responsabilidade de construir o *subtexto* a partir de suas próprias criações e da série de elementos que possam sustentar o papel, como memória, imaginação e sensações. Dessa forma, o anseio em retirar o termo de um meio “exclusivamente literário” na construção do *subtexto* ou da *subpartitura* pode ser atenuado, uma vez que Stanislavski não atrela a construção do apoio e da sustentação do papel ao texto, e sim à arte do ator, ainda que seja, dentro de sua metodologia de estudo, em relação primeira com o texto.

Ainda que se esclareça este pensamento, é necessário compreender a noção de partitura aplicada pela antropologia teatral, termo escolhido para compor a forma mais abrangente existente na ideia de *subtexto*. Segundo o pesquisador Elias de Lima Lopes, que realizou um estudo evolutivo do termo partitura cênica elencando os principais encenadores dos séculos XIX e XX, na antropologia teatral com Eugenio Barba partitura cênica é definida como a “elaboração técnica de ações extracotidianas através de um treinamento e do domínio pleno de suas forças física e psíquica” (LOPES, 2001 p. 46).

As técnicas extracotidianas estudadas por Barba incluem trabalhos de manipulações da energia, ou seja, um excedente energético que propiciará o desenvolvimento das ações físicas e vocais. “As técnicas extracotidianas baseiam-se, ao

contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo” (BARBA, 1994 p. 31). A fim de dinamizar as energias do ator, destacou-se entre demais elementos o jogo de equilíbrio, a oposição de forças e o chamado “treinamento energético” que aspira pela consciência psicofísica necessária às ações extracotidianas.

Segundo Barba (1994), há um componente pré-expressivo do ator logicamente anterior à produção da mensagem cênica. Essa pré-expressão refere-se a um estado mental e corporal “extracotidiano”. Por sua vez, o princípio do corpo “extracotidiano” baseia-se na alteração postural em relação ao corpo cotidiano. [...] Desses exercícios, consideremos especialmente aqueles relativos ao “treinamento energético”, que ajudam o ator a atingir o estado psicofísico “extracotidiano”. São exercícios que provocam um estado de consciência esgarçada no ator. Só na aparência é que esses exercícios são exclusivamente físicos. Baseados na exaustão física, na verdade são psicofísicos. Por meio de ações e movimentações repetidas à exaustão, promove-se a desestruturação do corpo cotidiano, interferindo-se no equilíbrio homeostático, e o corpo exausto envia estímulos ao cérebro, que produz imagens e as re-envia ao corpo em forma de sensações (SOBRINHO, 2005 p. 95).

É visto dessa forma que a nomenclatura do termo *subpartitura* ainda que compreendido pela antropologia teatral como o mais adequado às formas contemporâneas de teatro está ligada mais a ideia de uma técnica específica, onde o método de construção destas partituras segue um trabalho peculiar.

O Barba tem a ideia da subpartitura que seria um equivalente do subtexto para um teatro não tão psicológico e não necessariamente de texto, mas o princípio seria o mesmo, algo que sustenta o que tu faz, uma linha interna de coisas que vão acontecendo e que, de alguma forma, sustenta o que aparece fora. (Gilberto Icle)

É perceptível que o *subtexto* e a *subpartitura* possuem a mesma ideia central como aplicabilidade, ainda que possuam nomenclaturas diferentes. É importante lembrar que, assim como o *sistema* de Stanislavski, através de tantas experiências de erros e acertos,

evoluiu, os elementos e as formas de empregá-los também desenvolveram-se. Na tentativa de atualizar a nomenclatura deste trabalho, já que constatou-se que está, de alguma forma, presente nas formas contemporâneas de teatro, os pesquisadores da antropologia teatral relacionaram o termo *subpartitura* com elementos característicos desta vertente.

Arrisco dizer que a criação do termo *subpartitura* foi a forma encontrada por estes pesquisadores para adaptar os preceitos desta criação ao seu método de trabalho. Acrescentando metodologias próprias ao atrelar o conceito à fixação de partituras, técnicas extracotidianas e ao nível pré-expressivo da representação, e subtraindo elementos não utilizados na vertente. As questões que conservaram a pertinência da manutenção desta criação, seja ela como *subtexto* ou como *subpartitura*, são as mesmas, que no decorrer do tempo e em variadas formas de teatro estimularam pesquisas, experiências e descobertas.

Nada é novo, as coisas estão aí, o que modifica é o olhar que tens sobre elas, a maneira com que tu vais trabalhar com elas. As questões do Stanislavski e as questões do Barba são as mesmas. Eles trabalham sobre os mesmos aspectos, sobre o ritmo da cena, os objetivos do ator, o foco em cena e o corpo. São as mesmas questões, o que modifica é o enfoque, o olhar do Barba sobre estas questões e o olhar do Stanislavski naquela época, sobre estas questões. O que modifica é que tipo de pessoa tem o Barba hoje como ator, a carga de experiências que esta pessoa traz hoje para a escola dele e aquela pessoa no início do sec. XX que vinha trabalhar com Stanislavski. São completamente diferentes, isto já estabelece um olhar diferente. (Sandra Dani)

As mesmas questões perduram e múltiplas respostas surgem trazendo novos pontos de vista. A mesma ideia central é evidenciada nos dois termos, entretanto, conforme demonstram os estudos da antropologia teatral, novas características, maneiras

de empregar e refletir, nomenclaturas e princípios vão sendo inclusos nas formas anteriores na intenção de adequar e atualizar esta criação. Pavis foi sábio ao mencionar que “a instalação desse trabalho é objeto de um longo preparo, do qual até hoje não sabemos muito, mas do qual não temos dúvida da importância” (PAVIS, 2010, p.91). É esta importância que mantêm vivas e atuais as questões e criações que acompanham a prática teatral no decorrer do tempo.

3.5 Como criar *subtextos*?

Para elucidar a criação do *subtexto*, é necessário esclarecer que tal trabalho mistura-se entre propostas da encenação, técnica pessoal e a série de suportes que mantêm viva a atuação, como por exemplo, a motivação, as imagens, a memória, o mundo imaginativo, as sensações e qualquer outro fator que possa contribuir com a atuação. A diretora de teatro e pesquisadora Sônia Machado de Azevedo em sua obra *O papel do corpo no corpo do ator* descreve este processo da seguinte forma:

Tudo aquilo que a faz existir como tal pertence a partitura interna do que sente, pensa, planeja, direciona e impulsiona no sentido de realização, que deve ser criada e fixada pelo ator, para que dela decorra a partitura externa numa linha de fluxo ininterrupto, onde ações ocasionem e preparem novas ações, todas elas possuindo uma justificativa o onde todos os espaços em branco, apenas sugeridos pelo texto inicial, ou mesmo subentendidos ou ocultos, tenham existência concreta. O subtexto, portanto, forma-se no ator, não apenas com as informações objetivas que ele tem da personagem, mas com todas aquelas verdades que o interprete ousou criar para ela: um mundo de imagens, lembranças, sentimentos relacionados a cada acontecimento de sua vida ficcional e outras associações que eventualmente possa fazer. Para construí-lo entram em cooperação dados objetivos e subjetivos do ator, limitação e liberdade, objetivos logicamente dispostos em sequência que ocasionarão ações exteriores igualmente objetivadas, e a associação ininterrupta desses objetivos

que vem ou provocam a vida emocional da personagem (AZEVEDO, 2002 p.223).

Em decorrência da grande carga subjetiva que constitui tal criação, ela não é sempre percebida pelo o olhar consciente do ator. Estas tessituras entre diversas informações não são exclusivamente voluntárias ou guiadas pela técnica da atuação. O *subtexto* para os 14 atores entrevistados está de distintas formas presente na criação artística como um trabalho de explicação complexa, onde muitas pausas e confusas questões surgiram. O que evidencia ser uma construção que não depende apenas do projeto ou forma teatral desenvolvida, mas um espaço de criação bastante pessoal, onde dados individuais e impalpáveis são impressos. Como criar? Como se constrói esse espaço? O que tem nele? De onde ele vem?

Onde está esse motor? Esse espaço é a tua base para criar. É como a nossa vida, os impulsos vem, como a gente toca essa essência? Quais caminhos o subtexto segue? Não tem nada a ver com ficha de personagem. Por que ele se torna aquela figura? Por que ele está dizendo isso e não outra coisa? É a força do subtexto. (Liane Venturella)

Entre os relatos das vozes dos atores, palavras como inconsciente, subjetivo, interior, intuitivo, imaterial, latente, sensível, percepção, impalpável, sonho, insight, profundo, inteiro, acaso, inexplicável, canal, base, suporte, estímulo, autenticidade, vivacidade, energia, foram constantes. Por se tratar de uma criação que envolve fatores subjetivos, as incertezas e inseguranças em definições fechadas é notória. A reflexão sobre o *subtexto* traz à tona dados de complexo acesso, ao mesmo tempo íntimos, por constituírem os atores, e distantes, pela falta de compreensão ou domínio de tais elementos.

Durante qualquer processo criativo estão presentes tanto estados conscientes quanto inconscientes do ator. *A gente trabalha em um campo de subjetividade*

imenso. (Tânia Farias) Grande parte das opções e elementos que aparecem na criação não é guiada pelo olhar consciente, por estarem diretamente ligadas ao sensível do ser, surgem de sonhos, acasos e intuições, o que torna complexo o domínio e o conhecimento de sua origem, causa e lugar de acesso.

É mais espontâneo do que racional. É o caminho que está se fazendo entre imagens e estímulos. Como se fosse um sonho que fica no plano irreal, imaterial, impalpável. Entram imagens do nada, como flashes de um filme que eu vi, por exemplo. Cada vez que tu faz outros estímulos e sentidos criam-se. Mas quais os caminhos para transformar isso em corpo? (Carolina Pohlmann)

É possível que o homem nunca perceba grande parte dos processos que ocorrem nas áreas mais ocultas, de onde se originam também componentes criativos, entre eles o *subtexto. Tem muita coisa inconsciente nisso, as vezes é inexplicável. (Carlos Cunha)* Porque as vezes a gente escreve coisas e nem sabe o que está pensando. *(Elisa Heidrich)* O estudioso João Dummar Filho em sua obra *O complexo criativo* elucida que o que impulsiona o artista à criação é a existência de complexos construtivos no nível inconsciente, estes processos formam o chamado complexo criativo. “O conceito de complexo envolve a ideia de um núcleo ideo-afetivo que se encontra em nível inconsciente” (DUMMAR FILHO, 1999 p. 30). Estes complexos construtivos seriam tendências que instigam a criação do que existe em estado latente e intuitivo para algo palpável e compreensível.

A fim de trazer uma noção científica sobre estes processos inconscientes e suas possibilidades, o neurocientista Antônio Damásio, em *O mistério da consciência*, explica que o inconsciente é capaz de realizar processos independentemente da consciência, processos estes indispensáveis à vida humana. “O inconsciente, no sentido restrito com

que o termo ficou gravado em nossa cultura, é apenas uma parte da vasta quantidade de processos e conteúdos que permanecem inconscientes, desconhecidos na consciência central ou ampliada” (DAMÁSIO, 2000 p. 443). Ao que refere-se a criação do *subtexto* estes processos estão bastante presentes. O autor explica que o inconsciente é necessário para manter a estabilidade do corpo e que as emoções possuem uma natureza inconsciente. *Mas há uma diferença entre ser inconsciente e não ser lúcido. (Clóvis Massa)*

O desenvolvimento de um processo criativo possui sua fase inicial em estado inconsciente, ou em nível superficial de consciência e tende a direcionar-se ao nível do consciente. *O teu corpo as vezes sente e só depois é que tu vais conscientizar. Mas tu tem que conscientizar essa intuição que tu tiveste no momento, ela tem que ser transformada em percepção. (Sandra Dani)* Ainda que parte de impulsos criativos originem-se de áreas ocultas e inconscientes, estão envolvidas nesses elementos todo o mundo de conhecimento que se possui. “Esses processos conscientes e inconscientes, em qualquer proporção, são influenciados por todos os tipos de fatores: traços de personalidade inatos e adquiridos, inteligência, conhecimento, meio social e cultural” (DAMÁSIO, 2000 p. 437). Sobre a criação do *subtexto*,

Não se explica, o ator cria um ambiente místico, sagrado, muito reservado que se explicar perde a magia. O que vai aparecer no corpo do ator vai aparecer em função daquilo que está no seu interior, acho que isso é o subtexto. (Clóvis Massa)



Pouco a pouco, nessas idas e vindas entre o que a mente no corpo pensa e o que o corpo na mente deseja, nossas atuações corporais em contato com as matérias do mundo vão liberando e esboçando um leque territorial amplo de possibilidades impensadas, dentre as quais vamos selecionando e elegendo uma entre tantas prováveis, tateando cegamente as intuições. Como em um jogo de quebra-cabeça no qual as peças embaralhadas embaçam a resolução da imagem de uma paisagem que, de alguma maneira, está pulsando em algum lugar (DERDYK, 2001 p. 65).

Sobre tal questão, Fayga Ostrower, artista plástica que desenvolveu estudos sobre a criação artística, na obra *Criatividade e Processos de Criação* enfatiza que:

Intuitivos, estes processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma. Entretanto, mesmo que a sua elaboração permaneça em níveis subconscientes, os processos criativos teriam que referir-se à consciência dos homens, pois só assim poderiam ser indagados a respeito dos possíveis significados que existem no ato criador. Entende-se que a própria consciência nunca é algo acabado ou definitivo. Ela vai se formando no exercício de si mesma, num desenvolvimento dinâmico em que o homem, procurando sobreviver e agindo, ao transformar a natureza se transforma também. E o homem não somente percebe as transformações como, sobretudo nelas se percebe (OSTROWER, 1984 p.10).

Tem um elemento que está sempre presente no trabalho do ator, que é a intuição. Eu acho que todas as escolas de teatro que vão formar atores deveriam começar trabalhando essa parte sensível da pessoa. (Sandra Dani)

Não é possível verificar com exatidão quais partes da criação realizam-se sobre estados conscientes e quais sobre inconscientes. O *subtexto* por estar relacionado diretamente a elementos subjetivos do ator oscila entre estes estados, por este motivo não é possível explicar com exatidão sua origem.

É inconsciente as vezes, de onde vem? Nós temos um repertório de coisas, somos um organismo vivo, e esta criação depende do espaço onde se está, do estado em que se encontra no momento e da troca entre as pessoas. As vezes acontece pelo intuitivo, as vezes é racional. (Arlete Cunha)

Ostrower, também adverte que estes estados são intuitivos e não instintivos, e por este motivo envolvem os dados que já estão constituídos no corpo, como o modo de ser e o intelecto, são estes fatores que permitem tornar conscientes tais estados. Um trabalho conjunto entre consciente e inconsciente é realizado. É o modo com o qual a percepção particular de cada ator organiza os dados subjetivos que se constrói uma autenticidade

nas criações artísticas, entre elas, o *subtexto*. Os aspectos sensíveis do ator estarão a serviço desta criação utilizando como fonte elementos registrados pela percepção e experiência.

O ator deve trabalhar sobre a sua intuição, sobre essa parte sensível. Expandir a percepção da forma, do movimento, do sentido, das outras pessoas, do mundo, das cores. Conscientizar é transformar a intuição em percepção, que é a intuição formalizada e compreendida que fica registrada no corpo e que vem quando tu precisar, como? Pelo fazer. Sensivelmente esse mundo que tu já viveste a tua vida inteira estará disponível. Então o ator deve saber observar, ver, ouvir, perceber as energias, as luzes, os comportamentos, os movimentos, os ritmos, as velocidades, as coisas, as pessoas - perceber a essência para chegar nela. Para criar você deve coletar todo o mundo sensível que está a volta, dentro de ti e dos outros, no passado, no futuro, em tudo e em todo o lugar. (Sandra Dani)

A forma com que o *subtexto* e outras criações tornam-se característicos de cada ator deve-se aos padrões que constroem-se através da experiência, desse mundo sensível coletado. Forma-se uma espécie de padrão referencial para as percepções que compõem este processo. São associações significativas para o ator que estabelecem modelos perceptivos e caminhos de conexões. Nestas conexões estão inclusos os estímulos provenientes da proposta de encenação, os dados sensíveis do ator e os demais estados e elementos acionados por este processo. Formam-se tendências de seletividade e mesmo em meio ao aparente caos de possibilidades infinitas nesta criação, há certa coerência.

É um percurso que tem caminhos diferentes, a busca é pela verdade, pela potência. É preciso primeiramente estar orgânico, estar inteiro. E tudo acontece concomitante, junto. Tudo que tu vivenciou está em ti em algum lugar, tu tem que preparar o teu canal para que isso venha. Preparar o corpo para que ele esteja disponível para captar. Não precisa pensar, porque aquilo tá contigo, tá em ti. Preparar o corpo para que ele construa imagens interiores, evocações próprias,

dialogue com os temas diferentes e ao mesmo tempo esteja presente. (Tânia Farias)

Este trabalho realizado pela experiência, intuição e percepção que ocorre de forma simultânea inclui as chamadas associações, são elas que integram um novo estímulo aos dados já existentes. Ao associar imagens, lembranças e sensações, todos os estados corporais do ator estão a trabalho da construção artística. São diversas combinações entre diferentes fatores que ocorrem concomitantemente e mesmo parecendo confusas, possuem certa coerência com relação aos padrões individuais do sujeito. Estes processos incluem racionalizações e intervenções a favor das tendências já existentes. Sobre isso, Ostrower destaca que:

Provindo das áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjeturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. [...] Espontâneas, as associações afluem em nossa mente com uma velocidade extraordinária. São tão velozes que não se pode fazer um controle consciente delas. Às vezes, ao querer detê-las, elas já se nos escaparam. [...] Apesar de espontâneo, há mais do que certa coincidência no associar. Há coerência (OSTROWER, 1984 p. 20).

Existem incontáveis processos de percepção e associação ocorrendo no ser em todos os momentos. As associações são descritas como operações que relacionam elementos e estas combinações são construídas em forma de imagens mentais. *As imagens estão como se fossem sonhos. Ficam num plano irreal e imaterial. (Carolina Pohlmann)* São em forma de imagens que as compreensões e apreensões são realizadas e adquirem significados perceptíveis. E é em forma de imagem que o *subtexto* muitas vezes é descrito. *O subtexto é toda a relação com a expressão facial, os olhos, as motivações, aquilo que ele encobre e mostra ao seu entorno. São microrreações que fundamentam, são imagens interiores, é a*

imaginação viva. (Clóvis Massa) Estas imagens estimulam ações, formam “filmes” de apoio e respostas à encenação.

As imagens vem, floream na hora de falar, as vezes não no ensaio, mas no ônibus. Mas as imagens vem e ficam registradas. Essas imagens meio que fazem uma viagem na minha cabeça, mas eu preciso delas. (Heinz Limaverde)

O caráter subjetivo vem como consequência do físico, mas as vezes é uma sensação, uma imagem que estimula essa partitura. (Tatiana Cardoso)
 A sua origem também é diretamente relacionada às vivências do ator, *para isso uso a intuição, a memória e a experiência de vida, um repertório intuitivo. (Tatiana Cardoso)*. As imagens não habitam apenas o inconsciente, além de chegarem às camadas conscientes podem ser comunicadas, manipuladas e recriadas.

Eu acabo não pensando, sou um ator muito intuitivo. Me guio pelo acaso, um jogo livre onde o olhar está direcionado para o acaso. Sou mais emocional e menos racional, [...] o acaso acontece pelo fato de eu estar procurando. Vou agregando, adequando e percebendo, sou um colheitador de coisas. Vou preenchendo as lacunas com ideias que eu vou encontrando no meio do caminho. (Daniel Colín)

Esclarecidas estas primeiras questões sobre os possíveis elementos envolvidos nos processos de criação, há ainda a noção de que *subtextos* podem originar-se de acasos e insights. A pesquisadora Ostrower defende que não é qualquer estímulo que transforma-se em acaso ou inspiração. Já existe também nesse caso, uma pré-disposição com relação àquele acontecimento. “Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos de nosso próprio ser sensível?” (OSTROWER, 1990 p.1).

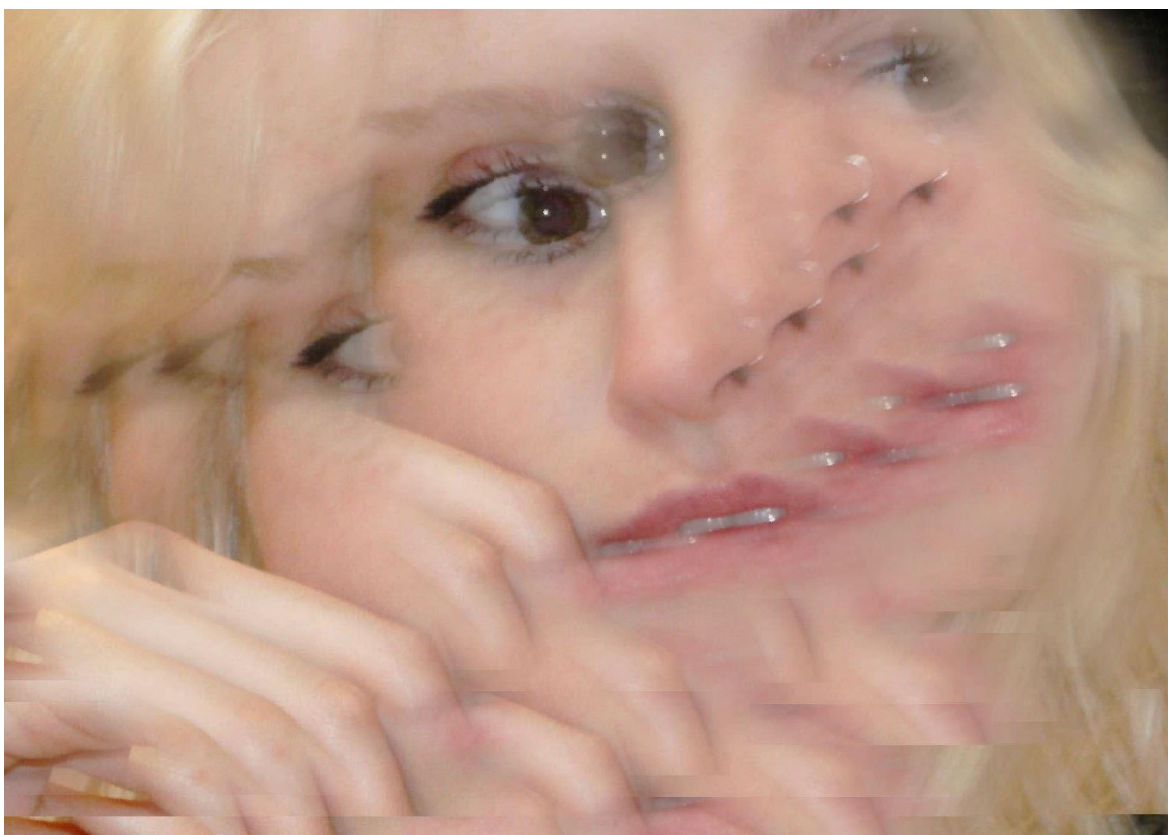
Apesar de a primeira vista esta nova informação aparecer como algo inesperado e incompreensível, trata-se de algo relacionado necessariamente com as possibilidades

personais. *As vezes é alguma coisa inexplicável, uma coisa não científica e aí vem os insights. Aí tu racionaliza de novo, mas enfim, existe muita coisa inconsciente. (Carlos Cunha)*

A autora esclarece que também no caso do insight todas as possibilidades do ser como forma de pensar, sentir e agir atrelam-se ao novo conhecimento, sendo este processo uma maneira de renovar as experiências já trilhadas pelo indivíduo. *O insight, quando acontece e deve acontecer, é quando tu descobres o cerne, a essência e aí uma luz se acende e tu vês outras janelas e outras possibilidades de expressão. (Sandra Dani)* Estas são tendências que já existem em forma de potência e que a partir de uma postura receptiva, irão se manifestar. Um acaso inspirador de um *subtexto*, por exemplo, seria em verdade uma força latente, de muitas outras que existem no ator, construído a partir de um estímulo presente.

Meus sonhos interferem muito. Não consigo me afastar totalmente de um trabalho nunca, fico na energia do processo. Tem imagens que surgem em ensaios e só vão se manifestar depois. E é assim que eu estou envolvida no processo, preciso estar aberta, entregue, então tudo parece estar interligado, tudo o que eu vejo, sonho e ouço está ligado. (Elisa Heidrich)

Além dos acasos, também pertinente é a reflexão sobre os sonhos como fonte para criação de *subtextos*, muitos impulsos criativos advêm desses fenômenos de difícil compreensão. Acorda-se no dia seguinte com a lembrança confusa de determinado elemento sonhado, este elemento pode simbolizar um importante estímulo criador, entretanto, fica incógnito o motivo de sua origem, ao mesmo tempo em que não se duvida de seu valor artístico.



“As terras de altitude brindam a chance de nos sentirmos
ambiguamente,
fora e dentro da paisagem,
fora e dentro de nós mesmos”
(DERDYK, 2001 p11).

Quando eu estou em processo de ensaio eu tenho sonhos seguidos e isso é muito forte. Eles interferem diretamente na minha construção. Por exemplo, eu estava no nordeste fazendo um trabalho de campo, e um dia me veio uma imagem de eu correndo no sol e na terra. Eu não sei que relação teria com esse trabalho, mas eu quis fazer. Porque foi uma coisa que me veio. Foi uma coisa bem imagética. Eu sempre tento me abrir pra isso e acho que sempre interfere muito. (Elisa Heidrich)

Os sonhos são evocações complexas e misturadas de dados da memória, evocados e utilizados de forma diferente de durante a vigília. De acordo com Damásio, o fator fantástico contido nos sonhos provém da mistura das memórias e da desorganização existente em suas combinações. O que se sabe por certo é que todos os elementos evocados pelos sonhos são provenientes de memórias, recentes e antigas, junto a estímulos presentes, sensações experimentadas e toda a sorte de dados que constituem o indivíduo, sendo eles de ordem consciente ou inconsciente. O que demonstra que os sonhos são também constituídos a partir de fatores vivenciados, situações experienciadas que ficam armazenadas na memória e por algum motivo determinante reativam-se. *A gente sonha a partir de coisas que a gente conhece, eu posso até inventar um animal maluco num sonho meu, mas ele tem uma base de algum estímulo que eu já vivenciei, já vi ou já conheço. (Elisa Heidrich)*

Muitos podem ser os fatores relacionados à construção do *subtexto*, após estas explicações não restam dúvidas sobre a importância dos estados sensíveis nesses processos. Um equilíbrio entre o consciente e o inconsciente é indispensável a qualquer trabalho criativo, inclusive ao *subtexto* “Na verdade, o consciente e o inconsciente se complementam na intuição, como facetas do mesmo conhecimento de ser, e se qualificam mutuamente em cada decisão que tomamos” (OSTROWER, 1990 p. 257).

Bolo de Pão de Queijo

Ingredientes:

3 Ovos

½ Copo de óleo

1 Copo de leite

3 Copos de polvilho doce + 2 colheres (de sopa)

1 Colher (de chá) de fermento químico

100g de queijo ralado

1 Colher (de chá) de sal.

Modo de preparo

Junte todos os ingredientes e bata no liquidificador, até ficar uma mistura homogênea

Untar uma forma para bolo com buraco, c/ óleo.

Levar ao forno pré-aquecido .

Assar por volta de 25 a 30 minutos até ficar corado.

Ao relacionar estes processos subjetivos à construção do *subtexto*, uma metodologia dentro desta criação é impensável, estar disponível para o trabalho parece ser muito mais eficaz do que programar fórmulas, já que, conforme visto, os dados subjetivos ainda que tenham ligação direta com as características do ator, não são de fácil manejo.

Todo o trabalho é diferente, não se tem certeza de caminho nenhum. A cada trabalho o subtexto aparece de uma forma diferente e sempre tem a hora de abordar de maneira pessoal e refletir sobre isso. É preciso abrir o canal porque a fonte de subtexto é você. Tem que estar disponível. O corpo vai assimilando experiências e você tem que viver tudo para usar depois. O que a gente faz é muito subjetivo. Tem que ser esse canal, via pela qual as coisas passam e tem que ser um canal cada vez mais amplo pra que elas passem com fluidez, não tem como acionar essas coisas sem ter a disposição pra que elas aconteçam. (Liane Venturella)

Nem mesmo Stanislavski impôs um método para esta criação. *Cria ao se colocar disponível para as possibilidades. (Sandra Dani)* O fato de não haver uma metodologia padrão para a criação do *subtexto* pode estar relacionado ao motivo de sermos diferentes uns dos outros. Não há um único caminho seguro e correto a seguir nesta construção, a cada processo o *subtexto* será criado de forma diferente, a partir de estímulos ligados a temática do espetáculo e ao processo de construção, as pessoas envolvidas, ao espaço utilizado e ao arcabouço de vivências pessoais do ator. A cada repetição de movimentos, a cada improviso ou fala, este *subtexto* não se reproduz, se reativa, refaz, pois está em movimento- assim como o ser humano.

A dimensão da criação está prevista nos exercícios que se usa como pedagogia do ator. Estar atento ao que está ali acontecendo contigo está como o germe desse mundo interior que sustenta a atuação. Ao trabalhar sobre a partitura, sobre o ritmo, sobre os aspectos aparentemente

formais, a posição do corpo por exemplo, se cria esse universo interior, as vezes como consequência, as vezes você tem que forçar e as vezes abandonar tudo e começar de novo. Os movimentos podem ser os mesmos, mas essa dimensão interior está sempre em movimento. O subtexto está sempre dinâmico. Com a prática tu aciona o subtexto com mais facilidade. Não é uma coisa que se aprende em definitivo, mas com o passar do tempo tu sabe um pouco mais. (Gilberto Icle)

As vezes mais consciente e dominado, as vezes menos consciente e mais confuso, depende de cada ator. Tem coisas que surgem da intuição, tem coisas que são pensadas previamente. (Sergio Lulkin) Criar um *subtexto* para o ator é buscar motivações para sua interpretação, utilizar toda a sorte de fatores, sensíveis e objetivos que possa impulsioná-lo à ação, justificar sua presença em cena e servir como uma base e um provocador em seu trabalho. Cada elemento criado, além de agir como sustentáculo, possui associações e despertam seus próprios estímulos criadores. Os ajustes constantes necessários em decorrência de sua instabilidade sensível e repetição são substituídos com a prática por uma atualização quase que automática. Todos são colocados em movimento nessa grande linha e participam de cada fala e de cada movimento realizado em cena, como uma corrente que proporciona suporte à interpretação do ator. Os estados sensíveis e subjetivos ligados a construção do *subtexto* por estarem ligados diretamente às experiências e possibilidades do ator, mesmo ao encontrarem-se muitas vezes em partes inconscientes ou subconscientes, não fogem a uma coerência. *A chave está em não como controlar, mas como dar organicidade a isso tudo. (Carolina Pohlmann)*

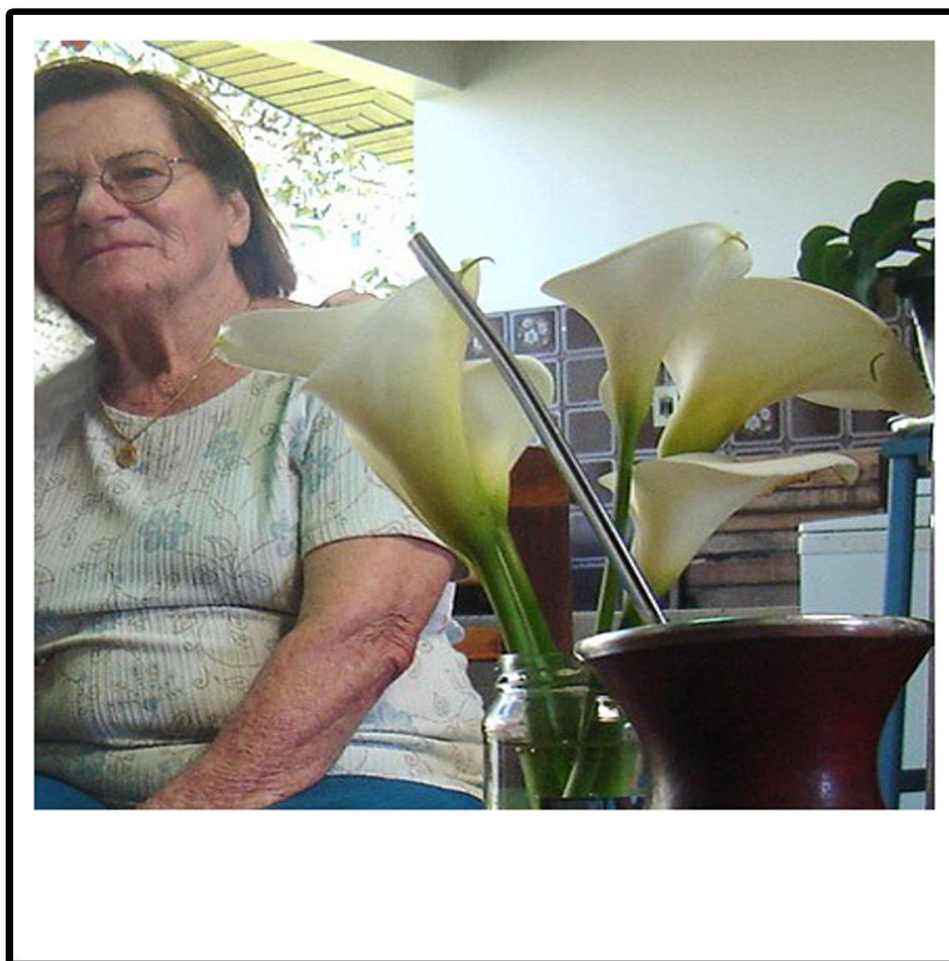
3.6 Matéria-prima para *subtextos*. *Repertório ativo do ator*

As palavras repertório, instrumental, recheio, bagagem, potência, arsenal, arcabouço, estoque, carregar-se, registro, vocabulário corporal, colheitador, fonte de alimento e arsenal foram repetitivas nas vozes dos atores quando questionados sobre a fonte de elementos constituintes do *subtexto*.

O *subtexto* não foi comentado como uma imposição de sentido anterior, os atores entrevistados o colocam como o que é concomitante ao fazer, e que se modifica no fazer. Já há algum tempo deixou-se de falar deste *subtexto* preparado e fixado por completo previamente (em trabalhos de mesa, por exemplo), onde se buscava fora de si um “alimento” para a forma. *É preciso abrir o canal porque a fonte de subtexto é você. (Liane Venturella)* O corpo não precisa de significados anteriores para justificar, ele já carrega os seus próprios vocábulos, sua própria matéria-prima de *subtextos*.

Proponho a noção de *repertório ativo do ator* para definir a fonte de elementos envolvidos na criação de *subtextos*, uma vez que o corpo do ator que atua é o mesmo corpo que vive, aprende, sente, percebe e essas ações cotidianas geram um fluxo de informações que passam a integrar o corpo. *Tudo o que tu vivenciaste está em ti em algum lugar, você só tem que preparar o teu canal para que ele venha. (Tânia Farias)*

Pode ser um texto que eu li, uma reportagem, lembranças de família. Vou captar no universo cotidiano, na rua, ônibus, mercado, é um arcabouço. Uso objetos como estímulos, é um material que nutre, as vezes eu não sei pra que serve, mas eu guardo. São estímulos esperando por algo que detone, catalise. (Sérgio Lulkin)



“A experiência poética é uma revelação de nossa condição original, e essa revelação é sempre resolvida numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo exterior, que estava aí, alheio; o ato de descobrir entranha a criação do que vai ser descoberto: o nosso próprio ser. Nesse sentido, pode-se dizer sem temor de incorrer em contradição, que o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado, sobre o qual se apoia nosso existir, mas algo que é feito. O ser não pode se apoiar em nada porque o nada é seu fundamento. Assim não lhe resta outro recurso senão segurar-se em si, criar-se em cada instante. Nosso ser consiste somente numa possibilidade de ser. Ao ser não lhe resta nada senão ser-se. Sua falta original- ser fundamento de uma negatividade- abriga-o a criar a sua abundância ou plenitude. O homem é carência de ser, mas é também a conquista do ser. O homem é lançado para nomear e criar o ser. Essa é a sua condição: poder ser.”

Octavio Paz

Para enfatizar tal reflexão incluo aqui os pensamentos da pesquisadora Sônia Machado de Azevedo, contidos em uma série de reflexões unidas no livro *O papel do corpo no corpo do ator*:

Esse duplo enfoque: corpo realidade do eu, corpo-ficção do ator fundem-se numa mesma concretude, [...] o que se trabalha é uma totalidade que pensa, age, sente; e que é pensada, sentida, agida no fenômeno da interpretação. [...] Um ator é seu próprio corpo e seu corpo não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida e castrada em suas sensações, emoções, e pensamentos. Ele não será nunca um invólucro, mas a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior (AZEVEDO, 2002, 135-136).

O corpo do ator pensado como sua própria fonte de matéria-prima, mais do que possui, é um *repertório ativo* de materiais a ser experimentados e trabalhados em prol de criações artísticas, dentre elas, o *subtexto*. *Estar em movimento vai gerando um arsenal de coisas vividas, acontecidas, imaginadas, pensadas, projetadas.* (Arlete Cunha) A criação do *subtexto* poderia ser compreendida, diante das vozes dos atores, como um trabalho ligado diretamente a identidade de cada ator, buscando como fonte um repertório que excede a arte e busca na vida cotidiana elementos para inspirar e estimular a atuação. *Coisas que tu presenciou no teu cotidiano e estão presentes em tí. São estados anímicos, tudo o que tu tens como bagagem. A partitura é o vaso, como construir a chama?* (Tânia Farias) O trabalho sobre estes elementos está diretamente ligado com o indivíduo e suas características peculiares.

A gente tem um repertório de coisas, eu tenho uma ideia de alguma coisa e vou tentar concretizar isso; no trabalho de ator eu lí, eu ví, o diretor propôs alguma coisa e a partir desta proposta eu vou levar uma contraproposta. E esta contraproposta vai estar carregada daquilo que tem a ver comigo, então de alguma maneira, mesmo que indiretamente tem uma relação com as coisas que me formam, na minha formação como indivíduo mesmo. (Clóvis Massa)

Se a fonte do *subtexto* é o ator, o ator nutre a fonte em seu cotidiano, através não apenas de suas características, mas também da observação e da percepção das pessoas, dos objetos, dos espaços e das experiências conhecidas.

O ator tem que observar as ações físicas, como as pessoas expressam ideias, isso te dá um estoque grande de possibilidades pra fazer disso subtextos. Temos registros de vida e tudo vai compondo até que você vai municiado para os ensaios, com a cartucheira carregada. (Carlos Cunha)

O *subtexto* de dois atores distintos jamais serão idênticos, já que possuem vocabulários corpóreos distintos, primeiramente pelo hibridismo entre as técnicas, vertentes e estilos citado no capítulo anterior. Tal fator já agrega elementos diversos em cada trajetória, as técnicas apreendidas se somam e misturam formando um arcabouço próprio de vertentes.

A memória corporal que a gente tem é importante, de técnicas e coisas que a gente aprende, no sentido de ter um vocabulário corporal. Acho que cada oficina e cada exercício que a gente aprende se instala no nosso corpo, é inevitável. (Elisa Heidrich)

Além deste primeiro determinante, o repertório que cada ator possui que é nutrido pelas experiências pessoais e características singulares será construído e enriquecido de acordo com a forma de ver, viver e ser no mundo de cada ator. *E tem a outra memória corporal das coisas que tu passa na tua vida, que também ficam impregnadas de alguma forma. E acho que essa é uma grande fonte de criação. (Elisa Heidrich)* Porque no fim o *subtexto* são várias coisas que tu vai captando no teu cotidiano e tu faz uma alquímia do que vai servir pra ti. (Sérgio Lulkin) Existe neste *repertório ativo* um mundo de memórias envolto a imagens, sensações e a imaginação por explorar e recriar.

Daí a importância de o ator relacionar-se consigo mesmo como objeto possível da arte, visando à descoberta de um repertório que já não pertença ao terreno sintomático, mas que seja ambiciosamente simbólico e artístico, que apesar de privado de componentes de importância subjetiva, de conexões e estreitamentos com o subconsciente, objetiva-se em obra e desvincula-se do contexto particular em que foi gerado, para seguir autônomo, consciente de uma existência em paralelo com sua vida pessoal (AZEVEDO, 2002 p.145-146).

A memória está diretamente ligada ao *repertório ativo do ator* na construção de *subtextos*, seu estudo é essencial à esta compreensão. *As memórias fazem parte das composições. Tem que fazer, porque é o teu todo que está ali. (Carlos Cunha)* A memória é algo que nos compõe em todos os sentidos, no que a gente acredita, do que a gente é, do que nosso corpo é feito e isso vai aparecer na cena. *(Elisa Heidrich)* A relação do *subtexto* com a memória já comentado na primeira parte deste capítulo foi primeiramente evidenciada por Stanislavski. *É uma memória que é uma captação, não apenas utilitária pra dizer um texto ou lembrar as ações, mas no sentido de fazer relações, associações, analogias. (Sérgio Lulkin)*

Jerzy Grotowski, diretor polonês, foi quem aprofundou a pesquisa sobre a memória que havia sido iniciada por Stanislavski com o trabalho sobre a *Memória emotiva* na primeira fase de suas experiências. Neste trabalho o ator evocava as lembranças que despertariam a emoção em seu ser, os sentimentos vivenciados pelos personagens deveriam ser equivalentes aos já experienciados pelo ator em sua vida cotidiana. Ao longo de sua experiência, Stanislavski constatou que gerar internamente e controlar as emoções não seria possível, acionar tais elementos não depende apenas da vontade do criador. Já com o *Método das ações físicas* a evocação de tais sentimentos parte das reações e repercussões da ação física no corpo. *A memória se mostra no meu comportamento e isso tem que ser trabalhado pelo ator, porque isso vai pra cena. (Sandra Dani)* Estes aspectos modificam também a compreensão sobre a memória e sua utilização no trabalho do ator. *Eu sou a minha memória. Meu corpo*

tem uma memória, se ele não tem eu não posso fazer nada com ele. (Sandra Dani)

A memória não foi utilizada apenas no sentido de recordar situações nostálgicas, criar representações do passado ou ações que exemplificassem o que havia sido sentido naquele determinado momento vivido. O conceito criado por Grotowski para definir este trabalho intitula-se *corpo-memória* que origina o pensamento de que “o corpo não tem memória, mas é memória” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007 p. 173).

A memória é a chance de exteriorizar muscularmente, na carne, alguma experiência vivida. E sempre que eu vou exteriorizar isso na carne, no músculo, eu reinvento essa experiência. (Tatiana Cardoso)

Para o encenador, a memória não era um depositário de recordações em uma linha cronológica fixa e imóvel do passado, pelo contrário, a memória foi compreendida por ele como um elemento que se move continuamente no ser e que se atualiza e modifica o aqui-agora. *O ator tem uma memória em transformação. (Sergio Lulkin)* Para uma compreensão específica sobre o funcionamento da memória e seu dinamismo nos processos criativos, incluindo o *subtexto*, relato os estudos de Antônio Damásio que em *O mistério da consciência* explana sobre a complexidade existente nos estudos sobre a memória.

Não estamos conscientes de quais memórias armazenamos e quais não armazenamos, de como armazenamos memórias, como as classificamos e organizamos, como inter-relacionamos memórias de tipos sensoriais variados, de diferentes assuntos e de diferente importância emocional. Em geral, temos pouco controle direto sobre a “força” das memórias ou sobre a facilidade ou a dificuldade com que elas serão recuperadas na evocação. Obviamente, temos todo tipo de intuições interessantes sobre o valor emocional, a robustez e a profundidade das memórias, mas não o conhecimento direto dos seus mecanismos (DAMÁSIO, 2000 p. 400).



Janelas da lembrança: Palmas- PR



Janelas da lembrança: Blumenau-SC

Apesar desta primeira advertência, já é possível a reflexão sobre a memória de acordo com pensamentos científicos e filosóficos contemporâneos que aprimoram a compreensão tradicional. Em *O erro de Descartes emoção razão e o cérebro humano* Damásio destaca que todas as lembranças constituintes da memória quando acionadas surgem sob a forma de imagens mentais que podem ser visuais, olfativas, táteis ou auditivas. Tais imagens-lembranças sofrem modificações constantemente, portanto, não serão idênticas, não serão as mesmas de sua origem¹⁹.

Não dá pra pensar numa ideia de memória um pouco ingênua como um depósito no qual tu vai lá e puxa as coisas ou um armário onde as coisas estão guardadas. Porque a memória é mais dinâmica do que isso. Mesmo as recordações, elas estão sempre mudando em função do momento atual, então a memória que eu tenho da minha infância é a memória que eu tenho hoje. Amanhã ela já vai ser diferente, ontem ela era diferente, quer dizer, tudo vai mudando. (Gilberto Icle)

Todos possuímos provas concretas de que sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma *interpretação*, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a idade e experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem. Nada disso é compatível com a ideia de uma representação fac-similar rígida, como foi observado pelo psicólogo britânico Frederic Bartlett há várias décadas, quando pela primeira vez propôs que a memória é essencialmente reconstrutiva (DAMÁSIO, 1996 p.128).

Há um mundo de memórias, que se constrói dinamicamente desde o nascimento até o presente. Tal conteúdo modifica-se constantemente e está para ser reconfigurado, recriado e transformado pelo presente. É a ação presente que aciona as imagens da memória. O que há de novo (ação presente) aciona a memória (passado), o antigo por consequência reconfigura-se e repercute no novo.

¹⁹ Cf. em DAMÁSIO 1996 p. 130.

Janelas da lembrança. Do presente: Porto Alegre- RS.



A experiência da criação tritura sensações, ruma emoções e impressões diariamente vividas, nos devolve uma percepção carnal quase que abstrata de estar no tempo e no espaço, de ser o tempo e o espaço, de fazer um tempo e um espaço. (DERDYK, 2001 p.25)

Cecília de Almeida Salles, doutora em linguística aplicada, ao realizar um estudo sobre a criação em artes na obra *Gesto Inacabado: Processo de criação artística* analisa a memória da seguinte forma: “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação” (SALLES, 2004 p. 100). Logo, não se trata de reviver fatos do passado assim como foram experienciados, isto remeteria à ideia de lembranças fixas. Os elementos presentes na memória são recriados e reeditados a partir do presente, o que determina via de regra uma transformação que processa sempre algo refeito.

Por o teatro estar no tempo presente, por estar no aqui e agora tudo o que já foi é memória, mas tudo o que está sendo também é memória. O teatro te permite ser uma memória presente e viva. (Arlete Cunha)

A memória, como o teatro e também o *subtexto*, não é permanente e fixa. Está em movimento contínuo. O teatro já é memória por ser dinâmico, a cada dia se refaz, não se fotografa como teatro em si, não se filma como teatro em si, junto ao *subtexto* não pode ser paralisado. A cada dia sua constante transformação e atualização propicia um novo espetáculo.

Memória é uma palavra profunda pra nós. Eu sou uma memória viva de uma tradição teatral ou de várias tradições teatrais que só se perpetuam quando o ator está em cena, porque não existe registro do teatro, ele não tem como ser registrado. Se virar fotografia é uma coisa, se for filmado vira outra coisa. (Sérgio Lulkin)

A partir desta reflexão, o trabalho sobre a memória no *repertório ativo do ator* e suas possibilidades é a forma com que o ator torna-se fonte constante e diversa de matéria- prima para suas criações artísticas e seus *subtextos*. Estímulos podem acionar memórias que não se imagina possuir.



Acho que existe uma afetividade contida nos músculos, na musculatura do ser. Nossa memória está aí. Quando a gente ativa determinadas partes do corpo, ou ativa esse corpo, a gente está ativando também as nossas memórias mais infinitas e talvez ancestrais. Nós temos tudo nesse corpo, porque provavelmente ele é muito mais antigo do que a nossa idade, do que a nossa data de nascimento nos testemunha, possivelmente nós temos um corpo muito antigo. Então se existe algo, está incrustado nessa musculatura. É nessa memória que a gente vai construir os trabalhos, os personagens, vai dialogar com coisas que tu teoricamente e entre aspas nunca viveste, como é que tu sabes a dor de uma mãe se tu nunca foste mãe? E eu tenho certeza que nós sabemos, porque nós fomos mães, nós fomos mulheres, nós fomos bruxas. Está tudo aqui, é preciso trabalhar esse corpo pra acessar essa memória contida nos ossos, contida na musculatura. É preciso saber que se tem um osso, o Artaud fala isso, porque existe muita coisa nesse osso. (Tânia Farias)

O repertório propiciador de tais criações será ativo, pois a memória se encarregará de transformá-lo na medida em que recria-se. *Em tudo, eu sou contaminado pela minha memória. (Lisandro Bellotto)* Visto que os aspectos da memória são ativos e transformam-se, o *repertório ativo* será fonte de imagens, sensações e recordações renovadas constantemente. *A memória vira um suporte pra mim, facilita o meu trabalho. (Heinz Limaverde)* A memória, portanto, torna-se através do *repertório ativo* um dispositivo de impressão e expressão no qual um elemento particular torna-se procedimento de criação de *subtextos*. *A memória é propulsora criativa, é por isso que eu sempre resgato e tento enxergar ela como possibilidade de algo artístico. (Lisandro Bellotto)*

Abre-se dessa forma, a possibilidade para a auto exploração por parte do ator de seu *repertório ativo* para descobrir e perceber as associações que o corpo realiza entre os elementos da memória e os demais variados fatores que provêm de sua vivência e sua

continua renovação. O trabalho sobre estes elementos necessita também de técnica, entretanto, uma técnica que é por natureza diária e intensa, de auto pesquisa, de um aumento sensível de consciência corpórea. O resultado dependerá de um trabalho de percepção do corpo, ou seja, um trabalho sobre si mesmo, onde o ator descubra a diversidade de informações que constituem seu repertório. É a partir dessa compreensão que torna-se possível acionar os registros de materiais que podem ser combinados e organizados na composição de *subtextos*. A atualização e recriação dos dados do *repertório ativo do ator*, em decorrência da memória, também modificarão constantemente estes *subtextos* acionados em cena. O *repertório ativo* se constitui de forma reeditada e a memória em processos de criação e recriação inscreve *subtextos* que incluem o corpo do ator como fonte de matéria-prima. Estremecendo assim os limites entre o dentro e o fora e o particular e público, já que elementos singulares da memória evidenciam-se, através do *repertório ativo* de cada ator, nos *subtextos*, e conseqüentemente, nas ações do corpo em cena.

3.7 Onde está o *subtexto* contemporâneo?

A compreensão sobre o *subtexto*, sua criação e elementos envolvidos neste trabalho evidencia a sua relação com o que há de mais pessoal na criação do ator. *O autor cria o texto e o ator o subtexto, então o subtexto, na verdade, é todo o trabalho do ator. É toda a relação com a expressão facial, os olhos, as motivações, aquilo que ele encobre e mostra ao seu entorno. (Clóvis Massa)* O seu uso está presente em todas as práticas citadas pelos atores entrevistados de diferentes maneiras. *Se entendermos o subtexto de maneira mais ampla todos usamos sempre. O subtexto é o lugar ou dimensão de onde as coisas brotam de forma mais autêntica e orgânica. (Gilberto Icle)* Como é o espaço da impressão pessoal

de cada ator, varia de acordo com o que se pretende expressar e o que se possui como *repertório ativo*. Tal criação é reconhecida pelos atores de diferentes maneiras dentro de sua prática atual:

Hoje em dia o subtexto pra mim, eu vim pensando sobre isso, se resume a três elementos. O primeiro é meu colega de cena, ele é um subtexto pra mim porque ele é uma motivação e uma razão de eu estar ali, justifica minha presença e me motiva a fazer coisas. Segundo, é a plateia, que mesmo não aparecendo em processo de ensaio está sempre me alimentando com alguma coisa e me motivando também a dizer algo para ela. O terceiro eu acho que é o mais importante. O subtexto mais importante pra mim são as ações que eu tenho que fazer em cena, executar ações em cena me motiva a estar ali. (Lisandro Bellotto)

As descrições sobre como o *subtexto*, junto à compreensão que se tem dele, está presente em suas práticas, sugerem que esta criação exceda o próprio teatro e seja uma das ligações entre o real e a ficção, por ligar as fontes da vida cotidiana e pessoal do ator às suas práticas artísticas.

O trabalho do subtexto é feito durante a preparação, mas está presente sempre., tem que estar. Agora estou tendo o meu subtexto para falar, buscar as coisas que eu estou falando, tu está me ouvindo e tem outro subtexto disso. O subtexto aparece nos olhos, é o diálogo interno que todo mundo tem em todas as circunstâncias, não só aquelas em que tu estás interpretando, existe sempre. Me sinto um ator diferente por usar o subtexto. (Carlos Cunha)

A compreensão de que o trabalho do *subtexto* independe de um personagem psicológico e clássico é também primordial para que se atualize os meios de sua presente origem, deslocando-o de um meio procedimental exclusivo. *Subtextos são repertórios de caminhos para criar, com personagem ou sem. (Tatiana Cardoso)*



O reconhecimento de que na exterioridade existe um eu publico ou de que na interioridade deste corpo existe um eu anônimo permeabiliza as trocas entre o eu que sou eu, o eu que é o outro, o eu que sou eu e o outro que é o outro. Como encontrar a própria voz? Como as diversas vozes de mim renascem no si dos outros? Como ser os outros eus do mundo no mundo? (DERDYK, 2001 p.39)

Em citações sobre personagens sem gênero definido, sem identidade fixa, ou criações de personas ou potências de energia que se movimentam, possuem ou não um texto, um ritmo e uma intensidade em cena, e até mesmo na abolição da construção de um personagem nos experimentos sobre a identidade própria do ator, identificou-se pelos seus criadores o uso constante destes *subtextos* relatados. *Não uso diretamente pensando que uso, mas uso. É onde o ator vai encontrando caminhos para preencher as formas. (Daniel Colín) Eu uso sempre, isso vai do Suassuna até o Bocardi. É a base e os caminhos que ela segue para chegar nas falas e na ação. (Liane Venturella)*

A partir desta constatação, é pertinente a reflexão sobre a tendência existente nas encenações contemporâneas da não transmissão de um sentido total ao público, no qual a interpretação dos atores não tenta “ditar” ou conduzir de forma fixa o que o espectador deve entender. O *subtexto*, nesta perspectiva, também sofre desdobramentos.

A encenação tinha como função “nos seus primórdios”, fazer passar o sentido do texto para o palco, utilizar a representação como um meio para explicar a peça. Esclarecer, tornar sensível o sentido da peça não é uma tarefa desprezível, nem mesmo inútil, mas, no entanto, não é a finalidade do trabalho teatral. Assegurar a legibilidade não é, evidentemente, possível a não ser num fundo de ilegibilidade (PAVIS, 2010 p. 363).

Alguns dos movimentos teatrais contemporâneos vem buscando, conforme a clara Pavis, a substituição da comunicação e tradução de um sentido único para o palco, para a estimulação dos mais diversos sentidos. Procuram substituir também a narrativa totalizante do espetáculo e colocam em dúvida a pretensão de comunicar os fatos encenados em estruturas fixas. Cabe enfatizar que um dos meios para a expressão de tais comunicações, condizentes ou não com estas afirmações, é o trabalho de *subtexto*. O espectador, neste panorama relatado por Pavis, encontra-se mais autônomo e coparticipante da cena que completará ao construir suas próprias narrativas a partir dos

estímulos percebidos. “A obra nos transforma e nós a transformamos quando ela nos atravessa” (PAVIS, 2010 p. 402). Pode-se intuir que atualmente o *subtexto* está presente não apenas nos atores, mas também no espectador que criará seus próprios *subtextos* a partir dos estímulos recebidos. *Subtexto é o tempo do público para construir imagens de o que está recebendo do ator. O inconsciente e o pensamento que estão sendo lidos pelo público. É o que está sendo.* (Carolina Pohlmann) Esta pode ser uma maneira de visualizar a presença do espectador em cena. “Esse espectador, sobre o qual recentra-se tanto a teoria (fenomenológica) quanto a prática (performativa), é a aposta de todas as solicitações e convenções: é sua tarefa ornar, corrigir, preparar o espetáculo que ele dá a si próprio” (PAVIS, 2010 p. 229).

Qualquer encenação, já o vimos, oscila entre construção e desconstrução. Quando a estrutura das peças, outrora fechada, coerente, narrativa se rompe, abre-se e se torna aquilo que chamamos, a partir dos anos de 1970 de um “texto” (no sentido semiótico, e por oposição a uma “obra”), torna-se difícil lê-lo e interpretá-lo “num bloco só”, de forma unívoca. A encenação tem por missão, precisamente, achar um compromisso entre essa abertura do “texto” semiótico e sua tendência natural de explicar, justificar, interpretar de maneira unívoca e conclusiva a obra interpretada. Inversamente, para uma peça coerente com estruturas previsíveis, com linguagem dramática clássica, com a fábula explícita, o ator e o diretor reintroduzem “texto”, ou seja, “interpretação” nas estruturas. Criam uma ambiguidade semântica e reencontram o prazer do enigma e da complexidade, o “prazer do texto” (PAVIS, 2010 p. 370).

O *subtexto* ao seguir esta tendência de abertura de sentidos e multiplicidade de interpretações, remete a sua própria natureza no fato de não ser fechado e unívoco em sua definição, metodologia, ordem da construção, conteúdo, constância e forma de acesso, uma vez que cada ator tem suas particulares noções sobre esta criação. O *subtexto* desta forma, possui relação próxima junto as práticas contemporâneas.

Existem práticas que não tem o subtexto? Podemos nos perguntar isto né. E se o texto é a expressão discursiva da personagem, o subtexto neste sentido, enquanto nuances

de energias, de motivações, justificativas, de o que ele pensa. Por que o subtexto não é o que ele diz, é o que ele pensa. Ele pensa por meio de uma expressão, aquilo que ele expressa de outra forma, ou seja, tudo menos o texto: o subtexto. Mas, de certa forma, a gente pode pensar que o subtexto varia a partir da noção de trabalho de ator que se tem. Se é um tipo de trabalho de ator, se é um gênero, um estilo, eu vou ter um tipo de subtexto, se é outro estilo terei outro tipo de subtexto. [...] A gente poderia se perguntar se existe ainda subtexto, não é um tema ultrapassado? Acho que no meu trabalho de ator e acho que no trabalho de ator de qualquer um, no momento em que estamos e lidamos com motivações que são muitas vezes advindas de outras áreas que não a do texto dramático, ou seja, tu não vai ter a necessidade de criar um subtexto para esse texto porque não tem texto? Mas, por outro lado, sempre vai ter algum “texto” e que subtexto é esse que vai dar base para esse “texto” - entendido de forma semiótica? (Clóvis Massa)

Fortalecendo a colocação de Pavis sobre o sentido semiótico da palavra *texto* e voltando a reflexão sobre a terminologia do conceito *subtexto* e sua relação com as práticas contemporâneas, é possível um novo olhar sobre sua atualidade. O termo “texto”, bastante frisado nos relatos dos atores entrevistados como um determinante desta criação pode ser repensado. *O texto que acontece no interior é o subtexto, é o teu corpo como linguagem, como texto, como proposta. O texto tem que nascer aí, o corpo tem que falar. (Sandra Dani)* A origem da palavra, a partir do *Dicionário de Termos Literários*, segundo o estudioso Latuf Isaias Mucci, deriva do latim *textus* e possui o significado de “tecido”.

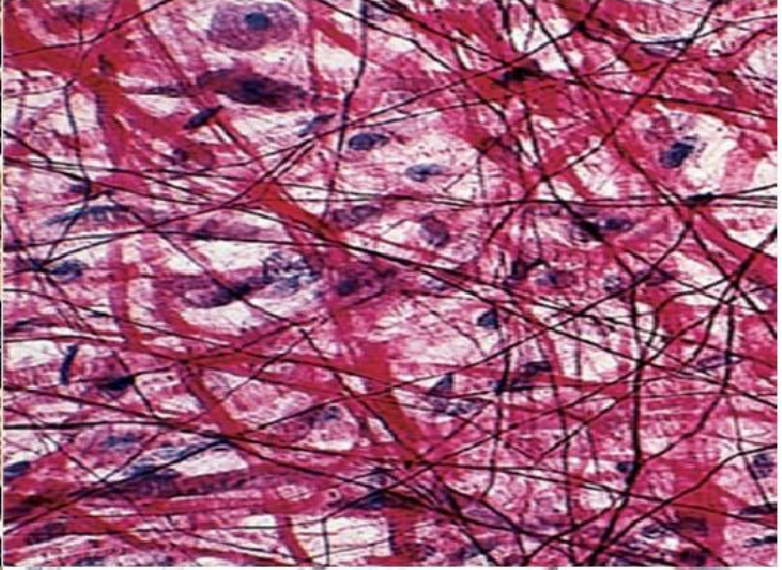
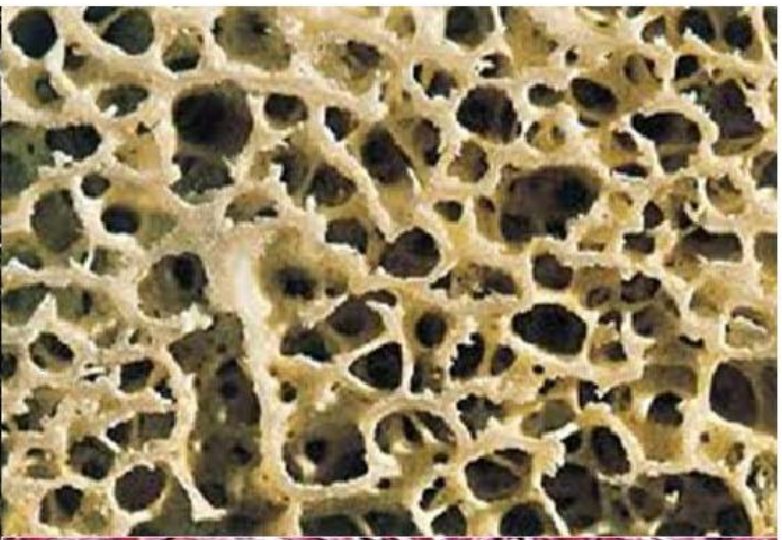
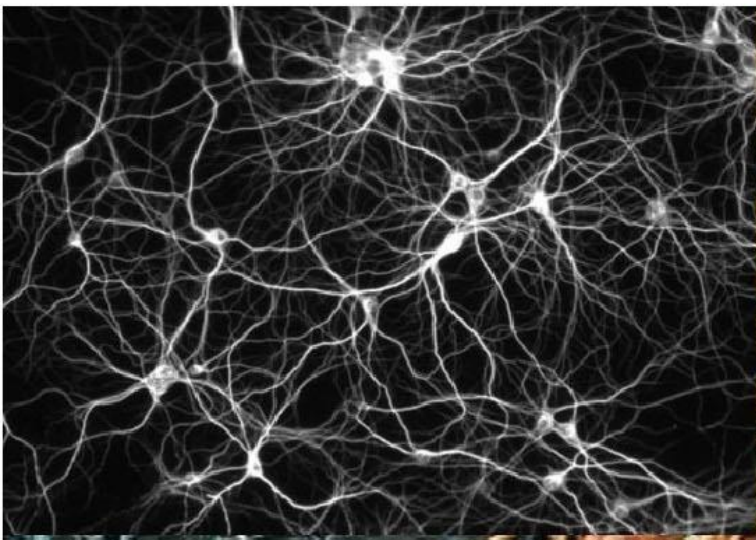
O termo “texto”, derivado do étimo latino *textus*, que produz a significação de “tecido”, é usado para referir algo que pode ser lido para fazer sentido: assim, teoricamente, o mundo é um texto social. [...] Embora o significante “texto” pareça privilegiar textos escritos, enunciados analisáveis, conjunto de palavras escritas, dotado de certa coerência, o que configura um grafocentrismo e um logocentrismo – Paul Ricoeur acolhe a definição corrente de texto, quando diz que texto é *tout discours fixe par l’écriture* (1986, p. 137) –, texto é, sob o prisma semiótico, algo plurissemiótico, sequência significante, um sistema de

signos, constituído em forma de palavras – orais e escritas –, imagens, sons, gestos (MUCCI, 2010 p. 1).

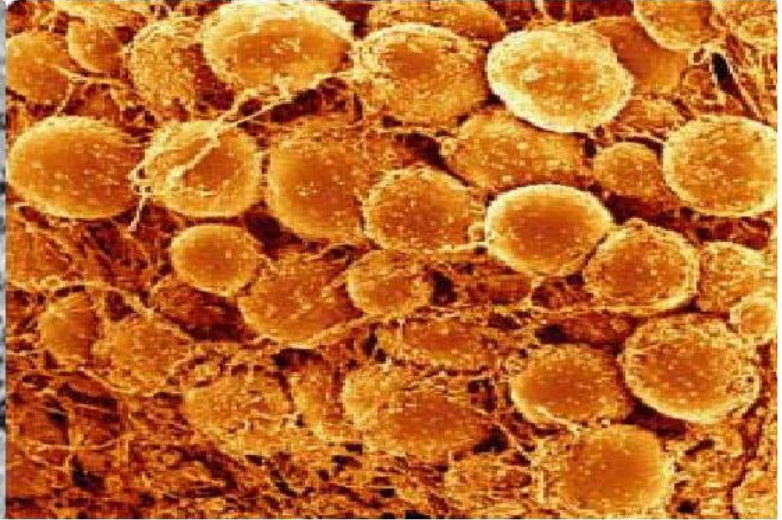
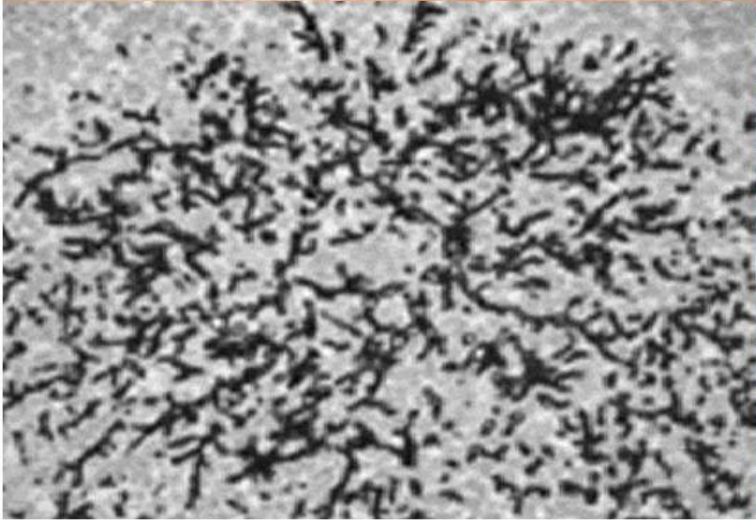
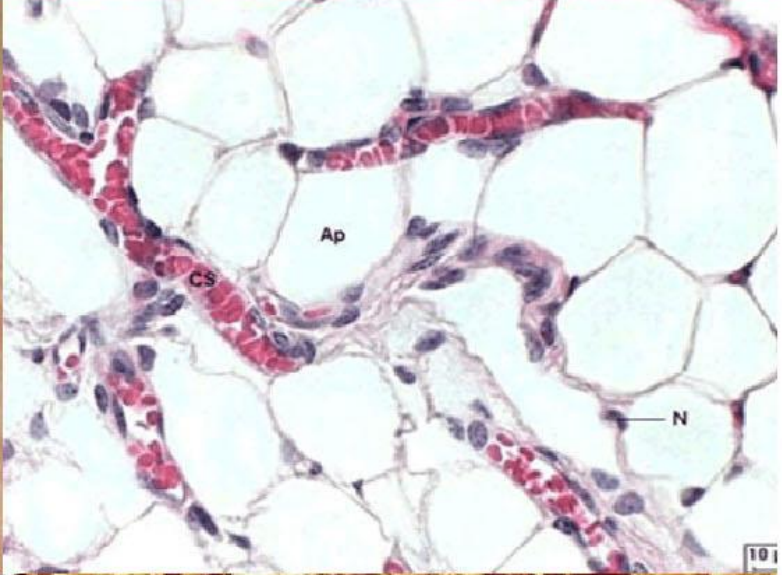
Aprofundando tal reflexão, Roland Barthes, estudioso da semiologia, enfatiza que a palavra *texto* possui um significado muito mais amplo do que a obra escrita, ler um texto pode equiparar-se a perceber o mundo, ou melhor, perceber o tecido do mundo:

Neste texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; esse texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se *a perder de vista*, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem (BARTHES, 1992 p. 39-40).

O *Subtexto* nesta perspectiva do texto-tecido, perde a relação exclusiva com um texto escrito em conjunto de palavras. A sua noção abre-se à múltiplas dimensões, uma canção ou um movimento, por exemplo, podem ser compreendidos como texto. O caráter de sub-inferior/abaixo também é transformado, já que tessituras são entrelaçadas, as partes que o constituem atravessam-se para formar o tecido. Como num bordado, não há início ou final, cima ou baixo, o que existe é um conjunto inteiro, onde os diversos fios se complementam. Ainda se analisado o prefixo *sub*, não a partir de sua definição habitual, mas assim como pode ser compreendido na palavra substância (do latim *sub stare*= essência, **base** do que é real), o *sub texto* alcançaria ainda o sentido de base para o texto-tecido, base que não está abaixo, está nos próprios fios, fios entrelaçados em tecido. Logo, se texto, a partir destas reflexões, é tecido do mundo, texto é também tecido do corpo. Se a base do texto-tecido do corpo é também tecido, é também corpo. O *subtexto* do corpo é o próprio corpo em seus tecidos.

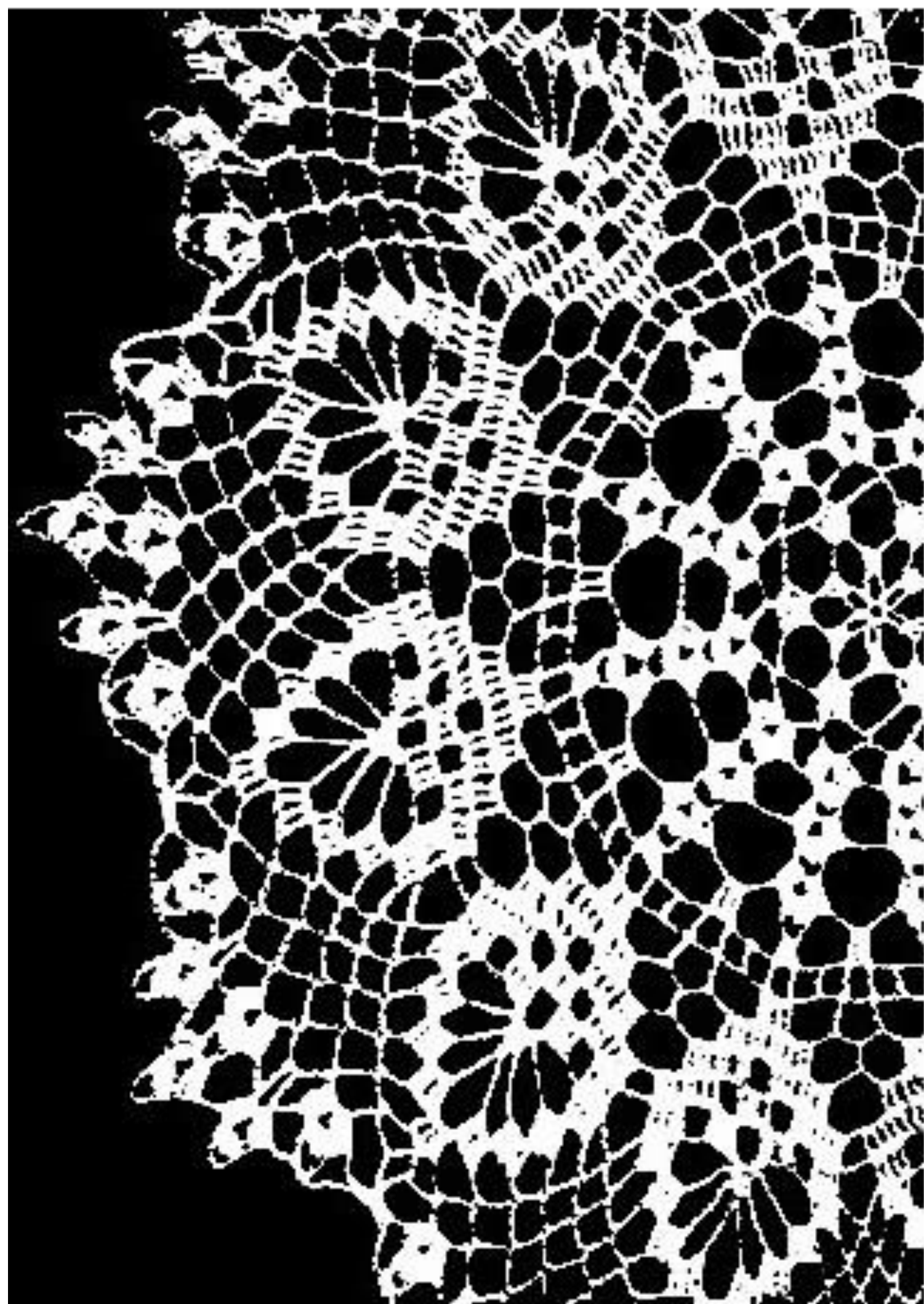


O corpo também é feito de tecidos



A pessoa está no subtexto. Daí começa a riqueza dos detalhes, começa um bordado que a gente tenta fazer pra cada personagem, que é um tecido, como você disse. Uma renda que tu vai tecendo aos pouquinhos e aí tu vai juntando informações, algumas que vem do texto, outras que vem do que ele não falou mas está lá também e tu vai fazendo teu bordadinho. Mas isso é compor, e o mais bonito é quando realmente o fio foi trançado e tu não sabe dizer onde é o início e onde é o final. Nada se sobrepõe, tá tudo ali tramado junto, esses fios tem que estar bem misturados, ser consistentes. (Liane Venturella)

Existe nas vozes dos atores entrevistados a tendência da recusa do fixo, esta tendência está presente em grande parte das encenações contemporâneas estudadas pelos teóricos aqui citados. Há de forma recorrente a renúncia das formas totalizadas: as cenas não propõem estruturas permanentes, as técnicas, vertentes e estilos não são únicos. Os *subtextos* existem singulares e dinâmicos nos atores e nos espectadores incluindo processos conscientes e inconscientes. Este *subtexto* por nutrir-se de um *repertório ativo* e singular torna-se um dispositivo de acesso ao que há de humano e real na atuação, excede assim o campo estritamente ficcional do teatro. Localiza-se, portanto, entre o real- e que não é apenas real, pois o teatro pressupõe a ficção, e o ficcional- que não é apenas ficcional, pois possui como fonte o real. É a mistura, mais uma vez. Construção e reconstrução que inscreve um suporte que inclui o corpo do ator como centro de possibilidades artísticas- fator que permanece no trabalho do *subtexto* desde sua origem, uma vez que o autor do conceito, Constantin Stanislavski, já visava de maneira essencial o trabalho do ator sobre si mesmo nos processos de criação. O *subtexto* como o tecido do corpo entre o fora e o dentro, o real e o ficcional, é um conceito que não pode ser fixado em definição e metodologia, que está em transformação e movimento, assim como a encenação através das décadas, assim como a memória, assim como o ser.



4. CONSIDERAÇÕES

Não ousei incluir a palavra “finais” nesta parte da pesquisa. Refletir sobre o processo trilhado até aqui é ainda complexo. As bases da pesquisa foram calcadas em estudos teóricos, nas vozes dos 14 atores entrevistados e em minha própria voz. Ao mesclar os suportes descritos pelos atores aos meus, incluindo representações destes sustentáculos que chamei *meus subtextos*, fundiu-se a definição entre possíveis sujeito e objeto do estudo.

A pesquisa foi encarada como um processo artístico, onde os passos foram frequentemente redesenhados buscando abranger as modulações e movimentos de cada etapa. Esta metodologia se construiu sem hierarquia de referências ou cronologia. A experiência e as informações estudadas instalavam-se em mim abrindo espaço para mais espaço. Ao efetivar estratégias de elementos a serem inclusos na pesquisa, um novo mundo de buscas e descobertas era trilhado, *subtextos* surgiram incessantes. O excesso de possibilidades e a tentativa de abarcar no estudo os elementos diversos que fazem parte da criação do *subtexto* tornaram as escolhas mais difíceis. Onde há um imenso campo de elementos, subjetividades e informações como saber sobre qual estudo aprofundar, sobre que elemento é essencial e de que forma descrevê-los?

Como no trabalho de *subtexto*, estas não são questões passíveis de definições exatas. Assim como no tecido bordado, o processo de construção desta pesquisa foi sendo costurado de forma que a cada fio entrelaçado, a direção do próximo ponto foi estabelecido. Esta trama constituiu-se de maneira que não é possível descrever o início e o final do estudo, ou onde a costura foi refeita, ou o por que exato da forma de tais pontos bordados.

Talvez este estudo tenha iniciado muito antes de minha formação artística. Sempre tive em algum lugar a sensação de chama acesa, de grande ou mínimo tamanho, que movimentava-se constantemente, formando imagens, estimulando lembranças, incitando ações, como a de pular o fogo, de me esconder ou de dançar junto à ele. Esta chama sem início ou fim, fora ou dentro, me acompanhou pelo caminho de vida e arte. Em determinados momentos consegui percebê-la nítida em uma frase ou gesto, em outros momentos, não deixou rastro. O que ficou foi a curiosidade de decifrar como esta sensação pode transformar meu ser e ser transformada por ele. A curiosidade de compreender o por que e o como se cria, se modifica, se alimenta. Esta sensação me conduziu a reflexão sobre o *subtexto*, reforçando a vontade de manter a chama acesa, este estudo atravessou e foi atravessado intensamente por minhas dúvidas e certezas, minhas memórias e meu olhar.

Durante as entrevistas junto aos 14 atores selecionados avistei, além de *subtextos* contemporâneos, esta chama se acendendo frequentemente, as vezes turbulenta, vezes tímida, porém, existente. Nesta troca, onde cada ator colocou com suas palavras, pausas, expressões e energia o seu *subtexto*, a minha chama também foi acionada. Estávamos nos referindo a mesma criação, ao mesmo estado, a mesma sensação e as mesmas incertezas. E a cada manifestação sobre a criação de algo tão pessoal como o *subtexto*, algo de familiar- até mesmo óbvio, e ao mesmo tempo inexplicável era narrado. Por este motivo foram inclusas na dissertação reflexões sobre os processos conscientes e inconscientes envolvidos nesta criação. As entrevistas foram de extremo valor à esta pesquisa. O tecido tramado no decorrer do estudo teve como tecelões muitas agulhas, muitas vozes, muitas chamas.

As reflexões trilhadas sobre o *sistema* de Stanislavski foram importantes para que fosse possível não apenas a compreensão sobre o surgimento do *subtexto*, mas também as transformações ocorridas em seu emprego e definição. Em decorrência deste estudo, compreende-se que existem hoje questões que possuem seu princípio muito distante no tempo, entretanto, que estimulam e compõem diretamente os movimentos contemporâneos. Tal fator é evidenciado nos estudos de Stanislavski, que influenciam de forma atual e precisa as práticas e teorias teatrais. Como o exemplo do estudo sobre a união dos estados físicos e espirituais do ator já almejados por ele, e que são debatidos atualmente na questão do corpo-mente. Os elementos refletidos pelo mestre russo, como o *subtexto*, ainda são identificados de maneira notória nas práticas presentes de forma reeditada, desenvolvida, transformada e misturada. Por este motivo não é possível definir com exatidão onde estão localizadas, já que as delimitações entre um e outro foram mescladas, hibridizadas.

Novas terminologias são cogitadas e ao mesmo tempo descartadas na tentativa de definir esta forma de criação. Como eleger um título à uma construção tão ampla, tão múltipla e tão pessoal? A atualidade da nomenclatura *subtexto* é questionada. A partir das reflexões do capítulo 3 é possível conceber sua eficácia e atualidade desde que também seja ampliado o seu significado e compreensão entre sub e texto. Fator coerente com as criações e estilos contemporâneos que por constituírem-se de uma gama híbrida de elementos, não podem ser univocamente delimitados e titulados, busca-se a abertura de territórios para tais terminologias. Busca-se abrir as possibilidades de seus significados. Será possível neste processo evolutivo de misturas a identificação de um título único para qualquer criação teatral? O *subtexto* é atual desde que sua terminologia seja analisada a partir de padrões atuais. Se a terminologia *subtexto* for

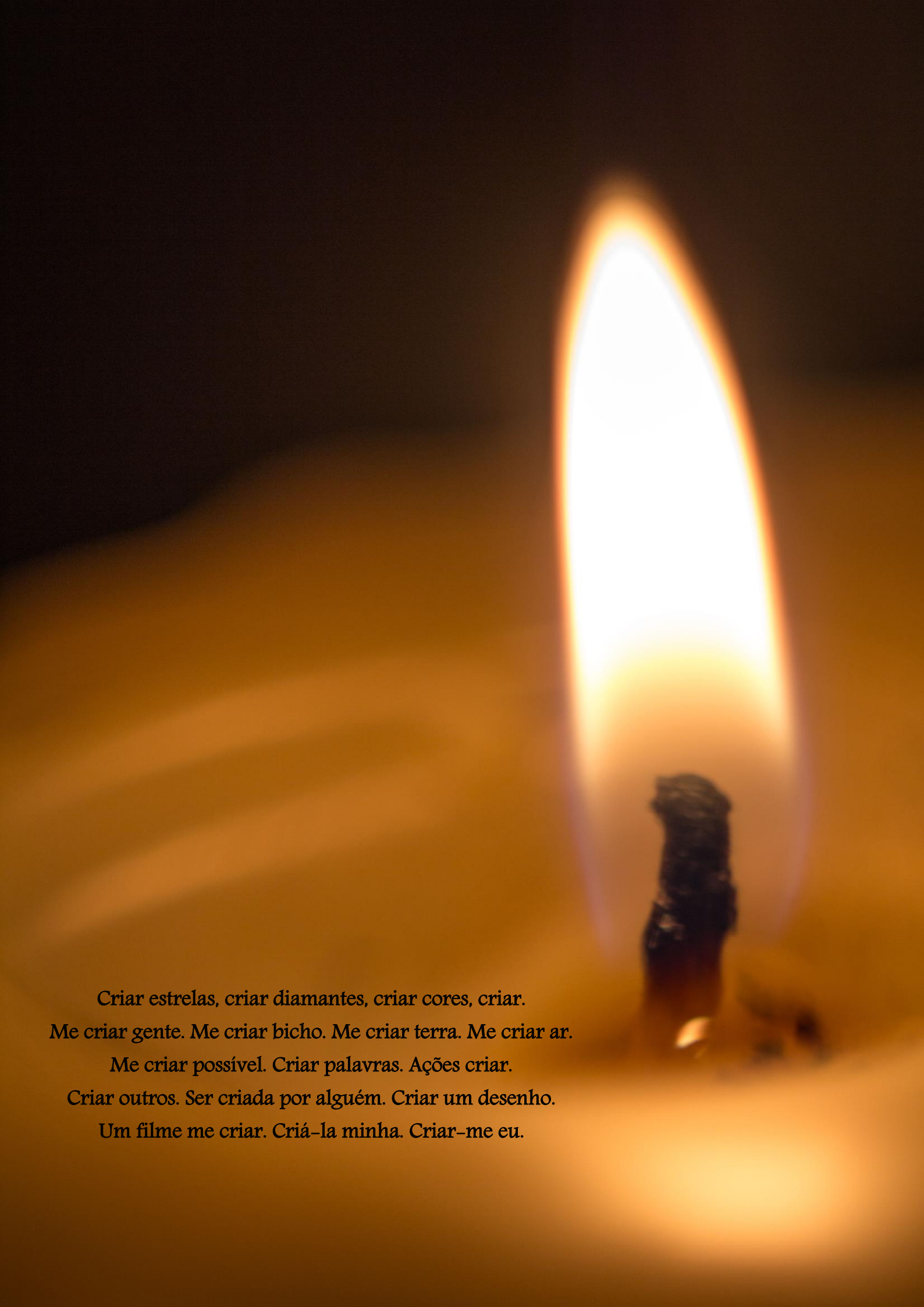
relacionada ao tempo em que foi concebida e à metodologia na qual foi inserida, estará realmente limitada e ultrapassada. Contudo, se estabilizarmos a definição dos conceitos a partir de sua origem não será possível a sua evolução e tampouco o seu emprego na atualidade. Quantas características os termos vão incorporando com o passar do tempo, a mudança de sociedades e culturas, e a descoberta de outros horizontes? Inúmeras. O conhecimento evolui através do agregamento de novos conhecimentos, esta é a maneira de permanecermos em evolução, em transformação.

Com relação às transformações, saliento que um dos estudos mais instigantes foi o da memória. Os atores relacionaram o *subtexto* com o que possuem de mais pessoal, as informações encontradas nas referências teóricas também relacionavam esta criação aos dados subjetivos e singulares do ator. A qualquer fator que pode sustentar a ação, entretanto, que não foge à uma ligação direta com o mundo de experiências e formação particular do indivíduo. Ao analisar os *meus subtextos*, também encontro as imagens e elementos mais pessoais, que possuem sentido e eficácia a partir apenas de meu olhar, conectado diretamente com a minha vivência. A partir desta constatação, questiono o que faz com que o que criamos seja singular? Nada é mais meu (ou mais “eu”) do que minha memória. Logo, se a memória transforma-se dinâmica o “eu” também se transformará.

A memória forma e transforma grande parte dos elementos que nos constituem e direcionam nosso modo de ser. Entendida como movente e ativa, a memória atualizada no presente propicia que traços, imagens, gostos, aspectos culturais e o caminho percorrido pelo ator ao longo de sua vida sejam revisitados e transformados num refazer contínuo. Inscrita ativamente no corpo, a memória por ser dinâmica, permite que as possibilidades, inclusive de criação, sejam incontáveis. Esta ligação predominante no trabalho de *subtexto* relaciona-o com a questão da realidade e ficção do teatro, constituindo um

dispositivo do real e humano nos processos ficcionais. Nomeei *repertório ativo do ator* este arcabouço movente de dados que nutrem e constituem as criações, dentre elas o *subtexto*. A fonte dos elementos dos *subtextos* encontra-se neste repertório que possui como matéria-prima a memória. O corpo do ator além de fornecer matéria-prima, é também o tecelão da criação.

Concluo a dissertação com a chama que me trouxe até aqui mais acesa, fortalecida junto à uma fogueira que inspirou o bordado deste tecido. A busca por um *subtexto* contemporâneo abre possibilidades para o aprofundamento e estudo de outros campos e elementos que podem aprimorar as tessituras da pesquisa. Esta abertura será vasta se refletirmos primeiro sobre a diversidade de fatores constituintes do *subtexto*, e ainda, na multiplicidade de elementos que ainda serão agregados com o passar do tempo, a transformação das práticas teatrais, e a constante mutação do ser.



Criar estrelas, criar diamantes, criar cores, criar.
Me criar gente. Me criar bicho. Me criar terra. Me criar ar.
Me criar possível. Criar palavras. Ações criar.
Criar outros. Ser criada por alguém. Criar um desenho.
Um filme me criar. Criá-la minha. Criar-me eu.

REFERÊNCIAS

- ASLAN, Odete. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec- editora da Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugenio. *Canoa de papel*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio. *Um amuleto feito de memória*. In: Revista do Lume, nº1, Campinas (SP), 1998.
- BARROS, Amílcar Borges de. *Dramaturgia corporal*. Santiago: Editora Cuarto Proprio, 2011.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago. 2002.
- BURNIER, Luis Otavio. *A arte do Ator: da técnica à representação*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 1994.
- COLLI, Giorgio. *O Nascimento da Filosofia (La Nascita della Filosofia)*. Trad. Federico Carotti, 3ª Ed., São Paulo: UNICAMP 1996.
- DAGOSTINI, Nair. *O método análise ativa de K. Stanislávski*. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFKCH/ USP), 2007.
- DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes emoção razão e o cérebro humano*. São Paulo: Editora Companhia das Letras 1996.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência : do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000.

DE MARINIS, Marco. **A direção e sua superação no teatro do sec. XX**. Palestra in CD room do ECUM. Belo Horizonte, 1998.

DE MARINIS, Marco. **Dramaturgia Dell'attore**. Bolonha – Itália: I quaderni del Batello Ebbro, 1997.

DERDYK, Edith. **Linha de horizonte: Por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta. 2001.

DUMMAR FILHO, João. **O complexo criativo: A arte, o inconsciente coletivo e a transcendência**. Petrópolis: Vozes. 1999.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Editora Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2007.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 1997.

Gil, José. **Movimento total: O corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras. 2004.

GREINER, Christine. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Editora Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2001

HAUSER, Ana. **A linguagem plástica do inconsciente**. São Paulo: Ática. 1994.

IZQUIERDO, Ivan. **Memórias**. In: Estud. av. vol.3 no.6 São Paulo May/Aug. 1989

JAMESON, Fredric. **A virada cultural**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

- LOPES, Elias de Lima. **Dramaturgia do ator: pré-expressividade, energia e subpartitura na criação de partituras cênicas do espetáculo As velhas**. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2001.
- MUCCI, L. Isaias. CEIA, Carlos (coord.). **Texto em: Dicionário de Termos Literários**, . 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>> Acessado em 10/12/2012.
- NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Editora Annablume, 2009.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus. 1990.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes. 1984.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos** . São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado: Processos de criação artística**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Annablume, 2004
- SOBRINHO, Teutônio. **Reflexões sobre o ator no teatro de imagens**. IN Revista de estudos sobre o teatro de formas animadas- Moin-móin USP – Ano 01 Número01- 2005.
- SPRITZER, Mirna. **A formação do ator, um diálogo de ações**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin, **El arte escénico**. México: Editora Siglo XXI, 2003.
- STANISLAVSKI, Constantin. **La construcción del personaje**. Madrid: Editora Alianza, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin. **Preparación del Actor**. Buenos Aires: Editora Quetzal, 1997a.
- STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación**. Buenos Aires: Editora Quetzal, 1997b.

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
1989.

ANEXOS

O mais famoso e mal interpretado método de ator

Por ocasião da 6ª edição de 'A Criação do Papel', de Stanislavski, artistas comentam sua obra. Beth Néspoli / O Estado de São Paulo

No ensaio de uma peça teatral, atores e atrizes estão deitados imóveis no chão e assim permanecem durante horas. Uma técnica de relaxamento? Não, trata-se de um laboratório fundamental para a criação do espetáculo, segundo o diretor, no qual eles devem compreender como se sente "um cadáver". O tal diretor jura estar aplicando um dos exercícios sugeridos pelo russo Constantin Stanislavski (1863-1938). A história absurda ocorrida na década de 70, "digna de uma peça de Ionesco", narrada pelo ator Ewerton de Castro é mais uma no imenso folclore de distorções do método de ator criado por Stanislavski, sistematizado e divulgado principalmente por meio de 3 livros, entre os 13 do autor. Os três foram publicados no Brasil pela editora Civilização Brasileira: A Preparação do Ator (12ª edição), A Construção da Personagem (8ª edição) e A Criação do Papel, cuja 6ª edição acaba de ser lançada. Muitos acreditam que tais distorções teriam sido evitadas se os três livros tivessem sido editados simultaneamente ou, pelo menos, os intervalos não tivessem sido tão longos. A Preparação do Ator foi publicado em Nova York em 1936, traduzido por Elizabeth Reynolds Hapgood a partir de um manuscrito enviado pelo autor. Em 1964, o mesmo livro foi publicado no Brasil numa tradução de Pontes de Paula Lima a partir da versão americana. A Construção da Personagem só seria publicado em língua inglesa em 1949, portanto 13 anos depois do primeiro. No Brasil, foi traduzido por Pontes também a partir da versão em idioma inglês, em 1970. A Criação do Papel foi publicado pela primeira vez nos Estados Unidos em

1961 e só chegaria ao País, igualmente traduzido Pontes da versão americana, na década de 80.

Memória afetiva - A defasagem entre as publicações certamente foi um dos motivos do mau entendimento do método. Isso porque no primeiro livro Stanislavski desenvolve exercícios para treinar as qualidades interiores do ator, como imaginação e concentração, incluindo-se aí a muito e às vezes "mal" aplicada "memória emotiva". O segundo enfoca preparação física, voz, gestos, o corpo. A Criação do Papel é dedicado à etapa final, a preparação de papéis específicos, a partir da leitura de textos teatrais. No livro, o autor utiliza três deles como exemplo: A Desgraça de Ter Espírito, de Griboyedov; Otelo, de Shakespeare; e O Inspetor Geral, de Gogol.

O diretor Augusto Boal estudou na Universidade de Columbia a partir de 1952 e viu in loco a aplicação do método - ou a parte que se conhecia dele - no prestigiado Actor's Studio. "O problema na adaptação americana do método foi o excesso de subjetividade", diz. "Para responder a uma pergunta simples do tipo "como vai", o ator pegava lentamente um copo, rodava-o na mão, bebia um pouco, andava até a parede e só então voltava sobre si mesmo e respondia: 'Tudo bem?'" Boal ressalta que nesse processo intenso de pesquisa interior - muitas vezes sobre as próprias emoções e não as do personagem - o ator acabava falhando nas inter-relações, ou seja, na contracena e também apreendia mal a idéia geral da peça. "Não basta estar emocionado: é preciso saber a qual idéia, mais ampla, serve aquela emoção." Ele lembra ainda que, além da defasagem entre as publicações, Stanislavski nunca parou de pesquisar e seguiu escrevendo livros, jamais editados no Brasil. "Tenho um livrinho fininho dele, um estudo sobre a ação física, muito interessante, no qual parte da ação para emoção: no lugar do ator entender qual é a emoção necessária para levar um personagem a pegar uma pedra

e atirar numa vidraça, primeiro ele quebra a vidraça para depois entender o que sentiu." Arlete Cavallieri, professora de cultura russa da Faculdade de Letras da USP, ressalta a importância dessas publicações, "sempre bem-vindas", mas lamenta o fato de serem traduzidas a partir das versões americanas. "Entre os livros de Stanislavski publicados no Brasil, somente Minha Vida na Arte, editado pela Perspectiva, foi traduzido diretamente do original russo pelo professor Paulo Bezerra." Segundo ela, uma boa tradução poderia desfazer algumas dessas distorções. Especialista no "método", que ela prefere chamar de "sistema", a russa Elena Vassina já esteve em diversos países realizando palestras e oficinas para atores sobre o assunto. Apaixonada pelo Brasil, um amor que nasceu a partir de suas primeiras leituras de traduções russas de romances de Guimarães Rosa e Érico Veríssimo, entre outros, Vassina aprendeu o idioma português e esteve no Brasil várias vezes ministrando palestras sobre o método. Há uma semana ela voltou ao País para dar um curso de quatro meses na Faculdade de Letras da USP.

Close – Segundo ela, a apreensão do método em todo o continente americano é claramente diferente da do resto do mundo. "Na América, o enfoque foi centrado essencialmente na memória emotiva, o que é muito útil para os atores de cinema e Hollywood é prova disso." Isso porque um "close" da câmera tem o poder de captar no olho do ator toda a gama de emoções interiores por ele investigada. No palco, o ator está distante do espectador, que jamais poderá ver no seu olho o trabalho interior realizado em meses de ensaio. "Na Rússia, o enfoque maior foi dado à análise do personagem, à criação do papel e do espetáculo." Stanislavski hesitou em escrever sobre seu sistema temendo que o "seu registro escrito pudesse assumir o aspecto de uma espécie de bíblia," diz a tradutora americana Elizabeth. Nada mais premonitório. Escaldado, o ator Ewerton de Castro, ao fundar a escola de formação de atores que leva

seu nome, instituiu uma regra. "Stanislavski é leitura obrigatória, mas só depois de um ano de frequência à escola."

O Estado de São Paulo

Beth Néspoli

Pauta entrevistas.

- 1- Breve introdução sobre carreira e ligação com a prática teatral.
- 2- Você considera que a prática teatral da qual faz parte está relacionada com alguma vertente técnica/teórica específica?
- 3- No seu entendimento o que é subtexto?
- 4- Em seu trabalho de atuação, você acredita trabalhar com aspectos correspondentes à construção de um subtexto?
- 5- De acordo com suas reflexões, como se constrói/installa, em sua prática atoral, a parte subjetiva relacionada à imaginação, imagens e sensações na criação das ações físicas e vocais?
- 6- Qual o papel da memória na sua prática de ator?
- 7- Tem alguma coisa sobre seu trabalho que eu não perguntei e você gostaria de mencionar?

DECLARAÇÃO DOS ATORES

AUTORIZAÇÃO

Eu, ARLETE TEREZINHA DA CUNHA, RG nº 1020911895, autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

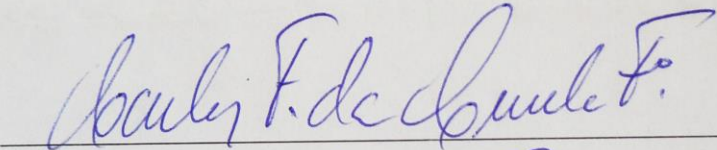
Porto Alegre, abril de 2012.

Arlete da Cunha

AUTORIZAÇÃO

Eu, CARLOS FERNANDES DA CUNHA RG nº 7025541066
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação
de sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, abril de 2012.



CARLOS CUNHA F.

AUTORIZAÇÃO

Eu, CAROLINA POTTMANN DE OLIVEIRA, RG nº 8081329255,
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa À *PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO. PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de
sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, abril de 2012.

CAROLINA POTTMANN DE OLIVEIRA

AUTORIZAÇÃO

Eu, CLONS DIAS MASSA, RG nº 2034882973,
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de
sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

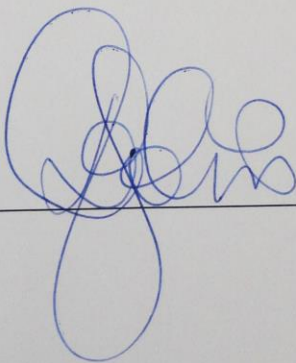
Porto Alegre, abril de 2012.

Clons Dias Massa

AUTORIZAÇÃO

Eu, Daniel dos Santos Celin, RG nº 3115791241,
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa À *PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de
sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, abril de 2012.



AUTORIZAÇÃO

Eu, Elisa Beschorner Hedrich, RG nº 7083979653, autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

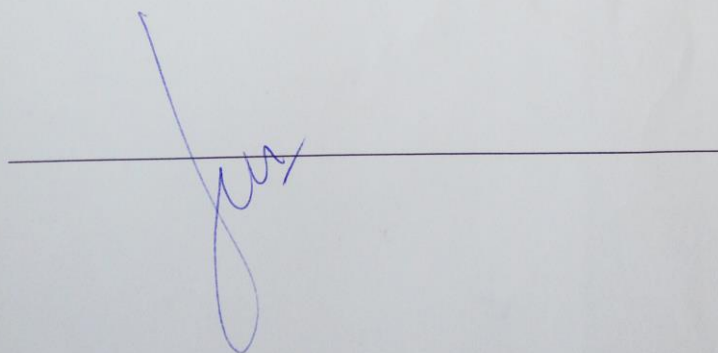
Porto Alegre, abril de 2012.

Elisa Hedrich

AUTORIZAÇÃO

Eu, Gilberto Tole, RG nº 4034039451,
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de
sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, abril de 2012.



AUTORIZAÇÃO

Eu, HEINZ ROBERT LIMAUVERDE STARKEY, RG nº 1063135755, autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, abril de 2012.

Heinz Robert Lima Verde Starkey.

AUTORIZAÇÃO

Eu, Liane Venturella, RG nº 7016603974
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de
sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

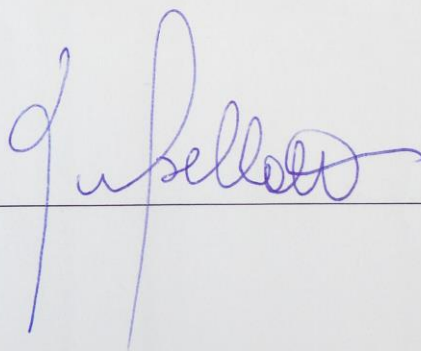
Porto Alegre, abril de 2012.

Liane Venturella

AUTORIZAÇÃO

Eu, LISANDRO MARCOS Pires Bellotto RG nº 1075929347,
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de
sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

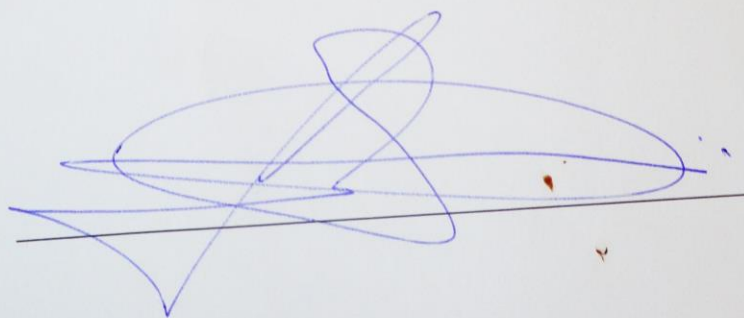
Porto Alegre, abril de 2012.



AUTORIZAÇÃO

Eu, Sandra Davi, RG nº 40091188-39,
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de
sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

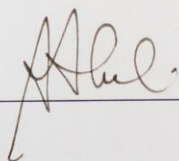
Porto Alegre, abril de 2012.

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and a long horizontal stroke, positioned above a solid horizontal line.

AUTORIZAÇÃO

Eu, SERGIO A-LULKIN, RG nº 4005597581,
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de
sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, abril de 2012.



AUTORIZAÇÃO

Eu, TÂNIA MARIA FARIAS DA SILVA, RG nº 8051099734 ^{SSP/RS},
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de
sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, abril de 2012.

Tânia Maria Farias da Silva

AUTORIZAÇÃO

Eu, TATIANA CARDOSO DA SILVA, RG nº 1014102659,
autorizo Angelene Lazzareti a utilizar meu nome e as informações concedidas à
entrevista realizada em prol da pesquisa *À PROCURA DE UM SUBTEXTO
CONTEMPORÂNEO: PRÁTICAS DO ATOR* na composição, apresentação e publicação de
sua Dissertação de Mestrado, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, abril de 2012.

Tatiana da Silva.