

**MARIEL SANTIAGO DE ANDRADE MACIEL**

**SUBSÍDIOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM NÃO-  
REALISTA**

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – BACHARELADO EM**  
**ARTES CÊNICAS**

**MARIEL SANTIAGO DE ANDRADE MACIEL**

**SUBSÍDIOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM NÃO-  
REALISTA**

Monografia apresentada como requisito à  
obtenção do grau de Bacharel em Artes  
Cênicas.

Orientador: Prof. PhD. Paulo Ricardo Berton

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2013**

**MARIEL SANTIAGO DE ANDRADE MACIEL**

**SUBSÍDIOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM NÃO-  
REALISTA**

Esse Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado \_\_\_\_\_ para obtenção do grau de Bacharel em Artes da Universidade Federal de Santa Catarina.

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

---

Prof. Paulo Ricardo Berton, PhD  
Orientador

---

Prof. Priscila Genara Padilha

---

Prof. Elisana de Carli

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço em primeiro lugar ao amável Sr. Pott, e em segundo lugar à minha família e queridos amigos.

## **RESUMO**

Este presente trabalho tem por intuito comprovar que através de subsídios teóricos de diferentes poéticas teatrais, um ator/atriz pode, com êxito, interpretar uma figura não realista que foge aos padrões naturais de seu corpo e mente, tomando como referência o processo de criação da personagem Sr. Pott na peça As filhas de King Kong de Theresia Walser, por Mariel Maciel.

### **PALAVRAS – CHAVE:**

Ator – Subsídio - Personagem – Não realista

## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO .....	7
2.	O QUE É PERSONAGEM.....	12
3.	TEATRO REALISTA.....	20
A.	STANISLAVSKI .....	20
4.	TEATRO ANTI ILUSIONISTA .....	28
A.	MEYERHOLD .....	28
B.	BRECHT .....	34
C.	ARTAUD .....	41
5.	O GROTESCO.....	45
6.	SR. POTT: RELAÇÕES TEÓRICAS DE CRIAÇÃO .....	51
7.	CONCLUSÃO .....	60
8.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	64

## 1. INTRODUÇÃO

O ano de 2012 foi um ano singular na minha vida por inúmeras razões. Singular, pois afinal de contas nenhuma situação se reproduz de forma semelhante, é sempre única. Mas refiro-me no sentido de ter suscitado emoções singulares, autênticas, fato que considero intrínseco aos maiores prazeres da vida. Navegando pelo curso de Artes Cênicas, e digo navegando, pois tudo na minha vida até então foi o oposto a uma trajetória em linha reta, em algum momento dentro da sétima fase, de repente me deparo com uma pessoa, um ser, estranho, um homem, velho, doente, que de familiar nada tinha pra mim, que eu só conhecia por palavras e delas nada compreendia. Em certo momento me foi posto o desafio de dar vida a essas palavras, por muito desconexas e delirantes, e que fugiam totalmente da natureza de minhas formas e cernes. Foi aí que o sentimento singular começou a aparecer. Primeiro, por nunca antes ter vivido a experiência do teatro, e quando eu digo teatro me refiro ao palco, plateia, direção e principalmente criação. Segundo, pois, complementando a criação, teria que criar com meu corpo feminino de vinte e oito anos essa pessoa, masculina, velha, doente, disforme e grotesca. O que seria um ser grotesco? Não fazia ideia. Ou seja, assim, o desafio foi lançado, a responsabilidade determinada e no fim não morri (como por vezes imaginei) e o sentimento único, singular, do teatro, se revelou pra mim. Mas esse sentimento foi produto de um processo árduo. Tive que preparar meu corpo ao ponto de ele estar apto a receber esse outro alguém, tão diferente de mim, mas que me despertou tantas questões e que agora venho a exteriorizá-las na forma deste trabalho de conclusão de curso (outro episódio que me fez despertar sentimentos singulares, mas que guardo para um outro momento de auto reflexão).

Como diz Aristóteles: teatro é mimese, é imitação da natureza. Se assim é, como posso imitar alguém que foge tanto da minha própria natureza física, que é meu oposto em gênero, tamanho, número e grau? E somado a isto, como fazer algo tão exigente como uma primeira experiência cênica? Baseada então em minha experiência particular na criação da personagem Sr. Pott, na peça *As Filhas King Kong* de Theresia Walser, relacionarei conceitos e estéticas teatrais, desde Aristóteles passando pelo realismo de Stanislavski, o não-realismo de Brecht, Meyerhold, Artaud, chegando à estética

grotesca, que me foram úteis a esse processo de construção e descobrimento da personagem. Outra questão que abordarei é, sendo o teatro permeado pelo conceito de mimese, como um ator pode imitar alguém nessas condições adversas, sendo tão diferente de sua personagem? Onde entra a mimese nesse processo?

Mas antes de entrar no assunto propriamente dito deste trabalho, relatarei minha experiência no campo das artes até o presente momento para contextualizar minha vivência com o teatro.

Desde pequena sempre tive prazer e o hábito de imitar pessoas, artistas de televisão, e mesmo de criar personagens e fazer “teatrinho” em reuniões familiares. Nunca fiz um curso de artes cênicas, porém, com catorze anos comecei meus estudos em música tocando bateria, que é um instrumento que, assim como no teatro, exige um trabalho de flexibilidade e mobilidade do corpo inteiro. E analisando um pouco mais essas duas vertentes artísticas, me arrisco a dizer que a mimese não acontece só no teatro. De forma bruta podemos dizer que ao tocar uma música você imita uma pessoa que você já viu antes e que sabe produzir aquele som, pois isso implica primeiramente em ouvir a música e conseqüentemente imitar os movimentos do músico. É como se estivesse numa peça Realista, numa Tragédia escrita de acordo com os princípios aristotélicos. Quando se diz que um artista ou banda influenciou uma geração, como os Beatles, por exemplo, podemos pensar nessas pessoas vivendo numa mimese comportamental, ou seja, agindo da mesma maneira, dançando da mesma maneira, usando terninho e abusando do “Moptop”. Pensemos então que o espetáculo musical e o teatral convergem numa mesma ideia de mimese. O músico imita a natureza de um músico, o público se comporta de acordo com a natureza do músico, assim como a tragédia imita a natureza do ser humano. E fazendo uma pequena comparação entre eles, podemos dizer que os dois são cênicos, pois assim como no teatro, o espetáculo musical também é criado através de ensaios, de objetivos, e se utiliza do corpo como ferramenta de ação e expressão. Da mesma forma que a presença do ator é necessária para que aconteça o espetáculo, sem a ação do músico, não existe espetáculo musical. Além disso, os dois acontecem num palco de frente para um público.

Cursei Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC por quatro anos, desistindo no último ano por não me identificar com o curso. Acho que assim como na música eu tinha necessidade de falar através do corpo (até aquele

momento não tinha tido um conhecimento substancial sobre a teoria da Performance, por exemplo). Porém, foi nesta época que tive meu primeiro contato com o teatro sendo convidada por alunas do curso de Artes Cênicas da UDESC a fazer uma participação em uma peça que estavam produzindo para algumas apresentações. Senti-me estranhamente instigada pelo desafio, por ser algo que nunca havia vivenciado. Apesar de estar habituada com o público, realmente neste caso não era algo em que tinha onde me apoiar, eu estava longe da minha zona de conforto, mas com certeza feliz com a oportunidade. Eu não tinha muita ideia de como era fazer teatro. Era recorrente nos ensaios eu ficar confusa por não saber se a atriz estava interpretando ou se estava interagindo comigo sem estar dentro de uma personagem, mas sendo ela mesma. Eu não tinha falas e aparecia em poucos momentos fumando um cigarro e brincando com um pirulito. A peça não era realista, porém eu parecia fazer o papel de mim mesma, com minhas roupas, meu estilo, meus óculos de grau, meu cigarro, apenas sendo eu. Exigência da diretora. Então como primeira experiência, minha única preocupação foi simplesmente acertar marcações e enfrentar um público diferente, pois para mim não havia concepção nenhuma de minha parte, nenhum personagem para criar. Mal sabia eu que este pensamento incitaria muitas horas de discussão dentro das artes cênicas. Apesar de ter sido uma experiência muito importante, vejo hoje como essencial para ter escolhido esse caminho, pois tinha vivenciado o suficiente do teatro para ficar apenas naquele teste. Queria ir além dele, digamos assim. Lembro-me do exato momento em que o teatro se revelou para mim, pois como espectadora só enxergava aquilo que meus olhos podiam ver, ou seja, o produto final do processo. Assisti ao filme *Cidade Baixa* do diretor Sergio Machado, o qual apresentava o making off do filme com cenas de ensaios e do processo de criação das personagens. Foi um momento realmente esclarecedor de imediato interesse e paixão pela criação cênica. Naquele momento eu quis ser um mundo de possibilidades, e ser ator é isso, é ter compaixão, é emprestar seu corpo para conhecer outro. Dentre todos os artistas, ele é o que mais se entrega a seu ofício, sem intermediações.

Motivada pelo filme e pela experiência na UDESC (mas também naturalmente pelos experimentos cênicos familiares) entrei para o curso de Artes Cênicas da UFSC em 2009. Meu ciclo nas artes estava completo: música, artes visuais e agora teatro. Na minha imaginação o palco seria o centro, o personagem principal e onipresente que regeria as aulas na maior parte do curso. Entretanto vi que minhas expectativas eram

altas demais e isso me fez pensar numa questão baseada também na minha experiência com o curso de artes plásticas. Qual a relevância da academia na formação do ator ou de artistas em geral? De acordo com as minhas vivências o que posso dizer é que a experiência que se adquire na prática é sempre fora do âmbito acadêmico. Este parece apenas servir como um catalisador de informações e um espaço comum para os alunos poderem desenvolver, praticamente sozinhos, o que tem vontade. Ou seja, o destino de sua formação depende muito mais da sua vontade de fazer acontecer, assim como acontece com qualquer aspirante a ator externo à academia. Só podem se considerar fundamentalmente atores aqueles que cursarem uma faculdade? Bons atores não têm necessariamente o aprendizado de uma técnica, ou de técnicas específicas já exploradas.

Ao longo de quatro anos em um curso de teatro, minha primeira oportunidade de atuar, contracenar e ser dirigida foi fazendo Sr. Pott nas *Filhas de King Kong*, e este foi um fator importante para fazer a peça, pois além do trabalho de atriz de criação do personagem eu teria que lidar com a minha inexperiência nesse processo todo. Mas por um lado esse fator foi positivo, pois quando recebi o papel, não sabia o que me esperava, fui me dando conta aos poucos e acontecendo naturalmente. Naturalmente na medida do possível, é claro, estamos falando de uma mulher de vinte e nove anos querendo parecer um homem, velho e de aparência grotesca, ou seja, eu só pensava em ter de desconstruir meu corpo, minha voz, quase como numa *Guernica* de Picasso que inclusive me serviu de inspiração inicial devido às formas nada realistas que remetem ao estilo grotesco. Somado a tudo isso existia um texto enorme e de difícil compreensão para fundir com uma voz e um corpo desconhecido. Meu trabalho de criação inicialmente foi de pura observação da natureza. Após isso, juntamente com jogos teatrais propostos nos ensaios e inspirações pessoais encontrei o Sr. Pott. Numa peça realista, o Sr. Pott seria um idoso vivendo num asilo como outro qualquer com suas devidas manias e limitações, inserido num universo provavelmente naturalista. Mas apesar de ser uma história um tanto quanto trágica, o texto de Theresia Walser nos leva ao universo cômico, ou melhor, tragicômico, trazendo a atmosfera grotesca quase que naturalmente.

A pretensão deste trabalho é afirmar que, baseando-se na minha experiência de interpretação da personagem Sr. Pott em *As Filhas de King Kong*, é possível um ator interpretar alguma figura que se distancie dos padrões naturais de seu corpo. Apoiando-se em conceitos teóricos que vão do teatro mimético descrito na *Poética* de Aristóteles à

estética grotesca na visão de Victor Hugo e Mikhail Bakhtin e traçando um comparativo entre o Teatro Realista e o Teatro Anti-ilusionista, procurarei justificar minha hipótese relacionando meu processo de criação da personagem Sr. Pott, com os subsídios teóricos oferecidos por diferentes poéticas que se debruçam sobre o trabalho do ator.

## 2. O QUE É PERSONAGEM

Uma das tentativas de definir um conceito do que vem a ser a personagem é o que segue:

Personagem seria, isso sim, a imitação, e, portanto a recriação dos traços fundamentais de pessoa, ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios.<sup>1</sup>

Um ser de características espelhadas e adequadas ao propósito do poeta. É um instrumento de transmissão e um espelho do subjetivo do autor. Assim, Renata Pallottini define brevemente no início de seu livro, *Dramaturgia: construção do personagem*, cruamente, o conceito de personagem. Digo cruamente no sentido de lançar uma primeira ideia ao leitor, grosso modo, uma breve introdução geral em suas palavras. É claro que este é um conceito que está imbuído apenas de uma visão sobre o que vem a ser a personagem, existem muitos outros pontos de vista sobre a questão. Neste trabalho comentarei sobre duas posições antagônicas a respeito do mesmo: a personagem realista e a personagem não realista. Mas antes de qualquer definição, a ideia da personagem teve sua origem sugerida na história no século VI a. C. (sugerida, pois não existem comprovações científicas) e é imprescindível que se comente tal fato para poder iniciar a discussão do que pode ser o personagem teatral.

Como comenta também Margot Bertolt em seu livro *A História mundial do teatro*, Renata Pallottini atribui o surgimento do teatro, do ator e conseqüentemente do personagem, às comemorações do culto a Dionísio, deus da vinha e da embriaguez. Tais rituais consistiam em festas campestres onde os participantes passavam por dias vestidos com peles e carcaças de animais selvagens festando e elevando prazer e espírito com muita música, dança, bebida, fumaça, e orgias a fim de celebrar e invocar a presença do deus em questão. Os iniciados do culto saíam em busca de algum animal

---

<sup>1</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia. Construção do Personagem*. 1ª ed.. São Paulo: Ática, 1989. p. 5.

acreditando que este encarnaria o espírito de Dionísio, e assim que o encontravam, no delírio de suas excitações, o devoravam como bárbaros numa celebração visceral da união do homem com a natureza selvagem. A peça *As Bacantes* do dramaturgo Eurípedes, ilustra como esse ritual estava presente no teatro grego:

*Os Sátiros, desvairados,  
da Deusa Mãe o receberam,  
e às danças  
das festas trienais o associaram,  
em que Dioniso se compraz.*

*Epodo*

*Está-se bem nas montanhas, depois das corridas dos tíasos,  
quando se cai por terra,  
envergando a sacra nébride, buscando  
o sangue de um bode imolado, a graça da omofagia,  
para as frígias e lídias montanhas avançando, ao sinal de Brómio,  
Evoé! <sup>2</sup>*

Por toda essa carga de estranheza, os cultos eram mal vistos pelos conservadores, e assim limitavam-se aos campos longe das cidades. Num segundo momento da história, os rituais dionisíacos foram moldados e aceitos, e lá, cantava-se o ditirambo formado por corifeus e coros, que subiam ao altar a fim de oferecer sacrifícios a Dionísio. Em certo momento, Téspis (considerado por Aristóteles o primeiro ator do Ocidente a representar um personagem numa peça teatral) se solta do coro e inicia um diálogo com o mesmo se colocando na posição de corifeu e assim começam a cantar e responder um ao outro sugerindo um diálogo e dando a primeira ideia do que vem a ser o teatro. Pallottini questiona em que momento a partir daí, alguém do coro toma iniciativa de se colocar em primeira pessoa no diálogo e quem, a partir daí também, é esta pessoa neste momento. Em nome de quem ele está falando?

---

<sup>2</sup>EURÍPEDES. *As Bacantes*. p.7.

É ele o sacerdote, o ator ou o poeta? Ou as três coisas juntas? Em que momento, se é que em algum momento lhe foi creditada a qualidade de sacerdote, passaria ele a atore/ou poeta? Quando é que os circunstantes deixaram de acreditar no sacerdote, para admirar o trabalho do artista? Em suma: a que altura o templo passa a ser um teatro e o deus uma ficção? Nesse momento, sem dúvida, nasce o personagem <sup>3</sup>

O personagem nasce no mesmo momento em que a figura do ator é reconhecida, pois o personagem é a outra identidade, ficcional, encarnada pelo ator - ou seu duplo como diz Artaud: *o teatro é um duplo da vida e a vida é um duplo do verdadeiro teatro*<sup>4</sup> - construída através de referências do poeta. É o manifesto concreto do autor num corpo vivo e presente. Para nos aprofundarmos nessa questão, é fundamental analisarmos o personagem no contexto da *Poética* de Aristóteles sobre a tragédia grega, pois esta engloba todos os conceitos determinantes que podemos requerer sobre o assunto, na acepção mimética, como o conceito de ação dramática, elemento fundamental para a existência da personagem, nosso foco de análise.

Ação dramática é o movimento interno da peça, é o evoluir dos acontecimentos que resultam da natureza do caráter dos personagens, como veremos adiante. A *Poética* baseia-se no conceito de mimese para estudar a tragédia. Tragédia, grosso modo, é um conjunto de ações dramáticas que resultam no prazer catártico. Mimese é imitação, é reprodução. Para o filósofo grego, a tragédia é uma imitação de ações (não de pessoas), ou seja, a imitação é o princípio da ação dramática e conseqüentemente da construção do personagem, pois para que a ação dramática se desenvolva é preciso que as personagens imitem e ajam. E vão agir de acordo com seu caráter e pensamento - *ethos* e *dianóia*, respectivamente – afirma o filósofo, sendo estes o princípio da caracterização e construção do personagem, o que define efetivamente suas ações. Como esclarece Aristóteles:

Como a imitação se aplica a ação e a ação supõe personagens que agem, é absolutamente necessário que estas personagens sejam tais e

---

<sup>3</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia*. Construção do Personagem. 1ª ed.. São Paulo: Ática, 1989. p. 8.

<sup>4</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 46.

tais pelo caráter e pelo pensamento (pois segundo estas diferenças de caráter e pensamento que falamos da natureza de seus atos)<sup>5</sup>

A ação da personagem deriva-se de um conflito imposto pela trama e se determinará através do caráter de seus sentimentos a fim de defender sua posição, enfrentando as possíveis consequências, sejam elas boas ou ruins, o que resultará fatalmente em uma catástrofe. Pallottini complementa: *O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta.*<sup>6</sup> O ator é o instrumento responsável pela existência do personagem, é um ser humano carregando outro ser humano imaginário e fictício, montado aos moldes de seu criador, o poeta-autor. A ele atribui traços de coerência com a natureza por ele criada, em outras palavras, este ser imaginário não necessita estar de acordo com a realidade do mundo, mas basta estar no contexto da realidade sugerida. É a questão da verossimilhança, um dos elementos fundamentais estudado por Aristóteles na tragédia. A verossimilhança é a coerência interna dos acontecimentos, é a organicidade das ações e reações dos acontecimentos da história. Ela nada tem a ver com acontecimentos reais, apenas deve aparentar ser possível, provável, plausível e coerente. Na *Poética*, o filósofo coloca ainda uma série de critérios na construção dos personagens, ou para usar um termo mais apropriado à linguagem aristotélica, dos caracteres, em relação a verossimilhança que reforça tal conceito. Estes devem ser bons, convenientes, semelhantes, coerentes e necessários. Aristóteles aponta que os personagens na tragédia devem ser bons, mas não confundindo aqui ser bom com ser amável, correto, puro. O que ele sugere é que o personagem deve ser bem construído, seus pensamentos bem arquitetados para agir coerentemente com sua natureza e com o meio em que está inserido. Isto faz parte de um ser verossímil. Segundo Antonio Candido, autor que corrobora este conceito aristotélico de verossimilhança:

Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo no romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja

---

<sup>5</sup> Aristóteles, 2005:248.

<sup>6</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia. Construção do Personagem*. 1ª ed.. São Paulo: Ática, 1989. p. 11.

cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente<sup>7</sup>

Como afirma Antonio Candido, a análise deve ser da composição como um todo. A verossimilhança acontece desde a construção do nome do personagem, onde mora, sua classe social, o modo como impõe suas ideias, até chegar de fato em suas atitudes, naturalmente aí justificadas. A conveniência parte do mesmo ponto. Um herói filho de rei que deseja defender o reino da família, por exemplo, convém ser uma pessoa corajosa e não temer a morte. Convém ele se arriscar e ir até as últimas consequências para conseguir o que deseja. Mas voltando a falar que verossimilhança não é ser semelhante ao real, mas possível dentro de um contexto, Aristóteles diz que a tragédia é imitação de homens melhores do que nós, ou seja, o poeta deve aprimorar e embelezar o caráter de seus personagens se atendo à realidade proposta. E isso deve ser compreendido pelo espectador a fim de acreditar nos fatos que a trama propõe. É bom ressaltar que o personagem dramático não deve ser munido de exageros, quer dizer, ele tem que ser muito bom no que se propõe (independente de ser bom ou mau), mas nada que vá além da compreensão do ser humano real, pois a identificação, como trata a *Poética*, do espectador com a história, e tudo que a circunda, é fundamental para obter o prazer catártico, finalidade da tragédia grega. Para de fato garantir a verossimilhança de um espetáculo, o autor pode se aproveitar de técnicas teatrais para preparar o terreno de persuasão, digamos assim, sobre o espectador com o que está por vir. Huberto C. Heffner, um dos autores de *Técnica teatral moderna* analisa a primeira cena de *Hamlet*, de Shakespeare, em que acontece a aparição do fantasma. Nas palavras de Renata Pallottini:

É meia noite, o lugar da ação é uma muralha antiga e misteriosa, todo o ambiente é cheio de sombras. As vozes que se ouvem são profundas e lúgubres. Os personagens, divididos entre os que crêem e os que não crêem na aparição, de qualquer maneira falam solenemente sobre o assunto. O próprio Hamlet está preparado psicologicamente para aquela aparição. Ele quase a deseja – ou a deseja efetivamente. Todas essas indicações fazem o clima no início da peça solene, sério, decisivo. Agora, o fantasma já pode aparecer; dentro do faz-de-conta que é todo teatro, e que os espectadores já conhecem, pode agora

---

<sup>7</sup> CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. Editora perspectiva, 2011. p. 75.

aparecer o fantasma. Sua aparição foi preparada e já está garantida a sua verossimilhança<sup>8</sup>

Hegel, sobre a poética de um modo geral, diz no livro, *Estética: Poesia*, que, nas palavras de Pallottini, *ela deve formar um todo orgânico, que deve ter em si o caráter de unidade, que a esta unidade se devem referir todas as partes da obra, que formarão assim um conjunto vivo e livre*<sup>9</sup>. A poética como um todo representa o mundo moral, e esse mundo moral juntamente com os poderes morais humanos (personagens), somados ao embate às forças exteriores atuantes (conflito) resultam na sucessão de acontecimentos (ação) que regem uma tragédia. O que Hegel quer dizer é que tudo isso acontece livremente, quase sozinho, como se fosse independente do poeta e dependente da individualidade do personagem. Os elementos quando somados caminham naturalmente a seu propósito fazendo o personagem agir, que é seu objetivo dentro da tragédia. É esta *pessoa moral em ação* então, a definição de personagem para Hegel. *Pessoa moral*, pois se relaciona com outros homens, segue seus princípios, convicções, tem suas virtudes, porém carrega também falhas e incertezas, e *em ação* porque age, é dinâmica, é livre para seguir seus sentimentos e agir como tal. O filósofo alemão ainda fala que a trama não pode apenas defender um ponto de vista do autor. Seu conteúdo deve ser de comum interesse também de seu público, espelhando-se substancialmente na natureza humana para atingir tal conexão. O que quer dizer é que as personagens e a trama devem ser vivas, universais. Quanto mais particular for a ideia que se queira transmitir, menos transmitida será e mais volátil será sua importância. O público deve ter conhecimento de causa do que está sendo mostrado, deve estar inserido naquele contexto como cultura de um povo, como crença, enfim, para compreensão, aceitação ou rejeição do mesmo. Hegel:

Por tais motivos, deve o caráter constituir uma síntese do particular e do subjetivo, representar-se numa forma determinada e nesta determinação possuir a força e a fixidez de um pathos sempre igual a si próprio. Quando o homem não é uma unidade desta espécie, os diversos elementos de que sua multiplicidade se compõe separam-se e

---

<sup>8</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia. Construção do Personagem*. 1ª ed.. São Paulo: Ática, 1989. p. 22.

<sup>9</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia. Construção do Personagem*. 1ª ed.. São Paulo: Ática, 1989. p. 26.

dispersam-se, e a sua situação fica caracterizada pela ausência de ideia e sentimento.<sup>10</sup>

Enfim, o bom personagem da tragédia para Hegel é o que se pode chamar de personagem-sujeito, termo citado e discutido no livro de Augusto Boal *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. O personagem-sujeito é um elemento livre para atuar como deseja, é senhor de suas vontades e conseqüentemente de suas ações. Não existem forças exteriores de caráter psicológico do próprio personagem, como medo da morte, por exemplo, que o impeça de ir atrás de suas aspirações. A única coisa que o limita é o livre arbítrio de outro personagem, igualmente sem amarras, porém com um desejo oposto ao seu, ou melhor, um desejo que o impede de conquistar o seu. São essas vontades antagônicas que resultam na ação.

Para complementar, é necessário falar sobre a caracterização dos personagens. Para garantir a verossimilhança de uma história é preciso que seu autor conheça a fundo a alma dos personagens que criou, ou seja, deve saber exatamente de onde veio, porque veio, pra onde vai, sua aparência física, o que o deixa feliz e triste, enfim, tudo que compõe um ser humano, mesmo que fictício. E tudo isso deve ser construído coerentemente com suas atitudes de modo que o público as receba com credibilidade. A primeira impressão que se tem de um personagem é o aspecto externo, o visual, sem dúvida, é a primeira ideia lançada ao espectador que automaticamente já vai ter uma boa noção do que esperar do seu comportamento. O físico do personagem pode ser rico de detalhes ou não, vai depender da proposta do dramaturgo, vai depender se o físico influi diretamente nas suas ações ou se apenas deve denotar sua posição social, por exemplo, o que não necessariamente convencionava-o a uma atitude pré-determinada como seria no caso de o personagem ser um herói guerreiro, que sem dúvida com um físico rígido, mostrando agilidade e decisão, você provavelmente saberá que ele vai até as últimas conseqüências para conseguir o que quer<sup>11</sup>. Caso contrário, seria muito difícil crê-lo enquanto guerreiro. Um personagem escravo não pode ter aparência suave e delicada, deve ser negro, com os pés sujos e calejados, deve ser coerente com a sua identidade, se não o for, é igualmente impossível aceitá-lo como tal. Assim, tendo sempre em vista a época, o estilo, a proposta da peça, é fundamental que se mostre de começo o sexo,

---

<sup>10</sup> HEGEL. *Estética: Poesia*. Trad. De Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.

<sup>11</sup> Este é um exemplo de convenções do teatro grego onde os personagens são determinados pelo senso comum, como as máscaras da Comédia dell'Arte, que veremos adiante

idade, cor, beleza ou falta de (se for determinante), defeitos, modo de vestir, maquiagem, máscaras (no caso do teatro grego e outros), ritmo, sotaque e o nome, é claro, que por muitas vezes caracteriza mais o personagem do que qualquer outro elemento, como acontece com Harpagão, personagem de Molière em *O avaro*, onde o próprio nome condiz com o título da obra (Harpagão significa avareza). É importante colocar como esse personagem se insere socialmente, qual a natureza de seu discurso, quais são suas crenças, seus sentimentos em relação à família e a política, suas convicções e princípios, ou seja, seu caráter psicológico, o seu modo de ser. Nota-se que todos esses aspectos se interligam, todos eles são determinantes um do outro, o caráter físico determina o psicológico que por sua vez deságua no social, enfim, o que realmente importa é a coerência de suas características a fim de garantir sua existência naquele momento. Renata Pallottini conclui:

O que é a aparência física de um personagem? É a maneira concreta de mostrar alguém que, a critério do autor, vai fazer ou sofrer determinadas ações (...) Assim o que se quer dizer é que, seja ela vista pelo ângulo físico, psicológico ou social – ou outros – a caracterização é um conjunto de traços organizados, que visam a pôr de pé um esquema de ser humano. Ficarà a cargo do autor, saber o que mais lhe interessa mostrar; e, claro, a cada época, estilo, escola de teatro, corresponderá uma espécie de caracterização, mais forte vincada aqui ou acolá.<sup>12</sup>

Agora que já conceituamos nosso ponto de partida, traçaremos um comparativo entre as estéticas realistas e não realistas, ou anti ilusionistas, como prefiro me referir, a fim de conhecer algumas possibilidades de inserção da personagem, começando com os métodos do teatro naturalista de Constantin Stanislavski.

---

<sup>12</sup> PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia*. Construção do Personagem. 1ª ed.. São Paulo: Ática, 1989. p. 66-67.

### 3. TEATRO REALISTA

#### a. STANISLAVSKI

o ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri ele observa suas próprias lágrimas de alegria. Essa dupla existência, esse equilíbrio entre a vida e a atuação, é que faz a arte.<sup>13</sup>

Com o firme propósito de ser mais aprofundado a respeito do trabalho do ator do que a doutrina aristotélica do século XVII, na qual a palavra representação limitava-se ao conceito de mimese - imitação ou representação da natureza – até por que parece não ter sido de interesse nem de importância para o autor da *Poética* analisar o trabalho do ator, na transição do século XIX para século XX, o ator, teórico, diretor e professor, Constantin Stanislavski dedicou suas pesquisas às teorias de uma representação mais consistente. Consistente no sentido de se aprofundar na questão interpretativa e preparativa do ator buscando técnicas e métodos eficazes para alcançar essa imitação da natureza assegurando a verossimilhança ao espectador, já que da mesma forma que Aristóteles, ele também entendia a arte do teatro como mimese. Stanislavski nasceu em Moscou em 1863 e muito cedo teve seu primeiro contato com a arte teatral. Vindo de uma família ligada à indústria, os recursos financeiros do seu pai lhe permitiram montar um teatro na pequena fazenda da família onde frequentemente aconteciam apresentações de peças para os amigos bem como realizavam-se encontros de intelectuais da época. No período em que começou a atuar, na Rússia, existiam duas forças distintas de representação que marcaram a evolução do teatro no XIX: o teatro tradicional, imbuído de gestos estilizados e nada realistas, e a técnica de representação realista que acabara de surgir. Porém, tudo isso era muito artificial para a ideia de atuação de Stanislavski: um teatro contornado por métodos carentes de emoção, ou imbuído de falsas emoções, claramente um trabalho visando uma estética essencialmente externa, no sentido de ser superficial, sem buscar um conteúdo interior. Quis assim então expandir o significado da palavra representação, buscando uma

---

<sup>13</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. 6ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p. 198.

interpretação baseada na vida real, longe dos clichês que ocultam a alma humana do ator e que fosse autenticamente orgânica. Assim, no verão de 1897, depois de um período de troca de cartas e ideias, Stanislavski encontra Vladímir Niemiróvitch-Dantchenko, importante encenador Russo nascido em Tbilisi, capital da Geórgia, no Slavanski Bazar, em Moscou, onde passaram horas (dezoito horas a fio) noite a dentro conversando e alimentando a ideia de um projeto inovador sobre a possibilidade de criação de um teatro moderno em Moscou que visasse uma nova forma de fazer teatro.

Assim, em 1898, com Dântchenko responsável pela administração e escolha do repertório, e Stanislavski no comando das montagens, inauguraram o Teatro de Arte de Moscou com a finalidade de, junto com outros atores envolvidos, achar uma unidade teatral e inovar a forma de atuação, dando subsídios em forma de métodos para o ator criar com precisão. O Teatro de Arte de Moscou, então, era um espaço comum aos artistas envolvidos, que se destinava à experimentações buscando métodos que iriam de encontro às reflexões dos alunos e professores sobre o assunto. Observando atuações contemporâneas de sua época, Stanislavski percebeu que o trabalho de atuação dependia de diversos fatores que iam muito além de um simplesmente declamar de falas decoradas. É sim um trabalho de autoconhecimento do ator, de autocontrole do seu corpo e tudo que o circunda. E é isso que Stanislavski, através do Teatro de Arte de Moscou, quis proporcionar aos artistas e principalmente ao público daquele período. Assim foi se aprofundando, experimentando e usando de várias ferramentas de atuação que estimulassem corpo e mente do ator, até chegar num método que incluía estudos aprofundados de expressão corporal, vocal e de preparação do ator, com aulas de canto, dança, balé, esgrima, improvisação, interpretação e caracterização de personagem (este, acontecendo no fim do processo). Suas práticas e exercícios têm como objetivo eliminar o formalismo e o automatismo da representação, extinguindo estereótipos, rompendo com a rotina e o senso comum que imperava na arte teatral de sua época. Por isso o autoconhecimento é muito importante para o trabalho do ator, o poder da imaginação e o subjetivo têm infinitas possibilidades de experimentação com o exterior e é essa relação que Stanislavski procura em seus exercícios, explorar a potencialidade de expressão total do corpo interno com o corpo externo. Corpo externo, exterior, concebido por tudo que compõe a representação, ou seja, a relação com os outros atores e com todo e qualquer elemento cênico existente. Dentre os vários métodos experimentados por Stanislavski, alguns foram estudados mais profundamente criando assim uma série de técnicas e exercícios que mais tarde foram compilados num

“Sistema”, assim por ele chamado, utilizado como base para qualquer estudo de atuação ilusionista até os dias de hoje. Desenvolver corretamente emoções e sentimentos interiores para melhor exterioriza-los é a síntese do Sistema Stanislavski.

Influenciado pelas experiências de Théodule Ribot, fundador da psicologia experimental na França, Stanislavski formulou dentro do seu Sistema, o método da *memória emotiva*, que marcou o primeiro momento de suas pesquisas. Este conceito implica em resgatar emoções de experiências vividas pelo ator para construir as emoções da personagem numa dada circunstância. Stanislavski acredita que o ator deve sentir emoções genuínas no palco, que o interpretar de uma personagem deve ser permeado por sentimentos reais revividos pelo ator. Sendo assim, para ele, é imprescindível que o primeiro exercício a ser feito seja um conhecimento minucioso da personagem e do contexto que está inserida, por parte do ator. É uma análise exaustiva sobre seus aspectos psicológicos, físicos, seus objetivos, vontades, seu comportamento na condição apresentada. Só assim o ator terá subsídio para colocar-se na mesma circunstância e procurando no seu arquivo imagético e emocional - na sua *memória emotiva* - alguma situação análoga a da personagem, saberá as ações e sentimentos pelas quais ela deve passar. Essas emoções retomadas são motivações proporcionadas pelo ator para a criação das ações da personagem. Os impulsos para tais ações partem das intenções e objetivos da mesma. O foco aqui não está no corpo nem na entonação de voz, mas realmente na motivação emocional do ator combinada com as circunstâncias da personagem. Naturalmente a ação desta vai surgir com uma intenção emocional necessária a assegurar a veracidade da personagem e alcançar a verdade cênica por parte do ator.

Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho do criador. (...) Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida de outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 15ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 43.

As práticas e experimentações propostas por Stanislavski procuram dar base para o ator se encontrar nesse labirinto de emoções particulares que desaguam no espírito humano da personagem. Pensados como base, tais exercícios permitem aos atores e encenadores tomar a obra estudada como um ponto de partida ao invés de uma cópia fidedigna do texto escrito, e sim, isso é possível tanto quanto real, pois este fato ocorreu algumas vezes nas encenações do Teatro de Moscou das obras de Anton Tchekhov, importante escritor russo que por tempo fez parte do TAM, e que constantemente acusava Stanislavski de subverter o sentido de suas obras em detrimento de suas concepções estéticas. Porém são técnicas puramente ligadas ao trabalho corporal de preparação do ator em função de uma obra específica, sempre assegurando a verossimilhança e a identificação, assim como Aristóteles propunha na tragédia grega. A diferença é que, paradoxalmente, utiliza-se da imaginação, do subjetivo para garantir a verdade do texto. E em relação à identificação do público, esta deve se cumprir através dessa combinação, dessa identificação do ator com a personagem.

Complementando a *memória emotiva*, Stanislavski, no livro *A preparação do ator*, menciona uma técnica utilizada por ele em suas aulas, o “SE” mágico, que nada mais é do que um catalisador de subsídios para o ator penetrar no universo do ser representado estimulado essencialmente pela sua imaginação. É como se colocar numa situação hipotética, no caso a da personagem, e refletir como se sentiria, como falaria, como agiria dentro das circunstâncias dadas. Como se voltássemos à infância quando acreditávamos na vida de nossos brinquedos. Este conceito, segundo Stanislavski, serve ao ator como alavanca para se erguer da vida cotidiana ao plano da imaginação. O “SE” mágico é:

(...) o ponto de partida da análise. Os atores transmitem com toda veracidade os sucessos acrescidos na obra em virtude de uma suposição que para eles se convertem em uma realidade inegável. (“Se eu” fosse Joe Keller trabalharia de tal modo, por exemplo). Stanislavski dizia que o ator deveria crer nas possibilidades do “se” mágico “como a menina crê na vida de sua boneca e na existência de tudo que a rodeia. Desde o momento da aparição do “se” mágico, o ator passa do plano da realidade que o rodeia ao da outra vida, criada e imaginada por ele mesmo. Credo nesta vida o ator pode começar a criar (...)”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> FARBERMAN apud TOPORKÓV, 1961, p. 14.

O “SE” mágico é um exercício de concentração interno que proporciona o estímulo do processo criativo através da imaginação. Vinculados ao “SE” estão os conceitos de *senso de verdade* ou *fé cênica*, que possibilita o ator a viver as circunstâncias dadas com a maior seriedade possível, assumindo aquela realidade, a problemática da personagem para si como verdade. Estes conceitos estão intrinsecamente ligados a exercícios de concentração, observação, memória e imaginação do ator, a olhar o mundo e as pessoas que o cercam a fim de proporcionar uma veracidade na sua interpretação e aos olhos do espectador.

Nessa leva de conceitos, o encenador russo apresenta também o de *Análise Ativa*, que se refere a um processo de aproximação do texto através de um estudo aprofundado e racional dos objetivos e circunstâncias que contornam a peça, bem como uma análise direta e lógica dos elementos que compõem a personagem, necessárias à sua construção objetiva. Assim o ator parte de uma atividade racional e aos poucos vai experimentando as motivações, relações e emoções da personagem e aproximando-se mais do texto. No primeiro instante o texto serve apenas como definidor da situação, sem ser memorizado pelo ator. O diretor sugere aos atores elementos para improvisação usando palavras relacionadas ao mesmo. Essa análise vai se aprofundando à medida em que as ações vão sendo vivenciadas, corporificadas e compreendidas pelos atores. Nesse processo de repetição o texto vai se aproximando cada vez mais do texto original até assumir sua forma definitiva, conforme as palavras do autor. Eugenio Kusnet, ator, diretor e pedagogo russo radicado no Brasil em 1926, foi um grande pesquisador do método stanislavskiano. Argumenta em seu ponto de vista que “*a improvisação é a base da arte, pois isso garante a espontaneidade da criação*”, e ainda complementa que ela deve estar presente não só no começo do processo mas ao longo dele e até o fim. Mas essa improvisação no sentido de uma “*presença de espírito*”, no sentido de executar a mesma ação sempre como se fosse a primeira vez, conservando essa presença espontânea. E como conseguir isso? Kusnet coloca que apesar dos elementos invariáveis da cena, como os objetivos físicos, psicológicos e as circunstâncias propostas, existem os elementos variáveis, que faz cada apresentação ser única. Estes se referem principalmente à reação do público, e ao contato, ou seja, a relação entre os atores em cena - que nunca representarão da mesma maneira. O ator tem que desenvolver a sua receptividade à ação dos outros a fim de compreendê-la e assim reagir a ela:

(...) é através da ação dos outros que nós concebemos o início de nossa própria ação. (...) Graças ao seu poder de receber, o ator consegue captar, em seu espetáculo, novos detalhes da ação cênica, aos quais, por serem novos para ele, reage com autêntica surpresa.<sup>16</sup>

No segundo momento de suas pesquisas, Stanislavski apresenta uma perspectiva inversa, diametralmente oposta ao método da *memória emotiva*. O *Método das ações físicas* implica em que as ações que antes resultavam de impulsos internos do ator - da memória afetiva por ele resgatada - agora são movimentos geradores desses impulsos internos, ou em outras palavras, o processo da memória afetiva acontecia do interior (emoções internas) para o exterior (ação). No método das ações físicas é o inverso: o ator parte do exterior (ação) para o interior (emoções internas) como processo de composição. O objetivo para o ator é o mesmo em toda sua pesquisa, cravar em si mesmo as particularidades da personagem, porém a perspectiva agora seria alcançá-la partindo de uma ação física que ativará a memória sensorial e o subjetivo do ator criador, tudo isso longe de raciocínios cerebrais. É importante não confundir aqui ação física com qualquer movimento, gesto ou atividade. A ação física no contexto teatral deve ser cumprida intencionalmente a alcançar um objetivo concreto que justificará a ação inicial. Jerzy Grotowski, diretor e teatrólogo polonês, afirma a importância de diferenciar estes termos:

As atividades como limpar chão, lavar pratos, fumar cachimbo, não são ações, são atividades. (...) Mas uma atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo: se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa (e é quase sempre assim), eu tenho de ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito “sólida”. Neste momento vira ação física porque isso me serve. (...) Outra confusão é entre movimento e ação (...) Do externo, nos dois casos estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso, coreografia é somente movimento e no segundo é um externo de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso, a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações da vida.<sup>17</sup>

Quanto ao gesto, Grotowski afirma que *o gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia*<sup>18</sup>. Sendo assim, a ação física deve ser a manifestação de um propósito interior em busca de um objetivo. É imprescindível que o ator nessa busca aja sinceramente e espontaneamente através do exercício a fim de

---

<sup>16</sup> KUSNET, *Ator e método*. p. 100.

<sup>17</sup> GROTOWSKI, 1998 apud BURNIER, 2000, p. 33.

<sup>18</sup> GROTOWSKI, 1998 apud BURNIER, 2000, p.33.

assegurar a credibilidade emocional necessária ao produto final da interpretação que é a identificação do espectador. Stanislavski passou a considerar que as ações físicas são as únicas coisas que o ator pode memorizar e recordar, que a via emotiva não era mais o ideal, pois os sentimentos independem da nossa vontade. Nesta fase o encenador russo chega a negar sua pesquisa anterior: *Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações físicas*<sup>19</sup>. As ações físicas contagiadas pela memória sensorial do ator proporcionam sensações corporais que reagirão emocionalmente. Resumindo: o elemento ação se define por uma ação exterior que o ator expressa através de recursos físicos, e a experimentação desses recursos físicos faz emergir o universo interno da personagem, que corresponde ao pensamento e a emoção da mesma e que resultará em seu objetivo que é o ponto que direciona a ação da personagem, como já foi falado anteriormente. Por isso, deve pensar primeiro no que quer obter em certo momento e no que tem de fazer, e não sobre o que vai sentir. Stanislavski debate e conclui:

(...) em cena não pode haver, em circunstância alguma, qualquer ação cujo objetivo imediato seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo. (...) quando escolherem algum tipo de ação, deixem em paz o sentimento e o conteúdo espiritual. (...) todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro. Vocês devem pensar com toda força nesta coisa que se passou antes. Quanto ao resultado, virá por si só.”<sup>20</sup>

Resumindo e relacionando os métodos, por Eugenio Kusnet:

O “Método de Ações Físicas” é baseado no axioma que fixa a ligação permanente entre as ações físicas e as psíquicas, sendo portanto, que não há ação física real que não envolva a psique. Por isso, exercendo a ação física do personagem, podemos descobrir os mínimos detalhes da sua ação mental. Já que os dois métodos, o de “Ações Físicas” e o de “Análise Ativa” baseiam-se no mesmo princípio de estudo da ação física do personagem, em que consiste a diferença entre os dois, e por que o segundo substituiu o primeiro? A diferença entre os dois consiste apenas nos detalhes técnicos de seu uso no

---

<sup>19</sup> Cf. Toporkov, Stanislavski alle Prove. Gli ultimi anni; Milano: Ububibri, 1991, p.111.

<sup>20</sup> STANISLAVSKI, Konstantin. *A preparação do ator*. 15ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p.70-71.

trabalho. Poder-se-ia dizer que não houve substituição de um pelo outro e sim que a “Análise Ativa” englobou o “Método de Ações Físicas”<sup>21</sup>

Dando sequência às teorias de construção da personagem que subsidiaram a construção do Sr. Pott na encenação de *As filhas de King Kong*, agora em contrapartida ao naturalismo stanislavskiano, vamos analisar a estética anti-ilusionista do teatro, ao qual pertencem o teatro épico de Bertold Brecht, o simbolismo de Gordon Craig, a biomecânica de Meyerhold e o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud.

---

<sup>21</sup> KUSNET, 1971, p. 27.

#### 4. TEATRO ANTI ILUSIONISTA

##### a. MEYERHOLD

Da mesma forma que se afirma na história do teatro a influência de Stanislavski no teatro de Bertolt Brecht, também se faz com o ator e cenógrafo russo Vsevolod Meyerhold, que ainda antes de vivenciar os ensinamentos de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, integrou o Moscou Philharmonia, companhia de Vladimir Nemirovich-Danchenko, sócio de Stanislavski no TAM. Em 1905, foi convidado a se juntar ao recém-formado Teatro Estúdio, um anexo do TAM - este sendo o templo do naturalismo e realismo-psicológico - onde trabalharia com experimentações baseadas em peças simbolistas. Neste momento suas opiniões se divergem e Meyerhold se afasta do TAM, porém anos depois volta a trabalhar novamente com Stanislavski. Ambos trabalham através da psicologia experimental, porém divergem suas opiniões em “como” utilizam essa psicologia. Já em 1905, Meyerhold atuando como um outro experimentador do teatro, possui uma arte de ruptura, que tem movimento, que faz abarcar novas ideias que se projetam em direção a novas propostas transformadoras relevantes na arte teatral. O Teatro de Arte de Moscou foi um grande alvo de ataque pelos renovadores da cena teatral, que colocavam a visão passiva do naturalismo ante a realidade em que se encontravam, em questionamento, incluindo Meyerhold. No âmbito da encenação uma nova visão surgia para repaginar o que estava ultrapassado aos olhos dos novos criadores, a ideia da reatralização, onde Meyerhold apoiou-se para convergir o teatro ao um novo modelo baseado nas vanguardas do início do século, buscando decifrar e inovar a linguagem cênica, considerando a experiência em cena a essência do fazer teatral.

Como diretor, Meyerhold não tinha pudor em priorizar o trabalho do ator, cortando e adaptando o texto a fim de potencializar o jogo teatral aos olhos do público. O jogo do ator não é outra coisa senão a coordenação de suas manifestações. Afirma Beatrice Picon Vallin:

Para Meyerhold o teatro é, em primeiro lugar, movimento no espaço, embora o texto nunca seja negligenciado. O que Meyerhold desvela em seu trabalho e

em sua reflexão é um teatro teatral, no qual afirma a importância da linguagem do corpo e se abole qualquer ditadura literária.<sup>22</sup>

Na contínua tentativa de ruptura com o naturalismo, criou a técnica da *convenção consciente* que ratifica a busca pelo antiilusionismo que o teatro simbolista principiou:

A “convenção consciente” traz um novo olhar sobre a encenação e sobre o papel do espectador no espetáculo. O termo “convenção” designa o jogo que se estabelece entre o ator e o espectador no momento em que ocorre a encenação. É um acordo que se firma entre esses dois agentes do espetáculo: o ator é responsável por levar os elementos primordiais para a compreensão da peça até o público, que, através da imaginação, completa os significados do drama. Ou seja, o Teatro da Convenção Consciente surge com o intuito de, em contraponto ao Naturalismo, aproximar ator e plateia, favorecendo a comunicação entre os dois. Um fluxo contínuo é estabelecido entre o espaço ocupado pelo ator e o que é ocupado pela plateia. Emissor e receptor devem estar sempre agindo, em uma constante troca.<sup>23</sup>

Essa prática oferece ao espectador não só um teatro desnudo de fantasias, como é o de Meyerhold em sua essência, como procura sua efetiva participação na experiência teatral, ou melhor, convoca uma participação criativa por parte do mesmo, ao ponto de ser considerado por Meyerhold através dessa prática da convenção consciente, o quarto elemento da cena. Dessa maneira, nas palavras do encenador russo, “ascenderia a verdadeira chama da arte”. Para Meyerhold:

O método “convencional” pressupõe no teatro um quarto criador, depois do autor, do diretor e o ator: o espectador. O teatro “da convenção” cria uma encenação cujas alusões o espectador deve completar criativamente, com sua própria imaginação.<sup>24</sup>

Como podemos ver, a imaginação também tem participação na criação de seu processo, apenas é usada de forma mais secundária, digamos assim, sem ser o elemento

---

<sup>22</sup> PICON VALLIN, Beatrice. *A Arte do Teatro entre tradição e Vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro. Folhetim: 2006. p.10.

<sup>23</sup> SEIXAS, Rebeca Caroga. *Discussão sobre os Princípios do Teatro da Convenção Consciente*.

<sup>24</sup> MEYERHOLD, Vsevolod. Op. Citada, 1992, p. 176.

determinante das ações. Seu foco de atenção é o fazer físico da cena, a relação física do corpo do ator com o espaço teatral e o jogo cênico entre os atores. Seu interesse está na experimentação dos atores com a cena, porém sem negar a parte dramatúrgica e o processo de composição da personagem. Apenas o faz principiando outros aspectos não formais. Seu teatro se sustenta na ideia de estabelecer relações com o material cênico em sua totalidade (espaço total do palco, cenário, atores, público), considerando o ator um elemento em estado de representação que deve considerar a particularidade, que é intrínseca de cada apresentação sua, a essência do jogo teatral. Sua estética indicava uma decomposição da realidade que sugeria novas hipóteses do real. Assim colocava o ator numa posição de afastamento da personagem representada, onde o interesse não estava na identificação entre ambos, mas sim na experiência de um sujeito consciente que vivencia os jogos propostos pelo texto. Este fato condiciona o efeito de distanciamento proposto pro Brecht.

A formulação deste tipo de teatro em clara contraposição com os pressupostos naturalistas, não permite que o espectador tenha a ilusão de presenciar o que ocorre na cena como real, e se faz evidente que aquilo que observa é uma cenografia e uns atores que interpretam e que formam parte do jogo teatral. Esta nova concepção teatral antecipa aquilo que Brecht, trinta anos depois chamaria de *Verfremdung*.<sup>25</sup>

*Verfremdung*, ou efeito-V, ou efeito de distanciamento, também é enfatizado na forma em que Meyerhold procedia em relação às personagens:

Devemos entrar na personagem, e com essa espécie de disfarce assumimos as características positivas e negativas de determinado indivíduo, mas, ao mesmo tempo não devemos nos esquecer de nós mesmos. O ator não tem o direito de entrar no papel até o ponto de se esquecer de si mesmo. Precisamente nisso consiste o segredo, no fato de que não se perca de vista a nós mesmos como portadores de uma determinada concepção de mundo, porque frente a cada personagem devemos assumir a posição de quem acusa ou o defende.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> RUIZ OSANTE, Borja. *El Arte del Actor en el Siglo XX Bilbao*. Artezblai: 2008. p. 112.

<sup>26</sup> MEYERHOLD, Vsevolod. Op. Citada, 1992. p. 89.

Esta consideração de Meyerhold reflete um pouco o argumento político de seu teatro, colocando o ator como sujeito que pode e deve tomar uma posição frente à personagem representada, como propunha também Brecht, diferenciando-se um do outro apenas pela estética proposta.

Após buscar a superação da herança cultural idealista do passado e tomando o princípio da beleza funcional utilitária, Meyerhold elabora a teoria da biomecânica que tem sua funcionalidade no processo de preparação do ator mais do que exatamente num fundamento da representação. A Biomecânica vai estudar as ações das forças externas ao corpo humano conjugadas com as ações das forças inerentes ao sistema locomotor.

A arte do ator, sendo uma arte de formas plásticas no espaço, exige o estudo dos mecanismos do corpo. Isso lhe é imprescindível, porque qualquer manifestação de força (compreendendo a de um organismo vivo) está submetida às mesmas leis da mecânica (é patente que a criação de formas plásticas no espaço cênico é uma manifestação de força do organismo humano).<sup>27</sup>

Meyerhold nunca formulou um método da biomecânica, assim, encontram-se em suas obras apenas vestígios de suas ideias sobre a aplicação desse método a seus atores. Porém na prática ele era exigente na racionalização de cada movimento feito, argumentando que cada gesto deve cumprir um objetivo concreto, sem movimentos supérfluos. Segundo ele: *Se a forma é justa, o fundo, as entonações e as emoções serão também*<sup>28</sup>

Como já antes mencionado, para ele, o ator não deve ter na intuição ou memória a fonte básica de sua criação. Diz ele:

É natural que os únicos sistemas de representação existentes até agora fossem a intuição e o sonho dos sentimentos. O que, no fundo, é o mesmo. Só os métodos diferem: atinge-se a intuição com o auxílio da hipnose – o ator, submerso pela emoção, não é mais senhor da sua voz nem dos seus movimentos; na ausência de controle, não poderá estar seguro de conseguir seu papel. Só alguns muito grandes atores adivinharam intuitivamente um

---

<sup>27</sup> Vzévolod Meyerhold, *O teatro teatral*. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 175.

<sup>28</sup> Vzévolod Meyerhold, *O teatro teatral*. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 186.

método de representação, quer dizer o princípio da aproximação do papel, não do interior para o exterior, mas pelo contrário, do exterior para o interior.<sup>29</sup>

Ao contrário de Stanislavski, que diz que “em cena é necessário agir, não importa se exterior ou interiormente” e que uma atividade verdadeiramente criadora é baseada na lógica e na coerência da justificativa interior de suas ações, Meyerhold propõe o inverso, que seria exprimir o interior, um sentimento qualquer, através de uma ação física, remetendo, de certa forma, ao método das ações físicas de Stanislavski. Através da biomecânica, Meyerhold procurou estabelecer alguns conceitos de deslocamento do ator no espaço cênico, sugerindo exercícios e práticas que estabelecessem uma maior compreensão, percepção e consciência do seu corpo, seu instrumento de trabalho e expressão. Influenciados pela acrobacia e dança, os exercícios propostos têm a incumbência de acordar os movimentos do ator, tornando-os mais coordenados, racionais e precisos, deixando-os mais suscetíveis ao processo criativo, alimentando um estado maior de liberdade expressiva. Meyerhold assim confere à racionalidade rigorosa e a precisão dos movimentos, uma maior maleabilidade de expressão na criação cênica. Exemplo de um exercício proposto por Meyerhold:

Servindo-se de certo processo, ele (o ator) agarra o corpo do seu parceiro estendido no solo, lança-o sobre os ombros e leva-o. Faz cair o corpo. Lança um disco e dispara um arco imaginário. Dá uma bofetada em seu parceiro e recebe uma (de certa maneira). Salta sobre o peito do seu parceiro e recebe-o sobre o seu. Salta para os ombros do seu parceiro e põe-se a correr levando-o, etc. (Vzévolod Meyerhold, *O teatro teatral*, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 188.)<sup>30</sup>

Outro tipo de exercício sugerido por Meyerhold:

Agarrar a mão de seu parceiro e puxar o braço, empurrar o parceiro e agarrá-lo pela garganta, etc.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Vzévolod Meyerhold, *O teatro teatral*, Lisboa, Arcádia, 1980, p.175-176.

<sup>30</sup> Vzévolod Meyerhold, *O teatro teatral*, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 188.

<sup>31</sup> Vzévolod Meyerhold, *O teatro teatral*. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 188.

Também como proposta de exercício, utilizava marionetes, remetendo às supermarionetes de Gordon Craig, mostrando e argumentando que se bem dirigida, pode se exprimir todos os sentimentos da boneca, apesar de sua máscara estática (o rosto de expressão única, ou sem expressão) da mesma forma que a mímica faria. Mas, da mesma forma que a maioria das vertentes do teatro na história faria, Meyerhold diz que antes de tudo é imprescindível que o ator conheça a si mesmo profundamente, no seu caso, primeiramente a um nível corporal. A essa qualidade denomina o termo “autoespelho”. Porém a sistemática da biomecânica também objetivava-se no intelectual dos atores, dizendo que:

Antes de tudo o ator pensa. É o pensamento que o fará tomar uma atitude triste; é o pensamento que o forçará a correr e dessa corrida nascerá o medo.<sup>32</sup>

Essa busca pela consolidação física-intelectual do ator afirma-o como elemento central e fundamental do espetáculo meyerholdiano. Ainda no treinamento da biomecânica, sugeria uma decomposição abstrata dos movimentos, da expressão, da cena como um todo, afastando-se de uma cópia do real, a fim de melhor pensar a realidade. Assim o ator deve seguir precisamente as ordens recebidas do encenador, economizando os movimentos a fim de assegurar a expressão mais eficaz do mesmo.

A teoria da biomecânica nunca foi um método consolidado. Ao longo do tempo de toda sua produção artística, seu criador, Meyerhold, modificou, ampliou e sistematizou, porém nunca terminou de estudar a biomecânica. Por isso é um conceito aberto, suscetível de transformações, e assim então vivo.

---

<sup>32</sup> Vzévolod Meyerhold, *O teatro teatral*. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 190.

## b. BRECHT

Com a intenção de quebrar a ideia de ilusão desenvolvida pelo teatro realista desde meados do século XIX, a estética antiilusionista tem seu início com o surgimento do movimento simbolista no fim do século XIX e início do século XX, fundando uma estética diametralmente oposta ao teatro realista. Os simbolistas sugerem que a revelação da essência dramática aconteça sutilmente através de símbolos, sem uma representação direta e exata da realidade, negando o princípio do fazer teatral da época que até então se baseava no conceito de mimese e no cumprimento da verossimilhança como referência central da produção artística. Ao colocar em crise tal conceito (mimese), conseqüentemente o simbolismo nega a ideia de interpretação como se conhecia até então, permeada pela ideia da ação dramática, nega a essência do teatro como imitação da natureza e por fim coloca o conceito de personagem numa posição questionável, ou melhor dizendo, buscando sua ausência total, no sentido que direciona a representação a uma não-interpretação por parte dos atores. Edward Gordon Craig, encenador inglês e um dos principais representantes das ideias simbolistas, leva ao pé da letra a ideia de ausência total do ator. Assim fala sobre sua estética anti naturalista:

Tudo leva a crer que a verdade em breve amanhecerá. Suprimi a árvore autêntica que haveis posto sobre a cena, suprimi o tom natural, o gesto natural e acabareis igualmente a suprimir o ator. É o que acontecerá um dia e gostaria de ver alguns diretores de teatro encarar essa ideia a partir deste momento. Suprimi o ator e retirareis a um realismo grosseiro os meios de florescer a cena. Não existirá mais nenhuma personagem viva para confundir a arte e a realidade em nosso espírito; nenhuma personagem viva em que as fraquezas e as comoções da carne sejam visíveis. O ator desaparecerá e no seu lugar, veremos uma personagem inanimada - que se poderá chamar, se quereis, a "Supermarionete" - até que tenha conquistado um nome mais glorioso.<sup>33</sup>

Craig defendia um teatro submetido à figura do encenador, onde o ator não deveria ter autonomia alguma de atuação. Defendia um teatro controlado, exato, perfeito, sem lugar para improvisações e espontaneidades. A supermarionete é o ápice dessa ideia, um elemento desprovido de emoções que poderia servir de forma ideal a esta proposta da arte da encenação. O ator então deveria trabalhar com a

---

<sup>33</sup> CRAIG: 1963, p.146.

despersonalização, com máscaras, capaz de poder controlar seu corpo e voz e ser submetido totalmente às ordens do responsável pela concepção geral do espetáculo, o encenador. Para Craig então, o encenador deve agir da seguinte forma para a composição do espetáculo:

Ao receber o original das mãos do autor, o encenador compromete-se a interpretar fielmente, segundo o texto. Depois, lê a obra e, logo da primeira leitura, deve surgir, nitidamente, no seu espírito, a cor, a tonalidade, o movimento e o ritmo que deverão caracterizar o seu trabalho. Quanto às indicações cênicas feitas pelo autor, não deve, de maneira alguma, prender-se com isso, porque não serão de qualquer utilidade. O essencial é que a encenação se harmonize com os versos ou a prosa do texto, com a sua beleza, com o seu espírito. Qualquer que seja o quadro que o autor pretenda pôr-nos diante dos olhos, só conseguirá elucidar-nos completamente através dos diálogos e não das rubricas.<sup>34</sup>

Craig e o simbolismo fizeram o melhor uso estético possível da luz elétrica, recurso muito relevante para a estética do movimento. Com esta ferramenta, os encenadores expandiram sua criatividade em modelar os espaços cênicos e construir atmosferas, tornando a iluminação uma linguagem cênica e inovando a cenografia da época. Para Craig o mais importante era o movimento e o contraste de sombra e luz na cena. É reconhecido pela sua composição de cenários formada por jogos de formas e volumes ~~eom~~ através de escadas, rampas, passarelas e também pelos screens, espécie de biombos moduláveis que de acordo com suas inúmeras variáveis possibilidades de utilização, transformariam o espaço estático em um espaço cinético. Ou seja, através do movimento se construíam novos espaços. Craig chama-o de “quinto palco”.

Em 1905, Craig publicou seu livro *A arte do teatro* onde atribui grande importância à iluminação e à cor. Nessa obra, dentre outros aspectos, Craig afirmava que o teatro se caracteriza em: linhas e cores, que ele chamaria de cenário e cenografia; em palavras, que ele considerava o corpo da peça; em gesto, que ele considerava a alma da interpretação; e em ritmo, que ele considerava a essência da dança.

Notavelmente este é um momento de liberdade e autonomia em relação à representação cênica, sem a obrigação mimética e a sujeição a um modelo inspirado no real. Os autores e as estéticas não ilusionistas buscam em sua essência uma finalidade mais livre que vai além de uma representação baseada na realidade. Assim, o conceito de teatro Épico, antagonizando Stanislavski, porém não o negando por completo como veremos

---

<sup>34</sup> REDONDO Jr., s/d: 87.

mais adiante, surge com uma proposta de distanciamento entre personagem e ator a fim de que o espectador seja capaz de refletir e analisar a questão social sugerida pela cena. Este conceito surge por volta de 1926 através do poeta e dramaturgo alemão Bertold Brecht, que opõe ao teatro clássico e tradicional (teatro aristotélico) um teatro narrativo que além de suscitar emoções e sentimentos, desperta uma atitude crítica por parte do espectador. O teatro épico proposto por Brecht, presta-se a narrar acontecimentos relacionados à realidade a fim de despertar o senso crítico no espectador e assim atingir um efeito social. Enquanto o teatro clássico conduz o público à ilusão, à emoção, a um universo imutável, fazendo-o confundir o que é arte e o que é a vida real, no teatro épico o efeito de distanciamento e estranhamento deve conduzir o espectador a um julgamento racional da sociedade, agindo de maneira consciente e crítica. Por isso, tudo acontece no palco de forma tal para que o espectador tenha consciência de que nada que foi apresentado na cena é inevitável ou imutável, assim como se permite a natureza humana de se transformar e transformar o mundo em que vive. É nesse sentido político que o efeito de distanciamento, de estranhamento, ou apenas efeito-V – do alemão *Verfremdungseffekt*, que também pode ser traduzido como efeito de desilusão - está inserido:

Aqui o familiar ou habitual é novamente identificado como “natural” e seu estranhamento desvela aquela aparência, que sugere o imutável e o eterno, e mostra que o objeto é “histórico”. A isso deve se acrescentar, como corolário político, que é feito ou construído por seres humanos e, assim sendo, também pode ser mudado por eles ou completamente substituído.<sup>35</sup>

A emoção também faz parte da natureza humana, então objetivar a reflexão e a crítica não quer dizer, no entanto, negar completamente essa emoção, como possa parecer. O que ocorre no teatro épico brechtiano é a rejeição daquela emoção que se direciona à identificação do espectador com a cena, com a personagem, levando-o assim ao plano da ilusão. O que ele sugere é um deslocamento dessas emoções por meio de um tipo de atuação do ator ou de recursos específicos utilizados pelo encenador, que suscita um outro horizonte de emoções, elevando o público ao plano da reflexão, da análise e da crítica. Esse estado de consciência sóbria deve partir tanto do espectador quanto dos atores para assim juntos poderem questionar, como pessoas reais e produtos

---

<sup>35</sup> JAMESON, 1999, p.65.

de uma mesma sociedade as problemáticas vividas pela mesma. Como exemplifica Brecht:

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu já senti isso. - Eu sou assim. -  
 O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. -  
 Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. -  
 Choro com os que choram e rio com os que riem.  
 O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. -  
 Não é assim que se deve fazer. - Que  
 coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem de acabar. -  
 O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. -  
 Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os  
 que riem.<sup>36</sup>

O Teatro Épico de Brecht é um drama com elementos narrativos, e assim sendo, a presença de um narrador funciona como uma válvula para o efeito de distanciamento entre a história apresentada e a plateia que acompanha, e entre o local onde se realiza o espetáculo teatral e o mundo que é narrado. O ator épico narra seu papel como quem mostra um personagem, preservando dele certa distância e impessoalidade. Ele não finge se ter fundido com a personagem da qual conta os destinos da trama. Finge, isso sim, ter presenciado de alguma maneira os acontecimentos e estar perfeitamente a par deles. Esse distanciamento, chamado de efeito-V, por Brecht, tem um fim didático: confronta o espectador com uma situação que trata da sua própria realidade, e não apenas da realidade de um personagem. O confronto exige do espectador uma atitude sóbria e analítica de modo que ele possa apreender e compreender o que está sendo exposto, relacionando ao seu cotidiano. Segundo o ensaísta português Mario Vilaça:

Tudo (na encenação épica brechtiana) é teatro. E espectador tem de sentir que está realmente no teatro e que tudo que ali se passa é apenas representação. Ao sair, não deverá sentir-se emocionalmente satisfeito, mas, sim, intelectual e socialmente insatisfeito.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> BRECHT, Bertolt. 1957: p. 75.

<sup>37</sup> VILAÇA, Mario. 1966, p.274.

Rosenfeld apresenta em seu livro *O Teatro Épico* um conjunto de recursos que asseguram o efeito de distanciamento sugerido pelo teatro brechtiano, classificados como: literários, cênicos, cênicos-literários, cênicos-musicais e o ator como narrador. O primeiro refere-se à comicidade nas obras de Brecht, que se utiliza da paródia e da ironia como processos para desempenhar a função crítica, pois de fato é preciso não ter envolvimento emocional com o objeto referido de piada para atingir o riso. O recurso cênico e cênico-literário faz menção aos cartazes, projeções e placas utilizadas como elementos narrativos e informativos da ação da peça, como uma ferramenta de cunho crítico-social. Também são utilizadas máscaras deformadas, recursos grotescos, que ratificam o efeito antiilusionista da peça, assim como acontece com os cenários, muitas vezes reduzidos ao dispensável. O termo cênico-musical destina-se aos coros e cantores presentes nas encenações brechtianas, que direcionam sua performance ao público criando uma interação com o mesmo, anteriormente negada pelo estilo realista-naturalista. Em relação ao ator épico, este deve interagir não só com os outros atores no palco, mas também diretamente com o público, tendo o livre arbítrio de construir e desconstruir o personagem esporadicamente aos olhos do público, efetivando assim o efeito de distanciamento. Para Rosenfeld: *o ator deve narrar o seu papel com o “gestus” de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele (p. 161)*. O ator épico é livre para manifestar sua opinião sobre a personagem que está representando e discutir a situação em que ela está inserida. Assim como pode chorar em cena e em seguida sorrir pedindo aplausos ao público pela sua bela representação. Anatol Rosenfeld define as funções do ator épico brechtiano:

Em cada momento o ator deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator) (...) Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios na ação.<sup>38</sup>

Dessa maneira, o ator deve mostrar-se ator, personagem e narrador em cena, tomando determinada posição em relação aos fatos apresentados e numa posição distanciada da personagem. Além de isso condicionar ao distanciamento também sugere

---

<sup>38</sup> ROSENFELD, Anatol. 2006, p. 161.

a quebra da “quarta parede”, termo sugerido primeiramente por André Antoine, importante teatrólogo francês do final do século XIX, método utilizado no teatro realista, que se refere à ilusão criada pela imaginação de uma parede que separa virtualmente a apresentação teatral do público. Serve como um mecanismo de suspensão da descrença por parte do público. Mas a quarta parede ao mesmo tempo em que separa ficticiamente cena de público, também serve para envolver emocionalmente o espectador, que é condicionado a acreditar no que está se passando (identificação) criando assim uma empatia com o universo teatral presenciado. Então a quebra da mesma pode se dar, por exemplo, pela interação do ator com o público, como é sugerido no teatro brechtiano, que automaticamente corta qualquer envolvimento passivo, empático, do espectador com a peça, pois desse modo o ator deixa claro que tudo não passa de ficção. Podemos entender melhor se analisarmos a proposta da arte novelística de televisão. Esta poderia ser comparada a uma tragédia grega que utiliza do recurso da quarta parede para assegurar sua veracidade condicionando o público a um envolvimento emocional. Se um ator olhasse diretamente para a câmera na gravação, automaticamente seu envolvimento acrítico com a interpretação, com a cena apresentada, seria perecível, momentâneo.

Em relação à preparação do ator brechtiano, o livro *O ator no século XX*, de Odete Aslan, descreve vários aspectos desse processo. Nos ensaios, o ator conserva o texto na mão por muito tempo, mas não tem pressa em decorá-lo. Estuda profundamente as situações sugeridas pelo texto, a essência do objetivo, porém seu trabalho é diretamente no palco, improvisando, discutindo, indagando e discordando do próprio texto. A ideia é apresentar ao espectador, alternativas sobre a personagem e as situações contidas no texto, e não apenas representá-lo no sentido da natureza do autor, sem uma finalidade útil. Brecht critica as representações convencionais do mundo. Também estudou minuciosamente o sistema de Stanislavski, interpretando-o a sua maneira. Embasa-se no método das ações físicas para preparar seus atores, porém não integralmente. Afirma que os atores devem conhecer a fundo suas personagens, fazendo um trabalho de análise rigoroso da mesma, porém deixando de lado o envolvimento emocional para a criação. O teatro deve partir do princípio de ser um diálogo direto entre ator e espectador enquanto pessoas reais que compartilham da mesma realidade e que estão ali presentes para discuti-la como testemunhas umas das outras, travando um combate à sociedade e suas falhas. E não partir de um trabalho individual do ator que

revive suas próprias emoções, suas próprias experiências, para melhor objetivar a sua interpretação, mesmo que ao final esteja buscando uma relação de identificação com o espectador. O teatro brechtiano é um teatro político antes de qualquer coisa. Ser imparcial na arte, diz ele, “*significa tomar o partido do poder*”. Dessa forma, o ator deve ser um elemento extremamente consciente em ação na cena, não se deixando levar por emoção alguma, aspecto que se difere totalmente do ator stanislavskiano cujas ações, como já falado anteriormente, são permeadas integralmente pela emoção. De volta às técnicas do ator épico, nos ensaios, como artifício para efetivar esse distanciamento, o ator lê as rubricas junto com o texto, para assim não se deixar levar pela situação sugerida pelo texto. Brecht trabalha com a ideia de um personagem livre, que se move, sem estar fixado num molde definitivo. Por isso não busca em seus atores o físico da personagem, pelo contrário, procura uma autonomia da mesma (da personagem) onde os atores devem trocar de papel o tempo todo, sempre experimentando, a fim de uma compreensão coletiva do mesmo, porém uma vez fixado seu papel, é fiel ao que foi regulamentado nos ensaios. Odette Aslan também comenta que o teatro épico é um teatro mais lento que o dramático, para dar tempo ao espectador de pensar no que foi dito, no que foi feito, e fazendo referência a influência do teatro chinês em Brecht. Outro aspecto muito importante é o *Gestus*, noção primordial no jogo brechtiano, como afirma Aslan, pois uma peça é formada por um conjunto de *Gestus*. Este deve ser muito bem selecionado pelo ator, deve exprimir uma posição social, ter um sentido global e não ser um simples movimento supérfluo. Tem de ter vida, tem que ser genuíno e não convencional, tem que ser expressivo e não feito em vão, é necessariamente um elemento de grande estudo. O ator brechtiano faz parte de um teatro livre, útil, manifesto e honesto com seu público. Não tem pretensão alguma em fingir qualquer coisa, é um livro aberto, ou melhor, um teatro aberto ao ponto que permitia a presença de espectadores nos ensaios.

Em 1949, Brecht funda ao lado de sua esposa e atriz Helene Weigel, o Berliner Ensemble em Berlim, Alemanha, companhia teatral onde produziu dentre muitos trabalhos, um de seus mais importantes, *A ópera dos três vinténs*. Da mesma maneira que o filósofo Horácio entendia as funções da arte como “deleitar e instruir”, Brecht procura alcançar com seu teatro uma reflexão crítica social através do prazer da comicidade e irreverência de seus jogos teatrais apresentados em cena.

### c. ARTAUD

O teatro não é essa parada cênica onde se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne onde anatomicamente pela trituração de ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo.<sup>39</sup>

Falar do teatro artaudiano, de fato, é falar de dor e conflito. Um conflito interno e externo, permanente, incessante, refletido numa arte de essência biográfica obsessiva levada aos extremos. Antonin Artaud tem sua existência permeada pelo sofrimento único de existir, conduzida por tratamentos clínicos, temporadas em sanatórios e casas de saúde e busca por curas diversas. Ator, diretor, poeta, dramaturgo, nascido na França em 1896, no vão de sua sanidade, dentro da arte, Artaud foi de tudo, só não foi convencido por ele mesmo como um ser nesse mundo. Essa é a fonte do cerne de seu teatro. Como diz Alain Virmaux em relação à arte de Artaud: *há teatro porque há conflito*<sup>40</sup>. Essa existência perturbada por seu corpo e sua mente suscitou a incompreensão dos outros, não conseguindo expressar nada em palavras, não obstante a sua necessidade de comunicação. Necessidade de relatar o funcionamento de sua agonia interior. Assim, no hospital psiquiátrico de Rodez, onde foi internado por três anos, estabeleceu uma intensa correspondência com o médico Dr. Ferdière, que apesar de afirmar seu comportamento como delirante, reconheceu a genialidade do poeta Artaud, ao qual serviu de alicerce para que este não perdesse sua lucidez exteriorizando sua dor física e mental, através de cartas e escritos:

Eu sofro, não somente no espírito, mas na minha carne e na minha alma de todos os dias<sup>41</sup>

Sempre senti essa desordem do espírito, esse aniquilamento do corpo e da alma, essa espécie de contração de todos os meus nervos em períodos mais ou menos aproximados<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> ARTAUD. 2000: 321.

<sup>40</sup> VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 12.

<sup>41</sup> ARTAUD, 39 e Re. I, 50. p.10.

Artaud encontra no teatro sua saída para o mundo, *na esperança de destravar o conflito interior, representando-o, isto é, projetando-o fora de si* <sup>43</sup>. E sendo o sofrimento intrínseco a todo e qualquer aspecto de sua vida, Artaud cria uma arte enraivecida baseada na cura do mundo, na cura do corpo, na recriação do corpo para mudar o mundo.

Trata-se de uma “cura cruel” onde o ator representa sua vida, enquanto o espectador deve ter seus nervos triturados. Cura sim, mas pela destruição. <sup>44</sup>

Artaud chegou a Paris em 1920, onde atuou em várias peças de teatro. Logo após em 1923 lançou seu primeiro livro de poesias. Em 1924 ingressa no movimento surrealista, e um ano mais tarde vai para o México onde tem experiências lisérgicas que darão base para criar o seu Teatro da Crueldade. A idéia de tornar visível o invisível de uma sociedade abarcada pela segunda guerra mundial, onde a arte teatral pede por uma mudança, por uma abertura dentro da superficialidade do automatismo do movimento naturalista burguês, que se basta por suscitar emoções pela força da palavra e esquece a essência da vida que é o próprio homem e sua capacidade de renovação. *Atingir diretamente o organismo* <sup>45</sup> para reconstruir o corpo. É a isso que diz respeito seu livro “*O Teatro e seu Duplo*”, a busca incansável de um corpo novo. *O Teatro e Seu Duplo* apresenta o conjunto de ideias que constituíram o Teatro da Crueldade, termo este que antes de existir já se definia nas palavras do poeta e dramaturgo francês, Alfred Jarry, em seu primeiro manifesto:

Jogamos nossa vida no espetáculo que se desenrola no palco; e para o espectador, seus sentidos, sua carne, estão em jogo (...). Ele deve ser convencido de que nós somos capazes de fazê-lo gritar <sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> I, 98 e Re. I, 124. p.10.

<sup>43</sup> VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 13.

<sup>44</sup> ARTAUD. *A crueldade*, p. 42.

<sup>45</sup> IV, 97. p.16.

<sup>46</sup> II, 13-14.

Artaud assim afirma numa passagem de *O teatro e seu duplo*, que sua arte tem por objetivo revelar a crueldade da sociedade em seu âmago, o próprio ser humano, expor seu espírito e reinventar a vida:

É preciso acreditar num sentido de vida renovado para o teatro onde o homem impavidamente torna-se senhor daquilo que não existe e o faz nascer<sup>47</sup>

Artaud propõe o renascimento de um teatro sem formalismos que limita o fazer teatral em regras, fórmulas e técnicas que não são o fundamento da arte, justamente porque para ele a arte não tem um fundamento. A verdade do ator em cena não é o resultado de uma equação matemática, é algo como um salto no abismo, transcender a toda e qualquer perspectiva racional. E para o ator cada atuação deve ser um salto no abismo, pois para Artaud o teatro deveria conduzir a uma transformação radical, tanto para o ator quanto para o espectador. O Teatro da Crueldade não incita um teatro de terror e de sangue, como pode parecer, não se trata de uma crueldade física ou moral, mas sim de uma crueldade da alma humana, do sofrimento de existir. Permeada por uma visão gnóstica da condição humana, Artaud sugere que o homem, o ator e o espectador, devem assim viver no limite de sua existência.

Não é a mente ou aos sentidos da plateia que nos dirigimos, mas a sua existência inteira. À dele e à nossa.<sup>48</sup>

Artaud quer revelar o verdadeiro cerne humano sufocado pelo comodismo burguês, hipócrita e complacente. Seu teatro luta contra essa conformidade que recai confortavelmente sobre os ombros de todos os homens.

O homem é enfermo porque é mal construído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animáculo que o corrói mortalmente.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 22.

<sup>48</sup> ARTAUD, Antonin. *Escritos...* op. cit, p.63.

Assim define poeticamente a crueldade de sua arte como ferramenta para desnudar o verdadeiro cerne escondido do ser humano:

Crueldade significa extirpar pelo sangue e através do sangue a deus, o acidente bestial da anormalidade inconsciente, onde quer que se encontre.<sup>50</sup>

Crueldade para Artaud destina-se a liberdade de refazer a vida, de refazer o homem, esses seres massacrados pela sociedade, como ele se refere.

Não sou dos que acreditam que a civilização deve mudar para que o teatro mude; e acredito que o teatro, utilizado no seu sentido superior e o mais difícil possível, tem força para influir sobre o aspecto e sobre a formação das coisas.<sup>51</sup>

A estética de Artaud propõe o uso de elementos mágicos que hipnotizem o espectador, propõe uma nova linguagem onde a significação da palavra, do diálogo, dá lugar à significação pela música, pela dança, por gritos, pela expressão corporal, sombras, iluminação, como num ritual, numa cerimônia. Provoca um teatro que leve o ator, assim como o espectador, a um limite de consciência, à exaustão da vida. Quebra as barreiras entre ator, autor, espectador e palco ao ponto em que tudo deve se misturar tornando-se uma unidade, ou seja, o palco é o público e o público é o ator que se confunde com o autor, todos fazendo parte do processo cruel.

Avançando na pesquisa, seguiremos com uma análise da estética grotesca na visão de Victor Hugo e Mikhail Bakhtin, uma categoria de extrema relevância, visto que a personagem referência deste trabalho, o Sr. Pott, é tanto de natureza grotesca quanto inserido numa peça de estética grotesca.

---

<sup>49</sup> ARTAUD, Antonin. *Para pôr fim ao julgamento de Deus* In: Escritos...op. cit, p.42.

<sup>50</sup> ARTAUD, Antonin. *Para pôr fim ao julgamento de Deus* In: Escritos...op. cit, p.41.

<sup>51</sup> IV, 95. p.16.

## 5. O GROTESCO

Historicamente, a estética teatral grotesca tem sua raiz nas representações greco-romanas, com a utilização de máscaras representativas de seres mitológicos e antropomórficos, enquanto sua denominação atual, que advém da descoberta de pinturas e esculturas mitológicas escavadas na Itália no século XVI, passou então a designar uma vertente tardia da arte decorativa romana e um estilo renascentista, onde prevaleciam combinações antinaturais e fantasiosas. Segundo autores como Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, sua evolução passa por movimentos como o Renascimento, *Commedia dell'Arte*, o *Sturm und Drang* (movimento literário e teatral alemão) e o Romantismo, entre outros. O desenvolvimento do termo grotesco, aplicado à literatura e ao teatro, demonstrou o potencial de impactar o receptor, tirando-o de sua condição contemplativa, ao utilizar o disforme, o satírico, o feio e o ridículo para demonstrar a diversidade humana.

Muitas vezes confundido com o burlesco, o fantástico e a paródia, o grotesco possui uma estética própria que rompe com códigos estabelecidos, reinterpretando e transformando-os em algo além. Segundo o poeta e teórico Victor Hugo, autor do *Prefácio de Cromwell*, considerado o manifesto do movimento romântico francês, não existe no mundo luz sem sombra, sendo todas as coisas duais e complementares, por conseguinte, sua análise da poesia através dos tempos, onde o lírico, o épico e o drama correspondem a uma determinada época da humanidade, o grotesco, justaposto ao drama, demonstra sua capacidade de tirar o homem da monotonia em que se encontra:

(...) tentamos fazer ver que é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno (...) <sup>52</sup>

Ainda a respeito da relação do grotesco com o sublime:

---

<sup>52</sup> HUGO, Victor. *Do grotesco ao Sublime*. Prefácio de Cromwell. 2ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 28.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.<sup>53</sup>

Complementa, sobre o grotesco:

(...) É, pois, o grotesco uma das supremas belezas do drama. Não só uma conveniência sua; é frequentemente uma necessidade. (...) está sempre presente no palco, ainda quando se cala, ainda quando se oculta. Graças a ele, não há impressões monótonas.<sup>54</sup>

Embora Victor Hugo exalte o grotesco num primeiro momento, sua perspectiva, segundo Bakhtin, o projeta como forma de reafirmar o sublime através do contraste de elementos, e não como um meio único capaz por si só de elevar a condição da realidade deformadora humana e seus paradoxos. Ainda assim, o dramaturgo francês não deixa de expressar sua importância representativa:

(...) enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele [o grotesco] representará o papel da besta humana. (...) é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita<sup>55</sup>.

Observa-se na descrição dos elementos que compõem o conceito de grotesco de Hugo características cuja maior propriedade é a imagem física gerada ou imaginada; por exemplo, ao utilizar-se do “guloso” como parte do grotesco, imagina-se algo (ou alguém) obeso, com sobras de pele e suor excessivo. Características que inspiram a repulsa, contraparte direta do que o mesmo inspira ao descrever o sublime. Dentro deste argumento, o grotesco pode então se utilizar de elementos corpóreos (amorfo ou não)

---

<sup>53</sup> HUGO, Victor. *Do grotesco ao Sublime*. Prefácio de Cromwell. 2ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 33.

<sup>54</sup> HUGO, Victor. *Do grotesco ao Sublime*. Prefácio de Cromwell. 2ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 50-51.

<sup>55</sup> HUGO, Victor. *Do grotesco ao Sublime*. Prefácio de Cromwell. 2ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 35-36.

para realçar atributos da natureza humana, que tendem por consequência a causar estranhamento ou chocar o espectador-receptor levando-o a questionar o que vê.

Observe então o estudo que Bakhtin realizou sobre o corpo grotesco e sua utilização na obra de Rabelais, que embora suscitasse num primeiro momento o riso e o escárnio, iam além, pois existe ambiguidade, variedade e qualidade no grotesco que ultrapassam a estética artística e o tempo. Bakhtin aponta que à imagem corpórea grotesca de Rabelais advém “em linha direta do folclore cômico e do realismo grotesco”, abarcando e ampliando os limites corporais e diferenciando-o das imagens naturalistas e clássicas. O corpo grotesco está, portanto em contínua transformação e aberto ao que o circunda, o que para Bakhtin é exaltado por Rabelais como ilimitado, livre e vivo. O que o leva ao “novo cânon corporal”, cujas ações e funções estão além:

(...) imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico. Na sua nova aceção, eles não podem mais servir para exprimir uma concepção do mundo como faziam antes.<sup>56</sup>

Em seus estudos Bakhtin ressalta a importância (e a frequente utilização) do corpo na obra rabelaisiana:

A obra de Rabelais é o coroamento da concepção grotesca do corpo que lhe legaram a cultura cômica popular, o realismo grotesco e a linguagem familiar. Não vimos outra coisa além do corpo grotesco (...). O livro todo é atravessado pela corrente poderosa do elemento grotesco: corpo despedaçado, órgãos destacados do corpo (...), intestinos e tripas, bocas escancaradas, absorção, deglutição, beber e comer, necessidades naturais, excrementos e urina, morte, parto, infância e velhice, etc. Os corpos estão entrecruzados, misturados às coisas (...) e ao mundo. A tendência à dualidade dos corpos afirma-se por toda parte. O aspecto procriador e cósmico do corpo é sublinhado em todos os lugares.<sup>57</sup>

Rabelais utiliza todos os elementos corpóreos na sua construção grotesca: vemos línguas, bocas, narizes, mãos, estômagos, úteros, sangue, ossos, etc., de personagens

---

<sup>56</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. 2ª ed.. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. p. 280.

<sup>57</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. 2ª ed.. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. p. 282.

extraordinários antropomórficos e humanos. Além disso, ele também constrói o conceito de grotesco do corpo através da verbalização, empregando linguagem obscena e injuriosa (comum ao cômico popular) para ressaltar características ou ações empregadas por seus personagens. Para ele o corpo é a melhor forma de se coordenar a matéria e, por conseguinte capaz de expor sua real natureza.

Dentro destes parâmetros, a utilização da linguagem e do corpo como manifestação do grotesco pode ser observada na obra de Alfred Jarry, poeta e dramaturgo francês que viveu a transição do século XIX para o século XX. O grotesco de Jarry, presente em todas as suas peças e textos, e cujo exemplo mais conhecido é a peça *Ubu Rei*, serviu como base para a criação da Patafísica, descrita como a “ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções”, expressa através da linguagem *non sense*, irreverente e anárquica. A peça foi originalmente escrita para escarnecer um professor de Jarry, entretanto seus aspectos vanguardistas tornaram-na marco na história do teatro e ela influenciou movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Teatro do Absurdo. Várias apresentações caseiras foram feitas, inclusive utilizando bonecos de sombra e fantoches confeccionados pelo próprio Jarry.

Em sua primeira apresentação no formato final (o palco e o cenário eram simples e infantis e o figurino estilizado aludia às marionetes de Jarry), o público reagiu atônito ao ouvir a primeira palavra do espetáculo pronunciada pelo ator Gémier (no papel de Pai Ubu): *Merdre* (a palavra é falada com um ‘r’ a mais para enfatizar questões ortográficas). Durante todo o espetáculo se ouviu manifestações de indignação e de admiração pela plateia que acompanhou a saga.

A trama se passa na Polônia, ou como define Jarry "em lugar nenhum", e tem como tema central o assassinato do rei e a usurpação da coroa por um vilão burlesco, glutão e ganancioso. Desde o princípio o espetáculo apresenta uma série de episódios contraditórios onde o poder é assinalado na sua forma mais crua e sanguinária. O personagem Pai Ubu, instigado pela esposa Mãe Ubu, conspira para assassinar o rei da Polônia (bem como a família real) e assim lhe tomar a coroa. O plano dá resultado, porém o poder recém-adquirido por Pai Ubu (agora rei) transfigura o intuito original e o personagem tomado pela usura inicia um reinado de terror, sangue e violência culminando no próprio infortúnio e na fuga para a França. O corpo grotesco aparece exposto em toda a representação, da caracterização aos diálogos. Máscaras pontiagudas, cetros, barrigas e narizes falsos são empregados na composição grotesca dos

personagens, distorcendo o corpo e reforçando assim seu caráter. A linguagem é utilizada como parte desde corpo e visa chocar o público desde a abertura até o final; palavrões, interjeições, gritos, sons corpóreos (choro, suspiro, etc.), pausas, trocadilhos são os elementos verbais/não verbais desse corpo:

**PAI UBU** – Merdra!

**MÃE UBU** – Que coisa mais engraçada, Pai Ubu. Tu és um grosso!

(...)

**PAI UBU** – Escuta aqui, Mãe Ubu: mais um insulto desses e te visto um pijama de madeira.

**MÃE UBU** – Infeliz, se me vestes um pijama de madeira, quem é que vai remendar teus fundilhos?

**PAI UBU** – Ih, é mesmo! Mas e daí? Minha bunda não é melhor que a dos outros.

(...)

**MÃE UBU** – Poderias comprar um guarda-chuva e uma japonsa comprida até os calcanhares.

**PAI UBU** – Entrego os pontos, não resisto à tentação. Aquele velhaco de merdra, merdra de velhaco, se o pegasse sozinho num bosque, ah, ele passaria um mau quarto de hora!

**MÃE UBU** – Isso sim, Pai Ubu, agora falas como um homem de verdade!

**PAI UBU** – Não, não dá pé! Eu, capitão de Dragões, matar o rei da Polônia? Antes a morte!

**MÃE UBU** (*à parte*) – Que merdra! (*alto*) Desse jeito vais continuar miserável como um rato.

(...)

**PAI UBU** – Espada das finanças, corna de minha pança, senhora financista, eu tenho orrelhas para falar e tu tens boca para escutar. (*Risos*) Aliás, não é isso! Tu me atrapalhas e me fazer parecer idiotra. Mas, corno de Ubu! (*Entra um mensageiro*) Bem, vamos, que quer aquele ali? Vai-te embora, porcalhão, ou te bato, te degolo e te torço as pernas.

**MÃE UBU** – Bem, já se foi, mas deixou uma carta.

**PAI UBU** – Lê. Até parece que estou perdendo o juízo ou que não sei ler. Vamos, idiotra, lê, deve ser de Bordadura.

**MÃE UBU** – É dele mesmo. Diz que o czar o acolheu muito bem, que vai invadir teus domínios para restaurar o poder de Bugrelau e que serás executado.

**PAI UBU** – Não! Tenho medo! Tenho medo! Acho que vou morrer. Coitadinho de mim! Que vai me acontecer, meu Deus? Esse homem malvado vai me matar. Santo Antônio e todos os santos, protegi-me, prometo dar esmolas e acender velas a todos vós. Senhor, o que me espera ainda? (*Chora e soluça*)

Assim, de forma sucinta, vemos a utilização do corpo como síntese do grotesco; a forma interna e externa, seus atributos e exageros, não somente como um conjunto

estético, mas sim uma forma abrangente de arquitetar e decodificar o mundo além do que se pressupõe como “real”.

Agora que concluimos nossa pesquisa teórica, faremos uma reflexão sobre a criação da personagem Sr. Pott, relacionando seu processo de construção às diferentes estéticas teóricas abordadas até aqui.

## 6. SR. POTT: RELAÇÕES TEÓRICAS DE CRIAÇÃO

Após então fazer um percurso entre conceitos e estéticas teatrais que comunicam através das mais diferentes linguagens, concebidas estas de acordo com a necessidade de ruptura de ideais de seu tempo, começo aqui fazendo um outro percurso que diz respeito ao processo de criação da personagem Sr. Pott, a qual tive o desafio de interpretar na peça “As Filhas de King Kong” da escritora alemã Theresia Walser, em 2012, na disciplina de montagem da sétima fase do curso de Artes Cênicas, como antes mencionado na introdução deste trabalho. Esta experiência por mim vivenciada suscitou inúmeras questões em relação ao fazer teatral.

Citando novamente o conceito de mimese de Aristóteles como sendo uma imitação da natureza, esta foi a primeira ideia que veio em minha cabeça no início do processo de montagem da peça (o início que me refiro aqui foi antes mesmo de ter ciência da peça em questão). Não que fosse de meu conhecimento o conceito de mimese naquela época, mas acredito que a primeira coisa que vem a cabeça de qualquer pessoa questionada sobre o conceito de teatro, leiga ou não, é a ideia de imitação. A diferença existente entre leigos e não leigos neste caso é que os primeiros pensariam na ideia de imitação de uma forma mais ingênua, digamos assim, afastada sem dúvida do termo mimese e partindo de uma ideia estereotipada de senso comum para conceber o sentido da palavra. Se perguntarem “o que é teatro” para você, provavelmente a resposta seria algo como “é imitar, representar pessoas e situações”. Pessoas inseridas no âmbito teatral já pensariam a palavra imitação, referenciada ao conceito de verossimilhança, ou seja, considerariam a imitação dentro do universo proposto pelo dramaturgo ou encenador. Desta forma, meu pensamento inicial foi de encontro à ideia concebida por uma pessoa leiga no assunto, até o momento em que tomei conhecimento sobre a natureza da peça a qual me fez abrir um horizonte de possibilidades, ainda que de forma muito inicial. Comporíamos então uma peça de estética grotesca, fato que me instigou muito por ser algo que me fez fugir da ideia de ser uma imitação da realidade. Entre personagens masculinos e femininos, e a peça era composta por muitos, acabei ficando com a incumbência de interpretar uma personagem masculina. E não só isso, um homem, velho (de dentadura), feio, delirante, disforme, enfim, uma figura grotesca que seria construída a partir de um corpo feminino, jovem e sem experiência alguma com a

criação teatral - aí, justifica-se meu julgamento como desafio. A ideia de uma simples imitação então já não bastava mais na minha cabeça, eu teria que ir mais além, buscar referências de um mundo ainda desconhecido por mim.

Para dar uma breve contextualizada na atmosfera da peça: *As filhas de King Kong* apresenta um asilo onde moram seis velhinhos (sobre)vivendo em condições precárias extremas beirando os oitenta anos, e três “cuidadoras”, assim entre aspas mesmo, pois cuidar é em última instância, o interesse delas em relação a esses velhos. Todos ali encontram-se desamparados e abandonados em todos os sentidos, pela família, pela vida, por eles mesmo, vivendo assim no limite de sua existência apoiando-se em perspectivas dignas de pena, cada um esperando seu próprio Godot. As jovens moças “cuidadoras” apropriam-se dos oitenta anos recém completos de cada um ali dentro para torná-los o último segundo de suas vidas, e fazem isso através de um ritual que consiste em transformar a vítima da vez em algum artista de Hollywood para assim morrer com o glamour que elas (as jovens cuidadoras) tanto desejam ter em suas vidas patéticas.

Numa estética realista, a peça em questão provavelmente seria uma mera imitação da vida, pois assim como na peça, existem muito lugares semelhantes com pessoas de caráter semelhantes cometendo erros semelhantes na vida real, dignos de uma reprodução crítica. Sr. Pott então, seria um senhor velhinho como muitos existentes, sem perspectivas, com dificuldades para se comunicar, para se movimentar, delirante em boa parte do resto de tempo que lhe resta nessa vida. Uma personagem que sem dúvida geraria sentimentos de tristeza e revolta por parte do espectador, que se identificaria e compadeceria com a realidade daquele pobre homem. Porém, tendo como estética proposta o universo grotesco, percebi que teria que ir contra uma representação mimética do real, muito pelo contrário, a certeza que eu tinha é que teria que desconstruir meu corpo, fato que naturalmente causaria uma certa estranheza no espectador. O grotesco não tem o intuito de emocionar através do belo. Ele tem sim um caráter irônico, cômico, escrachado, que se comunica através da estranheza, da beleza do feio, do absurdo da alma humana. Como sugere o Teatro da Crueldade de Artaud: mostrar o limite da existência humana, experimentando a vida através de emoções e ações extra-cotidianas. O ser humano é formado em sua essência pelo belo e pelo feio, pelo bem e pelo mal, então porque retratar sempre o lado belo do ser humano? É uma

hipocrisia do homem para o homem, afinal de contas a arte é produto do próprio homem.

Voltando ao processo de criação do Sr. Pott, relacionando com as estéticas estudadas neste trabalho, não caberia então neste processo a criação pelos moldes aristotélicos, da tragédia grega regida pelo conceito de mimese, pois o simples estudo de observação de uma pessoa de idade, na forma realista, não seria satisfatório como subsídio para a criação de um corpo grotesco. É claro que antes de qualquer coisa, o Sr. Pott é um senhor de idade, sua essência possui particularidades, pontos invariáveis para considerá-lo como tal, mesmo numa estética grotesca, a fim de que o público tenha um parâmetro mínimo para a leitura da personagem. O modo que procurei trabalhar foi conservando alguns elementos intrínsecos a qualquer pessoa de idade e explorando outros.

Seguindo na estética realista, porém avançando a história na transição do século XIX para o século XX, analisemos as técnicas e conceitos sugeridos pelo Sistema naturalista de Stanislavski e quais desses conceitos e práticas se tornaram subsídios para compor o corpo do Sr. Pott. Assim como Aristóteles, Stanislavski também entendia a arte do teatro como mimese, e seu trabalho foi procurar métodos eficazes que ajudassem nessa imitação da natureza. De acordo com a ordem cronológica dos estudos de Stanislavski, sua primeira pesquisa sobre a preparação do ator foi o recurso da memória afetiva. Esta técnica consiste em reviver internamente emoções provocadas por experiências pessoais passadas, a fim de estimular ações que irão ajudar a compor a vida da personagem. Sendo eu de natureza feminina e jovem, que tipo de referência pessoal eu poderia ter, que pudesse remeter a algo parecido com a atmosfera de um senhor, capaz de incitar algum sentimento que me aproxime da ideia de ser um homem velho? Ou no mínimo um homem? É impossível resgatar emoções vividas por um homem, sendo uma mulher. Não caberia então, no processo, buscar algum resultado partindo deste recurso.

Avançando nas pesquisas de Stanislavski, a próxima técnica sugerida por ele seria o *SE mágico*, que diferente da prática da *memória emotiva*, não necessita aflorar experiências pessoais como subsídio para alcançar a emoção da personagem, mas trabalha sim diretamente com a imaginação do ator. A imaginação é um recurso, se é que um ato tão natural e intrínseco ao ser humano pode ser chamado de recurso, usado

desde a infância por qualquer pessoa. O *SE mágico* consiste em se colocar numa situação hipotética ao da personagem em questão: “como eu agiria SE eu fosse tal pessoa ou desta ou daquela maneira?” Imaginação todo mundo tem, basta saber como estimulá-la. O *SE mágico* então, funda-se em efetivamente estimular essa imaginação, a partir de exercícios profundos de concentração e observação do mundo. Sem dúvida esta foi a primeira forma (tentativa) de me aproximar da sensação de ser alguém que se difere tanto da minha essência. Posso dizer que foi um recurso por mim aproveitado até o fim da montagem, procurando também sempre paralelamente vivenciar o conceito de *fé cênica* - que está atrelado ao *SE mágico* - que se destina a trabalhar a credibilidade pessoal do ator com a realidade proposta na qual está situado na peça.

Seguindo a ordem stanislavskiana, temos a Análise Ativa, processo que visa a compreensão dos objetivos, circunstâncias e elementos formadores da personagem a partir de uma análise profunda dos mesmos, listando racionalmente todas estas características como forma de compreensão e composição. A análise ativa foi uma atividade rigorosa recorrente nos ensaios de *As Filhas de King Kong* até relativamente a metade do processo. As cenas eram trabalhadas separadamente enfatizando os objetivos de cada personagem em cada cena específica, como forma de estimular as ações e reações dos mesmos, tornando-se coerentes com o que suscita o texto. Inicialmente, trabalhamos mais com a ação dos objetivos do que decorando as falas da personagem. Fato que remete ao Método das Ações Físicas de Stanislavski, última prática de suas pesquisas e mencionada neste trabalho. O Método das Ações Físicas, como o próprio nome diz, busca as particularidades da personagem através de ações objetivas. O corpo do Sr. Pott foi estruturado a partir de uma série de sugestões racionais que implicou em trabalhar primeiramente com diferentes modos de andar, partindo de ritmo, direção e intensidade. A partir da definição desse andar, da mesma forma foi trabalhada a voz: grave, aguda, constante, fragmentada, rouca, fanha, enfim, o que compusesse melhor com o andar da personagem. No caso do Sr. Pott, o resultado final dessas práticas acabou por construir um corpo que não me satisfez nem um pouco, pois não havia coerência alguma com a imagem que eu tinha construído dele na cabeça a partir do texto. Não me sentia confortável agindo de uma maneira e pensando de outra. Dessa forma então, resolvi experimentar construir o corpo, oposto àquele resultado e ver o que acontecia. Foi onde encontrei a forma por mim desejada, na hora. Então, posso dizer com certeza que o Método das Ações Físicas de Stanislavski, foi imprescindível para

compor a personagem, mesmo que o resultado tenha sido oposto ao sugerido pelo exercício, pois de qualquer maneira o produto final partiu dele. Como foi dito no começo deste capítulo, existiam os elementos que considerei variantes da personagem, de um homem, velho e grotesco (o grotesco é neutro nesse caso), que foi o andar e a voz, e os invariantes que são particularidades da essência de um homem velho, que fazem ele se caracterizar como tal, e que procurei conservar de maneira coerente ao resto do corpo. Neste caso então procurei uma expressão facial para o Sr. Pott, um senhor de quase oitenta anos, que destacasse as rugas do meu rosto ou que estimulasse a presença, a aparição delas na composição do corpo. O fato de ele usar dentaduras também me influenciou em fazer uma boca que ficasse mais fechada, porém esticada para os lados, como um grande sorriso, para dar uma expressividade mais grotesca, disforme, à personagem.

Caminhando para outro cenário teatral, analisemos agora o teatro anti realista, ou anti ilusionista, épico, de Bertolt Brecht. Dentre todas as estéticas estudadas, essa sem dúvida é a que mais caracteriza a atmosfera de *As filhas de King Kong* e suas personagens. A começar pelo conceito e proposta antiilusionista do teatro épico. Durante a peça inteira são explorados elementos que deixam bem claro que trata-se de uma representação fictícia, formada por atores que fingem ser outras pessoas. Além disso, a quebra da quarta parede, termo determinante do teatro realista, que por consequência também rompe com elementos vinculados a ela (a quarta parede) como a verossimilhança e a identificação, igualmente requeridas num teatro realista, é justificada de diversas maneiras ao longo da peça. Primeiramente há a quebra da quarta parede quando o Sr. Pott (e mesmo vários outros personagens) dá as falas encarando o público. Essa interação, característica do teatro épico, causa um estranhamento no público, pois sentem que fazem parte daquela representação, mesmo não estando acostumados a esta técnica, pois difere da ideia mais tradicional de se fazer teatro, como no teatro realista, onde os atores agem como se o público não existisse justamente para causar o efeito de ilusão no mesmo. Esta estranheza também se reverteu em mim mesma quando interpretava, pois além de não ter a experiência com o público e ser colocada assim frente a frente, destacada ainda por um foco de luz, essa era a hora de dar um texto grande e complicado, o que me fazia tender a correr no texto sem muito compreendê-lo e/ou fazer compreender conscientemente.

Outro elemento épico determinante presente na peça, era o fato dos velhos da trama estarem em cena o tempo todo, mesmo quando não estavam representando. Ficavam sentados em cadeiras dispostas uma ao lado da outra contornando os cantos do palco. Ficavam sentados naturalmente como atores, um corpo neutro, é claro, porém um corpo desprovido de qualquer representação. Fator que anula totalmente qualquer ideia de ilusão teatral. Esta estética proposta, me ajudou muito em termos de concentração. Primeiro porque o fato de já estar em cena, para mim, diminuiu a ansiedade e o nervosismo que geralmente é provocado quando se está invisível na coxia esperando a hora certa de entrar, pois você já está lá aos olhos do espectador, já se familiariza psicologicamente com ele, com o palco, com as cenas, com o momento como um todo. O caso de estar sentada, me fez ficar ainda mais relaxada, contribuindo muito para minha concentração. Outro predicado épico adotada na peça acontecia nas transições das cenas. Estas eram caracterizadas pela desconstrução das personagens em cena ao mesmo tempo em que tocava uma música alta que sugeria o momento seguinte, a cena seguinte. Neste período de transição, os atores trabalhavam juntos para fazer a composição da próxima cena, o que acontecia dispendo as cadeiras de maneira específica no palco ao mesmo tempo em que iam se trocando os elementos cênicos necessários. E isso acontecendo tudo aos olhos do espectador que naturalmente era cada vez mais levado a um plano não ilusionista da peça. Da mesma forma que o personagem era desconstruído naturalmente no final das cenas, era construído novamente para começar a próxima. Muitas vezes em que o Sr.Pott começava sozinho a cena, procurei fazer a construção do corpo de maneira gradativa a fim de fazer com que o espectador identificasse a “transformação” do corpo real para o não real, no caso, o corpo grotesco da personagem, criando assim uma proximidade maior, uma intimidade maior com esse processo, da mesma forma que aconteceu com a composição das cenas. Esta “transformação a olho nu” da personagem acabou intensificando a atmosfera cômica da peça e ao mesmo tempo remete ao Efeito-V, ou efeito de distanciamento, assim conceituado por Brecht, que sugere que o ator deve mostrar-se ator e personagem em cena (e narrador também, mas aqui não vem ao caso). Tudo deve acontecer no palco de forma tal para que o espectador tenha consciência de que nada que foi apresentado na cena é imutável, tudo está dentro de uma representação fictícia que direciona a suposta emoção do espectador a um plano não ilusório, um plano da reflexão, da análise e da crítica. A montagem de *As filhas de King Kong*, apesar da estética grotesca adotada, é uma peça realista que trata de assuntos reais, porém de tabus como a decrepitude, a

eutanásia e os cuidados com os idosos. Mesmo na Alemanha, o país de origem da autora Theresia Walser, a peça gerou polêmica justamente pela abordagem desses assuntos que são da nossa realidade, mas que tentamos tanto quanto possível negá-los. Dessa forma podemos julgá-la como tendo uma natureza crítica a qual justifica passar este sentimento ao espectador.

Prosseguindo com as estéticas teatrais estudadas ainda no âmbito do teatro anti ilusionista, relacionemos agora os conceitos de Meyerhold como subsídio para composição do Sr. Pott.

O teatro Meyerholdiano apresenta em sua pesquisa de preparação de ator a teoria da biomecânica. Tal teoria consiste em exercícios e práticas cujo intuito é ajudar o ator a exercer mais controle sobre seu corpo em situações dramáticas a fim de transformá-lo numa ferramenta de trabalho. As atuações pelo método na biomecânica procuravam a racionalização e objetividade dos movimentos que deveriam ser amplos, exagerados incrivelmente tensos e contidos, nada supérfluos. O recurso utilizado do método meyerholdiano que poderia se relacionar com a composição da peça e do Sr. Pott, seria os movimentos exagerados e tensos, colaborando assim com a estética grotesca que no caso do Sr. Pott se justificava pela postura corcunda, as mãos tortas e a expressividade do rosto exagerada e muito tensa. Também procurei buscar uma unidade em seus movimentos, de modo que valorizasse a identidade da personagem. Não que todos os movimentos do Sr. Pott tenham acontecido racionalmente e propositalmente em cena, mas dentro do que eu havia criado nos ensaios busquei ser o mais sucinta possível no palco. Mas de modo geral, os métodos da biomecânica não couberam na composição da personagem Sr. Pott nem da peça em geral.

Partiremos agora, de acordo com a ordem descrita neste trabalho, para o teatro de Antonin Artaud. A essência do Teatro da Crueldade, pode ser identificada no processo de criação do Sr. Pott e da peça, não no sentido de uma performance “cruel” como ele propõe, mas da mesma forma como o teatro da crueldade sugere que o homem viva no limite de sua existência revelando a sua verdadeira essência, a essência da peça *As Filhas de King Kong* é exatamente a mesma. Mostra pessoas idosas e mulheres jovens que, apesar da diferença de idade, estão vivendo igualmente no limite da expectativa de suas vidas. Cada uma do seu jeito, com seus próprios desgostos e suas próprias frustrações, esperando por algo que vá tirá-los dessa situação lamentável mas que

logicamente nunca vai chegar. Nesse sentido, o processo de criação do Sr. Pott deve muito a esse pensamento artaudiano, porém foi trabalhado por um viés mais psicológico do que físico, apesar de seu corpo revelar uma estrutura um tanto quanto limitada.

Sr. Pott é um velho de quase oitenta anos que, de acordo com o enredo da peça, logo vai ser mais uma vítima fatal das cuidadoras. Enquanto isso não acontece, apenas segue (sobre)vivendo àquele asilo, aquele ambiente fétido e asqueroso que não traz perspectiva alguma de nada à ninguém, simplesmente e da mesma forma que Artaud sugere que aconteça na sua crueldade, vivendo no limite da existência. Apesar da influência psicológica do pensamento cruel na criação do papel, podemos associar e dizer que a construção física também foi um tanto quanto cruel. O fato de a personagem Sr. Pott ser de natureza grotesca, sua estrutura requer uma formato não cotidiano que condiciona a uma desconstrução do corpo, ou seja, é um trabalho de exaustão física também, pois não houve uma preparação específica adequada ao corpo do ator, meu, no caso, para que este mesmo corpo pudesse aguentar a estrutura proposta pela personagem. Sr. Pott tem uma corcunda acentuada e uma expressão facial que contrai todos os músculos do rosto e que deve permanecer contraída ao longo de duas horas de peça, bem como a corcunda acentuada, salvando intervalos de cena, é claro. Então, sem dúvida é um trabalho físico extremo que exige muita concentração no corpo do ator e que acaba levando à um nível relevante de exaustão.

Fazendo uma relação com a descrição do corpo da personagem Sr. Pott, analisaremos agora seu processo de composição através da estética grotesca, que certamente é o que mais representa o universo de *As filhas de King Kong* e conseqüentemente do Sr. Pott. Podemos ilustrar muito bem a estética grotesca com uma citação de Bakhtin sobre a importância do corpo grotesco na obra de Rabelais, feita no capítulo deste trabalho sobre o mesmo assunto:

A obra de Rabelais é o coroamento da concepção grotesca do corpo que lhe legaram a cultura cômica popular, o realismo grotesco e a linguagem familiar. Não vimos outra coisa além do corpo grotesco (...). O livro todo é atravessado pela corrente poderosa do elemento grotesco: corpo despedaçado, órgãos destacados do corpo (...), intestinos e tripas, bocas escancaradas, absorção, deglutição, beber e comer, necessidades naturais, excrementos e urina, morte, parto, infância e velhice, etc. Os corpos estão entrecruzados, misturados às coisas (...) e ao mundo. A tendência à dualidade

dos corpos afirma-se por toda parte. O aspecto procriador e cósmico do corpo é sublinhado em todos os lugares<sup>58</sup>.

O processo de construção do universo do Sr. Pott bem como o da essência da peça, foi toda baseada neste universo descrito por Bakhtin. Elementos como urina, fezes, excrementos, morte, infância, velhice, corpo despedaçado, tudo isso retrata perfeitamente o cenário da peça. Os subsídios de criação partiram desse cerne, ou seja, a forma como a personagem se portava, todas suas ações como comer, beber, falar, tudo foi pensando de uma maneira digamos, extrema. Sr. Pott comia vorazmente babando e cuspidando, falava alto quase gritando ao ponto de por vezes não compreender suas falas, interagia com as fezes dos outros, encontradas no chão, brincava com a língua para conter a saliva que caía quando arrancavam sua dentadura. Enfim, como podemos perceber, o universo grotesco foi o ponto de partida para a criação geral da identidade da peça *As Filhas de King Kong* e claro, do querido Sr. Pott.

---

<sup>58</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. 2ª ed.. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. p.282.

## 7. CONCLUSÃO

Este trabalho de conclusão de curso refere-se, portanto, a uma reflexão sobre a construção de uma personagem teatral, com o propósito de comprovar a possibilidade de um ator interpretar uma figura que se distancie dos padrões naturais de seu corpo, relacionando a minha experiência na construção da personagem Sr. Pott na peça *As filhas de King Kong* de Theresia Walser, projeto de montagem da sétima fase do curso de artes cênicas da UFSC, com um arcabouço teórico, oferecido por diferentes poéticas que se debruçam sobre o trabalho do ator.

De acordo com a ordem desta pesquisa, abordarei primeiro, a eficácia dos recursos oferecidos pelo teatro naturalista de Stanislavski, na criação da personagem Sr. Pott.

O primeiro recurso citado foi a *memória emotiva*. Como a *memória emotiva* tem como princípio partir de experiências pessoais a fim de provocar emoções análogas às da personagem em questão e a situação em que está inserida, podemos concluir que, para a criação de uma personagem que se difere absolutamente da natureza física e psicológica do ator que a interpreta, como é meu caso em relação à personagem Sr. Pott, eu sendo uma mulher jovem e ele um homem velho, é muito difícil, que o ator consiga usufruir do recurso da memória emotiva com êxito no processo de criação. A utilização desta prática parece-me ter como critério mínimo a compatibilidade de gêneros entre ator e personagem, o que não acontece entre mim e Sr. Pott.

Seguindo na ordem, temos a técnica do *SE mágico*, também dentro da pesquisa de Stanislavski. O *SE mágico* consiste em se colocar em uma situação hipotética semelhante à da personagem e pensar “SE eu fosse esta pessoa, deste mesmo jeito, nesta mesma situação, o que e como eu faria?”. Este é um recurso significativamente parecido com o da memória emotiva, pois os dois pretendem colocar o ator na mesma situação da personagem estudada. A diferença entre ambos é o caminho que tomam para fazê-lo. O *SE mágico*, criando uma situação hipotética, faz o ator analisá-la de forma mais impessoal, tendo a possibilidade de criar emoções partindo somente da imaginação, enquanto que a memória emotiva parte de emoções já existentes do ator. No caso da criação do Sr. Pott, o recurso do *SE mágico* foi imprescindível em todo o processo da peça, pois o fato de não ter conhecimento de causa (referindo-me ao perfil de um

homem velho), concede-lhe certa liberdade de criação ao usar a imaginação, que considero fundamental para interpretar algo que foge a sua realidade. É claro, mantendo sempre uma certa coerência, quando deve ser mantida. Concluo que esta é uma técnica eficaz no processo de criação da personagem em geral e, principalmente, no caso de criar uma personagem diferente a natureza do ator, como é o caso estudado neste trabalho.

Avançando nas teorias stanislavskianas, temos a *Análise Ativa*, que se destina a uma análise profunda e racional dos objetivos e circunstâncias que fundamentam as personagens e a peça em geral. Como foi dito no capítulo anterior, esta prática também foi muito utilizada no processo da peça *As filhas de King Kong*, em que o objetivo de cada cena foi trabalhado e enfatizado rigorosamente, trazendo resultados positivos e objetivos. Para uma personagem grotesca como Sr. Pott, que possui um texto de difícil compreensão, um texto sem continuidade, podendo, mesmo fora de ordem, fazer sentido, desvendar os objetivos de cada cena é indispensável ao entendimento da mesma e, por conseguinte, indispensável à criação. De acordo com minha experiência, considero este um recurso necessário a qualquer processo de criação de personagem.

Finalizando as técnicas sugeridas pelo teatro naturalista de Stanislavski, o *Método das Ações Físicas*, assim como o *SE mágico* e a *Análise Ativa*, foi uma prática onipresente, indispensável ao resultado final do processo. O Método das Ações Físicas busca desencadear emoções através de ações sugeridas. Como foi falado no capítulo sobre Sr. Pott, a natureza das ações da personagem, como modo de andar e modo de falar, foram compostas partindo de experimentações sugeridas pelo diretor, porém o resultado final partiu do oposto oferecido pelo exercício. Esta é uma técnica que conduz a uma gama de possibilidades estéticas e consequentemente psicológicas, pois cada ação experimentada faz aflorar uma emoção diferente que pode ser direcionada às particularidades da personagem estudada. Dessa forma, o ator pode encontrar o produto final ou pelo menos tomá-lo como ponto de partida, como foi o caso do Sr. Pott. Afirmo então que a composição do mesmo se deu através deste método, concluindo que é um subsídio teórico extremamente eficaz na criação.

Analisemos agora brevemente a teoria da *biomecânica* de Meyerhold. Brevemente, pois como consta no capítulo anterior, a *biomecânica* meyerholdiana apenas foi utilizada no sentido de que tal teoria procura atingir a expressividade através

de movimentos sucintos e tensos, como busquei trabalhar na composição do Sr. Pott. Concluo que para este processo especificamente, a teoria da biomecânica teve uma pequena participação.

Continuando no teatro antiilusionista, relacionemos com o teatro épico de Brecht. Os elementos determinantes do teatro épico, como o efeito de distanciamento ou efeito-V, além de fazerem parte da estética da peça, muito contribuíram para minha atuação. O fato de estar neutra em cena, sem representar, contribuiu para minha concentração e relaxamento ao longo da peça. A desconstrução da personagem nas transições de cena também, além de efetivar o efeito de distanciamento, foi importante para destacar a construção do corpo do Sr. Pott que procurei fazer de modo gradativo no início das cenas, como mencionei no capítulo anterior. Como recurso de criação efetiva da personagem, o teatro épico não esteve presente, porém na criação cênica, o efeito de distanciamento serviu como uma ferramenta essencial.

O teatro da crueldade de Artaud, não teve muito a oferecer em relação ao processo de criação do Sr. Pott, apenas relaciona-se diretamente com a realidade vivida pela personagem, que assim como o teatro da crueldade sugere, vive no limite de sua existência. Concluo que esta estética também não foi de grande utilidade para o processo de criação do Sr. Pott.

Por último, abordaremos o teatro grotesco. Acredito que para criar uma personagem que se difere dos padrões naturais do corpo do ator, como é o caso estudado neste trabalho de conclusão, a estética grotesca propõe uma liberdade de criação que faz com que essas diferenças de gênero e idade, por exemplo, entre personagem e ator, não influam na coerência e na credibilidade do produto final. Ao criar-se um corpo desfigurado, não natural do ser humano - proposta do teatro grotesco - essa nova estrutura sugerida oferece uma nova identidade para a personagem, onde gênero e idade, não carecem de uma representação fiel à realidade, ficam suscetíveis a uma estilização, aceitável pelo fato de não estar reproduzindo algo real.

Logo, em função desta pesquisa, os recursos que deram resultados positivos, que foram úteis ao processo de criação da personagem Sr. Pott, foram: O *SE mágico*, a *Análise Ativa* e o *Métodos das Ações Físicas* de Stanislavski, os elementos do teatro épico de Brecht e a estética grotesca.

Partindo desta reflexão, posso afirmar minha hipótese, sugerida no tema deste trabalho de conclusão de curso, que através de subsídios, técnicas, práticas, exercícios teóricos oferecidos por diferentes poéticas que se destinam a estudar o trabalho do ator. É possível uma atriz sendo mulher e jovem como eu, interpretar a figura de um homem, velho e grotesco como o Sr. Pott.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 173p.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. 2ª ed.. Brasília: Universidade de Brasília (EDUNB), 1999. 419 p.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao Sublime*. Prefácio de Cromwell. 2ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. 1ª ed.. São Paulo : Perspectiva, 1986. 162 p.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia . Construção do personagem*. 1ª ed.. São Paulo: Ática, 1989. 156 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 226 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. 6ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. 326 p.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. 15ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 365p.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo : Perspectiva, 2009. 387 p.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Stanislavski](http://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislavski) Acessado em 20 de julho de 2013.

<http://sergiofarias.blogspot.com.br/2009/09/analise-ativa-e-identificacao-de.html>  
Acessado em 20 de julho de 2013.

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/pt-br.php>  
Acessado em 20 de julho de 2013.

<http://projetostanislavski.blogspot.com.br/2010/05/eugenio-kusnet-por-heloisa-de-toledo.html> Acessado em 20 de julho de 2013.

<http://www.desvendandoteatro.com/stanislavskieometodo.htm> Acessado em 20 de julho de 2013.

[http://andreateatro.blogspot.com.br/2011/06/ferramentas-da-tecnica-de-stanislavski\\_09.html](http://andreateatro.blogspot.com.br/2011/06/ferramentas-da-tecnica-de-stanislavski_09.html) Acessado em 22 de julho de 2013.

<http://www.ciactt.xpg.com.br/memoriaemotiva.htm> Acessado em 22 de julho de 2013.

[http://www.ctad.com.br/metodo\\_stanislavski.php](http://www.ctad.com.br/metodo_stanislavski.php) Acessado em 22 de julho de 2013.

[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_02/artefilosofia\\_02\\_04\\_teatro\\_02\\_martha\\_dias\\_cruz\\_leite.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_02/artefilosofia_02_04_teatro_02_martha_dias_cruz_leite.pdf) Acessado em 22 de julho de 2013.

<http://andreteatro.blogspot.com.br/2011/06/o-estudo-das-acoes-fisicas-de.html>  
Acessado em 22 de julho de 2013.

<http://atorecena.blogspot.com.br/2011/02/sobre-o-metodo-das-acoes-fisicas.html>  
Acessado em 22 de julho de 2013.

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=5940](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=5940) Acessado em 22 de julho de 2013.

[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/O%20Mosaico%204/O\\_Mosaico4\\_08\\_OSeMagico\\_TiagoBritoCruvinel.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/O%20Mosaico%204/O_Mosaico4_08_OSeMagico_TiagoBritoCruvinel.pdf) Acessado em 22 de julho de 2013.

<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2013/01/17/stanislavski-e-a-criacao-do-teatro-de-arte-de-moscou-70212.php> Acessado em 25 de julho de 2013.

[http://www.academia.edu/2700819/O\\_Sistema\\_de\\_Stanislavski\\_-\\_Caminhos\\_para\\_o\\_Ator](http://www.academia.edu/2700819/O_Sistema_de_Stanislavski_-_Caminhos_para_o_Ator) Acessado em 25 de julho de 2013.

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Umberto%20Cerasoli%20-%20As%20contribui%20es%20de%20Stanisl%20vski,%20Decroux,%20Grotowski%20e%20Barba%20para%20o%20desenvolvimento%20do%20conceito%20de%20%20a%20E3o-f%20EDsica.pdf> Acessado em 25 de julho de 2013.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir\\_Iv%C3%A2novitch\\_Niemir%C3%B3vitch-D%C3%A2ntchenco](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir_Iv%C3%A2novitch_Niemir%C3%B3vitch-D%C3%A2ntchenco) Acessado em 25 de julho de 2013.

<http://www.slideshare.net/plateroeu/teatro-de-arte-de-moscou-e-o-naturalismo>  
Acessado em 25 de julho de 2013.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Vsevolod\\_Emilevitch\\_Meyerhold](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Emilevitch_Meyerhold) Acessado em 09 de agosto de 2013.

<http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=autores&controle=137> Acessado em 09 de agosto de 2013.

[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_biomecanica.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_biomecanica.html) Acessado em 09 de agosto de 2013.

[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_naturalma.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_naturalma.html) Acessado em 09 de agosto de 2013.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Bertolt\\_Brecht](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht) Acessado em 09 de agosto de 2013.

[http://www.infopedia.pt/\\$teatro-epico](http://www.infopedia.pt/$teatro-epico) Acessado em 09 de agosto de 2013.

<http://books.scielo.org/id/dmxrg/pdf/rodrigues-9788579831140-03.pdf> Acessado em 12 de agosto de 2013.

<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/bertolt-brecht-teatro-epico-com-postura-critica-do-publico.htm> Acessado em 12 de agosto de 2013.

<http://umbloghumanu.blogspot.com.br/2009/05/o-efeito-do-distanciamento-no-teatro.html>

[http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6\\_Edicao/Estudos\\_sobre\\_Bertolt\\_Brecht.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6_Edicao/Estudos_sobre_Bertolt_Brecht.pdf) Acessado em 12 de agosto de 2013.

<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2013/01/18/brecht-e-stanislavski-o-epico-e-o-dramatico-70388.php> Acessado em 12 de agosto de 2013.

<http://www.uff.br/revistacontracultura/O%20esvaziamento.pdf> Acessado em 12 de agosto de 2013.

<http://www.culturabrasil.pro.br/brecht.htm> Acessado em 12 de agosto de 2013.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Antonin\\_Artaud](http://pt.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud) Acessado em 02 de setembro de 2013.

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos\\_biografia&cd\\_verbete=13540](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=13540) Acessado em 02 de setembro de 2013.

[http://triplov.com/surreal/artaud\\_willer.html](http://triplov.com/surreal/artaud_willer.html) Acessado em 02 de setembro de 2013.

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1364/1133> Acessado em 02 de setembro de 2013.

[http://www.revistapontodoc.com/3\\_andreac.pdf](http://www.revistapontodoc.com/3_andreac.pdf) Acessado em 02 de setembro de 2013.

<http://www.revista.agulha.nom.br/ag47artaud.htm> Acessado em 02 de setembro de 2013.

[http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS\\_Isabella\\_Azevedo\\_Irlandini.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS_Isabella_Azevedo_Irlandini.pdf) Acessado em 18 de setembro de 2013.

[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732012000200011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732012000200011&script=sci_arttext) Acessado em 18 de setembro de 2013.

[http://books.google.com.br/books?id=Ub8N0RuIrQ0C&pg=PA198&lpg=PA198&dq=teatro%2Bgrotesco%2Bh%C3%B3ria&source=bl&ots=Nw\\_2RJ5bST&sig=FGvxaW3pVzUQeygmBw5\\_ypm4hfM&hl=pt-BR&sa=X&ei=HuR4Use-EePgsATe6QE&ved=0CGIQ6AEwCQ#v=onepage&q=teatro%2Bgrotesco%2Bhist%C3%B3ria&f=false](http://books.google.com.br/books?id=Ub8N0RuIrQ0C&pg=PA198&lpg=PA198&dq=teatro%2Bgrotesco%2Bh%C3%B3ria&source=bl&ots=Nw_2RJ5bST&sig=FGvxaW3pVzUQeygmBw5_ypm4hfM&hl=pt-BR&sa=X&ei=HuR4Use-EePgsATe6QE&ved=0CGIQ6AEwCQ#v=onepage&q=teatro%2Bgrotesco%2Bhist%C3%B3ria&f=false) Acessado em 18 de setembro de 2013.

<http://books.scielo.org/id/m2ys3/pdf/santos-9788579830266-05.pdf> Acessado em 18 de setembro de 2013.

[http://books.google.com.br/books?id=QDtHAbKVLvAC&pg=PA75&lpg=PA75&dq=grotesco%20Balfred+Jarry&source=bl&ots=gICDvtZ\\_i&sig=mBFUEI3DloEww6xy2TST\\_xjYLYc&hl=pt-BR&sa=X&ei=fiJ4Us-nI8nksAS\\_8IDYBA&redir\\_esc=y#v=onepage&q=grotesco%20Balfred%20Jarry&f=false](http://books.google.com.br/books?id=QDtHAbKVLvAC&pg=PA75&lpg=PA75&dq=grotesco%20Balfred+Jarry&source=bl&ots=gICDvtZ_i&sig=mBFUEI3DloEww6xy2TST_xjYLYc&hl=pt-BR&sa=X&ei=fiJ4Us-nI8nksAS_8IDYBA&redir_esc=y#v=onepage&q=grotesco%20Balfred%20Jarry&f=false) e Acessado em 18 de setembro de 2013.

[http://books.google.com.br/books?id=NCdaFjky86AC&pg=PA186&dq=teatro+grotesco&hl=pt-BR&sa=X&ei=DJh3UpWXEJCqkAez2YDYCA&redir\\_esc=y#v=onepage&q=teatro%20grotesco&f=false](http://books.google.com.br/books?id=NCdaFjky86AC&pg=PA186&dq=teatro+grotesco&hl=pt-BR&sa=X&ei=DJh3UpWXEJCqkAez2YDYCA&redir_esc=y#v=onepage&q=teatro%20grotesco&f=false) Acessado em 18 de setembro de 2013.

[http://books.google.com.br/books?id=InGKrQSeK1AC&pg=PA178&dq=teatro+grotesco&hl=pt-BR&sa=X&ei=T5h3UuuxA86OkAfq2IBo&redir\\_esc=y#v=onepage&q=teatro%20grotesco&f=false](http://books.google.com.br/books?id=InGKrQSeK1AC&pg=PA178&dq=teatro+grotesco&hl=pt-BR&sa=X&ei=T5h3UuuxA86OkAfq2IBo&redir_esc=y#v=onepage&q=teatro%20grotesco&f=false) Acessado em 18 de setembro de 2013.

[http://books.google.com.br/books?id=Dx3DAQslnREC&pg=PA93&dq=teatro+grotesco&hl=pt-BR&sa=X&ei=T5h3UuuxA86OkAfq2IBo&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Jarry&f=false](http://books.google.com.br/books?id=Dx3DAQslnREC&pg=PA93&dq=teatro+grotesco&hl=pt-BR&sa=X&ei=T5h3UuuxA86OkAfq2IBo&redir_esc=y#v=onepage&q=Jarry&f=false) Acessado em 10 de outubro de 2013.

[http://books.google.com.br/books?id=Ub8N0RuIrQ0C&pg=PA198&dq=teatro+grotesco&hl=pt-BR&sa=X&ei=k5h3UuHXAcY5kQfSooCYAQ&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Ubu&f=false](http://books.google.com.br/books?id=Ub8N0RuIrQ0C&pg=PA198&dq=teatro+grotesco&hl=pt-BR&sa=X&ei=k5h3UuHXAcY5kQfSooCYAQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Ubu&f=false) Acessado em 10 de outubro de 2013.

[http://books.google.com.br/books?id=KhQWGkxf7JIC&pg=PA103&dq=teatro+grotesco&hl=pt-BR&sa=X&ei=v5h3UtPjF4jNkQeuh4GwBA&redir\\_esc=y#v=snippet&q=teatro%20grotesco&f=false](http://books.google.com.br/books?id=KhQWGkxf7JIC&pg=PA103&dq=teatro+grotesco&hl=pt-BR&sa=X&ei=v5h3UtPjF4jNkQeuh4GwBA&redir_esc=y#v=snippet&q=teatro%20grotesco&f=false) Acessado em 10 de outubro de 2013.