

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

LUIZ GUSTAVO GRANGEIRO

CHUBBUCK: memória emotiva, impulsos e ações interiores no processo de criação da  
personagem.

Salvador

2024

LUIZ GUSTAVO GRANGEIRO

CHUBBUCK: memória emotiva, impulsos e ações interiores no processo de criação da  
personagem.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de  
PósGraduação em Artes Cênicas da Universidade  
Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção  
do Grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Hebe Alves da Silva

Salvador

2024



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



## TERMO DE APROVAÇÃO

Luiz Gustavo Grangeiro

*Chubbuck: memória emotiva, impulsos e ações interiores no processo de criação da  
personagem*

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes  
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 03 de abril de 2024.

### Banca Examinadora

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Hebe Alves da Silva (Orientadora)

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA)

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Viviane Becker Narváez (UNIRIO)

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Denise Araujo Pedron (UFMG)

Dedico este trabalho aos meus mestres: Hebe Alves, que me ensinou a amar o teatro e Haríldo Deda, que me apresentou Stanislavski e sua maestria.

## AGRADECIMENTOS

Este é um momento de reconhecimento, um espaço dedicado a gratidão. Para este estudo acontecer foi preciso atravessar 29 anos de teatro e um oceano de muitas emoções. Por isso agradeço a fonte de tudo, minha família: Affonso (in memorian), Regina e Luciana Grangeiro. Junto com eles, fortalecendo esta jornada, Lucia Machado com toda sua doçura.

Aos meus mestres, a quem dedico esta dissertação: Haríldo Deda (in memorian) e Hebe Alves.

A generosa mesa que me guiou: Paulo Henrique Alcantara, Viviane Narváes, Denise Pedron

Aos professores amigos: Denise Coutinho, Marcos Uzel, Antonia Pereira, Elisa Mendes, Meran Vagens, Vica Hamad, Joice Aglae, Daniela Amoroso, George Mascarenhas

Toda equipe técnica do PPGAC/UFBA - sempre acolhendo, ajudando, corroborando com o sucesso das pesquisas.

A minha família escolhida - meus amigos - por manter minha criança viva sempre: Elaine Cardim, Josemira reis, Eduardo Brandão, Evânio Junior, Iara Vilaça, João Zurc, Luciana Liege, Socorro Santana, Cinthia Verena, Naya Bonfim, Patrícia Motta, Trog Preguso e tantos outros amigos que roubaram meus sorrisos nesta belíssima jornada.

Meus alunos queridos que foram tão importantes no resultado deste estudo: Edu, Mari, Vitor, Livia e Gil. Nos encontraremos nos palcos!

Aos exus e orixás que me deram força e caminho.

Que a arte continue nos unindo e apontando direções

Gratidão

Evoé

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar a memória emocional, os impulsos e as ações internas na metodologia Chubbuck como componentes fundamentais da poética através da qual o ator cria seus personagens. O estudo faz uma revisão bibliográfica dos mestres de Ivana Chubbuck e outros mestres e mestras que tiveram o estudo do Sistema Stanislavski como base para investigar de que forma a criadora do método buscou respostas para ajudar os atores contemporâneos em seus processos de composição de personagem. Stanislavski, Stela Adler, Meisner, Uta Hagen, Lee Strasberg, Boleslavski, entre outros são revisitados com o objetivo de aprofundar o estudo do trabalho de composição de personas em cena e traçar paralelos com o método desenvolvido por Ivana. Além disso, o estudo faz uma abordagem de uma aplicação prática da metodologia oferecendo a atores e professores uma possibilidade de caminho para estudo. A intenção é de relatar a composição de um trabalho através da pedagogia para o ator contemporâneo, o detalhamento de um trabalho prático executado com atores do curso de interpretação teatral da UFBA. Essa prática pode ajudar a contribuir com atores e professores que desejam replicar, ensinar, aplicar a técnica nos seus trabalhos ou reinventar esta metodologia tão pertinente nos tempos e hoje.

**Palavras-chave:** Método Chubbuck, Construção de personagem, Pedagogia do ator, Memória Emotiva

## ABSTRACT

This research aims to investigate emotional memory, impulses and internal actions in the Chubbuck methodology as fundamental components of the poetics through which the actor creates his characters. The study makes a bibliographical review of the masters of Ivana Chubbuck and other masters who had the study of the Stanislavski System as a basis to investigate how the creator of the method sought answers to help contemporary actors in their character composition processes. Stanislavski, Stela Adler, Meisner, Uta Hagen, Lee Strasberg, Boleslavski, among others, are revisited with the aim of deepening the study of the work of composing personas on stage and drawing parallels with the method developed by Ivana. Furthermore, the study approaches the practical application of the methodology, offering actors and teachers a possible path to study. The intention is to report the composition of a work through pedagogy for the contemporary actor, the details of practical work carried out with actors from the UFBA theatrical interpretation course. This practice can help contribute to actors and teachers who wish to replicate, teach, apply the technique in their work or reinvent this methodology that is so relevant today.

**Keywords:** Chubbuck Method, Character construction, Actor's pedagogy, Emotional Memory

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
2	<b>IVANA E SEUS MESTRES</b> .....	16
2.1	STANISLAVSKI E O MÉTODO DE ANÁLISE ATIVA .....	16
2.2	STANDFORD MEISNER.....	38
2.3	– UTA HAGEN .....	43
2.4	OUTROS MESTRES E SEUS OLHARES SOBRE STANISLAVSKI.....	51
3	<b>MEMÓRIA EMOTIVA E O UNIVERSO DA CENA</b> .....	65
4	<b>MEMÓRIA EMOTIVA E O PODER DO ATOR POR IVANA CHUBBUCK</b> 71	
5	<b>" SEU MICROFONE ESTÁ DESLIGADO" - A PRAXIS</b> .....	112
5.1	SEU MICROFONE ESTÁ DESLIGADO .....	115
6	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	154
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	157



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Pílulas de Conhecimento 1 .....	116
Figura 2 — Pílulas de Conhecimento 2 .....	117
Figura 3 — Pílulas de Conhecimento 3 .....	117
Figura 4 — Aquecimento 1 .....	120
Figura 5 — Aquecimento 2 .....	121
Figura 6 — Cartaz Seu Microfone Está Desligado .....	141
Figura 7 — Santo Inquérito 2 .....	142
Figura 8 — Santo Inquérito 3 .....	142
Figura 9 — Santo Inquérito 4 .....	143
Figura 10 — Santo Inquérito 5 .....	144
Figura 11 — Santo Inquérito 6 .....	144
Figura 12 — Santo Inquérito 7 .....	145
Figura 13 — Santo Inquérito 8 .....	145
Figura 14 — Santo Inquérito 9 .....	146
Figura 15 — Givaldo de Oliveira - cena ator .....	147
Figura 16 — Vitor Carvalho - Cena ator .....	147
Figura 17 — Eduardo Santos - Cena ator .....	147
Figura 18 — Mari Torres - Cena ator .....	148
Figura 19 — Livia Maria cena ator .....	148
Figura 20 — Francis .....	150
Figura 21 — Carla .....	150
Figura 22 — Eurídice .....	151
Figura 23 — Vássia .....	151
Figura 24 — Renato .....	152

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem o objetivo de investigar a memória emotiva, impulsos e ações interiores, na metodologia Chubbuck, como parte fundamental de sua poética para criação de personagens. A pedagogia foi criada por Ivana Chubbuck, pesquisadora do trabalho do ator e uma das coach (preparadora de atores) mais importantes do cinema americano. A técnica consiste em uma releitura do Sistema de Stanislavski repensada para o ator contemporâneo. O interesse por investigar as metodologias ligadas a composição do personagem me acompanha desde o início da carreira artística no ano de 1995.

Tenho o ano de 1995 como marco inicial da trajetória artística, pelo fato de ser o ano que ingressei no curso de Interpretação Teatral na UFBA e o ano que fui aprovado no meu primeiro espetáculo profissional. Nestes 28 anos de carreira tive oportunidade de trabalhar com diversos diretores que caminhavam por diferentes metodologias, estudar os grandes mestres e experimentar diferentes possibilidades de caminhos para se chegar ao resultado do trabalho do ator. Isto implica no fato de que toda discussão presente nesta dissertação necessariamente vai passar pelas impressões dos meus 28 anos de experiência como ator, diretor e professor de artes cênicas. A investigação desta técnica, exige que revise e reavalie alguns trabalhos que desenvolvi em minha trajetória, não só para ilustrar, mas para entender mais sobre a aplicação prática desta metodologia.

A primeira vez que ouvi falar em Ivana Chubbuck foi em 2013, quando morei por 7 meses trabalhando como ator na Suécia, e uma atriz local me falou com muita empolgação sobre a experiência que teve com a metodologia. Muitos pontos me chamaram atenção, os principais foram: a técnica tinha como objetivo dialogar com a necessidade dos atores de se relacionar diretamente com: mídias, internet, cinema, tv, e os muitos testes que todo ator contemporâneo precisa enfrentar no mercado de trabalho, e conseguir a elaboração de um resultado concentrado, robusto, único, em um tempo mais rápido. Sou um ator que adoro "o atravessar", mergulhar em pesquisas, estudos, e percepções do processo de construção da cena. Mas isto está cada vez mais difícil porque o tempo de elaboração e ensaios de cada espetáculo é cada vez menor. No caso dos testes nem temos tempo, temos sustos. Normalmente testes de publicidade chegam com um dia de antecedência, e testes de cena para filmes, novelas, séries, muito pouco tempo antes. As vezes chegam textos de dois personagens diferentes para decupar, estudar, construir de dentro para fora e ainda ter que administrar a concentração dentro de um espaço de estúdio, com diretores que dialogam ou não com o ator, marcas novas, nova equipe,

manipulação de objetos, ansiedade de estar sendo testado, entre tantas outras coisas que interferem na execução do trabalho do artista. Como estar treinado e mais seguro para cumprir o meu papel e sair satisfeito com a minha execução? Este se tornou meu novo desafio.

Como adoro estudar o Sistema Stanislavski, mergulhei na ideia deste ator treinado, com treinos diários e preparações recorrentes para estar integralmente pronto, mas ainda não era suficientemente rápido para acionar minhas pulsões e fazer a cena funcionar na realidade do mercado de trabalho. É tudo tão rápido, que só gera tensão e ansiedade. Quando falo sobre a ansiedade digo que esta é uma questão importante a ser observada. Sem dúvida, um outro ponto que o estudo de Ivana Chubbuck que me despertava interesse. Sou ator, professor, ensino muita gente e percebo o quanto os transtornos psicológicos podem boicotar um trabalho de um artista. O fato é que segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), o Brasil tem a maior prevalência de transtornos de ansiedade do mundo, com aproximadamente 9,3% dos brasileiros sofrendo de transtornos de ansiedade patológicos. A Organização Mundial da Saúde também observou que a prevalência global de ansiedade e depressão aumentou 25% no primeiro ano da pandemia de Covid-19. O Brasil entre os países mais afetados por estresse como isolamento social, medo de infecção, dor e morte de entes queridos. Não se pode negar a importância de levar estes dados em consideração quando se pensa em preparação de trabalhos artísticos e formação de pessoas. A necessidade da técnica para ancorar o artista e dar a ele mais segurança na execução de seu ofício. outro ponto que me toca particularmente, o Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH) é um transtorno do neurodesenvolvimento que afeta de 5% a 8% da população mundial. No Brasil, essa classificação psiquiátrica está se tornando cada vez mais popular devido ao aumento do número de casos, à divulgação na mídia, à divulgação do discurso médico e manifestação popular. Como isso impacta no trabalho do ator? Meu foco nunca foi estudar os transtornos ou a neurociência, apesar de adorar o tema, fugiria do escopo desta pesquisa. Mas não posso deixar de olhar para uma técnica que promete fazer com que o ator se conecte com sua emoção de forma mais rápida, e que com isso auxiliando no processo de concentração e reconexão com personagem. Concentração e conexão emocional são elementos básicos do trabalho de um ator. Se a reconexão acontece, o ator está ancorado e a cena flui.

Como esta pesquisa atravessa o meu trabalho? Fui diagnosticado com TDAH, e concentração sempre foi um grande desafio. O próprio TDAH me dificultava em situações de estúdio, por exemplo, onde a cena era interrompida muitas vezes, e repetida mais vezes ainda. Percebia que começava com a energia certa, mas essa energia vazava durante as repetições. A

agonia das esperas, as conversas rápidas de outros colegas, enfim um universo de coisas que faziam com que a cena acontecesse, mas não irradiasse o suficiente o que me causava muita frustração.

A aprovação nos testes chega e com isso vamos para o passo seguinte: depois de ser aprovado, a questão passa a ser executar este personagem no teatro mantendo as emoções vivas e presentificadas. Cada diretor tem um processo de trabalho e cada processo uma característica. O trabalho do ator pede que ele seja versátil e consiga produzir em diferentes possibilidades. A universidade é um presente em relação a isto pois, como aluno da UFBA, pude trabalhar e experimentar o processo de diferentes diretores, mergulhar em múltiplas possibilidades o que garante ao meu ator um arsenal com variadas ferramentas para composição da cena. Mas, neste momento, gostaria de focar na execução da cena propriamente dita, no dia a dia do ator, então elenquei dois trabalhos que fiz que exigiram do meu ator processos diferentes e específicos para composição e atuação. Quando morei no Rio de Janeiro, passei por 2 experiências absolutamente diferentes. Quando fiz o “Ensaio sobre a cegueira” com direção de Patrícia Zampirolli, tivemos 7 meses de mergulho, estudo, ensaio processos, trabalhos de corpo, voz, que resultou em um belíssimo espetáculo, com um processo riquíssimo do trabalho dos atores. Depois fiz “O Interrogatório” de Peter Weiss, com Direção de Eduardo Wodzic. Que também é um homem de teatro preocupado com o trabalho do ator, mas que pela estrutura do espetáculo, número de pessoas, propôs um caminho onde o ator preparava a cena e vinha executar nos ensaios. Este talvez tenha sido o processo mais solitário de ator que enfrentei. O espetáculo tinha 7 horas de duração, e a primeira apresentação foi feita com o desafio de ficar 24 horas em cena. Como a peça é um teatro documento, baseada no julgamento de Frankfurt, os atores ficavam como em um shabbat<sup>1</sup> judeu, de um entardecer a outro em cena. O público podia entrar e sair. E nós atores, só saíamos de cena para ir ao banheiro e o resto fazíamos como personagem em cena. 40 atores. Ensaiávamos e pesquisávamos em casa, e de 15 em 15 dias, passávamos essas cenas para o diretor em ensaio. Isso significa 4 ou 5 ensaios para estrear. Uma intensidade absurda, personagens densos, e com excelente resultado. Voltamos ao ponto: a execução. Estar em cena e esperar o momento de ser chamado pelo juiz significava umas 3 horas de espera em cada rodada do espetáculo. Como conseguir a qualidade que a cena exigia sem se perder? Mais um grande desafio e com isto comecei a procurar possibilidades dentro do

---

<sup>1</sup>O shabat ou shabbat é o dia sagrado dos judeus. É o sétimo dia da semana na religião judaica e é dedicado inteiramente ao descanso. O shabat começa com o pôr-do-sol na sexta-feira e termina ao anoitecer do sábado.

escopo de informações técnicas que conhecia e encontrei ótimas soluções. Mas ao estudar Chubbuck fiz associações que pretendo trazer neste estudo.

Minha primeira impressão ao ouvir falar do método Chubbuck foi associar ao método Stanislavski, e quis saber o que ela trazia de novo. O livro *O poder do ator*, de Ivana Chubbuck, chega no Brasil em 2018 e me impressiona com a clareza e a forma didática de sua exposição. Através da ideia das 12 ferramentas ela dialoga com suas impressões como atriz e treinadora de atores, e como percebe o impacto no resultado das interpretações em seus alunos. A didática clara e direta, facilita o entendimento da pedagogia por uma população mais jovem que vive em um mundo de informações rápidas. O ator de hoje dialoga com diferentes tempos: tem o tempo da tv, do cinema, da internet, é veloz e focado em múltiplas imagens, afogado em tanta informação. A estrutura pensada, dividindo a pedagogia em 12 passos, faz com que o livro se torne ainda mais interessante. Observo que depois de apresentar esta técnica e conversar com meus alunos sobre o sistema Stanislavski e sua relação com a técnica Chubbuck, provocou em meus alunos um interesse maior e fez com que eles fossem atrás de novas leituras e descobertas sobre o tema. Conhecer instiga o aluno a querer mais informação e este é também um desafio para professores e diretores de teatro. Como ensinar e comunicar estimulando o aluno, e conversando com a sua realidade? O resultado deste desafio vai ser: atores que conhecem muito mais sobre seu ofício e que vão replicar ampliando ainda mais essas possibilidades de conhecimento.

Diante de tantas indagações e descobertas, notei que a forma como Ivana utilizava a memória emotiva, fazia a diferença no seu método. Era a melhor contribuição que ela poderia deixar para esse sistema. Começo este trabalho falando sobre a memória emotiva, mas fica a pergunta: o que ela traz para o trabalho do ator? Realmente, não acredito em um ator que não transborda emocionalmente. Toda emoção, corpo, voz, são uma coisa só e uma aciona a outra. Esta unidade humana se liga a unidade da cena. Ator, cenário, plateia, figurino, ação e reação, uma história que envolve o todo e todos. É através do filtro humano do ator que este personagem vai nascer e essa história vai ser contada. E assim a cena acontece. O desempenho de um papel exige que o ator viaje por suas emoções e suas corporeidades a partir dessas experiências, respirações, pés, suspiros, silêncios, transbordamentos, vão automaticamente fazendo a mágica acontecer. Para tornar consciente e conseguir repetir muitas vezes essa cena sem perder o vigor, é preciso não só se conectar emocionalmente, mas atualizar sempre essas conexões para que essa emoção exista de forma viva e consciente. Este é um ponto importante do estudo de Ivana

e não poderia mergulhar nele sem entender melhor sobre o que é a memória emocional e sua importância para execução do trabalho artístico.

Uma pedagogia não nasce do nada. Antes de entrar no método propriamente dito, preciso investigar os mestres que Ivana Chubbuck cita como base para sua metodologia. Ouso dizer que os grandes pesquisadores são aqueles que usam seu conhecimento, seu estudo e sua prática, para ampliar pesquisas pré-existentes, repensar obstáculos encontrados em seu trajeto e dialogar com as novas descobertas, abrindo assim caminho para que outros pesquisadores possam continuar a fazer com que esse legado evolua. Pretendo nesta pesquisa seguir este caminho. Para entender o funcionamento destes impulsos que geram a ação, investigo a memória emotiva através de outros mestres, que foram e os que não foram diretamente citados por Ivana, mas que impactaram o meu olhar sobre metodologia e são importantes no escopo desta pesquisa. O conhecimento é vivo, e precisa ser explorado. Portanto, antes de entrar no método propriamente dito, preciso investigar os mestres que Ivana cita como base para sua metodologia. partindo desta premissa que este é o alicerce do método criado, Vou, então, revisitar a bibliografia de Stanislavski, Meisner, Uta Hagen. Esses três mestres exigem um olhar especial nesta dissertação, pois é a partir deles que nasce a pedagogia de Ivana. Por isso é fundamentam entender os pontos de partida, pressupostos pensados pelo nosso pesquisado antes de explorar as ferramentas do sistema. os outros teóricos estudados como Adler, Lee Strasberg, Boleslaviski, entre outros, são frutos de minhas observações e entendimento que podem corroborar para elucidações de problemas desta pesquisa.

A partir das reflexões sobre memória emotiva e avaliando o que os precursores de Ivana falaram sobre o tema, seguirei para investigação da memória emotiva e os 12 passos da Técnica Chubbuck, o ponto central desta pesquisa. A didática elaborada por Ivana oferece 12 ferramentas. São elas: Objetivo Geral, Objetivo da Cena, Obstáculos, Substituição, Objetos Internos, Unidades e Ações, Momento Anterior, Lugar e Quarta parede, Atividades, Monólogo Anterior, Circunstâncias Anteriores, Deixar Fluir. É muito comum, para os estudiosos da cena, ver essa pedagogia e refutar sob a alegação de que é uma receita de bolo, algo prático, raso, sem sentido. Avaliar a pedagogia desta forma seria um equívoco. O que Ivana oferece é uma forma clara de comunicação sobre as escolhas que ela fez em sua carreira, avaliando as que considera mais importante e aplicando na práxis do seu método. No livro ela explica seu entendimento sobre o estudo, fala como ela utiliza, e dá exemplos, deixando espaço aberto para que o ator escolha as ferramentas que mais o ajudam, que mais conversam com o exercício da sua prática. Um processo desafiador, mas que respeita a corporeidade, voz, memórias e todo

arcabouço emocional do artista. Uma construção que entende e aceita o fato de que o ator é único. Um filtro humano que vai ser atravessado pelo personagem e fazer escolhas únicas para potencializar a atuação. O livro é um caminho para ser executado e pensado na prática. Por isso, para que esta pesquisa fizesse sentido, precisava trazer uma aplicação prática. Como ator e professor venho explorando esta técnica e compartilhando este conhecimento para meus alunos.

Nesta dissertação escolhi trazer dois pontos práticos. O primeiro, durante o estudo sobre o método Chubbuck e o arcabouço emocional, traçando um perfil prático que dialogasse com minhas experiências na cena com o método Stanislavski (que era o que conhecia e mais usava até então). Minha maior contribuição é a de analisar esta metodologia fazendo analogias com os atravessamentos do meu trabalho como ator e professor. Divido com o leitor, as minhas reflexões sobre meus processos artísticos, as metodologias que conhecia e como esta abordagem Chubbuck aprimorou meu entendimento cênico e melhorou a minha atuação. Em um segundo momento dedico um capítulo as minhas práticas como professor em um trajeto completo: do começo do curso a execução do espetáculo final. Reflito sobre cursos que já fiz e apliquei, mas o foco deste tópico está em fazer um mergulho profundo por meio de uma turma onde executei meu estágio docente, e observando a importância desta pedagogia no desenvolvimento do trabalho. Como estávamos no auge da Pandemia de Covid-19, todo trabalho foi feito online, o que acrescenta muito no escopo desta pesquisa, pois Ivana Chubbuck é um dos principais nomes na preparação de elenco de atores para o cinema americano, tendo corroborado muito no trabalho de grandes atores e de algumas conquistas de premiações de interpretação como Oscar. Papéis que podiam ser comuns, ganham outro brilho com escolhas e mergulhos adequados. Para meus alunos este foi um processo intenso e consciente. Os alunos eram graduandos de interpretação teatral da UFBA e o resultado foi a montagem do espetáculo "SEU MICROFONE ESTÁ DESLIGADO" com adaptação de roteiro meus, cenas de "O Santo Inquirido" de Dias gomes, e outros monólogos selecionados pelo professor e dramaturgo Paulo Henrique Alcantara, meu orientador no processo para esta turma. A turma contou também com o auxílio da professora Vica Hamad, trazendo um seu trabalho com a técnica vocal e o treinamento do ator. Todos resultados observados nesta prática serão descritos e oferecidos aqui. Acredito que este capítulo seja fundamental pois ele agrega o meu olhar como pesquisador, como professor, e ator. Um olhar importante quando se fala em aplicar uma metodologia para um artista brasileiro contemporâneo.

Como é um método que traz a memória emotiva como base – traumas, dores, conflitos - temos que ter uma delicadeza redobrada com a escolha desta técnica. Teatro não é terapia. Usar memória emotiva não é fazer terror psicológico. Quando se pensa em entender o sentimento e buscar situações análogas e que acionem a corporeidade do ator, não se pensa em um preparador torturador que faz com que o ator reviva e revise dores forçando o inconsciente a liberar informações que até então protegidas pelo inconsciente desta pessoa. Vamos trabalhar com sentimentos conscientes, mas que mobilizem a corporeidade do ator, as relações e que façam que ele entenda a cena, presentificando os sentimentos focados na cena. Toda essa abordagem será decupada e analisada nesta dissertação com o objetivo maior de fortalecer o estudo e o processo de criação de atores, deixando uma pesquisa mais ampla e completa sobre a metodologia Chubbuck e abrindo espaço para que outros estudiosos tragam outras possibilidades de utilização desta metodologia, evoluindo ainda mais esse estudo.



## 2 IVANA E SEUS MESTRES

No livro “O Poder do Ator”, Ivana Chubbuck explica que sua metodologia se fundamenta em remontar o Sistema Stanislavski e, é muito influenciada pelos estudos de Uta Hagen e Stanford Meisner. Partindo deste pressuposto, é preciso fazer um estudo epistêmico dos pontos de convergência entre as metodologias. Para entender a pedagogia Chubbuck é preciso decupar alguns pontos importantes que transitam entre as duas técnicas. Compreender quem são esses mestres, como a memória emotiva, impulso e ações interiores impactam em seus processos de trabalho, e analisar o quanto isso dialoga com o trabalho de Ivana. Muito curioso o fato de que tanto Meisner quanto Uta Hagen são discípulos de Richard Boleslavski, um grande mestre e pesquisador da obra de Stanislavski. Diante desta máxima, é preciso ampliar o estudo passando também por outros mestres não citados diretamente por Ivana Chubbuck, como Boleslavski, contribuindo para o entendimento deste estudo sobre a técnica Chubbuck, a memória e seus impulsos.

### 2.1 STANISLAVSKI E O MÉTODO DE ANÁLISE ATIVA

Stanislavski desenvolveu um trabalho de relevância absoluta para o trabalho do ator. Esta afirmação é confirmada através dos inúmeros estudos subsequentes, pesquisando e revisando sua obra, buscando diálogos entre a técnica, o ator, seus tempos e suas tecnologias. Buscar novas abordagens do Sistema elaborado por Constantin Stanislavski é dar continuidade aos estudos sobre o trabalho do ator, dialogando com a contemporaneidade e as novas perspectivas sociais, científicas e tecnológicas que vão impactar no trabalho dos atores. Outros estudos focam em negar o caminho de construção da cena que Stanislavski propôs, criando outras metodologias. Para negar é preciso conhecer com profundidade, isso coloca mais uma vez as obras do mestre como ponto central nos estudos para propor outras possibilidades. Nesta investigação não cabe estudar autores que negam o Sistema, foco aqui é explorar estudiosos que aprimoraram a técnica. Posso dizer que, os autores que li nestes 28 anos de teatro, reconhecem a importância de Stanislavski para o entendimento do ofício da cena. Para dialogar com Ivana e Stanislavski preciso dialogar com autoras modernas que tem trazido um olhar contemporâneo para obra deste mestre. Estou falando de Nair D’Agostini e Elena Vássina. Nair D’Agostini traz muitos esclarecimentos sobre o método de Análise Ativa.

Para Knebel, são três os fatores que levaram Stanislavski a criar uma forma de trabalho e pedagogia para o ator: a passividade do ator no processo criativo durante os ensaios, a separação do aspecto físico e psíquico do ator e, por fim, a importância da fala do ator. Essas seriam as principais premissas da criação do que foi consagrado como Análise Ativa, ou simplesmente método da análise através da ação. Nesse método, o ator não iniciaria a criação decorando suas falas, mas sim, emergindo em um processo de recriação da ação da peça através de suas próprias palavras e ações físicas, por meio de procedimentos previamente elaborados (Fritsch, 2015, pag X). (Veneziano, 2017).

O trabalho de Nair D'Agostini teve um impacto duradouro na cena teatral brasileira, e seu Método de Análise Ativa é bastante relevante e praticado por atores e professores de teatro no Brasil. Sua abordagem personalizada do Sistema Stanislavski, incorpora elementos culturais e sociais brasileiros e, com isso, contribui para a evolução e adaptação do sistema no contexto brasileiro, tornando-o mais relevante e eficaz para os atores locais. Nair D'Agostini enfatiza a importância de criar personagens profundamente desenvolvidos e realistas, que refletissem a complexidade da vida brasileira. Isso envolvia uma análise detalhada dos personagens, seus objetivos e de suas motivações. Ela adaptou e personalizou os ensinamentos de Stanislavski para atender às necessidades e à sensibilidade dos brasileiros, reconhecendo que as abordagens teatrais precisam ser sensíveis às diferenças culturais. Ator é um animal político. Estar em cena e comunicar suas emergências, não deve ser mero entretenimento, mas um ato de responsabilidade. O ator deve estar conectado com a realidade social e deve se envolver com questões sociais e políticas, reconhecendo o teatro como uma forma de expressão e engajamento social. Stanislavski falou sobre a formação ética do ator e sobre o comprometimento que ele deve ter com seu trabalho, seu tempo e sua arte. Estar em cena é acima de tudo comunicar e contar uma história. E com o conhecimento do poder que arte tem como ferramenta de comunicação, o ator deve assumir este compromisso ético de cuidar do seu ofício tendo clara noção da responsabilidade de ter poder nas mãos.

Elena Vássina vai trazer informações necessárias sobre percepções e entendimentos sobre o Sistema pedagógico desenvolvido por Stanislavski. Por ter sido traduzido de muitas formas, a técnica do mestre muitas vezes foi entendida de forma equivocada e Elena Vássina ajuda a iluminar estes equívocos. Em seu livro “Stanislávski: Vida, obra e Sistema” (2016) ela apresenta uma abordagem histórica e cultural do desenvolvimento do método do diretor e pedagogo russo, contextualizando as diferentes fases do sistema em relação aos movimentos artísticos, sociais e políticos da Rússia e do mundo, trazendo um novo olhar sobre o trabalho de Stanislavski. O quanto o Mestre se conectava com os movimentos artísticos de sua época, apesar de ser sempre associado ao realismo, naturalismo. Stanislavski ampliava os pensamentos

e as possibilidades e o livro de Elena Vássina mostra como o mestre dialogou com outras correntes estéticas e teóricas como: o simbolismo, o naturalismo, o expressionismo, o construtivismo, a psicanálise, a ioga, entre outras abordagens. Visões contemporâneas são muito relevantes no escopo dos estudos sobre a obra de Ivana Chubbuck porque Ivana dialoga com seu tempo: traz a neurociência, a psicologia comportamental com as tecnologias inovadoras e as múltiplas possibilidades para o ator contemporâneo. Ela está atenta e conectada com as evoluções tecnológicas e científicas.

Mas o que é o Sistema Stanislavski? O Sistema Stanislavski, também conhecido como Método Stanislavski, é um conjunto de técnicas, estudos, anotações e pesquisas sobre os princípios de atuação desenvolvido pelo diretor de teatro russo Constantin Stanislavski (1863-1938). Este sistema revolucionou a atuação teatral, atravessou para o ocidente e teve um impacto profundo na forma como os atores se preparam e interpretam papéis. O Sistema Stanislavski é baseado na ideia de que a atuação deve ser autêntica, emocionalmente rica - com profunda verdade emocional. Alguns dos principais componentes do Sistema Stanislavski incluem:

Verossimilhança: Stanislavski acreditava que os atores deveriam se esforçar para criar personagens e situações que parecessem autênticos e reais para o público. Isso envolve a pesquisa detalhada sobre o contexto da peça, a compreensão profunda dos personagens e a busca pela verdade emocional nas interpretações, impulsos, ações orgânicas... Viver o papel. Este período de análise e preparação para viver o papel também passa por etapas. As primeiras impressões são fundamentais e a primeira etapa deste processo. Esse é um ponto que gostaria de trazer pois dialoga diretamente com a memória emotiva e a construção cultural deste artista. Stanislavski afirma:

Essas primeiras impressões são inesperadas e diretas. Muitas vezes, desde o trabalho do ator uma marca permanente. São livres de premeditação e de preconceito. Não sendo filtradas por nenhuma crítica, passam desimpedidamente para as profundezas da alma do ator, para os mananciais de sua natureza, e muitas vezes deixam vestígios inextirpáveis, que permaneceram como base do papel, o embrião de uma imagem a ser formada. (Stanislavski, p.21)

O autor trata essa primeira leitura com a mesma delicadeza e artesanato que ele trata a execução de um personagem em cena. Como uma folha em branco que vai ser preenchida com as imagens que forem surgindo ao conhecer essa história. Quando o diretor direciona, classifica como vilão, ou herói, o ator já lê o texto direcionando a leitura para uma ideia premeditada. Quando a leitura começa e o ator não está desligado do mundo exterior e concentrado em

conhecer esta história isso também pode embaçar o entendimento do personagem e da cena. Esta primeira leitura pede a mesma concentração que o ator deve ter antes de entrar em cena. O artista deve se preparar, se desligar de outras impressões, para poder ter uma experiência com a lógica de raciocínio daquele personagem, para perceber e armazenar as primeiras impressões de um papel. Só se pode defender um personagem se a lógica por onde segue o pensamento deste personagem for clara para o ator. Qualquer tipo de preconceito do ator, se discordar do autor ou se por algum motivo as atitudes éticas do personagem forem completamente opostas a construção moral e ética do artista, isso pode ser um grande obstáculo nestas primeiras impressões do personagem. Neste momento o papel do ator não é o de julgar seu personagem, mas de entendê-lo. Por isso é importante que o ator sozinho busque as informações necessárias para o papel, compreender se as circunstâncias anteriores, o momento anterior, a época em que vive, as condições em que vive, fugir de opiniões externas, e guardar o máximo de sensações e emoções que ele descobriu durante seus estudos com o personagem.

O ator por enquanto, deve fechar-se em si mesmo, armazenar suas emoções, seus materiais espirituais, suas reflexões sobre o papel, até que se cristalizem seus sentimentos e um senso concreto, criador, da imagem do papel. (Stanislavski, 2010, pág. 22)

No método de Análise Ativa Nair D'Agostini afirma que:

A investigação da estrutura da ação, que se dá na experimentação mediante a criação do ator através das ação psicofísica, pode revelar o impulso primeiro que originou a obra, permitindo alcançar níveis diferenciados entre texto e ação, que transcendem a mera ilustração da palavra. A maior ou menor complexidade de compreensão da ação depende da relação dialógica que se estabelece entre o texto e sujeito que compreende e desvela a ação contida nele, por meio da vivência. (D'Agostini, pág. 20) (D'agostini, 2020, p. 20)

Qual o objetivo geral do seu personagem? O impulso primeiro que originou a obra, é um caminho para que se perceba qual é a ideia central que conduz os objetivos dos personagens. Este olhar para este primeiro momento se torna ainda mais precioso quando o que se persegue no texto são as ações e os impulsos primordiais que vão guiar os processos criativos. A interpretação, quando não é gerada a partir de uma ideia pré-moldada, muitas vezes preconceituosa, abre espaço para uma criação original e única que, faz com que, as ações sejam fluidas e partam de pulsões – impulso vital. Mas como utilizar o filtro humano, com todo o arcabouço de memória, impressões, conceitos e preconceitos, para gerar esta nova vida? Esta é uma questão que tento esclarecer com o trabalho de Ivana. É possível o ator se desprender tão completamente dos seus preconceitos, e sua construção moral? Stanislavski e Nair D'Agostini destacam o impulso como mola mestra e o resultado desta pulsão é a ação como base da

construção da cena. Esta podem ser a resposta certa para esta pergunta. Este é um ponto que Ivana capta e usa como base para elaborar sua pedagogia. Estamos falando aqui de um ator criador. Destaco também a maneira como Ivana usa a ferramenta denominada “Substituição”, pois percebo ser eficaz para ajudar neste processo de entendimento emocional e assim conseguir oferecer caminhos para o ator defender as ideias do personagem, encontrando as possibilidades emocionais para artisticamente se conectar dando sentido ao personagem e a cena.

As primeiras impressões ampliam, transformam, sinalizam caminhos e criam possibilidades de impulsos para ação. Mas se esta impressão não for assertiva? Para saber é preciso experimentar, porque teatro só existe na prática. É no corpo que vamos entender se essa escolha é adequada ou não. Muitos atores se preocupam que esta metodologia pode ser textocêntrica, mas definitivamente não é assim que percebo. Posso afirmar que este é um método prático. Este entendimento de leitura é um veículo para se investigar as possibilidades de pulsão e ação na prática. É uma pedagogia que exercita o psicofísico do ator, um ator disponível e aberto a viver a experiência da ação. Nair D’agostini ressalta que:

...,há equívocos e mal-entendidos sobre o sistema que permanecem; em certa medida, eles sempre existirão, uma vez que esse saber necessita de uma apropriação por meio da prática e, portanto a sensibilidade e a capacidade de cada um fazem com que a peculiaridade subjetiva sempre esteja presente em relação com a objetividade do “sistema” e suas leis. (D’agostini, 2020, p. 15)

Como estudioso da metodologia Chubbuck posso afirmar que: é preciso conhecer e entender a teoria, mas só se aprende na prática. Métodos de pesquisa para o trabalho de ator são práticos e esse entendimento já se reafirma quando se estuda a trajetória de vida de Stanislavski. Vida e pesquisa partindo sempre da práxis, de exercícios práticos. Do olhar atento de um diretor sobre o processo de criação artístico. Com este entendimento podemos passar para os outros princípios do Sistema.

O sentido de verdade e fé, segundo Elena Vássina, exige que o ator encontre o seu “se mágico” na cena. Justifique as ações. O ator tem que ter absoluta fé no “se” escolhido. Se o “se” não for bom o suficiente, não se tem fé, não se tem impulso, não se tem ação, não se tem teatro.

Tudo no palco deve ser convincente tanto para o próprio artista quanto para seus parceiros de palco para a plateia que os assiste. Tudo deve inspirar fé na possibilidade de que existam na vida real sentimentos análogos aos que vive em cena o artista criador. Cada instante de nossa permanência no palco deve estar sancionado pela fé na verdade do sentimento vivido e na verdade das ações realizadas, essas são a verdade interior e a fé ingênua nela, que são necessárias para o ator em cena.) (Labaki; Vassina, p. 307).

O “se” mágico – “O que eu faria se me encontrasse em tais circunstâncias?” E esta é a pergunta chave que, segundo Nair D’Agostini, liga as circunstâncias propostas a memória interna do artista. O impulso para resolver a situação interna é acionado pelo sistema nervoso<sup>2</sup>. do próprio ator, trazendo à tona uma ação genuinamente verdadeira. Este sem dúvida é um dos pilares mais importantes o trabalho de Stanislavski. O ator oferece todo o seu arcabouço emocional, sua experiência de vida, e a sua imaginação para aplicar na situação proposta. O resultado é uma ação viva, que permite que o ator haja de forma genuína, e consiga jogar com a cena e com os parceiros criando dinâmicas de ação lógicas, verossímeis, absolutamente críveis para a plateia e para os colegas de cena.

Como podemos perceber, Stanislavski, pelo “se”, estabelece e atribui a autoria da criação cênica única e exclusivamente ao ator. O se transporta o ator para o mundo da imaginação, o único espaço onde pode ser realizada a criação. Ele possui o poder de produzir um estímulo interno que leva o ator a atuar de maneira autêntica e orgânica. (D’agostini, 2020, p. 92)

O “se” pode ser a alavanca para o ator fazer o escambo emocional correto, encontrar a memória emotiva correta que vai acionar a corporeidade necessária para comunicar o que o personagem está vivendo. Ao mesmo tempo fazer isso com algum tipo de segurança emocional. O “se” faz com que o ator entenda mais tecnicamente esta escolha emocional, ele tem o “se fosse...” que o ancora, e faz com que o ator tenha consciência de onde vai buscar a emoção para acionar a ação em cena. Ao mesmo tempo o ator se autopreserva pois escolhe memórias e emoções que sejam interessantes para a cena e que o ator consegue alcançar sem caminhar para histeria, o que poderia prejudicar a cena e levaria o ator ao descontrole emocional. Elena Vássina explica isso da seguinte forma:

Eis aqui mais uma qualidade nova de “se”. Ele desperta no ator uma atividade interior e exterior e também consegue isso sem violência, com recursos naturais. A palavra “se” é um estímulo a nossa atividade criadora interior. Na realidade, assim que você disse assim mesmo: o que eu faria e como me comportaria se a hipótese do louco fosse de verdade? Nasceu dentro de você uma atividade. Em vez de uma resposta simples a esta pergunta, as características sua natureza de ator impulsionaram-no para ação. Sob sua pressão, você começou a realizar tarefas. Entretanto, um sentimento real, humano, de autopreservação, e guiou seus atos do mesmo modo que acontece na vida real. (Labaki; Vassina, p. 295)

Superobjetivo – Ivana chama o superobjetivo de Objetivo geral. Esta é a chave que vai guiar ator e diretor pelo espetáculo. O diretor precisa entender o objetivo geral do que ele quer

---

<sup>2</sup>O sistema nervoso é responsável por captar, processar e gerar respostas aos estímulos percebidos. Se divide em sistema nervoso central e periférico. Para este estudo o importante é perceber que o estímulo produz a ação e que o corpo e as emoções são unidades que não funcionam de forma separadas, mas unidas.

dizer com essa história e o ator o objetivo geral que vai guiar todas as cenas e os pequenos desafios para conquistar o objetivo final. Este é sem dúvida um elemento primordial do sistema. Isso ajuda a dar direção e motivação às interpretações. Encontrar os objetivos corretos, é possibilitar as pulsões emocionais assertivas.

Stanislávski, em seu sistema, avaliou que as forças motrizes da vida psíquica – mente, vontade e sentimento - possuem o poder de mobilizar todas as forças internas da criação, ou seja, ativam todos os elementos da ação que conduzem para o cerne da obra, para o objetivo essencial do autor, do diretor e do ator. O objetivo principal do diretor e do ator, com o espetáculo, é transmitir todo o material espiritual que o autor reflete na obra, ou seja, as ideias, os sentimentos os sonhos, as alegrias e as dores. (D'agostini, 2020, p. 24,25).

O Superobjetivo fornece a linha direta da ação, constrói a lógica de raciocínio do personagem. Dificilmente um ator que sabe a linha que deve seguir vai se “perder” em cena. Ele se encontra, improvisa, burla obstáculos, vive catarses... A linha de ação que o ator deve seguir é o que Ivana chama de objetivos de cena, tudo que se estrutura e se modifica em cena diante dos obstáculos e das necessidades do personagem para atingir este superobjetivo.

Ele afirma que a máxima preposição dos grandes autores dramáticos é oferecer um objetivo emocional para o trabalho do ator que carregue todos os diversos elementos da obra e do papel:” tudo o que ocorre na obra, todas as tarefas isoladas grandes ou pequenas, todos os pensamentos e ações do artista relacionados com a criação e o papel tendem a concretizar o super objetivo” (D'agostini, 2020, p. 27).

O que Ivana chama de fluir, aqui se apresenta como linha transversal de ação. Nela vamos encontrar autenticidade, identidade, foco no objetivo, escolhas para as estratégias traçadas em cada cena, é nela que se encontra a totalidade da obra. A ação é o caminho para acionar novos impulsos e ampliar possibilidades para a personagem, abrindo também um novo rizoma para as composições deste ator.

Circunstâncias Propostas: Quando se entende o superobjetivo, o objetivo geral do personagem, é preciso buscar no texto em que circunstâncias esse personagem se apresenta. Lugar, condição financeira, cultura, qual o clima deste lugar, como as roupas que ele usa impactam nessa ação, enfim todas as circunstâncias que constituem este ser. Mais uma vez nos deparamos com a memória. A capacidade de absorver informações que um ator tem, deve ser exercitada e desenvolvida. Isto quer dizer que um ator precisa depois de descobrir as ações entender e conhecer mais sobre esse personagem. Buscar mais sobre todas essas sensações. Se o artista pretende transportar a plateia para vida daquela pessoa e defender essa personagem ele precisa mergulhar neste universo e comunicar isso de forma verbal e não verbal com o máximo de integridade. Segundo os estudos de Elena Vássina, as circunstâncias propostas devem ser

imaginadas, utilizar o “se mágico” para que o ator possa se ver, agregando o que já descobriu a essas circunstâncias. Os dados encontrados são filtrados pela memória e transformados em imaginação e desta combinação nasce a imagem do personagem nas circunstâncias propostas.

O “se” sempre começa a criação e “as circunstâncias propostas” a desenvolvem. Um não pode existir sem o outro. Mas suas funções são um pouco diferentes: o “se” dá um impulso à imaginação adormecida, enquanto “as circunstâncias propostas” criam o fundamento para o próprio “se”. E ambos, juntos ou separados, ajudam a criar um estímulo interior. (Labaki; Vassina, p. 295,296)

Imaginação - gostaria de começar esse tópico como afirmação de Elena Vássina –

“a verdadeira realidade não existe no palco, a verdadeira realidade não é arte. A última, por sua própria natureza, precisa de invenção artística que, antes de tudo, é apresentada pela obra de autor. O objetivo do ator e de sua técnica criadora é transformar a invenção da peça na realidade cênica. (Labaki; Vassina, p. 297).

Impossível se pensar teatro sem imaginação. É ela que possibilita inventar uma realidade para o público. Mas Elena Vássina afirma que toda imaginação é a reprodução imaginada de uma realidade que conhecemos. A fantasia é uma criação de uma realidade que não conhecemos. mesmo para criar uma realidade fantasiosa (que não existe e não conhecemos) usamos e transformamos elementos que de alguma forma conhecemos. Associamos a algo que pertence a nossa memória. E se formos fazer associações com o trabalho de Ivana Chubbuck com a imaginação, vamos passar por todas as ferramentas da pedagogia. A imaginação é o coração da pedagogia. Esta viva em todo tempo, desde o processo de criação, a execução da cena em si. A imaginação cria lógica, inventa justificativas, possibilita estratégias para vencer o obstáculo. Junto com ela, caminham as visualizações, elas dão ação à imaginação. O fato é que o ator precisa de uma imaginação ativa, pois como Stanislavski afirma, teatro é ação. A visualização caminha junto com subtexto, os objetivos, as substituições, objetos internos, momento anterior, lugar e quarta parede das ferramentas de Ivana Chubbuck.

Diante dessa necessidade de uma imaginação ativa o ator é levado por meio de exercícios, a participar de invenções propostas reagindo física e psicologicamente ao jogo, como se fosse real o que exige a ingenuidade da criança. A imaginação no ator tem que ser objetiva ela tem que se constituir um poder para sugerir imagens claras definidas e concretas para a criação. No processo criativo, a imaginação do ator precisa ser estimulada por um objetivo interessante para que os pensamentos se tornem ativos e gerem ações internas e externas concreta. Stanislavski fala dessa participação ativa do ator na vida criada pela imaginação e do seu estado ativo o “eu sou” que se apropria de todo o ser do ator e exige o comprometimento de toda a sua natureza: “estabelecer o “eu sou”, em nossa linguagem, indica que me coloco no centro das condições imaginárias, sinto que me encontro entre elas, que existo no



mais denso da vida da imaginação, no mundo dos objetos imaginários, e que começam a atuar movido pelos próprios impulsos” (D'agostini, 2020, p. 86,87)

O método Chubbuck tem como mola mestra estes encontros com a imaginação geradora de impulsos. Esses impulsos é que podem acelerar o processo de criação do ator como veremos nos capítulos em sequência na releitura proposta por Chubbuck.

**Subtexto e Motivação Interna:** Stanislavski enfatizou a importância de explorar o subtexto, ou seja, as emoções e intenções não expressas diretamente no texto da peça. Os atores são encorajados a descobrir as motivações internas de seus personagens e a conectá-las às ações e diálogos. Pessoas tem a mente repleta de subtextos. A mente não para. Existir é pensar! Sabendo disso, se temos interesse em trazer uma nova vida a cena, precisamos fazer essa vida pensar para existir. Entender esse pensar – os subtextos. Em Ivana encontraremos estes elementos em: monólogo interior, objetos internos e momento anterior. Esse é um ponto muito importante deste estudo pois ele trata de construções de pensamentos que vão acionar internamente as emoções e consequentemente as ações. Mesmo com todo o entendimento dos objetivos é preciso estimular internamente a mente e conectar com o arcabouço emocional do artista para com isso ter um resultado vigoroso e verdadeiro.

São necessárias emoções profundamente passionais para transportar os sentimentos, à vontade, a mente e todo ser do ator. Essas emoções só podem ser despertadas por objetivos de conteúdo interior mais profundo. Portanto, a preocupação seguinte do ator deve ser a de achar objetivos que movam constantemente os seus sentimentos, e assim tem a vida a sua partitura física. (Stanislavski, 2015, p. 85)

Não existe passividade em cena. Um ator mesmo sentado e mudo em cena, tem que estar psicologicamente ativo e vivo. O subtexto - o monólogo interior, é toda a conversa, todo o diálogo interno, toda a construção emocional interna que o ator precisa ter para se manter ativo Elena Vássina diz que:

Tudo o que acontece no palco deve ter algum motivo, mesmo ficar sentado deve ter algum objetivo, e não apenas o desejo de se mostrar para o público. Mas isso não é fácil, e é necessário aprender. A imobilidade daquele que está sentado no palco não implica na sua passividade. Pode-se ficar imóvel e apesar disso, agir verdadeiramente, não no exterior fisicamente, mas no interior psiquicamente. E não é só isso. Muitas vezes a imobilidade física provém da intensiva são interior, que é especialmente importante interessante na criação. O valor da arte é definido por sua essência espiritual. Por isso vou mudar um pouco a minha fórmula e diria assim: no palco é preciso agir, exterior e interiormente com isso realiza se uma das bases principais da nossa arte: a atividade e a ação da criação e artes cênicas ((Labaki; Vassina, p. 293,294)

Stanislavski olhava além do seu tempo. Olhava o humano e todas as questões psicológicas que os envolviam.

**Concentração e Relaxamento:** O Sistema Stanislavski ensina técnicas de concentração para que os atores possam se manter focados no palco e no momento presente. Ao mesmo tempo, também enfatiza a importância do relaxamento para evitar a tensão excessiva. Quando o mestre escolhe falar em relaxamento muscular, ele também está falando em liberdade e liberação. Em criar espaços para que a emoção possa transitar. O corpo do ator é um casulo de construções de vidas. Para que dentro desse casulo as transformações possam acontecer o corpo precisa oferecer disponibilidade. Elena Vássina destaca:

“Enquanto existe tensão física não se pode falar em sensações corretas e sutis, nenhuma vida espiritual normal da personagem. Por isso, antes de iniciar a criação, é necessário colocar em ordem os músculos para que não paralitem a Liberdade de ação.” (Labaki; Vassina, p. 303).

Acho esse ponto importante de tratar, pois percebo que há uma lacuna na metodologia Chubbuck. A pedagogia Chubbuck tem como alicerce o arcabouço emocional, os impulsos e as ações interiores, isto é o que defendo e acredito. Porém esta construção e preparação anterior aos 12 passos da pedagogia não se apresentam no livro e são fundamentais para que essa liberdade emocional aconteça. Acredito que Ivana esteja se direcionando a atores que já desenvolvam estas habilidades tendo assim corpos preparados para permitir que essa emoção flua. Ivana respeita e usa muito a corporeidade e a identidade do próprio artista. O que sugiro como ator e pesquisador é que cada um que utilize a metodologia tenha em mente que corpo, voz e emoção são uma coisa só e seguindo os aprendizados dos mestres de Ivana desafiem seus corpos e trabalhem para permitir um fluir emocional com um leque maior de possibilidades.

**Concentração:** Concentração engloba observação, percepção, imaginação, memória, impulsos. Um ator precisa ter a capacidade de se concentrar nos seus objetivos, no objeto desejado, e conseguir manter sua atenção focada nessa construção. Reagir organicamente a todos os impropérios, obstáculos, que podem aparecer, e com atenção plena, criar estratégias para resolver e vencer na cena. Para manter toda a estrutura psicofísica voltada para estes objetivos é preciso de muita concentração. Também implica em entender, que a matéria prima do trabalho do ator está no dia a dia e na vida. A construção de um arcabouço sensorial, a observação de corpos, de vida, de *modus operandi*, o entendimento dos 5 sentidos e o esforço para aguçá-los fazem parte do processo de concentração.

O ator deve adquirir o hábito de dirigir sua atenção a todas as manifestações da vida, desenvolver a faculdade consciente de observação de tudo o que

ocorre dentro e fora dele. Essa observação não pode ser superficial, o ator deve descobrir no objeto observado algo ainda não percebido, os detalhes, aprofundando assim todas as peculiaridades únicas do objeto em questão, sobre os aspectos da textura, cheiro, forma, cor, movimento, ritmo etc. (D'agostini, 2020, p. 79)

Memória Emocional ou Memória dos sentimentos: Segundo Elena Vássina este é o nome mais certo para ser utilizado hoje nos estudos de Stanislávski. O objetivo da memória emocional, é encontrar pulsões para que o ator se reconecte com emoções já experimentadas. A memória é um instrumento interessante, pois ela retém sensações de vivências, experiências, sensações e essas que são únicas para cada pessoa. Você pode observar que uma mesma vivência que uma pessoa teve junto com outra, é contada de forma diferente por cada uma delas. Porque cada experiência atravessa o filtro humano. E as impressões que ficam é que vão despertar através desses estímulos. Vou trazer um trecho do livro de Elena Vássina que acredito ser extremamente relevante no estudo da pedagogia de Ivana. Pata Elena Vássina:

O artista pode vivenciar apenas suas próprias emoções. Ou você quer que ele obtenha em algum lugar novos e novos sentimentos alheios e até uma nova alma a cada novo papel que interpreta? Isso acaso é possível? Quantas Almas ele precisaria acomodar dentro de si mesmo? Por outro lado, não é possível arrancar sua própria alma de dentro de si e pegar emprestado outra mais adequada ao papel. Onde consegui-la? Do papel morto que ainda carece de vida? Mas ele mesmo está esperando para receber a alma. Podemos pegar emprestado um vestido, um relógio, mas não se pode pegar emprestado sentimentos de outra pessoa ou do papel. Que me digam como se faz isso! Meu sentimento é inalienável, e o seu é para você. Pode-se entender e simpatizar com o papel, colocar-se no lugar da personagem e começar a agir igual a ela. Essa ação criadora despertará no próprio ator as vivências análogas ao papel. Mas esses sentimentos pertencem ao ator mesmo, e não a personagem que foi criada pelo poeta. (Labaki; Vassina, p. 310)

A escolha certa emocional, a consciência de construir o escambo emocional assertivo que o ator pode emprestar para a cena, aliados com objetivo geral e de cena do personagem. Lembrando de atualizar essa emoção, porque o que importa é que ela seja utilizada para acionar o corpo, deixar a corporeidade responsiva e viva na cena. Tudo isso está presente na pedagogia Chubbuck. E não podia ser diferente, na contemporaneidade este treinamento e acionamento emocional tem que ser cada vez mais veloz. Quando nos conectamos com essa emoção, um impulso de ação acontece. O que eu chamo de estímulo, é exatamente o que vai acionar esse impulso. Stanislávski traz esse conceito de impulso:

Esses impulsos criadores são naturalmente seguidos de outros que levam a ação. Mas impulso ainda não é ação. O impulso é um ímpeto interior, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso pede a ação interior, e ação interior exige, eventualmente, ação exterior. (Stanislávski, pag. 66)

Fazer escambo com memórias que não geram impulso não é interessante para o artista. Mesmo quando ele usa uma memória que sempre foi responsiva e de repente, esta questão se torna banal para o ator e não aciona mais o corpo, perde a força, ele deve trocar essa escolha emocional por algum estímulo que possam ser transformados em ação. É uma atenção que o ator deve ter principalmente nas mudanças de unidade do texto, onde existe uma mudança de pensamento ou estratégia para se conquistar o objetivo. Todo o trabalho de memória emotivas são galgados nas escolhas do ator e só dele.

A autonomia do ator tem sido fundamental em um mundo onde as possibilidades tecnológicas são infinitas, o mercado de trabalho cada vez mais plural e exigente, fazendo com que o artista consiga alcançar um resultado robusto com seu trabalho em muito menos tempo. Este é um importante desafio para o artista contemporâneo que se torna agente responsável pela produção e ampliação do seu processo criativo. Um instrumento fundamental que tem sido utilizado como base para estudo por muitos artistas é o Método de análise ativa publicado no Brasil através do livro “Stanislavsky e o Método de análise ativa: a criação do diretor e do ator.” da pesquisadora Nair D’Agostini. Esta publicação tem sido o farol que aponta a direção para muitos atores encontrarem seu caminho autônomo.

Stanislavski procurava, como diz Nair D’Agostini, captar a emergência que o autor desejou transmitir em seu processo criativo de construção deste personagem. O diálogo entre o texto e o ator indicavam os caminhos. Mas o que é que o ator faz quando não tem esse instrumento textual indicando os caminhos? O superobjetivo escolhido por este ator vai mostrar estes caminhos. Seguindo os objetivos e encontrando os obstáculos, que obriga o artista a buscar novas estratégias, esses impulsos serão gerados, reação e ação juntas no processo da construção da poética da cena. Esse pulsar criativo, que vai fazendo aparecer aos poucos as nuances deste personagem. Este é um método que se propõe acionar o pensamento ativo e criativo do ator. É sem dúvida uma ferramenta que gera autonomia para o intérprete ativamente contribuir com o resultado vivo, pois esse é um trabalho de percepção e co-criação do ator compositor da cena, e essa investigação nunca termina. O processo pulsa, ensina, transforma, cria e se recria diante de novas possibilidades. Refletindo sobre algumas discussões que tive com atores, sobre o trabalho de mesa pré-ação, garanto que isso não limita o processo criativo, mas sim cria bases sólidas para quando passar para ação física, o “agir pra crer”, o intérprete tenha um entendimento mais sólido dos objetivos e do que se quer transmitir com a ação.

Como esse sistema pode contribuir para o artista contemporâneo?

Para entender esta indagação é necessário abordar cada um dos elementos deste sistema dialogando com esse ator contemporâneo, sugerindo através da pesquisa de Nair D'Agostine, possibilidades e diálogos com o trabalho dentro do espectro da modernidade. O primeiro instrumento da metodologia é o Superobjetivo. O super objetivo ele é motivador de toda trajetória de existência do personagem. Por isso ele é um catalizador de pulsões e sentimentos. Chegamos aí em um primeiro ponto importante da nossa discussão. Conhecer esse superobjetivo é fazer com que o ator criador possa conduzir as escolhas desta trajetória, com clareza das muitas possibilidades de ação, emoção, pulsões que podem surgir, conduzindo a novas ações e possibilidades.

“O objetivo principal do diretor e do ator, com o espetáculo, é transmitir todo material espiritual que o autor transmite na obra, ou seja, as ideias, os sentimentos, os sonhos, as alegrias e as dores. Esse fim essencial, que levou o autor a escrever a obra, foi chamado de “superobjetivo” e é o que movimenta todas as forças psíquicas, elementos, ações e atitudes dos atores em suas personagens.” (D'AGOSTINE, 2019, p.25)

Mesmo em um teste, onde o ator não tem o texto completo, mas um fragmento do texto, se ele escolhe um superobjetivo ele agrega novas qualidades ao personagem que vão individualizar essa interpretação e talvez conduzir o olhar cansado de um diretor que vê a repetição da cena por muitos atores, a olhar com mais atenção e interesse para aquela interpretação. A consciência desse superobjetivo pode impulsionar não só artistas, mas pessoas que precisam de alguma forma estar em destaque com sua apresentação (professores, influencers, apresentadores de podcasts...). Traz segurança, e ajuda a não desviar do foco e do tema. Todos os impulsos internos, pequenas e grandes ações, toda articulação do personagem deve ser em prol deste superobjetivo. Por isso é importante ter consciência da escolha desde caminho, porque o ator e o diretor precisam estar atentos e estimular essas ideias para que com isso novas possibilidades de ações, reações e impulsos surjam para corroborar com a trajetória cênica do personagem. Ter essa consciência liberta. Stanislavski, para garantir o entendimento claro desse conceito pede que o ator escolha um verbo de ação, uma palavra que determine esse desejo. Outra observação importante é que esse conceito exige que esse verbo esteja ligado a um desejo vital humano. Por exemplo: o personagem quer ser dono de uma fazenda para salvar os trabalhadores. Este não pode ser o superobjetivo, neste caso a escolha deste super objetivo passa a ser o poder para libertar, ou poder, ou liderar transformar aquela realidade... Comprar a fazenda pode ser o objetivo aparente, mas o que guia esse personagem pode ser sede de poder. Então, por toda a peça, isto define quem ele escolhe para amar, as relações que estabelece, a

forma como ele lida com o mundo, a compra da fazenda... tudo está pautado por esse superobjetivo.

Conhecendo o superobjetivo podemos evoluir para o segundo tópico que são as linhas transversais de ação. Nair D'Agostine diz que: “É o caminho por onde o superobjetivo se afirma ao longo de toda obra”. Quando se escolhe um superobjetivo, toda a trajetória de um personagem, o atravessar, todos os pequenos objetivos, estão ligados a essa linha de ação. Se o ator/atriz trabalhar as cenas isolados dessas ideias, produzirão uma obra fragmentada, um não entendimento da trajetória dessa persona. Estamos falando aqui do que Stanislavski chama de ação psicofísica do ator, o processo criativo ligando as ações físicas e psicológicas de forma orgânica.

Os obstáculos, que são linhas contrárias a se atingir esse objetivo são impulsionadores para o artista voltar o foco para o superobjetivo e para o objetivo da cena proposta. Quando falamos de obstáculos, reconhecemos que toda obra tem em sua característica conflitos que aproximam e afastam o artista de suas metas. Sabendo disso, para o ator compositor da cena, o próximo tópico é extremamente importante: as Circunstâncias Propostas. Diante de um superobjetivo e entendendo a linha de ações que esse personagem deve seguir, temos que lidar com o concreto. Trajes, cenário, objetos, iluminação, ruídos, época, país, como se constituíam as relações neste período, tudo que pode agregar e estimular o processo criativo, e que são circunstâncias reais propostas para esse ator. Quando se avalia o conflito que acontece na ação, é possível perceber o que o autor propõe para ser desvendado. As circunstâncias propostas vão indicar a lógica de raciocínio de ação do personagem. Para defender uma ideia em cena, esta percepção é o que serve de alicerce para alavancar o entendimento, tanto do público quanto do ator, das razões pelo qual este personagem segue esta trajetória.

Para um artista estudar as circunstâncias propostas é fundamental, não só para a composição do personagem, mas para própria segurança do artista, avaliar possibilidades, criar estratégias, experimentar as múltiplas interações e diálogos possíveis em exercícios de preparação, e com isso ter um treinamento técnico robusto garantindo mais segurança na execução proposta. Para o ator, conhecer a época, os sentimentos, comportamento, as formas de abordar as relações, os conflitos de classe, todo elemento que a cena puder fornecer vai corroborar a chegar o mais próximo do que se acredita de uma verdade cênica. Em um leque de possibilidades, facilita o artista de fazer suas escolhas e conduzir de forma mais orgânica sua cena, seguindo na direção das pequenas metas, sempre ligadas em sua linha transversal ao seu superobjetivo.

Parece quase óbvio o ator buscar verdade na cena. Mas o que é essa verdade? Trouxemos aqui um panorama de possibilidades para o ator atravessar e encontrar o caminho deste personagem. Então, encontrou uma verdade para cena, é só imitar no dia seguinte na próxima cena? Não. O ator precisa encontrar esse impulso todos os dias em suas cenas. Sempre! Isso vai humanizar o personagem. Para Nair D'Agostini o ator deve utilizar a imaginação, as circunstâncias propostas e o “Se” para despertar a verdade cênica e nunca perder a ação genuína. Por meio da ação física, o ator constrói um desenho, uma partitura cênica onde ele vai desempenhar o seu papel. Essa partitura vai ser alimentada diariamente, em cada repetição, em cada novo espetáculo. Essa fé cênica é fundamental para os artistas. Essa integridade, a conexão com o objetivo da cena, permitem ao ator transitar pelo seu exercício com todas as surpresas que o aqui e agora podem proporcionar. O inesperado não desconstrói, só fortalece o artista e a encenação. Por isso acho importante trazer o olhar de Nair D'Agostini sobre esta expressão no trabalho de Stanislavski:

A verdade e a fé em cena exigem a participação ativa de todos os elementos da ação de forma clara, correta e harmônica. Para alcançar a autenticidade em cena, o ator tem que se colocar em movimento todas as forças criativas para realizar a ação como quando a criou pela primeira vez, não imitando o que criou, mas passando novamente pelo processo vivo orgânico da criação. Na ficção artística, a verdade a fé surge no trabalho de fermentação e ativação da vida imaginária. Para o ator realizar uma ação genuína, despertando em si mesmo a verdade cênica, deve transferir-se para o plano da vida imaginária, com a ajuda das circunstâncias propostas e do “se”. O que torna verazes fiz e autênticas ações e atitudes em cena e leva a fé é o sentimento interior do ator, que a justifica sempre com os se, com as circunstâncias propostas e com objetivos interessantes. A permanência do ator em cena deve estar constantemente ratificada pela verdade das ações que está realizando e pela fé na verdade dos sentimentos que está vivendo. Stanislavski diz que: “a verdade na cena é aquilo que acreditamos sinceramente que ocorre dentro de nós mesmos, internamente, como também na alma de nossos partners. A verdade é inseparável da fé, como a fé o é da verdade”. (D'agostini, 2020, p. 93)

Ivana Chubbuck quando utiliza a expressão “fluir”, está afirmando que a cena deve acontecer com organicidade, produzindo esta sensação de verdade, fazendo com que a cena aconteça no tempo presente despertando as sensações de descobertas diárias na plateia e nos atores.

Todo o estudo que Stanislavski produziu, que Nair D'Agostini, Elena Vássina, e Ivana Chubbuck revisitam tem o objetivo de fornecer autonomia a esse ator que está compondo a sua cena. Com noção do todo, pode se observar a cena também em partes, em pequenos objetivos, um desenho que permite ao ator vivenciar as cenas sem medo de deixar esvaír o sentido que artista deseja comunicar. A experiência que o público precisa vivenciar para sair tocado e

transformado deste evento. Essa metodologia de análise ativa tem uma forma muito clara de observar as ações que o texto oferece e é um poderoso instrumento para um diretor se guiar, mas aqui neste estudo vamos focar neste ator compositor, no processo de criação do ator e nos elementos que essa pedagogia pode oferecer para garantir a autonomia deste artista.

“A ação psicofísica para o ator, é comparável à nota da partitura para obra do músico. Mas o verdadeiro músico não é aquele que consegue reproduzir corretamente o som das notas da partitura, mas aquele que, na execução da sua obra musical, pode entregar sua alma, fundir com ela toda sua essência. Tal pessoa nós chamamos de artista-mestre.” (M.N. Kédrov, Ensaio e Discursos).

Os elementos do sistema discutidos até agora fortalecem o ator-diretor, a ser o compositor de seu caminho autônomo. O ator contemporâneo, exposto a testes, a se autoproduzir através do audiovisual e das novas tecnologias, precisa de autonomia para se reinventar dentro desta lógica. Agora vou focar em falar dos elementos do sistema que vão fortalecer o trabalho individual do ator, em seu autoconhecimento, um mergulho tão necessário pois sem ele o artista não consegue fazer o escambo de sentimentos entre ator e personagem. Permitir que essa ação física, seja realmente psicofísica, nascendo de um impulso real desde artista criador.

O primeiro elemento que essa pedagogia oferece para despertar esse potencial criativo é a concentração. Atuar, dialogar com as circunstâncias propostas e ainda estar aberto a sentir e ao novo, são desafios que só conseguem ser vencidos com muita concentração. Este é um exercício que o ator deve desenvolver diariamente em seus estudos diários. Muitas vezes a imagem da concentração está ligada a fechar os olhos e focar em silenciar a mente aqui e não é isso. O que o sistema propõe é o inverso. Uma concentração que amplie. Ele consiga estar concentrado na direção que quer seguir, mas deixando o corpo aberto para emoção transitar. Essa superatenção, como gosto de chamar, invade a cena, observando os detalhes, falas, o outro, capta as essências e permite que elas dialoguem com esse presente. Todos os dias o ator vai descobrir algo novo, um despertar de uma atenção viva que só aquele dia proporciona. Stanislavski dia que o ator deve fazer esse exercício na vida, aguçar esses 5 sentidos para despertar o sexto sentido que é a intuição e a inspiração. Este exercício exige do ator uma profunda consciência e observação. Os objetos percebidos têm cheiro, textura, ritmo, pulsam, estão vivos dentro do ator. Mesmo os objetos inanimados, com textura específica, sabores específicos, são tocados e percebidos por esse ator, esse filtro humano de percepção única. Este exercício deve ser permanente no trabalho do ator, diário, pois o maior aliado dele é o tempo,



e o ator contemporâneo normalmente não tem. Tempos de ensino e de pesquisa são reduzidos, e por isso o aparelho do artista deve estar sempre treinado e aberto a armazenar novas possibilidades. Neste trabalho o ator tem que além de ouvir, perceber, sentir, conseguir relatar tudo isso. Tornar consciente. Ouvir e reconhecer tons de voz, nuances, pequenas delicadezas, a poesia e a violência disfarçadas no cotidiano, no dia a dia. Entre as ferramentas usadas pelos atores hoje estão os podcasts. Sem dúvida essa ferramenta é fundamental, pois a voz é o elemento que vai transmitir tudo que o corpo observou, todos os relatos e percepções, todas as texturas, e isso vai aguçar a imaginação do ouvinte e acionar as percepções sensoriais fazendo com que esse ouvinte possa não só ouvir uma palestra, mas sentir como uma conversa viva, próxima a ele. O locutor deve perceber através da imaginação a respiração desse ouvinte, o espaço de emoção. Com certeza esta estratégia vai aproximando mais esse palestrante do seu público, fazendo com que a atenção garanta que o superobjetivo deste artista seja cumprido. Para um ator essa ferramenta garante a ele o diálogo com o presente, uma superconcentração garante a consciência das melhores escolhas para manter pulsante uma cena cheia de imprevisibilidades. O círculo de atenção faz com que o superobjetivo seja o objeto a ser focado, e isso conduz a que toda atenção das múltiplas possibilidades de volta sejam direcionadas para relação com esse objeto. Lembrado que esse não é um botão de ligar e desligar, é um exercício prático e diário que o artista deve desenvolver como prática na sua rotina diária. Para facilitar para o ator, Stanislavski dividiu esse círculo de atenção em pequeno, médio e grande círculo. O nome já indica, pequeno círculo é o espaço íntimo do ator, espaço da imaginação, das memórias emotivas, das emoções despertadas. São contatos íntimos que religam o ator com suas emoções, reconectam com a cena e acontecem diante do público, intimamente.

“O material da atenção interior provém da imensidão das impressões de toda nossa vida real, que existem e permanecem em nossa memória sensitiva, corporal, afetiva e intelectual, e, sobretudo da vida imaginária, possível de existência real ou não. Os objetos da vida imaginária são instáveis e frágeis, por isso exigem uma atenção exercitada para que se tornem acessíveis e concretos” (D’Agostini, p.83)

O círculo médio amplia esse espaço de atenção. Conecta esse círculo íntimo com o espaço cênico e as circunstâncias propostas. O jogo cênico se constrói neste círculo. Grande círculo é o espaço de conexão total, são os dois círculos se conectando com a plateia, com a imaginação e memórias do ator, com a criatividade do diretor, com tudo que quer ser passado e mostrado. É o círculo de atenção que engloba o todo. Inclui ainda todos os objetos cênicos reais e imaginários, tempos de respiração e risos de uma plateia. Tudo que deve ser projetado

pelo ator, atriz, artista atuante. Ter consciência desses espaços é fundamental para o artista saber o caminho para se reconectar. Um ator que se desconecte com alguma surpresa cênica por exemplo, se voltar para o menor círculo consegue voltar para esse espaço de concentração. O ator autônomo precisa se fortalecer, pois em testes, cinema, tv, esses são espaços onde múltiplas coisas acontecem, muitas vezes se grava a mesma cena mais de uma vez e a qualidade da interpretação tem que ser mantida e muitas vezes nascer com rapidez, sem o tempo de construção que a dramaturgia teatral favorece e facilita. Pode se começar a gravar uma cena da cena final, ou em testes só utilizar cenas chaves de profunda emoção e saber se conectar com círculo pequeno para abrir para maiores círculos é fundamental, garante a integridade da cena proposta pelo artista. O segundo elemento para desenvolver o potencial criativo do ator é a imaginação. Parece meio óbvio, porque já falamos de concentração e vamos trazer um elemento que já aparece sinalizado nesta discussão. Sem concentração e imaginação a mágica não acontece. É quase que inevitável que diante de uma cena a imaginação conecte esse ator a imagens e sensações e crie esse espaço de possibilidades para que a história transcorra. Pedagogicamente Stanislavski dividiu esse conceito em imaginação e fantasia. Ambas necessárias no trabalho do ator. Imaginação ligada ao que conhecemos, mais concreta. Fantasia mostra o que não existe, nunca existiu, mesmo que ainda possa acontecer, mas ainda não ocorreu. A diferença mais precisa entre elas está na ação. A imaginação pode imediatamente virar ação. A fantasia só acontece quando vira imaginação e se torna ação concretizada pelo sujeito ator. Mas o que Stanislavski quer com essa diferença? Mostrar ao ator que ele pode com isso estimular a intuição, as múltiplas possibilidades e o inconsciente para produzir imagens em seu processo criativo. Através de jogos de imaginação ativa o ator é levado a estimular as possibilidades onde essa fantasia pode levar esse ator, estimular a criatividade e a imaginação. Nair D'Agostini diz que é como se fosse uma criança brincando com seu imaginário, transformando a fantasia em algo real. Concreto, em ação de pura verdade. Stanislavski coloca o ator neste lugar do “eu sou”, dando a ele o poder de interagir com essas novas possibilidades sendo ele o centro de criação de todo esse universo. O ator passa a ser movido pelos impulsos que as imagens proporcionam. O imaginário se tornando físico e pulsando para produzir ação. Não é qualquer imaginação que deve ser escolhida neste exercício, é preciso associar a um objeto, temos um objetivo e um superobjetivo, temos propostas feitas pelo autor, pelo diretor ou pelo próprio artista compositor, então essa imaginação tem que ser direcionada, sem serem engessadas, focadas em corroborar para cena.

Mas que perguntas devo fazer para ter certeza de que estou utilizando as imagens certas? Nair D'Agostini sugere: “quem? O que? Quando? Onde? O que faz isso? O que vê? De que é feito?”, mas o ator tem liberdade de vagar por muitas perguntas desde que levem ele a não perder esse foco e ao mesmo tempo permita que ele não fixe em uma imagem pré-determinada. Segundo Nair D'Agostini e o mestre Stanislavski afirmam, a imaginação, sem a mente construir uma imagem ou uma conexão para ela, não fornece elementos suficientes para o ator alicerçar seu personagem. O significado duro, o objeto pré-determinado, fecha possibilidades de novos caminhos e experiências para que esse ator possa surpreender o seu público. Imaginar é ampliar, é transformar guarda-chuva em paraquedas, em armas de fogo, em remo de caiaque, bengala e fazer com que uma multidão ressignifique aquele objeto. Esta é uma de muitas metáforas que podem facilitar o entendimento e importância desta ferramenta para o ator compositor. Um exercício que deve ser feito e alimentado sempre pelo intérprete. Como ponto de partida, a pergunta “o que eu faria se...(circunstância proposta)”. Esta já abre uma porta de investigação importante, como sempre, sem fechar sentido. É uma primeira porta de investigação. Como utilizava muito a improvisação, estar aberto a aceitar as muitas propostas que poderiam surgir para o exercício da cena, fazia o pulsar de possibilidades e de criatividade. Fornecendo elementos não só para criação, mas para memória emotiva. Novos pulsos e impulsos. Um ator vibrante, vivo. Teatro é jogo cênico, é conflito ativo. Quando esse exercício de múltiplas possibilidades é acessado, a cena faz com que esse público tenha na pele as mesmas sensações, de que qualquer coisa pode ocorrer. Tudo que o ator perceber que o texto não fornece para o seu personagem, ele deve preencher de sentidos e emoções, respeitando a lógica do personagem, o superobjetivo, subtextos, as circunstâncias e até os silêncios – ricas pausas repletas de sentidos. Outro dado importante é o processo de concretização das imagens através das ações, como comunicar, fazer a fantasia do ator ser irradiada pra esse público. Vamos mergulhar agora no ponto de partida, o “Se mágico”.

O “se” se torna mágico porque é através das imagens que essa palavra vai trazer que a cena vai se concretizar, que a mágica vai acontecer. Antes o ponto de partida era a frase: “O que eu quero na presente situação?” agora ela vai ser substituída pelo “Se”. “O que eu faria se...” é uma pergunta que causa reação. Essa reação é um impulso interno que vai gerar uma ação externa. Mesmo que a ação esteja pré determinada no texto ela precisa ser preenchida por esse movimento interno. É um pulsar de vida do personagem. E garante mais ainda clareza de que esse impulso nasce porque o ator tem um superobjetivo e um objetivo na cena para agir e cumprir aquele feito. Não é só uma ação, mas uma necessidade. Stanislavski diz que: o “se”

ajuda a imaginação adormecida a criar, e as circunstâncias propostas dão o embasamento para isso acontecer. Uma identidade de cena aparece porque “o que eu faria se...”, é diferente para cada ator, é único.

A pedagogia propõe que o ator já é capaz de se comunicar com esse “se” mágico possa aprender a próxima ferramenta que é a relação consciente e é ela que garante a autonomia do artista. Para que fique clara a intensão da cena, o ator deve colocar todo seu aparato sensorial, sua atenção e concentração voltados para o objeto e para essa comunicação. Estar aberto a receber, sentir, perceber, deixar que os sentidos e a imaginação trabalhem em parceria ampliando todos os sentidos e irradiando para os parceiros de cena e para o seu público. A relação com os parceiros, com objetos animados ainda é mais fácil porque existe algo concreto para se relacionar. Mas com situações, pessoas e objetos inanimados, é o pulso interior, o silêncio, o olhar, o corpo tomado por uma imensidão de sentimentos que devem atravessar a todos os presentes em cena e fora dela.

O próximo ponto de atenção é a adaptação. Todos estes sentimentos que dialogam com o ator têm que se relacionar com o ator, o personagem, a cena, o objetivo e tudo esses elementos têm que ser mostrados para o público de forma consciente, e no tempo presente, para que o ator continue contando essa história sobre a ótica do objetivo do seu personagem e isso implica em escolhas. Adaptar as relações, fazer escolhas assertivas, o uso de objetos, a escolha que que sentimento vai transbordar e qual deve ficar no íntimo do ator, tudo isso é considerado pelo mestre neste ponto de atenção. Um outro processo que o ator contemporâneo não pode deixar de avaliar, ainda mais no voraz mercado moderno com tantos testes e pressões é adaptar o próprio estado de espírito para entrar em cena. Entrar em conexão, entender as necessidades do seu corpo para estar aberto a viver essa aventura. Os artistas de rua, que fazem seu ofício fora da caixa cênica, devido à instabilidade característica do seu ofício, precisam ainda mais conseguir voltar para o estado de espírito que a cena exige com bastante agilidade, ter um controle maior para transitar em todos os círculos de concentração.

Como abrir espaço para emoções transitarem em um corpo cheio de vícios e tensões? Além de toda tensão de estar em cena, temos que dialogar com um corpo que trabalha muito sentado, que é pressionado por novas informações, que carrega um figurino que tem um peso específico, ou com a exposição do seu corpo. Stanislavski, observando seus atores, percebia que suas tensões e características físicas atrapalhavam o processo de criação, limitavam o intérprete e este deveria buscar uma Liberdade Muscular. Pros seus atores Stanislavski desenvolveu uma metodologia que trabalhava equilíbrio, força, estabilização, resistência,

agilidade, entre tantos outros fatores que trariam a disponibilidade corporal necessária para esse ator experimentar viver outras vidas. A ideia é mais uma vez de libertação. Exercícios do corpo, entendendo a ação da força gravitacional sobre eles, encontrar em cada um desses diferentes corpos os pontos de equilíbrio e desequilíbrio. Saber voltar para o eixo quando estiver a ponto de desequilibrar, fixar um ponto, atenção plena, movimentos precisos, firmes, limpos, com ajustes precisos. Na dinâmica profissional dos artistas contemporâneos, manter esse corpo disponível, a concentração, adaptar o seu corpo para essas situações, garante para o artista o poder de fluir pelas necessidades de exigência do mercado. Um exemplo simples: um celular que toca na plateia pode tirar o ator do seu eixo psicofísico, e se ele não souber voltar ele perde o caminho de construção do momento. É ouvir, perceber, reagir e encontrar o eixo, tudo em poucos segundos. O próprio silêncio pode ser o tempo que o ator precisa para fazer esse caminho. Mas não um silêncio inerte, vazio, mas acompanhado de toda tensão que o momento exige. A pose não é mais uma postura, mas uma ação que irradia, um olhar que comunica. Nesta pedagogia toda ação deve surgir de um movimento interior. Estar em cena é estar em movimento! Esse dado é muito importante porque na metodologia Chubbuck é a memória emotiva que ajuda a dar o start deste impulso interior para ação se concretizar. Segundo Stanislavski é em cena que o ator encontra o corpo em 3 momentos: tensão, relaxamento e justificação. Esses 3 estados só são conquistados com naturalidade e organicidade. Seria o que Ivana Chubbuck chama de fluir, sua 12 ferramenta. Para ser natural o corpo deve atingir esses 3 estados alterando a intensidade entre eles em casa momento de acordo com as circunstâncias propostas, objetivo geral e da cena. Cada intensidade traz para o corpo uma forma de respirar, ritmos, posturas, variações de tensões e relaxamentos. Isto quer dizer que o ator está sempre vivo em cena. Economizando energia, ou pulsando em seu máximo, como na vida, este artista faz com que seu personagem flua com absoluta integridade. E qualquer movimento ou ação inventada que não venha desta lógica, é não artística. Chegamos então em mais um ponto importante de diálogo entre memória emotiva do ator e a metodologia de Stanislavski. O mestre entende que o corpo do animal faz essas posturas com naturalidade e coloca como exercício em seus estúdios a mimesis do animal. O animal age por instinto, por pulsões. O ponto é, entender a psicologia do animal para permitir o fluir dessas posturas, que são produtos das reações nervosas destes animais. Como o corpo do animal reage e dialoga com cada situação? Como é isso no corpo deste ator? O homem também é animal, o que o diferencia é ser um animal racional. No sistema, Stanislavski tenta através da memória ativa, fazer relação com personagens, criar impulsos orgânicos no ator diante das circunstâncias da cena e libertar esse

corpo, fazendo ele fluir em outras dinâmicas. Neste momento ele desenvolve, teórica e praticamente, uma cultura corpora. Na escola russa os atores passaram por um processo de conscientização corporal, busca de reflexos ágeis, trabalham a visão periférica, foco, agilidade, através de aulas de boxe, esgrima, dança, entre tantas outras técnicas para desenvolver e flexibilizar o corpo do ator, garantindo ainda mais fluidez, mais caminho para a energia fluir, criar espaços de ar no corpo ampliando as possibilidades para este personagem nascer e transitar com verdade neste novo corpo. Todas as esferas do estudo psicofísico do sistema passam por estes caminhos. Ritmo, plasticidade, expressividade, intensidades, pulsos. Na cena, fazer esses estudos e mergulho com propósito claro é determinante no processo de crescimento da construção de personagens e facilita o encontrar esses pulsos interiores de movimento que irão produzir uma ação.

Desenvolver e descobrir nossas possibilidades a partir desta pesquisa, da corporeidade do ator, faz com que partes desconhecidas ou pouco utilizadas do corpo do ator sejam desenvolvidas, acionando e criando memórias corporais novas, ampliando espaços, oferecendo para esse ator e para seu personagem caminhos orgânicos que fogem das obviedades e mais uma vez trazem a identidade necessária para cada criação. Ivana Chubbuck fala sempre em respeitar as corporeidades e as características psicofísicas de cada ator. Como aquele corpo, aquela intensidade, pode oferecer abrigo a essa nova persona? A diversidade de atores é enorme, em um teste ou em um espetáculo, quando o ator estuda suas possibilidades físicas, entende suas possibilidades de diferentes corporeidades em reações e faz esse diálogo com personagem ele oferece para esse novo ser características até então nunca oferecida e que só ele pode oferecer. D'Agostini mostra que Stanislavski respalda Ivana Chubbuck nesta afirmação pois no seu processo de “desenvolvimento da expressão corporal” Nair D'Agostine afirma que Stanislavski: “Exige que todos os exercícios contemplem a individualidade do ator e sigam corretamente o equilíbrio e as proporções específicas de cada corpo em particular.” (D'agostini, 2020, p. 111)

Todo movimento, ação interna ou externa possuem um tempo e um ritmo. Toda cena, espetáculo, performance, também exigem da equipe um entendimento de tempo e ritmo. Stanislavski desenvolveu muitas técnicas e estudos com metrônimos avaliando a multiplicidade de caminhos nestes espaço-tempo. Ivana busca fazer com que o ator perceba o seu ritmo, converse com seu tempo e suas variações, repetir, estudar possibilidades múltiplas, intensidades, unidades e ações completamente definidas e ao mesmo tempo abertas para jogar com o momento presente. O ator contemporâneo tem que desenvolver um estudo e uma

consciência do que ele tem em seu arsenal pessoal e buscar o máximo de autonomia atingindo a versatilidade exigida no mercado de trabalho artístico contemporâneo.

## 2.2 STANDFORD MEISNER

"A Técnica Meisner" foi desenvolvida por Sanford Meisner, um influente treinador de atores e uma das figuras mais importantes na formação de artistas da cena utilizando a pedagogia que elaborou a partir dos estudos com Boleslavski: o "Método Meisner". Meisner, era um dos membros fundadores do The Group Theatre juntamente com Stella Adler, Bobby Lewis, Harold Clurman e Lee Strasberg, em 1935 passa a fazer parte do grupo de Atuação do Neighborhood Playhouse em Nova York.

"Nós, da Escola de Teatro The Neighborhood Playhouse, acreditamos que o treinamento da voz e do movimento corporal são ferramentas importantes para o ator como meio de transmitir o elemento mais importante de nossos cursos de dramaturgia – a capacidade de enxergar, entender e dar vida a um personagem de palco. O que move o público é o sentido enfático da realidade do ser humano que está sendo retratado." (Meisner)

Sua Pedagogia faz com que o ator busque a autenticidade emocional e a escuta ativa entre os atores com o objetivo de acionar os instintos. O Método inclui uma série de exercícios e princípios que ajudam os atores a se conectarem com suas emoções, viverem no momento presente e a responderem de forma autêntica às ações e estímulos de seus colegas de cena. O objetivo é criar personagens e cenas que sejam emocionalmente vivas e verdadeiras. Um dos exercícios mais conhecidos no Método Meisner é o "Repetição", onde dois atores se envolvem em uma troca de frases simples, repetindo uma após a outra. Uma provocação de múltiplas possibilidades que exercita na prática o entender da comunicação. A palavra, signo utilizada, é um pretexto para intenção, acompanhada de respiração, ritmos variados, intensidades, e um impulso interno provocando ação corpórea, que visa desenvolver a habilidade de escutar (com todo o corpo – escuta ativa) e responder de forma espontânea, sem planejamento ou ensaio prévio. Inúmeras possibilidades podem sair destes encontros. Um exercício de improviso onde a frase falada é um elemento de comunicação, pois o que importa é o impulso interno e a escuta ativa. A memória emotiva não é a pesquisa exata que envolve Meisner, os impulsos e ações interiores sim. Os impulsos e ações interiores, em meu entendimento, estão ligados a personalidade do artista e a construção de memórias que foram constituídas durante a sua trajetória. A bases da pedagogia desenvolvida por Meisner são:

Viver no Momento: Este é o princípio primordial. Os atores são incentivados a viver plenamente no momento presente durante uma cena, sem planejamento prévio ou ensaio excessivo. Eles devem estar abertos e receptivos ao que está acontecendo na cena em tempo real. Segundo a pesquisadora Luciana Gianinni Canton:

Atuar, para Meisner, é viver verdadeiramente em circunstâncias imaginárias (em inglês: *to live truthfully under imaginary circumstances*). Os exercícios iniciais da técnica Meisner enfrentam a primeira parte de sua definição de atuação: viver verdadeiramente. Para encontrar o eixo da vivência cênica ele começa a exposição da técnica com o conceito da realidade do fazer, comparando-a a um edifício que deve ter uma base sólida para ficar de pé. Essa base, para a atuação, é a realidade do fazer, que ele assim define: “Se você fizer alguma coisa, realmente faça, e não finja que está fazendo”. (Canton, 2019, p. 60).

Escute, faça, ande, pegue, jogue, não atue que está fazendo a ação. Use o impulso da imaginação para fazer. Criar o momento presente dentro do escopo do exercício. Luciana Canton fala sobre alguns equívocos de entendimento de reviver o cotidiano, não é isso que Meisner propõe. Este equívoco de leitura é muito comum. A cena imaginada é real, a cena interpretada, quando o ator finge que está fazendo, é falsa e nenhum dos mestres citados no trabalho defende a não verdade. É fazer do momento da cena o presente. Agir e responder ao impulso presente que aconteceu no momento. O exercício de repetição é isso. A verdade da cena, não é a verdade da vida, é a verdade criada no momento presente, existindo agora. É a verdade do “se mágico” de Stanislavski. Elena Vássina diz:

O segredo principal reside em que a lógica e a coerência das ações físicas e dos sentimentos o conduzem até a verdade; esta desperta a fé, e todo este conjunto dá origem ao “eu existo”. E o que significa “eu existo”? Ele significa: existo, vivo, sinto e penso em uníssono com o papel. Em outras palavras, o “eu existo” conduz à emoção, ao sentimento, à vivência. “Eu existo” é a verdade concentrada no palco, quase absoluta. (Labaki; Vassina, p. 308,309).

Escuta Ativa é um ponto fundamental da técnica Meisner. Não é possível se pensar em uma escuta ativa, sem pensar em concentração, em corpo disponível, e estar aberto a receber e reagir com o que vier do objeto. A escuta ativa é uma habilidade crucial no Método Meisner. Os atores devem prestar atenção total ao que seu parceiro de cena está dizendo e fazendo, respondendo de forma autêntica e sincera às ações e palavras do parceiro. Ação e Reação: Tudo em cena é ação e reação. Mas a dificuldade está exatamente em fazer isso sem representar a reação. Usar os 5 sentidos de forma ativa e deixar com que os impulsos aconteçam naturalmente. Os atores aprendem a agir com base nas ações do parceiro de cena. Isso envolve uma resposta direta e emocional às ações do outro, criando uma dinâmica autêntica na cena.



Mas é importante entender que esta ação e reação e o exercício de repetição depois do entendimento do que é realidade e verdade cênica. Luciana Diz:

Somente depois de entendido o conceito da realidade do fazer é que Meisner dá início ao seu exercício do jogo da repetição de palavras, que passou a existir no fim dos anos 50 e início dos 60. O objetivo inicial do exercício é a repetição automática de uma frase: um dos atores diz sobre o outro algo que acaba de observar nele. Meisner explica que o word repetition game é inicialmente mecânico, desprovido de um componente humano, mas que nessa mecanicidade já existe algo: existe conexão. Quando dois alunos se levantam para fazer o exercício, ficando um de frente para o outro, repetindo exatamente o que ouvem no momento a momento, alguma coisa acontece entre eles, independente da sua vontade. O conceito de automatismo é, muitas vezes, mal entendido, e um dos erros comuns de quem pratica a repetição é achar que esse é um jogo no qual os atores, individualmente, dão sua contribuição consciente, resultando no que Meisner irá chamar de produzir variações, que se define como um processo em que o ator conscientemente muda a maneira de falar a frase em questão. Esse pode ser um jogo divertido, mas o verdadeiro exercício, o seu conceito básico, é: tudo o que o ator faz vem do outro – e para isso o ator não deve tentar atuar; deve estar aberto para receber. Se o ator controla a maneira de pronunciar uma frase, isso vem mais dele (da sua racionalidade) que do outro. (Canon, Pág 63,64)

Qual o caminho que Meisner escolhe seguir: Neste momento esquecer de composição de personagens, esquecer personagens e se ligar ao outro ou ao objeto, só essa atenção importa. Esse interesse pelo outro precisa crescer gradativamente. Se interessar por ouvir, perceber, observar, aguçar todos os 5 sentidos. Quando este interesse vai aumentando, a naturalidade das reações vai acontecendo. Por isso Meisner sempre começa o exercício de repetição com um processo mecânico. Não um ator representando ou mudando a intensão para provocar o outro, mas fazendo, escutando e reagindo e repetindo. Quando Luciana Canon fala traz a ideia de que mesmo na mecanicidade existe conexão, ela afirma algo que dialoga muito com o estudo de Ivana Chubbuck. O fato de que não estamos lidando com máquinas e sim com pessoas. Anular ao máximo temperamento, modo de agir, intensidades, seria um trabalho hercúleo, mesmo nascendo da concentração e do foco no objeto, e demandaria um tempo grande de pesquisa e conexões para encontrar estes rizomas e ampliar o repertório de possibilidades. Ivana Chubbuck usa e parte destes impulsos e temperamentos, e utiliza para personalizar. Ela entende que essa conexão nunca vai se desprender e diante do mercado contemporâneo oferece a ideia do artista usar essa potência a seu favor. Aprofundaremos esse tema no estudo específico sobre Ivana Chubbuck. Meisner tenta partir do princípio dos impulsos. Ele afirma que:

Decidi que queria um exercício para atores no qual não existe intelectualidade. Queria eliminar todo trabalho “de cabeça”, tirar toda manipulação mental e chegar ao ponto de origem dos impulsos. E comecei com a premissa de que se

repito o que ouço você dizer, minha cabeça não está funcionando. Eu estou ouvindo e existe uma eliminação absoluta do cérebro. [...] Depois cheguei à etapa seguinte. Digamos que eu lhe diga: “Me empreste dez dólares”. E você diga “Te emprestar dez dólares?” “Sim, me emprestar dez dólares”. E isso vá se repetindo por cinco ou seis vezes até – o que é fundamental – a sua recusa causar em mim um impulso que vem diretamente da repetição e me faz lhe dizer: “Você é nojento!” Essa é a repetição que leva aos impulsos. Não é intelectual. Minha via é baseada em trazer o ator de volta aos seus impulsos emocionais e na atuação firmemente enraizada no instintivo. Ela se baseia no fato de que toda boa atuação vem do coração, e nele não existe racionalidade. (MEISNER; LONGWELL, op. cit., pp. 36-37. Tradução nossa) (Canton, 2019, p. 66)

No jogo da repetição em Meisner a mudança só acontece quando algum estímulo existe para mudar.

**Repertório Emocional:** Este é mais um ponto de diálogo direto entre o trabalho de Ivana e o de Meisner. O Método envolve o desenvolvimento e o mergulho no repertório emocional dos atores. Eles são encorajados a acessar suas próprias emoções pessoais, traumas, dores e experiências para buscar resultados emocionalmente ricos.

**Objetivos e Obstáculos:** É fundamental ter um objetivo claro, e um foco de atenção e concentração precisos no objeto. Um paralelo com Ivana Chubbuck, na escolha do objetivo geral, se o objetivo é salvar a própria vida, a personagem age de um jeito, se o objetivo é salvar a vida da sua família que está no andar de cima, é outro. Inevitavelmente a reação em relação ao objeto muda. A estratégia muda por conta da circunstância proposta. A relação pode ser a mesma, pânico e medo por exemplo. Mas a reação vai variar, porque as circunstâncias e os objetivos mudam. E Ivana Chubbuck usa isso para trazer mais elementos para o ator, quando ele não tem a motivação adequada para cena. Uma imaginação realmente ativa e conectada com a verdade emocional do ator é o que vai enriquecer a cena e tornar ela mais expressiva e individualizada. Em Meisner os atores são instruídos a buscar objetivos claros em suas cenas e a enfrentar obstáculos que criam conflitos emocionais. Isso ajuda a gerar tensão e dinâmica na atuação. Chubbuck pede que busque conexões pessoais nas substituições para enfrentar esses obstáculos, pois o impulso gerado vai ser mais potente em intensidade e responder corporalmente de forma mais contundente, gerando uma ação clara, objetiva e intensa.

**Instinto:** no dicionário instinto quer dizer “Impulso inato que faz com que um ser humano, ou qualquer outro animal, se mova inconscientemente buscando sua própria sobrevivência. Para Meisner não é diferente. Segundo Luciana Canon:

Meisner explica instinto como algo que “mora em você, que atinge você de uma determinada maneira” – “it lives on you, it hits you a certain way” –, por exemplo quando vemos uma gravata numa vitrine e pensamos: “Essa gravata

é para mim”. É algo que não pode ser produzido. Existe e se manifesta. A tarefa do ator é não filtrar, mas deixar que o instinto mude a repetição. (Canton. Pág 67)

Para Ivana Chubbuck o ator precisa acionar este instinto para deixar o impulso vir. Ela corrobora com Meisner nesta ideia, porém, com a imaginação ativa, Ivana Chubbuck faz com que os atores substituam desta "gravata" (utilizando a mesma metáfora) por algo que seja uma vontade absoluta do ator e isso sim irá acionar o corpo do ator e gerar ação. Além de acessar suas próprias emoções, os atores são incentivados a usar a imaginação ativa para criar situações e sentimentos que talvez não tenham experimentado pessoalmente. Isso permite que eles interpretem uma variedade de personagens de maneira autêntica. Esta ação que foi desencadeada por este instinto, Meisner chama de comportamento. Comportamento autêntico é como um ator pode melhor contribuir para sua história.

Meisner acredita que quando o ator seguir seus instintos vai chegar ao que considera fundamental na atuação: o comportamento. A célebre frase escrita na placa pendurada em sua sala de aula era: UM GRAMA DE COMPORTAMENTO VALE UM QUILO DE PALAVRAS. Por “comportamento” Meisner quer dizer uma alteração ao mesmo tempo física e psíquica, algo em que não se pensou, que não se elaborou, mas simplesmente aconteceu como consequência do momento e de ser afetado pelo outro. O comportamento é irrepitível, como toda cena é irrepitível, se algo realmente acontecer entre dois atores. (Canton, pág 67,68)

Senso de verdade: próximo passo é entender a verdade da cena. A verdade de cada ator vai ser única, porque a verdade é pessoal e intransferível. Por isso a imaginação ativa e o foco na ação oferecem ao ator um senso de verdade, com profunda identidade. Então a ação que o ator está fazendo tem que ter conexão com a proposta (objetivo e justificativa) e com o ator. É neste fazer que Meisner acredita que está a emoção. A imaginação deve estar ligada a cena e a ação, sem o ator perder a conexão com a cena e com o outro ator. Se não ele está encenando e não vivendo a cena. O Método Meisner vê uma cena como uma série de ações, reações e mudanças emocionais. Os atores trabalham para entender e explorar essas ações dentro do contexto da cena. Com concentração, foco na ação e conectado com a cena o ator e sua imaginação encontram a justificativa certa para fortalecer a fé e a autenticidade da cena.

Para a imaginação sustentar-se a si mesma ela precisa trabalhar com uma informação que é algo crível para o ator. De outro modo o ator arrisca não ter uma justificativa realista ou suficiente para se envolver na atividade por um motivo específico. [...] Aqui está colocada a questão da adesão ao conceito de Meisner de que o comportamento verdadeiro está conectado com uma realidade justificada. Um aspecto do comportamento verdadeiro reside na ideia de que para o comportamento ser verdadeiro ele deve corresponder a

uma visão razoável da realidade. (Canon, apud Ibidem, p. 125. Tradução nossa)

Este é mais um ponto de convergência importante para o trabalho de Ivana Chubbuck. Tem que ser crível para o ator se não, não faz sentido. Ele interpreta e perde a chance de colocar a verdade necessária que a cena exige.

### 2.3 – UTA HAGEN

Uta Hagen foi uma renomada atriz e professora de teatro, e sua metodologia de atuação é conhecida como "Técnica Hagen" ou "Método Hagen". A abordagem de Uta Hagen é baseada em uma compreensão profunda da psicologia dos personagens e do processo criativo. Sua metodologia ajuda os atores a desenvolver um entendimento completo e autêntico de seus papéis e personagens.

Gostaria de colocar aqui que quando Ivana Chubbuck se propõe a revisitar Stanislavski, ela também revisita alguns mestres que experimentaram fazer a mesma trajetória se apropriando do Sistema Stanislavski. Ivana Chubbuck bebe do conhecimento adquirido na relação de seus estudos, mestres que sucederam e continuaram estes estudos e seu conhecimento prático como professora e preparadora de elencos. Seguir o processo de: ir analisando, de forma gradual e consciente, com conhecimento das novas pesquisas, das tecnologias e estudos e com isto criar estratégias dentro da metodologia, aproveitando o que cada um desses mestres ofereceu de melhor, e aplicando nos veículos de trabalho oferecidos pela contemporaneidade é o caminho que Ivana Chubbuck usa para chegar nos seus 12 passos. Uta Hagen fez isto com o que aprendeu com seus mestres. No livro sobre a técnica de Hagen, ela conta como ela ensina aplicação da técnica, como ela se apropria e as pequenas diferenças estão nas entrelinhas do uso da emoção. Vou trazer alguns princípios que são a base Método Hagen:

A diferença entre um ator representacional e um ator presentacional. Quando Uta Hagen traz esse conceito em seu livro, em momento nenhum ela os qualifica como melhor ou pior. São caminhos diferentes, e o ator vai seguir por alguma dessas estradas.

O ator representacional opta deliberadamente por imitar ou ilustrar o comportamento do personagem. O presentacional tenta revelar o comportamento humano pelo uso de si mesmo, por uma compreensão de si mesmo e conseqüentemente, por uma compreensão do personagem que está retratando. O ator representa nacional encontra uma forma baseada no resultado objetivo para o personagem, que ele então observa cuidadosamente à medida que os que executa. O ator presentacional tem confiança de que uma

forma resultará da identificação com o personagem e da descoberta das ações desse personagem, e trabalha no palco por uma experiência subjetiva de cada momento. (Hagen, p. 21)

Essa diferença é relevante, porque tanto Uta Hagen quanto Ivana Chubbuck mergulham na pesquisa do ator presentacional. Ivana Chubbuck quer sim que o ator sinta, que o corpo do ator reaja há um sentimento verídico. Uta Hagen é uma encenadora que busca preparar os seus atores de forma presentacional também. Isso fica claro quando se começa a estudar os principais pontos de sua pedagogia. Hagen comenta que muitas vezes os atores presentacionais, aparentam fazer sempre papéis parecidos, porque o mais importante para eles é revelar a alma da personagem. E deixa claro que esse é o caminho que ela persegue. E ainda diz: “Preciso trabalhar em uma abordagem do teatro que funcione para mim. Como professora, só posso ensinar aquilo que acredito.” (Hagen, p. 22). Essa fala representa exatamente o que defendo como artista, porque como ator, diretor e professor, sempre busquei ensinar aquilo que acredito. Atuando, as múltiplas experiências com inúmeros diretores, preparadores de elenco, metodologias, me fizeram fazer escolhas e encontrar um caminho que fizesse o meu ator funcionar. Ivana Chubbuck em seu livro faz a mesma coisa. Ela escreve uma metodologia, baseado em tudo o que aprendeu, focada no que ela acredita que o ator contemporâneo precisa saber para conseguir um excelente desempenho no mercado de trabalho. Encontrar seus pontos de segurança, e trabalhar suas fragilidades. Se estamos aqui mergulhando na metodologia de Uta Hagen, é porque ela atingiu seu objetivo. Seu legado ainda é base para inúmeros atores, para Ivana Chubbuck e para mim. Os pontos que vamos tratar a seguir falam muito da subjetividade do ator, mas Uta Hagen defende o desenvolvimento técnico do artista, voz, corpo, todos afinados para que a emoção possa fluir e a alma do personagem ser revelada. Um outro ponto importante é o conceito de caráter. Função social de um artista. Um artista precisa compreender o comportamento humano, ter um ponto de vista sobre o mundo. Entender o que ele quer transformar com a sua arte. Falar o que e para quem? Quando um artista sabe o que ele quer transformar, ele também vai saber escolher o teatro que ele quer fazer. Eu digo: o mercado de trabalho voraz, faz com que muitas vezes o artista precisa burlar suas escolhas fazendo trabalhos que não representam suas emergências, mas concordo absolutamente com Uta Hagen, quando o artista perde completamente a noção o que quer com sua arte, ele vira uma marionete que conta histórias que outros desejam contar, não suas próprias emergências. Por mais que nem sempre, por sobrevivência ou escolha o ator posso dizer em cena o que precisa, tentar fazer isso de outras formas é extremamente importante. E com a quantidade de possibilidades de

expressão que a contemporaneidade nos trouxe, sim, é possível não perder a conexão com as nossas emergências artísticas.

Identidade: podemos dizer que Richard Boleslavski, deixou para seus alunos esse legado de forma muito objetiva. Identidade exige do ator um profundo autoconhecimento, uma percepção das circunstâncias anteriores, das circunstâncias atuais, o entendimento das suas emoções, e da corporeidade.

O trabalho contínuo de aprender a descobrir quem você realmente é de aprender a apontar com precisão suas respostas - i mais importante a miríade de comportamentos consequentes -, vai ajudá-lo a começar a encher seu Armazém com Fontes aqui você pode recorrer para a construção de um personagem (o novo você para seu personagem no palco) (Hagen, p. 42)

Substituição - Este é um ponto onde Ivana claramente se espelha. Um dos conceitos centrais da técnica de Hagen é a substituição, que envolve a substituição de elementos da vida pessoal do ator pelos elementos da vida do personagem. Isso ajuda o ator a se identificar mais profundamente com o personagem e a acessar emoções genuínas.

Uma vez que estamos na estrada da autodescoberta em direção à expansão do nosso centro de identidade e agora tentamos aplicar esse conhecimento em prol Da identificação com o personagem na peça, temos que fazer essa transferência, essa descoberta do personagem, dentro de nós, por uma série contínua e sobreposta de substituições, a partir de nossas próprias experiências e lembranças uso da tensão imaginativa das realidades, e colocá-las no lugar da ficção da peça. (Hagen, p. 51,52)

Uta afirma que: se o material dado pelo texto não encontra a conexão ou reverberação com o artista, ele não irá entender a emoção exata, faz com que a cena não alcance o potencial emocional necessário para contagiar a plateia e para comunicar que o texto necessita. Diante disso, o artista precisa buscar algo que dispare uma experiência emocional levando há uma reação imediata corporal. Ela usa a palavra fazer crer, buscando a ideia de fazer o ator acreditar no tempo, no lugar e na ação.

Usa a sua substituição para fazer crer - para me fazer acreditar no tempo e no lugar que me rodeiam, nas forças condicionantes, em meu novo personagem minha relação com os demais personagens, para me colocar na ação espontânea imediata de meu recém selecionado self no palco (Hagen, p. 53)

Neste momento Uta Hagen fala de escolhas, essa substituição vai ser escolhida para momentos que o artista tem real dificuldade de conexão emocional e percepção da cena. Na sequência ela coloca um ponto que eu sempre defendo, e que é um ponto fundamental deste estudo: o ator nunca vai estar desconectado da sua própria experiência emocional. Quando ele encontra no texto a ideia de "um dia quente ensolarado", ou de "uma chuva", "uma noite nublada", o que torna isso real para o artista é o entendimento que a sua memória oferece para

essa manifestação da natureza. Por isso para o artista é fundamental entender o que acontece, e o objetivo do personagem, isso vai fazer com que ele entenda o que vai buscar nesse arcabouço de memória para fortalecer o que o personagem é a cena que quer comunicar. Aí sim, quando não se encontra nenhuma conexão, utilizamos a substituição, para que a reverberação física apareça, nascendo de dentro para fora do artista, irradiando de forma única, com identidade, e verdade cênica. Na metodologia de Hagen, a substituição deve se tornar um hábito, porque ela percebe que na maioria das vezes as experiências oferecidas pelo dramaturgo estão distantes da vivência dos atores ela diz:

“são raros esses momentos em que se engrenou a vida do ator e a vida criada do dramaturgo; assim sendo, o processo de substituição deve ser totalmente compreendido desenvolvido e praticado até se tornar um hábito arraigado.” (Hagen, p. 54)

Hagen, em sua metodologia, traz em seus estudos um fator que acredito que deve ser olhado com extrema atenção por diretores e professores. Estes têm de ter a delicadeza e a sensibilidade de sinalizar os caminhos emocionais das cenas para os atores, mas nunca forçar o espaço emocional pessoal do ator. Ela garante que nenhum diretor pode ajudar o ator no seu processo de substituição, pois a vida do ator pertence a ele e só ele conhece os elementos que podem funcionar como disparos para acionar a memória emotiva, só o artista vai poder responder as circunstâncias dadas, ligadas ao objetivo do personagem, estabelecer esta relação com sua memória pessoal. Esse é um trabalho íntimo do ator. O diretor deve sinalizar quando não estiver comunicando o que a cena exige. neste caso o ator deve se aventurar em novos mergulhos emocionais, experimentar novas substituições, e encontrar a mais adequada. Encontrando a substituição certa o ator terá em suas mãos um profundo senso de realidade e fé no personagem.

**Memória Emocional:** A memória emocional é necessária quando a ação cênica não é suficiente para fazer o ator reagir emocionalmente de forma honesta, com total verdade cênica. O tópico anterior substituição já fornece muitas pistas do que vamos falar sobre memória emocional. Estão interligados. Hagen diferencia memória emotiva e memória sensorial. Ela diz:

Veja ou outra os termos memória emotiva e memória sensorial são usados indiferentemente. Para mim, são coisas distintas. Associei memória emotiva a recordação de uma reação psicológica ou emocional de algum evento que me invade e me provoca solução, risada, grito, etc. Emprega a expressão memória sensorial quando se trata de sensações fisiológicas (calor frio fome dor etc). É verdade, claro, que uma sensação física como calor ou frio pode produzir emoções como irritação, depressão ou ansiedade; da mesma forma, uma resposta emocional pode ser acompanhada por ou produzir sensações físicas (como sentir calor, ficar arrepiado ou ter náusea) (Hagen, p. 67,68)

É importante que o ator escolha memórias que gerem impulsos emocionais ou sensoriais. Quando Hagen faz essa diferenciação entre memória emotiva e memória sensorial ela possibilita atores o novo cardápio de possibilidades de escolha de informações pessoais presentes na memória, que acionam seus impulsos e motivem ações interiores que vão se manifestar através do corpo. Quando o ator utiliza essa técnica ele oferece uma identidade única seu personagem. Ele não copia ninguém, ele apresenta a complexidade da construção de um humano inundado de valores memórias e sensações. Porém a mestra pontua, não se deve confundir emoções com uma histeria (neste caso a palavra se refere a um estado emocional alterado do ator, onde ele perde o controle deste estado emocional). Ela destaca esta informação porque o ator precisa acionar o corpo e sentir a emoção tendo controle sobre esta escolha emocional. A descontrola emocional do ator não é útil em cena. A memória chega para ativar o impulso emocional para potencializar a cena, e é convocada quando necessária. O foco é potencializar o objetivo da cena, comunicar interna e externamente o que a cena exige e corroborar com o processo de catarse do personagem. Hagen pontua quando fala em substituição que a intenção sempre é o personagem e o objetivo do personagem e da cena. Não tratar o trauma do artista. Por isso ninguém deve intervir nessas escolhas do ator.

Se percebemos que não queríamos essa emoção em nossa vida essa perda de controle num instante em que ela ocorreu, poderemos compreender como deve ser um processo difícil para o ator que precisa agora tentar recordar a emoção e vivenciá-la de novo. Dessa vez, ela é re lembrada a serviço da peça como genuína revelação de um ser humano, não para algum tipo de auto-satisfação ou para chafurdar em emoções. (Hagen, p. 69)

Essa memória emotiva está ligada a muitas coisas, cheiros, cores, partes do corpo, pequenas percepções que vão ser os disparadores para acessar a memória emotiva. Um ator iniciante pode pensar em vasculhar suas dores de quinta a domingo e isso afastaria ele da cena e faria ele mergulhar numa dor profunda. O importante no processo é perceber detalhes que ligam a esses acionamentos de emoção e acioná-los quando necessários para religar a emoção ao ator e a cena.

Você aprenderá a construir seu próprio estoque de pequenos objetos disparadores. Você não vai gastar um tempo sem fim no palco vasculhando eventos passados na peça, você vai evitar sair do palco por assim dizer enquanto sua mente perambula por uma série de aventuras passadas, na Esperança de encontrar o estímulo específico. Você deve encontrar e reservar muitos objetos específicos um dos quais você vai agora conectar com o evento e torná-lo sinônimo dele da pessoa ou do objeto de sua vida no te palco, para disparar a reação de que você necessita. (Hagen, p. 70,71).

Mas se o objeto para de causar essa sensação corporal? Para Uta Hagen você está falhando tecnicamente. Este é um ponto importante de citar pois difere muito do caminho



escolhido por Ivana no mesmo sobre o mesmo tema. Hagen traz algumas razões que podem fazer você não acessar a emoção usando este caminho de forma equivocada. Escolher a emoção desconectada da ação, medo de que a emoção escape, são exemplos trazidos por Hagen. Um exemplo para que fique especificado: o ator tem vertigem com altura, ao imaginar estar em um lugar muito alto seu corpo se contrai. Usar isso em uma situação de medo, é suficiente, melhor do que o ator ficar vasculhando sua mente com outras situações que podem ser até desconfortáveis e que geram ou geraram medo. Este vasculhar tiraria o ator do momento presente do palco. O ator já tem um elemento que funciona, e que ele sabe usar e que reconecta ele com esta sensação caso a ação cênica não seja suficiente para acionar sua corporeidade. Construir este cardápio emocional deve ser um trabalho do ator para acionar a emoção de forma mais rápida e objetiva.

A Memória Sensorial – Muitas vezes os atores perseguem a emoção, mas pra Hagen é muito importante o ator encontrar a técnica correta para disparar o sistema emocional. Aprender sobre a própria fisiologia, entender a mecânica física do corpo, um autoconhecimento e percepção e muita concentração são passos importantes para trazer para a corporeidade a sensação exata que o momento exige. Em seu Livro Hagen traz vários exemplos sobre o tema e suas percepções no uso da técnica, por exemplo a ideia de esbugalhar os olhos no escuro. Em cena vai haver luz, mas o ator deve saber que esbugalhar os olhos aguça outros sentidos e esses sim, se expandindo, vai ajudar a ampliar a sensação de verdade. Hagen traz muitos exemplos de sensações que um ator pode ter que reproduzir em cena, como: embriaguez, dor de cabeça, enjoou, queimadura... Faz com que o ator construa o pensamento criando pontos de dor, e possibilidades do entendimento do Alívio dessa dor. Juntando essas percepções e acrescentando o "se mágico" de Stanislavski o encantamento acontece. Hagen ainda pontua que essas sensações nunca serão o objetivo final, elas são consequência de algo que acontece com o personagem, podem ser um obstáculo, ou algo que vai fortalecer o objetivo da cena, consequentemente o objetivo final.

Os Cinco Sentidos - A Técnica Hagen inclui exercícios para desenvolver a experiência sensorial dos atores, incentivando-os a explorar o mundo sensorial do personagem, incluindo tato, olfato, audição e paladar. Olfato e o paladar podem despertar sensações que podem ser extremamente assertivas para o ator entender alguns sentimentos. Prazer, raiva, nojo entre tantos outros sentimentos podem ser acionados através do odor e do paladar. Porém de todos os sentidos a audição e a visão para Hagen são os mais efetivos para um ator. A mesma frase pode ser dita com diferentes intensões e causar reações diferentes. Por isso ver, ouvir e perceber

a intenção que está por trás das palavras é fundamental. A Técnica Hagen enfatiza a importância de viver a cena momento a momento, em vez de planejar antecipadamente ou repetir ações ensaiadas, responder autenticamente às ações e palavras do parceiro de cena.

Pensar – Fato é que ninguém para de pensar. Nenhuma cabeça viva desliga. Quando o ator tenta encenar que está pensando isso sempre soa de forma falsa, e o que Hagen, Stanislavski, Ivana, entre tantos outros tem em comum, é querer que o ator em cena encontre ao máximo a integridade necessária para trazer a verdade e gerar a identificação necessária no público com esse personagem e essa história. Pensar é também trabalhar os objetos internos. É importante fazer uma ligação do que Ivana propõe sua ferramenta objetos internos e o que Hagen acrescenta, por exemplo: quando você veste um casaco imediatamente confere se o celular está no bolso, bota a mão no bolso percebe que não está ali e vai procurar. Essa é uma ação que só aconteceu porque você construiu um hábito, existe ali um objeto interno na sua cabeça que deveria estar ali e organicamente seu corpo já responde a presença dele. Uma metáfora que deve acontecer com qualquer pessoa no dia a dia e pode acontecer na vida do personagem. Oitenta por cento da sua plateia deve fazer o mesmo movimento e isso vai causar identificação com seu público.

Uma dica que Hagen traz para os atores é sempre perguntar “Quais foram os seus objetos internos?” ao invés de perguntar “Em que você estava pensando?” porque essa é uma forma do ator não ficar analisando o processo do pensamento e se ligando no objeto e na ação que isso leva. Pensamento, neste caso, é ação. Hagen diz: “Atuar é fazer, não pensar. O pensamento do ator depende do processo subjetivo de avaliar o curso da ação mediante contato com objetos internos e externos.” (Hagen, p. 95) Os objetos internos ajudam ao artista a organizar os pensamentos e focar nos pensamentos dos personagens. Os objetos internos têm que ser reais para esse ator para que essa estratégia realmente funcione.

Andar e Falar em cena - esse ponto está intrinsecamente ligado aos impulsos interiores. Nenhuma ação deve acontecer em cena sem uma motivação. Quando o ator se levanta em cena porque a rubrica o manda levantar-se, esta ação não é preenchida por impulso ou emoção, então a ação fica completamente sem sentido para a cena. Todo o movimento deve partir de um impulso interior. O personagem levanta porque mudou a estratégia e vai para algum lugar ou cumprir uma ação - vai com motivação. A técnica de Hagen tem o objetivo de compor o personagem como um todo. O sapato que o ator usa influencia no andar, as circunstâncias anteriores explicam a lógica do personagem, os objetivos mostram os caminhos, o vestuário, como um todo, diz muito sobre como o personagem vai se portar em cena, o fato é que toda a

comunicação não verbal deve corroborar com o que o personagem quer comunicar. Tempo, a atmosfera da cena, os desejos do personagem, tudo que o personagem manipula - Ivana chamaria de atividades - relação com as coisas e objetos, tudo influencia diretamente no processo de construção do personagem e no que ele deve comunicar. Ivana cita Hagen como uma de suas principais influências para a sistematização do seu método, vemos o quão forte é essa assinatura e o tamanho da importância desse estudo na poética da construção do trabalho de Ivana. Quanto a entonação e as palavras, sabemos que ela está inteiramente ligada ao objetivo da cena e do personagem. O código "palavra - texto" é só um código, o que realmente importa é o que você quer comunicar com este texto, a intenção do personagem, o objetivo, como ele reage, com que intensidade, tudo isso para que a sua comunicação seja clara objetiva e assertiva.

As ações físicas são um equilíbrio necessário às ações verbais. Quando o ator está verdadeiramente vivo no papel, há uma variedade infinita de interações entre o comportamento verbal e o físico. O ideal é que a plateia não consiga diferenciar se o ator anda enquanto fala ou fala enquanto anda. (Hagen, p. 102).

Improvisação - a improvisação é espaço de entendimento da realidade do personagem, nele o ator desenvolve sua criação, encontra espaço de experimentação, noções de tempo de lugar, mergulho nas múltiplas possibilidades das emoções. É no processo de improvisação que os impulsos interiores ficam mais claros, se manifestam, onde os disparos emocionais rebentam. Hagen diz:

Evite a improvisação geral sem preparação: defina tempo, lugar, objetivos e quem você é. Surpreenda a si mesmo e aos outros como parceiros. Não parafraseie. Use o mágico se em infinitas variações regular e você poderá encontrar verdadeiros tesouros. (Hagen, p. 104).

Realidade - As diferenças entre o real, o que é falso e o que é técnico. Tudo que acontece em cena é uma realidade fictícia. A técnica é fundamental no trabalho do ator. As brigas, por exemplo, não são reais, o leite quente não queima sua boca, o tapa não machuca o seu rosto. É encenação, com absoluta verdade. Quando o ator se machuca em cena, a plateia esquece da cena, esquece do objetivo, e se preocupa com o machucado do ator. Por isso é muito importante que toda a emoção, todo o impulso seja voltado para que o personagem conquiste o seu objetivo em cena, o foco não é da vazão aos sentimentos descontrolados do ator, mas sim utilizar este arcabouço emocional com técnica para pulsar e corroborar com a cena e com a história. A meta é que o ator consiga comunicar com maior clareza o seu objetivo de cena para a plateia. E aí chegamos no segundo ponto, a importância de saber escolher. O ator escolhe a emoção, escolhe

como o que conhece pode corroborar com a circunstância, escolhe a substituição, e faz uma realidade construída. Uta Hagen desenvolveu sua própria metodologia de atuação ao longo de sua carreira e como professora de teatro. Sua abordagem é altamente respeitada e influenciou muitos atores e professores de teatro. Hagen não focava a "memória emotiva" da mesma forma que Strasberg (estudaremos no próximo tópico), seu foco estava na compreensão profunda do personagem e na autenticidade da ação criada, nas performances emocionalmente autênticas e convincentes.

#### 2.4 OUTROS MESTRES E SEUS OLHARES SOBRE STANISLAVSKI.

Ivana cita Meisner, Hagen e Stanislavski como referências do seu trabalho. Porém, é necessário ampliar este estudo, pois percebo elementos de outros estudiosos da cena estadunidense, que podem contribuir com as análises abordadas nesta dissertação. Entre eles: Stela Adler, Lee Strassberg, Richard Boleslavski e Eugênio Kusnet. O olhar que eles apresentam sobre a memória emotiva de Stanislavski é diferente e interessante. Stella Adler teve a oportunidade de estudar com Stanislavski diretamente em Paris, durante sua estadia na Rússia. Ela também estudou com outros proeminentes professores e diretores associados ao trabalho de Stanislavski. Quando voltou dessa experiência tentou implementar esse trabalho junto com Lee Strassberg e como eles discordavam do uso da memória emotiva, romperam e desenvolveram seus próprios métodos a partir do que aprenderam. Vou apresentar um pouco do trabalho de cada um deles e falar um pouco sobre as diferenças de abordagem da memória emotiva.

**Stella Adler** – Stella Adler foi uma renomada atriz e instrutora de teatro que desempenhou um papel importante no desenvolvimento do Método Stanislavski nos Estados Unidos. Fundamental ressaltar que Stella foi a Paris estudar diretamente com Stanislavski e entender a metodologia diretamente com o mestre. Stella diz em seu livro que teria percebido muitas distorções no trabalho de Stanislavski e por isso parte para estudar com ele em Paris, para entender a técnica diretamente com o mestre. No prefácio do livro *Técnica da representação Teatral*, o ator Marlon Brando, uma referência do cinema americano, expressa o impacto que as aulas de Stella tiveram na sua maneira de interpretar e no cinema americano,

Regressando aos Estados Unidos, ela trouxe de lá uma perfeita compreensão da técnica stanislavskiana e aplicou-a em suas aulas, mal imaginando o

impacto que tais cursos iriam ter sobre a cultura teatral em todo o mundo. Se a maioria dos cineastas, em toda parte, sofreu a influência dos filmes americanos, estes, por sua vez, foram fortemente marcadas pelos ensinamentos de Stella Adler. É por isso que muitos a amam, e todos lhe devemos bastante. Quanto a mim, sou-lhe grato pelas inestimáveis contribuições que deu a minha vida e me sinto feliz por ter estado ligado a ela, pessoal e profissionalmente, ao longo de toda a minha existência. - Marlon Brando (Adler, p. 14).

Em seu trabalho com atores, ela é frequentemente associada ao uso da memória emocional. A memória emocional é uma técnica na qual os atores recorrem às suas próprias experiências pessoais e emoções passadas para criar performances autênticas e emocionalmente ricas. Esta é uma referência fundamental no Trabalho de Ivana Chubbuck. Como exemplo traçarei um paralelo entre o uso da memória emocional e a ferramenta Substituição da pedagogia de Ivana. Nesta ferramenta a memória é o que dá sentido ao uso da técnica. Chubbuck afirma:

A substituição fundamenta o trabalho do ator, proporcionando-lhe pessoas reais para interagir e reagir. Isso gera um comportamento apropriado, real e original, capaz de surpreender até você, o ator. Por que? Pensamos que sabemos como iremos agir ao redor de determinadas pessoas, mas como, na realidade nos comportamos é sempre muito diferente do que imaginamos. Somos fracos quando pensamos que vamos ser fortes; seduzimos quando pensamos que seremos antipáticos; somos brincalhões quando acreditamos que vamos ser chatos. Uma substituição da vida real cria um espaço para você ser quem você quer que seja quando está ao lado dessa pessoa- com todas as camadas que possam surgir. (Chubbuck, 2018, p. 76).

Estamos falando aqui de pessoas reais, sensações reais do arcabouço emocional do artista. Em seu livro, Adler dialoga com grandes dramaturgos para através dos textos ensinar os atores a arte de interpretar. Em sua técnica ela faz com que o ator se aproprie deste personagem, oferecendo as impressões deste ator, fazendo com que ele parafraseie os textos, dominando de tal forma que pareçam dele.

Parafrasear o texto da peça é uma parte essencial da técnica do ator. Parafrasear é tomar as ideias do autor e colocá-las nas palavras do ator, e desse modo fazer com que elas lhe pertençam. Parafrasear o encoraja a usar sua mente sua voz ele dá algum poder que se iguala ao poder do autor. Simplesmente houve e o som de sua própria voz pode ser útil. Primeiramente, a plateia deve crer em você para que possa acreditar no autor (Adler, p. 153).

Stella Adler foi influenciada pelo trabalho de Stanislavski e procurou melhorar e expandir suas ideias. Ela não só reconhece a importância da metodologia, mas busca responder as lacunas encontradas no entendimento do Sistema. Ao ensinar, dialoga com atores, suas culturas e o fazer teatral contemporâneo. Adler se apropria da técnica para poder transformá-la. Ela acredita que os atores devem ser capazes de se conectar profundamente com seus

personagens e emoções, e a memória emocional é a ferramenta que ela usa para ajudar os atores a alcançar essa conexão. Como caminhos para sua técnica Stela defende:

Em nosso momento na história, não há critérios para o ator e, muitas vezes, nem para o professor. Desde os anos 30, todas as regras sociais para o ator mudaram: seu comportamento, a maneira de vestir, seu discurso. Todos esses fatos criaram um individualismo em cada ator que dificulta a habilidade do professor para julgá-lo. Ele sabe que cada ator vem despida de quaisquer valores, mas que, apesar disso, seu talento pode estar latente. O ator de hoje precisa ser ajudado., aqui a influência do professor é muito específica. Ele orienta o ator quando este começa a trabalhar com ideias. O esclarecimento do texto, o entendimento do personagem, do estilo, da linguagem, do ritmo da peça - estimula o ator a experimentar a vida e o estilo do dramaturgo (Adler, p. 16).

A dramaturgia é o veículo para o ator aprender a arte de interpretar. Ela vai proporcionar ao ator uma riqueza de possibilidades e conhecimentos, como Adler ressalta, de maneiras de experimentar vidas. No método de Adler o ator começa por se identificar com o personagem que está interpretando, imaginando-se na situação e na vida desse personagem. Em seguida, o ator identifica emoções semelhantes ou experiências pessoais que se assemelham àquelas que o personagem está vivenciando na cena. O ator utiliza essas experiências pessoais para acessar emoções reais, permitindo que ele as sinta novamente enquanto interpreta o personagem. Se observarmos bem este é o mesmo processo emocional que Ivana Chubbuck propõe. As emoções reais e autênticas são então expressas na cena, proporcionando uma profundidade e uma verdade emocional ao trabalho do ator.

]Stella Adler também era aluna de Boleslavski e quando esteve com Stanislávski em Paris, aprendeu que o ator não deveria recorrer à memória emotiva, mas sim à imaginação ativa, para criar as circunstâncias dadas da peça. Ela também valorizava a análise de texto como uma forma de compreender o contexto histórico, social e cultural da obra, e as ações físicas como uma forma de expressar as intenções e os sentimentos do personagem através do corpo.

Sua imaginação é a chave que abrirá esse sésamo de imensurável tesouro. A imaginação pode despertar o ator para as reações imediatas. Ele poderá ver rapidamente, pensar rapidamente e imaginar rapidamente. Em exercícios para estimular a imaginação, procuro pelas reações instantâneas dos atores a quaisquer objetos com que estiverem trabalhando. Para a imaginação vir depressa, tudo que o ator precisa é fazer e deixá-la acontecer (Adler, p. 40).

O impulso causado pela imaginação é o que Adler observa e o que interessa a ela para produzir ação. A principal diferença entre elas é que Stella Adler enfatiza o uso da imaginação, da análise de texto e das ações físicas para criar personagens realistas, enquanto Ivana Chubbuck utiliza as emoções pessoais, a psicologia e a ciência comportamental para alcançar

os objetivos desejados pelos personagens na ficção. Ambas as técnicas têm seus méritos e desafios, e dependem da preferência e do estilo de cada ator.

**Lee Strasberg** – Aluno de Boleslavski, Lee foi um influente instrutor de atuação e diretor de teatro americano que desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do Método de Atuação, frequentemente conhecido como o "Método de Strasberg". Ele também enfatizou o uso da memória emotiva ou memória afetiva em seu trabalho com atores e acredito eu ele usa a memória emotiva de forma muito mais próxima ao que Ivana Chubbuck propunha.

O Método de Strasberg baseou-se em grande parte nas ideias de Stanislavski, mas Strasberg desenvolveu sua própria abordagem distinta. Uma das técnicas centrais do Método de Strasberg é a "memória afetiva", que é semelhante à memória emotiva associada a Stella Adler, mas com algumas variações na aplicação. Strasberg acreditava que os atores poderiam criar performances emocionalmente autênticas, acreditava em uma profunda imersão no "eu" do ator, acessando suas próprias experiências pessoais e emoções. Esta ideia dialoga diretamente com a pedagogia de Ivana. Esta técnica envolvia lembrar situações de suas próprias vidas nas quais experimentaram emoções semelhantes às que seus personagens estavam sentindo na cena. A principal diferença entre o trabalho deles é que Lee Strasberg enfatizava o uso da memória emotiva, ou seja, o acesso às emoções pessoais do ator para recriar as emoções do personagem, enquanto Stella Adler defendia o uso da imaginação, da análise de texto e das ações físicas para construir o personagem a partir das circunstâncias dadas pela obra, buscando a verdade emocional através da compreensão das circunstâncias e da psicologia do personagem, em vez de depender das experiências pessoais dos atores.

Falar sobre a Substituição e comparar com Ivana Chubbuck é fundamental. Ivana não cita Lee Strasberg como influência direta, mas este é mais um ponto onde seus trabalhos se cruzam diretamente. Strasberg usou o conceito de "substituição", onde os atores substituíam as circunstâncias da vida real que evocaram suas próprias emoções por aquelas do personagem na cena. Por exemplo, um ator poderia lembrar a perda de um ente querido para acessar emoções de tristeza ao interpretar uma cena de luto. Ivana fala para substituir a pessoa que está em cena por esta imaginação ativa, esta pessoa da memória. Lee traz a memória sensorial e a memória emocional. A sensorial está ligada aos 5 sentidos enquanto a memória emocional se liga as experiências vividas. Para acessar a memória emocional, Strasberg utilizava técnicas de relaxamento com os atores para deixar o corpo dos atores mais disponíveis a as emoções conseguirem fluir. Ter mais acesso aos sentidos como corpos mais preparados para responder aos impulsos.

Lee dividiu esse conceito em memória sensorial (relacionada aos sentidos) e memória emocional (relacionado com as experiências vividas). Parte da idéia de que a formação desses relatórios leva para o domínio do ator sobre os conteúdos inconscientes da sua psique, mostrando uma reinterpretação curiosa de conceitos da psicologia. Estes conteúdos são o motor do desempenho, então a ação é concebida como um resultado e não uma causa e deve ser constantemente monitorada pelos sentidos e concentração. Nas palavras de Strasberg, a ação só deve entrar em jogo quando o ator aprender a reagir ou sentir. Assim, uma grande parte do processo de aprendizagem do aluno ou a preparação do papel, o ator profissional, destina-se a realizar exercícios de relaxamento e emoção-sensorial de treinamento. Para conseguir a liberdade criativa no palco (que nestes termos significa experimentar emoções) é necessário que o ator seja liberado de toda a tensão. É para este fim, que são desenvolvidos uma série de exercícios que detectam e eliminam a rigidez do corpo. O mais importante e mais conhecido é o exercício "a cadeira". O ator se senta em uma cadeira e começa a monitorar mentalmente todas as partes do corpo procurando e tentando eliminar o stress. Você pode contar com a ajuda de um parceiro ou o mesmo professor que assuma cada parte do corpo e verifique se você está realmente relaxado. Isso pode ter massagens ou movimentos na área afetada (por exemplo, deixar cair um braço para verificar a tensão). Este exercício abrange da cabeça aos pés e pode durar aproximadamente uma hora. ( ZIMMER, 2019)

Além de acessar emoções pessoais, Strasberg também acreditava que os atores deveriam ser capazes de explorar e experimentar uma variedade de emoções, mesmo que não tivessem vivenciado essas emoções em suas vidas pessoais. Ele incentivava os atores a ampliar seu repertório emocional e a explorar o que ele chamava de "emoções potenciais" para desempenhar papéis de maneira convincente. O Uso da memória emotiva pode ser desafiador e perigoso para os atores se não for usado ancorado na técnica. Strasberg enfatizava o mergulho profundo nas emoções, e ele acreditava que os atores precisavam estar dispostos a serem vulneráveis e a se exporem emocionalmente para alcançar resultados autênticos. No entanto, essa abordagem também foi criticada por alguns que argumentavam que ela poderia ser emocionalmente exaustiva e desafiadora para os atores. Lee também fazia com que seus atores estudassem animais e seus 5 sentidos e recriar esta experiência em cena. Estamos falando de perceber os instintos e fazê-los pulsar. Entender o lado animal de cada pessoa. Respostas adaptativas, explosões de agressão e fuga, disfarces, oferecer tudo isso ao personagem.

**Richard Boleslavsky** foi um influente diretor de teatro - russo-americano, ator e preparador de atores que desempenhou um papel importante no desenvolvimento das técnicas de atuação e direção teatral com base em seus estudos sobre o Sistema Stanislavski. Seu trabalho ganhou notoriedade no início do século 20, especialmente em Nova York e ele é lembrado por seu papel na introdução e popularização das técnicas de atuação realistas de Stanislavski nos Estados Unidos e por sua contribuição para o treinamento de atores e diretores.



Alguns pontos garantem a importância de estudar Boleslavski nesta pesquisa. Segundo a pesquisadora Luciana Guianinni Canton, em sua tese sobre Meisner, ela faz um panorama histórico dos pesquisadores de Stanislavski e lembra que Stela Adler e Lee Stranberg – duas importantes referências neste estudo - foram alunos de Boleslavski. Segundo Luciana, 1923 Boleslavski se reencontra com o TAM, e na volta faz um ciclo de palestras sobre o sistema em Nova York. Estas palestras resultaram em um livro que no Brasil foi lançado pela editora Perspectiva, chamado: “A Arte do Ator: As Primeiras Seis Lições”. Os temas das palestras são: 1 – Concentração, 2 – Memória da emoção, 3 – Ação dramática, 4 – Caracterização, 5 - Observação e 6 – Ritmo. Vou trazer alguns pontos apresentados nesta obra e no trabalho de tese de Luciana Canton dialogando com a técnica de Boleslavski. O que Boleslavski ensina a seus discípulos é fazer, reestudar e repensar contemporaneamente a pedagogia Stanislaviskiana. Boleslavski funda um laboratório de atuação "The American Laboratory Theatre" em Nova York. Um centro de pesquisa e estudos para os atores colocarem em prática o ponto de vista de Boleslavski sobre o sistema Stanislavski. Estamos falando de uma observação importante, sempre que um pesquisador reestuda um sistema, ele acrescenta o seu entendimento, sua leitura desse sistema, sua influência, sua contemporaneidade reavaliando o seu tempo, e tudo que pode conhecer de avanços tecnológicos, filosóficos, epistêmicos durante este período. Importante porque tanto seus discípulos diretos quanto Ivana Chubbuck seguem esta mesma rota. Acredito eu que todo pesquisador da cena, segue um caminho similar. Não é sobre copiar, mas repensar, entender, contemporizar, democratizar dando os créditos a quem é de direito. Sobre os fundamentos da atuação:

Arte do ator disse ele não é de molde a ser ensinada. Ele precisa nascer com aptidão; mas a técnica - através da qual o seu talento pode encontrar expressão - esta pode deve ser ensinada. Uma compreensão deste fato é da máxima importância, não só para estudantes de representação, mas para todo ator interessado no aperfeiçoamento de sua arte. Pois no fim de contas, a técnica vem a ser algum que é perfeitamente realista tá e inteiramente passível de ser apropriada pela pessoa. (Boleslavski; Guinsburg, p. 17)

O estudo do personagem não é um estudo físico. A afinação física do instrumento é fundamental. Mas a elaboração de uma persona precisa de alma, emoção. Boleslavsky enfatizava o estudo profundo e a compreensão do personagem como parte fundamental do trabalho do ator. Ele acreditava que os atores deveriam mergulhar nas motivações, desejos e histórias dos personagens que estavam interpretando.

O equipamento do ator ideal... Não está completo enquanto ele não tiver... A técnica de um criador ou de um fazedor de emoção; enquanto não puder seguir

o conselho de Joseph Jefferson: “mantenha o coração quente e a cabeça fria” isto pode ser feito? Com certeza! É apenas necessário pensar a respeito da vida como uma sequência ininterrupta de 2 tipos diferentes de passos... Passos de problema e passos de ação... Quando um ator compreende que a solução de um certo papel pode consistir meramente inserir ele capaz primeiro de permanecer no palco por talvez não mais que meio milionésimo de 1 segundo, de cabeça fria e com firmeza de propósito consciente do problema que se lhe apresenta; e depois no próximo meio milionésimo de segundo ou, é possível, 5 ou 10 segundos, precipitar-se com intensa cidade de ação que a situação dramática exige ele terá alcançado a perfeita técnica de atuação. (Boleslavski; Guinsburg, p. 18).

Concentração - a visão de Richard Boleslavsky sobre a concentração na atuação destaca a necessidade de os atores estarem completamente presentes, tanto em termos de mente quanto de corpo, no momento da cena. Ele considera essa habilidade fundamental para alcançar resultados emocionalmente autênticos e ricos que irradiam e se conectam com o público.

Concentração é a qualidade que nos permite dirigir todas as nossas forças intelectuais e espirituais para um objetivo definido e continuar a fazê-lo enquanto nos agrada - por vezes por um espaço de tempo bem maior do que nossa energia física é capaz de suportar. (Boleslavski; Guinsburg, p. 26).

Para representar você precisa saber como concentrar-se em algo materialmente imperceptível - em algo que você só pode perceber penetrando profundamente em seu próprio ser reconhecendo aquilo que ficaria evidenciado na vida unicamente num momento de maior emoção e do mais violento embate. Em outras palavras você necessita de uma concentração espiritual em emoções que não existem, mas são inventadas ou imaginadas. (Boleslavski; Guinsburg, p. 27).

Concentrar-se com todo o seu ser nos 5 sentidos, como fazê-los trabalhar artificialmente, como apresentar-lhes diferentes problemas e criar soluções (Boleslavski; Guinsburg, p. 27)

O desenvolvimento da fé na imaginação o desenvolvimento da própria imaginação o desenvolvimento da ingenuidade o desenvolvimento da observação o desenvolvimento da força de vontade o desenvolvimento da capacidade de infundir variedade à expressão emotiva; O desenvolvimento do senso de humor e o senso trágico. E isso não é tudo. (Boleslavski; Guinsburg, p. 31).

Memória da emoção - essa segunda lição traz duas palavras importantes para este estudo: memória e emoção. Nesta lição Boleslavski traz os conceitos de estudos de psicofisiologia da personalidade<sup>3</sup>. Traz também informações sobre o processo de dissolução da memória a memória afetiva. O teórico usado é Theodule Ribot também citado por Stanislavski. Théodule Ribot foi um influente psicólogo que desempenhou um papel

---

<sup>3</sup>O filósofo e psicólogo francês Théodule Ribot pretendia estabelecer uma psicologia experimental, ou seja, uma psicofisiologia, e, para isso, precisava superar a psicologia fundada na noção de alma. As tradicionais noções de alma imortal, de consciência, de vontade e de livre arbítrio, entre outras, são substituídas por fenômenos fisiológicos. (Frezzatti Jr, 2018)

significativo no desenvolvimento da psicologia experimental e da psicologia fisiológica na França durante o século XIX. No seu legado, Ribot traz a psicologia fisiológica, que se concentra no estudo das relações entre os processos mentais e os processos físicos do corpo. Ele investigou questões como a memória, a atenção e a emoção sob uma perspectiva fisiológica. A "Lei de Ribot" ou "Lei da Retrogradação da Memória" que significa a memória humana segue uma ordem cronológica, sugerindo que as memórias mais recentes estão mais sujeitas a serem esquecidas do que as memórias antigas. Além disso se concentrou em realizar pesquisas sobre emoção e estados mentais, investigando como as experiências emocionais estão relacionadas aos processos neurológicos e fisiológicos. Ele contribuiu para a compreensão das bases biológicas das emoções. Entre suas principais obras encontra-se o livro *A Psicologia das Emoções* (1896), onde ele explorou suas ideias sobre a psicologia fisiológica e a psicologia da emoção. Gostaria então de fazer um paralelo sobre o que O Mestre apresenta na sua primeira lição, onde ele vê a necessidade do ator de ter um conhecimento amplo, uma cultura vasta, e logo aqui na sua segunda eles são ele já apresenta a importância para o ator de conhecer mais sobre os estudos da psicologia, os estudos das emoções, a consciência e o entendimento sobre os processos psicológicos. Ivana, em seu *O Poder do Ator*, traz todos esses pontos com muita força. Acredito eu, que esta a parte fundamental da obra de Ivana para o ator contemporâneo: a organização prática da memória do ator. E sua conversa com criatura a segunda lição Richard em seu diálogo com sua aluna faz com que ela conte uma história pessoal e durante esse processo ele percebe e faz com que ela perceba que as emoções vão brotando naturalmente. Ele fala muito sobre ir para essa memória ficar lá e experimentar esse sentimento. E quando ela está verdadeiramente emocionada falando sobre o irmão o professor diz: "Pare. agora prossiga com a fala do seu papel na peça. Não perca o que já obteve. Exatamente assim como está agora - falando com seu irmão. Você é aquilo que deveria ser no seu papel." (Boleslavski; Guinsburg, p. 44).

Quando Richard Boleslavski oferece esse olhar da memória afetiva do sistema de Stanislavski, Ele confirma o acerto de Ivana em sua metodologia em focar boa parte de suas ferramentas no exercício de uma memória que acione, não só suas emoções, mas toda a corporeidade do artista.

O teatro existe para mostrar coisas que não existem realmente. Quando você ama encena, está amando de fato? Seja lógica. Você substitui o fato real pela criação. A criação deve ser real mas esta é a única realidade que deve haver ali. Sua experiência de duplo sentimento foi um acaso feliz. Através da força de vontade e do conhecimento do ofício, você o organizou e o recriou. Agora,

ele está em suas mãos. Use o seu senso artístico. Lhe diz que ele se relaciona com o seu problema e cria uma pretensa vida. Imitar é errado. Criar é certo. (Boleslavski; Guinsburg, p. 44)

Ação Dramática - O primeiro ponto importante que essa lição traz é a criatura, personagem aluna, que conversa com o professor, e questiona ao mestre se deve se vender aos mecanicismos do cinema. Richard responde da seguinte forma: “a única coisa que você deve fazer é caminhar junto com o seu tempo e dar o melhor de si, como artista” (Boleslavski; Guinsburg, p. 55). Esse conceito traz um elemento que abraça minha percepção sobre o trabalho de Ivana. Um mérito importante da pedagogia Chubbuck é a capacidade que ela tem de dialogar com os veículos com os quais os atores contemporâneos utilizam (internet, tv, cinema, podcast, entre outros), e a facilidade que ela tem de transmitir o seu entendimento sobre a obra de Stanislavski e de seus outros mestres, para um público mais jovem, ávido para obter conhecimento de forma mais veloz.

“Ação dramática que o escritor expressa em palavras, tendo essa ação como propósito e objetivo de suas palavras, e que o ator desempenha e representa como está implícito na própria palavra do ator” (Boleslavski; Guinsburg, p. 58).

E nesse momento das ações dramáticas é Richard dialoga com verbos e ação. Ele em sua conversa com a criatura liga o "objetivo de cena" ao "objetivo geral", depois fala sobre escolhas a relação entre o entendimento da escolha de um diretor e dos atores. A importância de ter uma escuta aberta ampla, sentindo firmemente o tempo no presente. Todos esses processos estão descritos nos espaços que Ivana traz na metodologia. Ivana coloca como a parte mais importante, e concordo com ela.

Richard diz a criatura:

Descrevendo suas ações, você usou somente verbos, o verbo que é significativo. Um verbo é em si ação. Primeiro você deseja algo, é a sua vontade de artista; depois você define num verbo, é a sua técnica de artista ponto, e então o realiza efetivamente, é a sua expressão de artista final você o realiza por meio da fala...

A CRIATURA - Minhas próprias palavras neste caso.

EU - Não importa a vírgula muito embora algumas palavras inteligentes do autor fossem bem melhores. O autor as teria escrito para você. Então você poderia pegar um lápis e escrever música da ação debaixo de cada palavra ou fala como se escreve uma música para a letra de uma canção depois, no palco, você executaria essa música dias da Sony. Teria que decorar suas ações como decorar a música final teria que saber com precisão a diferença entre eu me deixa eu me queixei e eu desprezei e ainda que as 2 coisas ações se sigam uma a outra, você teria que ser tão diferente na respectiva enunciação quanto cantor ué ao dar um mi ou mi bemol. (Boleslavski; Guinsburg, p. 62).

Richard Boleslavski afirma que para convencer a criatura de alguma coisa, seria preciso se aproximar dela por meio da emoção e justifica que esta é esta é a alma de um artista. É também a alma de um comunicador, a alma de um professor, a alma de qualquer pessoa que pretende comunicar, ser ouvida, compreendida com clareza e objetividade. A emoção nos faz humanos, ela nos oferece aquilo que nenhuma inteligência artificial, nenhuma máquina pode experienciar. E aí ele traz um outro ponto fundamental na metodologia que estudamos.

A ideia de emprestar traços da própria personalidade do artista para o personagem, por muitas vezes pode parecer assustadora, pois pode causar a sensação na plateia de uma não construção de personagem. Mas o ator deve se libertar do medo de receber este tipo de crítica. Um ponto de convergência presente em Strasberg, Boleslavski e todos os outros discípulos de Stanislavski, assinada por Ivana de forma muito contundente, é a importância de respeitar o arcabouço emocional do artista, sua corporeidade, e tudo que o humaniza. Então Richard explica que a atriz deve escolher os modos de ação e pensar, de acordo com o caráter do papel que desempenha, e pensar de acordo com a personalidade do ator que desempenha um papel. Depois de terem encontrado essa conexão com a memória afetiva e com a personalidade do artista, é possível encontrar a energia exata que pode ser emprestada para essa nova persona. Outro ponto importante que ele traz já no capítulo caracterização é a certeza de que um ator nunca está pronto. Quando está pronto vem o próximo passos

#### Caracterização –

Quer dizer um fazedor de emoções? Muito obrigado pelo elogio final gostaria agora de me transformar em um fazedor de vestidos investir suas emoções? Porque como ambos concordamos, eu e seus superiores, suas emoções estão inteiramente nuas, minha filha final tão inteiramente assim que dá pena. (Boleslavski; Guinsburg, p. 75)

O conceito de Richard sobre a caracterização trata de uma caracterização de alma. O ator pode botar qualquer roupa, usar uma maquiagem perfeita, cumprir todos os ritos técnicos elaborados pelo desenho gráfico da cena, e não emocionar. Como se estivesse nu de alma. Alma é individual, pessoal e intransferível. Cada ator tem uma para adaptar para cada personagem, e ninguém vai ser capaz de copiar esta alma. Quando o ator interpreta um papel ele empresta a sua corporeidade, sua memória, suas emoções, o seu ponto de vista sobre o mundo. Isso faz com que este personagem tenha uma identidade única. Nenhum Romeu vai ser igual ao outro Romeu. E nenhuma Julieta vai ter a alma igual a de outra Julieta. Ivana Chubbuck, examinava bastante essa caracterização profunda, quando cita a história do ator Jim Carrey, por exemplo, a qualidade de expressividade que ele empresta para o personagem, é o que permite a ele

atravessar a história com uma verdade única e com emoções que vão tocar cada espectador também de forma personalizada

O ator cria toda a extensão da vida de uma alma humana no palco, cada vez que cria um papel. Essa alma humana deve ser visível em todos seus aspectos, físico, mental e emocional. Além do que, deve ser única. Deve ser a alma. A mesma alma que o autor imaginou, que o diretor explicou e que você trouxe a superfície das profundezas de seu ser. (Boleslavski; Guinsburg, p. 77)

Richard explica a importância de não construir a caracterização de uma personagem de fora para dentro e sim de dentro para fora. Quando fala de dentro para fora fala de entender como autor imaginou o ritmo dessa personagem e o funcionamento do seu corpo e mente. É muito interessante estudar esses pensadores pois eles trazem a luz o entendimento objetivo do trabalho de Stanislavski. Já ouvi muitas vezes, de alunos e de colegas de trabalho, e de pessoas que estudaram a pedagogia de Ivana, que são caminhos racionais. Stanislavski é muito criticado como um processo mais intelectual, trabalho de mesa muito maior do que prático. O entendimento de caracterização que Richard Boleslavski demonstra exatamente o contrário. Quem estuda Stanislavski, entende que é exatamente o contrário. É um método absolutamente prático. O conhecimento, o estudo, e a cultura adquirida são necessárias, mas a construção da alma de um personagem, do espírito desta persona, depende do exercício prático. E a caracterização não é um acessório, é parte importante do processo de comunicação, que só vai ser fluida se a composição interna da personagem for condizente com toda a comunicação externa, não verbal, oferecida para o público.

A emoção é um sopro de Deus insuflado num papel. Através da emoção, as personagens criadas pelo dramaturgo surgem vivas e pulsantes. O autor inteligente faz tudo para tornar essa parte de sua criação no teatro tão harmoniosa quanto possível, sem arruinar a ideia e o propósito da sua peça. (Boleslavski, Pag 83)

Observação - quanto à metodologia traz o pensamento sobre a observação, ele traça um paralelo sobre o comportamento da época e diálogos com seu tempo. E esta discussão só se amplia nesta era contemporânea, sobre a falta de observação tanto do cotidiano, quanto o tempo de assimilação das coisas da vida. O tempo aqui é uma palavra preciosa. Richard afirma que no teatro não se tem tempo para não observar. A vida é matéria prima, as percepções sobre o temperamento, modo de vestir, sentar, as ações, a forma de falar, todos os ritmos e tantas outras coisas são pequenas belezas que podem ser trazidas para a cena sob o olhar de um artista.

Ritmo – Esta é uma lição que traz agregada a ela os pensamentos de Jacques Dalcroze. Educador, compositor e músico suíço. Entre suas composições para o teatro está a Eurritmia:

um método de educação musical que enfatizava a sincronização do movimento corporal com a música. Essa abordagem poderia ser aplicada em espetáculos teatrais para melhorar a coreografia e a expressão corporal dos atores. Durante essa explicação Richard explica a criatura que existir é ter ritmo. Um texto tem ritmo, uma frase, a cena depende dele... Boleslavski reconhece que no teatro todo o tom, forma, palavra, movimento, tudo possui um ritmo. Além disso nesta lição se percebe a influência do tempo neste ritmo. Paralelos sobre o tempo da contemporaneidade, o tempo do entendimento, as respostas são avidamente discutidas e a espontaneidade é apresentada como um senso de ritmo desenvolvido.

Em um desenvolvido senso de ritmo. Não de tempo, por certo, que significa apenas lento médio, rápido. Isso é limitado demais. O ritmo, de outro lado, tem uma vibração eterna, infinita. Todas as outras coisas criadas vivem pelo ritmo, pela transição de uma coisa definida a outra maior ainda. (Boleslavski; Guinsburg, p. 113).

Uma importante discussão sobre análise do ritmo do texto aparece. Estudar um texto não é só o repetir, mas entender o ritmo que ele apresenta e como uma variação e progressão rítmica podem fazer com que o seu ouvinte encontre a vibração necessária para manter na sua história o ponto de atenção. Richard volta ao conceito de concentração e de atenção plena, e traça paralelos com os ritmos do mundo, das cidades, dos Campos, das ondas, os ritmos internos, o nosso próprio ritmo, e o quanto tudo isso nos afeta. Para um ator a observação de todos esses ritmos é o que permite torná-los vivos em cena a cada vez que uma história começa a ser contada no palco.

Embora Boleslavsky não seja tão amplamente reconhecido quanto alguns de seus alunos notáveis, sua contribuição para o entendimento do trabalho do ator e das técnicas de atuação foi fundamental no desenvolvimento da atuação moderna. Suas ideias e métodos ainda são estudados e influenciam a formação de atores e diretores teatrais até hoje.

**Eugênio Kusnet** foi um profundo estudioso do método Stanislavski, um diretor de teatro e instrutor de atuação que desempenhou um papel significativo na formação de atores e na evolução do teatro brasileiro. Kusnet, exatamente como Nair D'Agostini, repensa a metodologia para o ator brasileiro e contemporâneo. Kusnet, sempre entendeu esta necessidade de adaptar, repensar e reinventar a metodologia. Inclusive repensar a sua própria metodologia, como afirma na nota do autor do livro "*Ator e Método*" Neste ponto, Ele, Ivana Chubbuck, Nair D'Agostinni, Elena Vássina, entre tantos outros se encontram.

Este livro é resultado da reformulação de todo o material contido nos meus livros: "Iniciação a arte dramática" e "Introdução ao método da ação inconsciente". Ao relê-los ultimamente, constatei que os dois, em muitos

pontos, tornaram-se desatualizados e, por isso, pouco claros para o leitor de hoje, interessado nos destinos do teatro atual. Passaram apenas seis anos desde o último lançamento do meu livro. Durante esse tempo surgiram muitas informações novas, tanto de ordem científica no campo da psicologia e sociologia, como as resultantes das experiências feitas em teatros. O próprio método de Stanislavski deve ser apreciado hoje sob a luz destas informações. Isso me obrigou a rever todo o material informativo, bem como a própria metodologia por mim proposta então (Kusnet, 1974).

Kusnet veio para Brasil em 1920. Segundo o livro "*Eugênio Kusnet: Do ator ao professor*", quando volta a Rússia em 1968 teve contato com os escritos e estudos recentes do Método Stanislavski, já muito mais próximo ao método de Análise Ativa, o que transforma o olhar sobre toda sua pedagogia.

Kusnet acreditava na importância da análise cuidadosa e detalhada do personagem que um ator estava interpretando. Ele ensinou os atores a investigar as motivações, objetivos e conflitos internos do personagem para criar interpretações autênticas. Valorizava a expressão corporal como um meio fundamental de comunicação no palco. Ele ensinava os atores a usar seus corpos de forma expressiva, incorporando gestos, movimentos e postura para transmitir emoções e intenções. Embora não seja estritamente associado à "memória emotiva" como o Método de Strasberg, Kusnet reconhecia a importância das emoções na atuação. Ele encorajava os atores a explorar e expressar emoções genuínas no palco, relacionando-se com os sentimentos do personagem. O que é um ponto muito presente no trabalho de Ivana Chubbuck. Segundo Kusnet: "É necessário estabelecer bases comuns para esses nossos estudos: o objetivo do teatro é a revelação da vida do espírito humano, e o objetivo do ator - convencer o espectador da realidade dessa vida." (Kusnet, 1974). Ivana usa a corporeidade do ator e os impulsos produzidos pela memória emotiva do artista para acionar este espírito humano.

Eugênio reconhecia a improvisação era uma ferramenta de treinamento. Ele acreditava que a improvisação ajudava os atores a desenvolverem a espontaneidade, a criatividade e a capacidade de resposta no momento presente. Como quase todos os discípulos de Stanislavski enfatizavam a importância de compreender profundamente o texto dramático e isso incluía a análise das palavras, diálogos e subtexto para descobrir camadas adicionais de significado, tinha foco na ação física do personagem, os seus objetivos gerais e de cena. Ele acreditava que a ação física era uma maneira eficaz de acessar emoções e motivações internas.

Este é um ponto que vale ser ressaltado neste estudo, pois as ações motivadas pelo impulso que veremos no trabalho de Ivana, se apresenta também na pedagogia de Kusnet. Todo o trabalho tem o objetivo de buscar uma ação humana, genuína, com "fê cênica" - essa verdade



que aparece na episteme de quase todos os mestres estudados nesta dissertação e que se converge para o trabalho e estudos de Ivana.

A natureza dessa fé em teatro é específica e deve ser chamada de "fé cénica". A "fé cénica" induz o ator a agir e, conseqüentemente, ele age no que é imaginário, ou seja, age como personagem. O problema da obtenção da "fé cénica": escolher um caminho diferente daquele que é usado pelos atores geniais, isto é, em vez de usar a intuição, estudar os processos que regem a ação na vida real, para que agindo dentro da lógica da vida do personagem conseguir acreditar no que é imaginário, isto é, obter a " fé cénica". Assim, através de várias considerações, chegamos à conclusão de que o fator mais importante na nossa arte é o fator (Kusnet, 1974, p. 13).

Para Kusnet, o ator precisava buscar seu autoconhecimento, desenvolvimento pessoal - físico e emocional. Ele tinha a compreensão que o trabalho do ator exige que estes busquem crescer como indivíduos. Isto se faz necessário para interpretar um papel com verdade, pois desenvolvendo uma compreensão mais profunda de si mesmos vão poder aplicar essa compreensão na cena, gerando uma ação motivada pelo que há de mais humano no ator - suas emoções. Este é um belíssimo encontro da pedagogia de Kusnet com a desenvolvida por Chubbuck.

### 3 MEMÓRIA EMOTIVA E O UNIVERSO DA CENA

“O ator é aquele que se lembra”. Por muitas vezes ouvi essa frase do ator e diretor de teatro Harildo Deda, uma importante referência na minha formação de trabalho como ator. Harildo me apresentou Stanislavski na prática, encontros com memória, imaginação, ritmo, dramaturgia realista, clássicos, entre tantas outras experiências muito bem descritas na dissertação da professora Elaine Cardim de Lima, que também atravessou a experiência com este mestre na Escola de Teatro da UFBA:

No início do segundo ano do curso com o professor Harildo Deda, iniciei a prática sobre o sistema de Constantin Stanislávski (1972, 1976, 1994) e a estética realista-naturalista. O Trabalho de Mesa era o ponto de partida do processo criativo. Esse procedimento dava início à discussão sobre as análises da peça e das personagens. Também durante esse trabalho, o ator era estimulado a visualizar imagens que o ajudavam a fisicalizar o estado interior da personagem e, assim, concretizá-la em sua voz. Essas imagens eram extraídas a partir das indicações do texto e sugeridas pelo professor. Ao usar a imaginação o ator também se projetava no lugar da personagem. E então, através do Se Mágico (da pergunta chave: o que você faria nessa situação se fosse a sua personagem?), lançávamo-nos a preencher com verdade, como se estivéssemos vivendo o papel, as lacunas existentes no nosso trabalho de interpretação. Harildo Deda enfatizava também a construção vocal do ator, principalmente quanto à articulação, dicção, uso das caixas de ressonância e ritmo. (Lima, 2011, p. 19).

A memória é o HD onde armazenamos todas as experiências vividas. É graças a ela que temos a capacidade de aprender. Como diria Cardoso: “... a memória forma a base para a aprendizagem, que é a aquisição de novos conhecimentos. Assim sendo, a memória retém esses conhecimentos aprendidos” (Cardoso, 1997). Podemos então dizer que temos a memória intelectual, onde captamos todos os aprendizados e a memória sensorial que está no corpo. Por isso não é possível localizar o espaço da mente onde está a memória. Vários sistemas neuro psicofisiológicos que funcionam de forma rizomática fazem com que essa memória produzida reverbere no corpo e seja armazenada na mente. Para o ator é fundamental entender que mente e corpo são uma coisa só. Sabemos que a memória armazenada é a que nos permite aprender, mas como diz Capra “mesmo em suas manifestações mais abstratas, não são separadas do corpo, mas sim nascidas dele e moldadas por ele” (Capra, 2002)

Entendendo esses princípios vamos ao que realmente nos interessa neste estudo que é a função dessa memória, tanto de aprendizado, mas principalmente a parte sensorial dela que, em minha opinião, é um dos principais sustentáculos da pedagogia Chubbuck. Ivana Chubbuck, preparadora de atores americana, percebeu a fundamental importância desta ferramenta e usa

isso no trabalho dela baseado em 3 mestres: Constantim Stanislavski, Stanford Meisner, Uta Hagen. Como a criadora do método Chubbuck, traz esses 3 encenadores como referências para resultado da sua técnica. Vamos estudar a memória emotiva, impulsos e ações interiores nesses 3 autores separadamente. Mas gostaria neste capítulo de abordar a importância deste aspecto de forma geral para alguns pensadores das artes cênicas que foram importantes na minha formação e me ajudaram a reconhecer no sistema que estudo a importância desta ferramenta. Um estudioso absolutamente impregnado pelo trabalho de Stanislavski, Michael Chekhov. É importante ressaltar que não vou mergulhar no caminho que cada um desses mestres usa para acessar esta memória emotiva. Este mergulho vai acontecer no método Chubbuck. Mas entender esses pensamentos é fundamental para o ator que tem medo de se conectar com suas emoções ou para atores que tem medo de correr risco emocional em cena. Estar em cena é um risco, tal qual estar vivo. Um ator que entra em cena tecnicamente, sem fazer com que seu corpo reverbere o sentimento da personagem não vai envolver nem tocar essa plateia. Ivana diz que é um ator que interpreta o sentimento, passa a impressão de vitimização e com isso gera rejeição e não identificação. Público não quer ver nem o ator nem o personagem se vitimizando. Quer ver o personagem vivendo, atravessando sensações, representando. Chekhov fala que o ator deve lutar por essa união mente e corpo, ter um corpo o mais disponível e treinado possível para enfrentar menos resistência nas reverberações emocionais que essa mente propuser (está falando sobre respostas a pulsões). “O corpo do ator deve absorver qualidades psicológicas, deve ser por elas impregnado, de modo que se convertam gradualmente em uma membrana sensitiva, numa espécie de receptor e condutor de imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza” (Chekhov, p.02). O ator é esse atleta das emoções. Corpo e voz são como eles traduzem e contam essa história. Mas como o próprio Chekhov diz: todo corpo possui resistências. Vencer essas resistências é um grande exercício, mas respeitar as características, tempos, possibilidades, entender que esse filtro humano tem identidade, é o que Ivana Chubbuck pontua como fundamental na construção de um trabalho único. Para Chekhov, o corpo do ator deve ser um canal permanente de fluxo artístico. “O corpo do ator deve ser moldado e recriado a partir de dentro” (Chekov, p.04). Se o corpo é moldado por dentro é importante, e fundamental se fazer um estudo de época, entender mais sobre como o personagem vive, tentar entender os caminhos que levaram esse personagem a viver essa história. Essa é a memória de aprendizagem sendo utilizada. Ela vai ajudar ao ator a entender que emoções deve escolher pra cada momento. Perceber as sutilezas entre a luz e a sombra de cada personagem, humanizar. O personagem não é uma coisa só, bom, mau, triste, feliz... Ele

é o reflexo de tudo que vem de dentro. Construção de vida, emoções, preconceitos e conceitos, de toda uma estrutura que compõe aquele ser. Ivana utiliza esse conhecimento para mesmo um personagem que tenha muitas desventuras negativas, que seja bem fácil de se vitimizar em cena, ele tenha o entendimento do porquê lutar por essa história. Qual o objetivo da cena, qual o objetivo geral dele no espetáculo.

Mas como é o funcionamento desta memória? O inconsciente funciona como uma nuvem que absorve uma boa parte do que experienciamos, vimos, sentimos, até o que efetivamente não percebemos conscientemente. Fica tudo nesta nuvem, mas a maior parte não é acessível ao processamento consciente. Quanto a memória, ela é individual, pessoal e intransferível. Um mesmo fato é percebido por pessoas de formas diferentes e causam impactos emocionais completamente diferentes para cada uma. Pensar Bachelard quando falamos de memória emotiva para atores é fundamental. o trabalho de Bachelard pode lançar luz sobre a relação entre a memória e a imaginação, que tem implicações indiretas para a compreensão das emoções. Todos os autores que Ivana Chubbuck revisita: Meisner, Stanislavski, Hagen, dialogam diretamente com esses conceitos de imaginação, memória, emoção, percepção, Identidades e entendimento destas emoções. Por isso pensar e entender Bachelard se torna tão precioso e necessário para este estudo. Bachelard explorou profundamente o papel da imaginação na construção do conhecimento e da experiência humana. Ele argumentou que a imaginação é uma força criativa que não apenas molda nossa compreensão do mundo, mas também afeta nossas emoções e memórias. A visão de Bachelard sobre a imaginação enfatiza sua importância como uma força criativa e dinâmica que molda nossa relação com o mundo e nossas experiências emocionais. Para Bachelard, a imaginação não era uma mera fuga da realidade, mas uma maneira fundamental de compreender e explorar o mundo interior e exterior. Vou trazer alguns conceitos que dialogam com o estudo que faremos e que podem complementar de forma importante o entendimento do trabalho de Ivana. Bachelard introduziu a ideia do "imaginário poético", que se refere aos mundos de imaginação e simbolismo que os indivíduos criam em suas mentes. Ele argumentou que a imaginação é fundamental para a experiência humana e influencia a maneira como percebemos o mundo e reagimos emocionalmente a ele. Se refere ao conjunto de imagens, símbolos e metáforas que habitam nossa mente e afetam nossa compreensão do mundo e nossas emoções. Esse imaginário é formado por meio da experiência e da cultura, e ele influencia a maneira como percebemos e nos relacionamos com o mundo. Quando se fala em construção de personagem, também se fala em um ator, com uma vivência e uma percepção de mundo, como filtro para dar espaço ao

nascer desta nova persona. Inevitavelmente o produto que vai nascer deste trabalho (personagem), vai ser fruto da coragem deste artista de se expor e esgarças a sua alma, criando entendimento de outras experiencias, estudando outra cultura e quando dizemos sem julgamento na hora de fazer, não estamos falando do ator sem opinião, mas do ator que entende a sua própria cultura e seus avanços, e que para aquele personagem o que importa é exatamente emprestar a força que essa moral impugna. A construção do personagem pede atenção as ferramentas 7,8 e 11, que são respectivamente: momento anterior, lugar e quarta parede, e circunstâncias anteriores. Aprofundaremos estes conceitos durante o estudo, mas aqui, com Bachelard é fundamental entender que a percepção de mundo, pesquisa, mergulhos, esse expandir de alma e consciência é o trabalho básico diário que todo ator, durante toda sua carreira, precisa fazer para ampliar a gama de possibilidades emocionais conscientes e garantir uma melhor compreensão de mundo nossa e dos personagens. Encontrar as verdades, as humanidades, fazer esse personagem ter alma. Se falamos de emoção consciente, estamos falando também de razão. Consciência é exatamente o entendimento racional da emoção. Mas se razão e emoção são aparentemente opostas, como elas podem ajudar um ator a criar? Bachelard via a imaginação como uma força dialética que opera em oposição à razão. Ele argumentava que a imaginação e a razão frequentemente entravam em conflito, e essa tensão era fundamental para o pensamento criativo. Enquanto a razão busca a clareza e a objetividade, a imaginação busca a subjetividade e a ambiguidade. Essa tensão entre razão e imaginação impulsiona a criação de novos conhecimentos e perspectivas. E nesta total dicotomia é que todo o processo criativo do ator vai fluir e evoluir. Desse encontro de razão e emoção acontecem aprofundamentos. O método Chubbuck utiliza traumas, dores, como obstáculos para o personagem vencer seus objetivos. Também para oferecer uma qualidade que só aquele ator pode oferecer a esse personagem. Este aprofundamento psicológico não fugiu dos estudos de Bachelard. Bachelard estava interessado na psicanálise da imaginação, explorando como a imaginação pode revelar aspectos profundos da psique humana. Ele via a imaginação como uma forma de autorreflexão e autoconhecimento, na qual os símbolos e imagens revelam conteúdos inconscientes. O trabalho do ator exige que ele se autoconheça, como disse anteriormente não tem como viver sem correr risco emocional. Porém, vou fazer uma observação nas minhas práticas da delicadeza e necessidade de profunda generosidade que este trabalho exige do ator. Tocar nas emoções pode causar profunda dor e o que o ator precisa perceber é quando este movimento está auxiliando a ele e ao personagem ou quando isso está

indo além dos limites e travando a criatividade ao invés de corroborar. Quando entrarmos nos estudos práticos da pesquisa vamos aprofundar mais nestes temas.

Em sua obra "A Poética do Espaço", Bachelard explorou como os espaços físicos e a arquitetura podem evocar memórias e emoções. Ele discutiu como certos lugares podem nos fazer lembrar de experiências passadas e despertar sentimentos profundos. Ele argumenta que nossa relação com os espaços não é apenas objetiva, mas também subjetiva e poética. Quero ainda acrescentar a esse conceito e discussão um conceito muito usado hoje no estudo da acessibilidade que é o de acessibilidade emocional, que trata exatamente da ideia de que não bastam apenas conceitos arquitetônicos para se pensar em acessibilidade, é preciso que esse acesso integre e repense os conceitos de memória que este lugar pode emanar. Como no ator, corpo e memória estão integrados, aqui também este conceito dialoga. Bachelard cunhou o termo "reverberações poéticas" para descrever a maneira como as imagens e as palavras têm o poder de evocar emoções e lembranças em nós. Ele argumentou que a linguagem poética e a imaginação podem criar conexões entre nossas experiências emocionais e nossas memórias. Voltamos a Haríldo Deda, "o ator é aquele que se lembra". É essa conexão com as nossas experiências e entendimentos que ajudam a humanizar o personagem. Embora Bachelard não tenha escrito diretamente sobre memória emotiva-afetiva, suas ideias sobre a imaginação, o imaginário poético e a maneira como os espaços físicos afetam nossas emoções são relevantes para a compreensão de como as memórias e as emoções estão interconectadas.

Primordialmente o passado não pode ser analisado como um bloco uniforme e "a recordação pura não existe, é arbitrário o pensamento que julga podermos abarcar na memória tudo o que já vimos" (BACHELARD, 1994a p. 48).

Se um mesmo fato é entendido de forma diferente para cada pessoa, então os gatilhos para trazer essa memória ao consciente também é diferente para cada um. Bachelard explica esse fato: "A recordação não é um bem disponível. Só podemos realizá-la se partimos de uma intenção presente. Nenhuma imagem surge sem razão, sem associação de ideias" (BACHELARD, 1994, p. 51)

Este é um pressuposto importante que falaremos sobre o trabalho de Ivana Chubbuck. Associar ideias, espaços substituir imagens. Criar os gatilhos para acionar o corpo. O corpo e mente do ator estão a serviço do personagem sim, mas sempre sobre o filtro humano do ser-ator. E com isso Stanislavski diz:

Desde os primeiros passos na abordagem ao papel, é necessário guardar de todas as maneiras a sua própria, espontânea, livre e sincera relação com ele e sua opinião individual sobre a vida da nova peça e do papel. Por isso, não se entreguem logo e por inteiro ao poder alheio e não percam a si mesmos na criação. (STANISLAVSKI, 1994, p. 402)

Não é viável estudar a memória emotiva no trabalho de Ivana Chubbuck sem entender esta fala de Stanislavski. Elena Vássina também traz essa importância de forma muito clara em seus estudos. Mente, corpo, memória, história, ampliar as possibilidades de diálogo do inconsciente com o consciente, isto é um trabalho árduo do ator com ele mesmo. Uma pesquisa um mergulho que amplia seu repertório de possibilidades de interpretação. Um outro dado fundamental é que segundo o neurologista Antônio Damásio as emoções precedem o sentimento. A emoção é esse primeiro impacto que causa reação direta na corporeidade e o sentimento é o que fica depois disso. O que permanece. Que faz armazenar esta sensação na memória. O entendimento desses conceitos pode auxiliar o trabalho do ator para buscar uma interpretação com absoluta verdade emocional. Ivana Chubbuck diz que quando um ator representa um sentimento, mas não sente, ele oferece o que ela chama de um vômito emocional a plateia. Texto contundente, mas sem ser preenchido pelo ator e automaticamente sem irradiar para a o público significando nada. Um vazio. Uma mentira emocional.

#### 4 MEMÓRIA EMOTIVA E O PODER DO ATOR POR IVANA CHUBBUCK

Essa técnica irá ensiná-lo a usar seus traumas, suas dores emocionais, obsessões, caricaturas, necessidades, seus objetivos e sonhos para alimentar e guiar a personagem na direção do seu objetivo. Você irá aprender que os obstáculos da vida da sua personagem não estão lá para serem aceitos, mas para serem superados de forma heroica. Em outras palavras, minha técnica ensina os atores vencer. (Chubbuck, 2018, p. 13)

Conhecida como a “Guru das celebridades” Ivana Chubbuck é uma preparadora de atores e de elencos estadunidense, responsável por ajudar grandes estrelas do cinema mundial a interpretar seus papéis com identidade, complexidade e a integridade que a intimidade do vídeo exige. Ivana atribui o sucesso de sua técnica a utilizar o comportamento humano e a psicologia como aliados fundamentais no processo de construção de personagem. Comunicação psicofísica clara garante a transmissão do que o ator quer comunicar para o público cenicamente e fornece segurança necessária para o ator enfrentar os desafios encontrados na contemporaneidade.

No cenário profissional de hoje, um ator dialoga com: teatro, tv, cinema, redes sociais, interações virtuais, produções feitas para internet, podcasts, testes para comerciais, séries, filmes, novelas, teatro, enfim uma gama gigante de possibilidades onde o artista tem que mostrar desenvoltura, identidade, brilhantismo, clareza e acima de tudo a emoção correta. Na modernidade o tempo não é um aliado. O artista tem que buscar uma interpretação íntegra e robusta, com um tempo muito menor de pesquisa. O ator precisa conquistar segurança e fluidez, entendimento rápido das emoções, da corporeidade, da comunicação cênica para poder transitar nas múltiplas possibilidades artísticas que a modernidade oferece. Ivana é contemporânea desse mundo e uma estudiosa com mais de 30 anos de atuação, que dialoga com seus mestres, repensando Stanislavski, Uta Hagen, Stanford Meisner e utiliza todo seu conhecimento teórico, aliado à sua percepção prática diária, para compor sua pedagogia. Para os alunos que estudam em seu estúdio de interpretação, Ivana Chubbuck Studio, ela propõe uma pedagogia que converse com a tradição da construção da cena, mas que entenda as necessidades do ator e do mercado contemporâneo. Recriando Stanislavsky, Ivana reconhece pontos absolutamente eficazes, e faz com que os atores se apropriem deste conteúdo e virem agentes autônomos e conscientes, transformadores da sua cena.

Em meus estudos e mergulhos como ator percebo que a memória emotiva e suas pulsões de ação como a mola mestra de todas as ferramentas deste sistema. Isto fica preciso quando se coloca em prática a técnica descrita em seu livro. Este é mais um mérito desta pedagogia. Ivana



produz um livro que já está em mais de 22 países, indicando para estudantes das artes cênicas o que ela chama das 12 ferramentas para seu processo criativo. Dominando esses conhecimentos os desafios para a arte de interpretar seriam vencidos. As Palavras "passos" e "ferramentas" oferecem ao ator um caminho a ser seguido e um entendimento individualizado, onde o artista consegue se perceber o que ele precisa para se potencializar para cena, conhecer as ferramentas e usar o que funciona para a cena. Ele pode seguir os 12 passos ou se estiver com menos tempo, utilizar 2 ou 3 passos para conseguir o que precisa para aquele papel. O autoconhecimento, a autopercepção, são fundamentais nesta trajetória. O enfrentamento das dores, traumas, perceber com clareza a necessidade do personagem e ver o que o seu arsenal de ator tem para emprestar para o personagem, criar esses e novos espaços, são parte desse desafiador processo do ator, e que Ivana garante ter resultados surpreendentes.

Outra característica importante do método é o de personalizar, respeitar a corporeidade, a assinatura deste ator. Toda pessoa possui características que as tornam únicas. Mesmo em um contexto globalizado que tenta colocar o ser humano como uma manada: se vestem parecidos, andam parecidos, falam parecidos, se expressam dentro de padrões construídos e determinados como bons ou maus, na arte se percebe que todos são únicos e tem identidades específicas em suas expressões. Quando um ator é capaz de entender o funcionamento do seu corpo, como este corpo reage psicofisicamente, suas notas, sua partitura, ele se torna um instrumento muito mais pronto para transbordar de forma única em cena.

Nestes 29 anos de cena e teatro, mesmo intuitivamente sempre busquei entender o que eu poderia oferecer para aquela história e para aquele personagem. Para exemplificar: em uma montagem chamada '*Só o faraó tem alma*' fui convidado para substituir um ator que fazia o papel do general do exército. O texto trazia a discussão onde a cúpula, aristocracia, igreja, militares, e o faraó tentavam encontrar uma solução para uma manifestação popular no qual o povo queria ter o direito a ter alma. E, como o título diz: *Só o Faraó tem alma*, o povo não poderia ter. O ator que fazia o personagem no meu lugar era alto, corporeidade próxima ao imaginário do que temos relacionado a generais do exército e ainda era mais jovem. A direção me deu a liberdade de criar e segui o caminho q Ivana Chubbuck sugere mesmo ainda intuitivamente, sem conhecer ainda a metodologia, mas já com profundo conhecimento do método Stanislavski. Fiz o anti-general. Um representante atrapalhado, com opiniões firmes, mas sem conteúdo e isso permitia que ele concordasse com todos, mesmo os contrários a ele. Respeitei a velocidade do meu humor, minha corporeidade, usei o fato de ser fora do padrão e transformar isso em humor. E assim consegui conceber um personagem que respeitava todas as

características textuais, a história e seu caminho, mas que tinha um objetivo de cena e geral específicos, características e reações que só eu poderia oferecer para aquele personagem. Qualquer outro ator que fizesse este personagem não traria aquelas opções. Aquele general era único. Conseguia com isso fazer o humor transbordar para o público porque como diz Ivana Chubbuck eu corria risco emocional em cena o tempo todo. Características da minha vida eram emprestadas e transbordadas para uma plateia que se divertia incansavelmente. Este é um exemplo entre muitas escolhas que poderia contar sobre a minha trajetória. Por isso essa metodologia e as percepções de Ivana, me deram base para revisitar minha trajetória e ativar a autopercepção das minhas práticas, comparando com a pedagogia. Neste processo identifiquei a memória emotiva como a mola propulsora das 12 ferramentas.

Da mesma forma que transitei aqui por minha trajetória, Ivana utiliza toda sua experiência e a conta em seu livro, embasando passo a passo como utilizar essas ferramentas, fugindo assim, construções rasas e óbvias. Como ser profundo, construir interpretações robustas, não baratear cenicamente mesmo tendo pouco tempo para elaborar processos? Em seu livro *O Poder do Ator*, Ivana diz que: “A diferença entre a Técnica Chubbuck e outras desenvolvidas no passado é que ensino os atores a utilizar suas emoções não como resultado final, mas como meio de potencializar o seu objetivo.” (Chubbuck, 2018, p. 7) Este aprendizado ela já traz de seus mestres. Nos estudos acima vemos que Uta Hagen dissertou sobre isso com muita propriedade.

Usei o passado para tornar O Presente real não estou atuando no passado, mas agora. Procurei substituições para acreditar no agora, Para sentir o agora. E fiz ambas as coisas para encontrar uma ação espontânea para o agora. Talvez eu repita isso 1000 vezes porque é algo frequentemente mal compreendido, mas tu as substituições são completas apenas quando se torna um sinônimas deste ator, destes eventos da peça, destes objetos que você está usando em sua vida no palco e produzem uma ação significativa. Você pode até esquecer da fonte original – ótimo. (Hagen, p. 62).

Ivana diz que a diferença na utilização da sua técnica está na intensidade que ela mergulha nas emoções. Para Ivana o objetivo é fundamental e a emoção é para potencializar a cena. Mas este ponto que Hagen traz sobre esquecer a fonte original, para Ivana não seria possível. “O ator deve aprender a usar suas emoções não como um resultado final, mas como uma ferramenta que lhe proporcione a paixão necessária para superar o conflito do roteiro” (Chubbuck, 2018, p. 21) Esta paixão exige uma intensidade que a fonte original proporciona.

Eugênio Kusnet fala sobre o ator mergulhar no seu âmbito pessoal psicológico. Lee Strasberg também. Dos mestres que trouxe no escopo deste estudo, Lee Stranberg e Uta Hagen

são os diretores que mais se aproximam do trabalho de Ivana Chubbuck. O que temos aqui é uma professora viva, que sabendo de todas as questões psicológicas que a humanidade enfrenta na contemporaneidade, utiliza essas questões como potência. Superar a dor para vencer na performance cênica. Toda pedagogia é focada em função da cena e do objetivo, ancorada na técnica. Ivana acredita que o ator deve se desafiar psicologicamente, realmente enfrentar seus monstros, não para ter uma interpretação histriônica, mas para dominar esses sentimentos e fazer essa corporeidade verdadeira, intensa e transformada em ação. Ela aponta: “o poder do ator mostra como se apropriar dos seus conflitos, desafios e sofrimentos e transformá-los em algo positivo, do seu ponto de vista e do personagem que você está interpretando.” (Chubbuck, 2018, p. 11).

Neste capítulo abordo cada uma das ferramentas e investigarei a utilização da memória emotiva nela. O caminho pedagógico de Ivana, leva o ator a perceber o quanto a memória emotiva, os traumas e problemas que carregava do passado influenciavam nos produtos dele como ator. Percebendo a existência deste fator emocional, utiliza essa percepção para refletir como essa memória poderia, ao invés de ser um obstáculo para atrapalhar ou travar seu trabalho, transformar em algo para potencializá-lo. Neste momento Ivana observa que a diferença entre sentimentos genuínos advindos do arcabouço emocional do ator. eram absolutamente mais potentes que sentimentos técnicos construídos, emoções que nasciam apenas de uma respiração técnica ofegante ou de construções corpóreas. Estas emoções técnicas faziam parecer que o personagem se vitimizava. Para Chubbuck, se vitimizar não é uma boa opção para o ator. Torna o personagem fraco, complacente, sem objetivo. Deixa o foco perdido, esperando que o acaso resolva todas as ações. Em minha percepção pessoal observo que nesses casos a plateia desiste de acompanhar a história desses personagens e se ligam em outros mais vivos. Muito comum o público se ligar muito mais ao vilão do que ao protagonista, porque quando ele se vitimiza, se torna fraco, perde o protagonismo da sua história, não luta, não enfrenta, não faz o público transbordar com ele. Fato, todo personagem tem um objetivo e quer vencer alguma coisa. Descobrir o que o personagem quer vencer é o trabalho do ator. Segundo Ivana:

Eu tinha que criar um sistema que pudesse refletir e orientar esse processo; um sistema que reproduzisse o comportamento humano de maneira real e dinâmica; um sistema que, uma vez que o ator se comprometesse a fazer suas escolhas sem medo, iria guiá-lo e encorajá-lo a usar sua dor pessoal para alcançar o objetivo da sua personagem; um sistema que também proporcionaria escolhas técnicas arriscadas que permitiriam ao ator quebrar as regras e criar novas regras, inspirando trabalho e personagens excepcionais, um sistema que criaria uma personagem emocionalmente heroica em vez de uma vítima. (Chubbuck, 2018, p. 9).

Um outro ponto importante para se traçar antes de aprofundar em cada uma das ferramentas é a ideia de que o ator precisa fazer escolhas. Que escolhas e que emoções o ator vai utilizar para cada momento? Qual escolha certa vai fazer com que esse personagem vença? Estas são respostas que todo ator deve buscar. Atuar é metaforizar a vida. Atravessamos e neste percurso de vida encontramos uma multiplicidade de surpresas inesperadas, emoções, encontros e desencontros, ninhos feitos e desfeitos, silêncio e caos, solidão e solitudes, enfim... encontramos vida!

Sentir não é o suficiente para uma cena. O personagem precisa sentir, o ator é o veículo que faz esse sentimento transbordar e transformá-lo em ação, para isso ele precisa entender e escolher o que ele pode emprestar do seu arcabouço emocional para esse personagem enfrentar esse percurso. Este desafio prende atenção da plateia e faz com que ela embarque nessa viagem junto com seu personagem, plateia se identifique com ele, torce para que ele não desista de chegar ao objetivo. Enfim, é importante para o ator saber o que quer que o público encontre neste percurso, o que quer que ele veja nos obstáculos do percurso e que sentimento quer despertar neles. Atores não podem se isentar de fazer escolhas nas cenas, como não podem deixar de escolher na vida. E o caminho escolhido pelo ator é que faz das vidas e das histórias de seus personagens mais emocionantes e interessantes. Importante salientar que fazemos escolhas e humanizamos personagens, respeitando a não binaridade entre bom e mau. Todo personagem tem luz e sombra, depressão, alegria, vitórias, conquistas, perdas, mortes, nascimentos... O ator não pode ter medo de olhar para isso e enxergar que ele tem todas essas cores e possibilidades. Não somos como nossos personagens, mas temos parte deles em nós e isso faz deles também humanos e vivos. Isso faz com que quem assiste se veja e te veja. De alguma forma o ator em cena sempre se revela.

Um ator que apenas sente emoções tende a tornar sua performance introspectiva, não transmite energia e não inspira a si nem ao público, ao passo que assistir a alguém que faz tudo e qualquer coisa para dominar a dor e, assim, atingir uma meta ou objetivo prende a atenção do público, porque o resultado é uma atuação viva e imprevisível. Tomar atitudes resulta em risco e, portanto, em uma jornada inesperada. Não basta que o ator seja sincero. Seu trabalho é fazer certas escolhas que gerem resultados emocionantes. É possível pintar uma tela com tinta óleo, mas a pintura final não foram uma imagem atraente, ninguém vai olhar era ela. (Chubbuck, p.13)

O que Ivana chama de atraente, não é uma atração dentro de um conceito de beleza, e sim uma atração que mobilize emocionalmente o público. Gere impulsos.

Diante desses entendimentos podemos passar para o estudo e entender a aplicação da memória emotiva nas ferramentas da metodologia. As 12 ferramentas são: Objetivo Geral;

Objetivo da Cena; Obstáculos; Substituição; Objetivos Internos; Unidades e ações; Momento Anterior; Lugar é Quarta parede; Atividades; Monólogo Interior; Circunstâncias Anteriores; Deixar Fluir. Vou falar individualmente sobre cada uma delas e sobre percepção da psicologia e dos comportamentos em cada uma delas.

**Objetivo Geral**– Esta, em minha opinião, é a ferramenta mais importante. A ferramenta guia para o ator em todo espetáculo. O que o personagem deseja na vida? O que, em qualquer situação do roteiro ou da história, ele vai continuar desejando? O objetivo Geral é o que todo personagem pretende vencer, o que vai o guiar por toda sua trajetória de escolhas. O maior dos impulsos.

Ivana em seu trabalho percebe que muitos atores buscam escambos emocionais com o objetivo de sentir e se emocionar. Um exemplo: chorar em uma cena de drama, se conectar com uma tristeza profunda sua e chorar e que acreditam que isso é atuar. E não é. A escolha da emoção deve ser guiada por este objetivo geral em função da cena. Ela diz: “quanto melhor for o ator em acessar as próprias experiências de vida para criar a paixão e a urgência necessárias aos propósitos de um roteiro, mais elevada será a sua arte.” (Chubbuck, 2018, p. 22). "Aos propósitos de um roteiro" afirma ela. Nesta pedagogia o artista que não usa essa ferramenta cai na armadilha de ser vítima das circunstâncias e isso deixa a plateia enfadada. O objetivo geral vivo faz com que a interpretação seja mais potente. Independente da circunstância parecer absurda para o ator, ele deve correlacionar com algo que o impulse e que justifique a ação do seu personagem. Com isto ele vai verdadeiramente tentar vencer, vai transbordar toda emoção para plateia. Faz com que o público embarque nesta aventura com ele, e tenha curiosidade em saber o que vai acontecer.

Eu percebi que o ator deve identificar a necessidade principal da sua personagem, sua meta ou objetivo. Com esse objetivo em mente, o ator deve encontrar a dor pessoal certa, sua meta ou objetivo. Depois de trabalhar essa ideia por um tempo entendi que a dor deve ser poderosa o suficiente para inspirar um ator a comprometer-se sem medo, a fazer o que for necessário para conquistar esse objetivo. Se as emoções não forem fortes o suficiente, então o ator não estará suficientemente preenchido para sustentar sua luta e vencer. No entanto quando a dor pessoal certa está de acordo com um objetivo, ela conecta ao ator com o dilema da personagem, fazendo com que conquistar o objetivo seja, ao mesmo tempo, algo real e imprescindível pra ele no âmbito pessoal, não apenas como um ator interpretando um papel. (Chubbuck, 2018, p. 9)

Este texto deixa claro a importância da memória emotiva pessoal do ator nesta pedagogia. Unir as urgências do ator e do personagem, encontrar esta simbiose nos objetivos traz uma velocidade e uma emergência para as ações. A justificativa para os objetivos de todas

as cenas seguintes fica clara. Tanto pro ator, quanto para o personagem, por motivos talvez diferentes, este desejo deve ser visceral. Isso impulsiona a ação. A metodologia sugere que o artista se pergunte: “O que o meu personagem quer da vida? Qual é sua maior meta?” (Chubbuck, 2018, p. 22) Vamos ter assim um claro objetivo geral. Só depois disso é que o ator vai encontrar sentimentos análogos ao pessoal para emprestar a esse novo personagem em toda sua evolução cênica. A metodologia diz que o ator deve buscar uma necessidade humana básica, o livro sugere exemplos: “Quero encontrar o amor verdadeiro, quero ter poder, preciso ser validado” (Chubbuck, 2018, p. 22). Todas as emoções e articulações nas cenas vão transitar por essa escolha e todos os sentimentos que vão aparecer para o personagem. A corporeidade do ator vem exatamente como resultado de vencer ou não a meta. O sentimento análogo pessoal escolhido pelo ator deve ser forte o suficiente para acionar sua corporeidade e pulsar intensamente conseguindo transpor a relação quarta parede para se comunicar com a plateia que é a finalidade do artista. Chegamos a um ponto importante, se o ator começa a invocar lembranças terríveis antes de entrar em cena o que vai acontecer é o que Ivana chama de vômito emocional. Seria o que Hagen chama de histeria. Um sentimento sem controle que gera reações intensas pessoais internas no ator. Não é isso que a cena precisa. A emoção resulta em uma ação e o que o ator evoca vencer nesta ação é o seu objetivo de cena e geral. Um objetivo geral é sempre algo grande e com abertura para o personagem querer mais. Não deve ser "conseguir um cargo X em uma empresa", mas querer "o máximo de poder." O cargo X" é uma meta para chegar a esse objetivo geral que é poder. É através da paixão por vencer que o ator vai em direção a esse conflito sugerido pelo texto e pela cena. E aí temos escolhas racionais e emocionais do ator. Quanto mais o ator entender o movimento emocional do texto mais ele vai encontrar em seu corpo entendimento de sensações pessoais e reais que vão pulsar, trazendo, para ator e para público, a emergência necessária, uma melhor experiência cênica, mais empolgante e viva. Essa meta interior exige que o ator vá de cena em cena consciente do seu objetivo geral. Cada ato uma nova batalha para alcançar este objetivo que flui em um fluxo de crescimento. Vencendo os obstáculos, e criando estratégias – todas com o olhar voltados para essa super-meta.

Ao se concentrar apenas em conquistar seu objetivo, você deixa de prestar atenção na atuação, e naturalmente manifesta suas peculiaridades e maneirismos únicos. É esse tipo de comportamento real que gera atenção no momento presente e faz com que o público fique sem fôlego e torça pela sua personagem. Os espectadores podem ver o objetivo geral físico e emocional ser resolvido diante dos seus olhos e se relacionar com ele como se fosse a resolução das suas próprias questões. As pessoas ficarão mais dispostas a

apoiar alguém se sentirem que sua luta é idêntica às suas. (Chubbuck, 2018, p. 23).

Essa conexão faz com que o artista saia do óbvio, de expressões pré-determinadas, já esperadas por preparadores de elenco, e consiga fluir com a imaginação, navegando por novas possibilidades, utilizando suas próprias emoções, dores traumas e entendimentos do que a cena exige. Não ter essa consciência clara pode fazer que o ator perca completamente do objetivo do seu papel. Se emprestar um sentimento forjado ou equivocado ganhará uma cena vazia e sem sentido. A ação sem um impulso verdadeiro faz o público se desinteressar. Os sentimentos pessoais geram reações reais, comportamentos individuais, únicos, a expressão genuína de cada intérprete. Isso surpreende o espectador, garante a veracidade e coerência, engrandece a história.

Mas por que isso tudo é tão importante em relação a memória emotiva? Porque não adianta ter uma vida emocional riquíssima, com múltiplas possibilidades e fazer escolhas e entendimentos desconectados desse objetivo geral e do objetivo da cena. Está tudo conectado. Ivana percebeu que a escolha certa e o uso de emoções reais do ator - emoções próximas que façam o corpo do ator reagir. Emoções não resolvidas - são estas que impactam de forma contundente, e dão resultados específicos e diferenciados para encenação.

Ivana usa sua experiência como preparadora de elenco para desenvolver sua pedagogia. Pretendo neste capítulo rememorar experiências pessoais, como o objetivo de refletir e investigar a pedagogia. Acho esta uma estratégia importante, porque como diz Uta Hagen, so podemos ensinar aquilo que conhecemos e praticamos. No espetáculo *O Interrogatório*, Peter Weiss recria o julgamento de Auschwitz. Esta foi uma experiência marcante, porque eram 40 atores, com caminhos cênicos muito diferentes, dizendo um texto de absoluta dificuldade emocional. Todos os atores eram profissionais com trajetórias absolutamente vivas e diferentes no teatro brasileiro. Percebi, durante o processo de ensaio, que tinham algumas cenas que eram absolutamente bem-ditas e interpretadas, regadas de lágrimas e emoções, via que o ator tinha trabalhado muito para chegar naquela emoção, porém aquilo não me emocionava. Cenas feitas com menos arroubos emocionais, mais com mais conexões com a verdade do ator, com menos explosões emocionais e mais entendimento dos vazios me despertavam muito mais interesse em acompanhar aquela história, me comoviam muito mais. As cenas mais "sentidas", que vibravam apenas internamente no ator, me enfadavam. O meu encontro com esta pedagogia me fez entender o que exatamente acontecia ali. O objetivo geral não se apresentava em cena, apenas o objetivo de cena. Quando o ator entrava no julgamento com o objetivo de dividir a

sua dor, se emocionar, e sofrer em cena, simplesmente se vitimizava e enfadava a plateia. Os que entravam para vencer, com objetivo geral claro e ele se aliava ao objetivo de cena, esse sim me interessava! Esses atores entravam em cenas com verdades a serem defendidas com issi a cena era absolutamente rica. Ivana diz que: “O objetivo geral da personagem deve ser formulado de modo a estabelecer uma necessária mudança de vida para sobrevivência física e/ou emocional.” (Chubbuck, 2018, p. 25) Outro dado bem importante é que quando se entende o objetivo geral da personagem, é a hora de encontrar a relação pessoal com o ator. O que ele vai trazer como escambo emocional. O que importa em uma trama são as relações humanas. No Interrogatório por exemplo, reconheço que quem se conectou com uma necessidade básica pessoal, ativa e absolutamente humana trouxe para a cena qualidades únicas. Um nazista que entrava em cena para dizer que a culpa não era dele era do sistema e ficava nisto, enfadava absolutamente a plateia. Os que iam para garantir sua liberdade, salvar sua vida, voltar para o seu amor, esses traziam qualidades diferenciadas para seu personagem. Essa motivação era interna, não estava explícita no texto, foi criada pelo ator para garantir os impulsos de ação interessantes para cena e para o personagem. O que faria ele dar a vida para não ser condenado ali? Esta sim é uma boa pergunta para o ator se fazer e defender sua cena. Esta resposta única, garante a identidade da expressão, garante que nunca vai ser igual, uma interpretação viva que reflete uma necessidade humana.

Não complicar também é fundamental. Não é para elaborar algo complexo, mas uma paixão passível de ser vivida naquele roteiro. Experimentar possibilidades nos ensaios é recomendado pela autora. Nem sempre a primeira escolha intelectual é a melhor. No processo o ator intui outras possibilidades e deve experimentá-las, perceber como ela impacta nas cenas. Este não é um processo fácil, o obstáculo as vezes está no próprio ator. No espetáculo *Idas e Vidas* interpretei o personagem Pedrão, um homossexual, que demorou a assumir a sua sexualidade, e está reencontrando amigos de escola que ainda desconhecem sua orientação sexual. Passei alguns meses ensaiando e buscando caminhos racionais, mas fugindo inconscientemente das identificações pessoais utilizando escambos emocionais óbvios e fracos. Encontrei uma linha de interpretação, mas ainda não era o que buscava, porque eu não me implicava emocionalmente nas cenas. Num festival de teatro, o personagem encontrou esse objetivo geral que era a validação. Ele precisava ser validado, por ter sido invalidado a vida inteira. Descobri isso intuitivamente e usei e para cena. Ali o personagem nasceu, me garantindo uma indicação de melhor ator. Depois de conhecer a pedagogia de Ivana consegui nominar o que tinha mudado naquela cena. Enfrentar a minhas validações, perceber essa relação que me



aproximava tanto do personagem me fazia fugir da emoção correta, do escambo perfeito. A necessidade de ser validado ainda movia meu corpo e ao invés de enfrentar eu fugia. Quando encarei e fluí, nasceu esse homem(personagem) que me trouxe tantas alegrias. Por isso quando um diretor ou preparador de elenco sinalizar que a construção do personagem ainda está frágil, comece sempre observando esse objetivo geral, suas escolhas e por qual caminho está seguindo. Pode ser um farol muito importante na construção cênica.

Esta conexão com a memória ajuda também a vencer a ideia de julgamento, quando o ator julga por sua moral a ação do personagem. No processo de "*O Interrogatório*", eu interpretava o enfermeiro chefe Kler. Um homem que matou pessoas com injeção de fenol no coração. Como defender cenicamente esse homem? Nada defenderia esse personagem. Esse julgamento não facilita em nada a vida do ator em cena. Ele facilmente se perde, porque o ator não quer vencer, quer ser condenado. Não é isso que o público quer ver e nem é isso que ele deve oferecer a cena. Voltamos ao objetivo geral do personagem. Como disse acima, este objetivo vai garantir que o ator entre em cena com uma necessidade pungente de sobreviver e vencer, mudando toda qualidade de interpretação! Encontrar as justificativas, e deixar a escuta e imaginação ativas para junto com elas acessar as emoções na memória e fazer o impulso gerir a ação. Personalizar esse caminho. Este é um grande aliado no processo de não julgar e se permitir fluir na cena. "Para um ator, o objetivo geral preenche aspectos da trama e dar um caminho viável, cheio de riscos interessantes, para personalizar o papel. O objetivo geral em essência constrói um percurso para o ator e para o público. (Chubbuck, 2018, p. 24).

**Objetivo da Cena** - O nome já fala por si mesmo. É o que o ator vai ter como meta em cada cena para vencer e alcançar o objetivo geral. É através dele que o ator vai saber como se relacionar na próxima cena com pessoa, objetos, em sua solidão com ele mesmo... Um caminho determinante, e com o movimento emocional certo, amparado pelo superobjetivo, o objetivo da cena determina a trajetória de ação percorrida pelo personagem através da trama. Voltando ao exemplo do espetáculo *O Interrogatório*, meu personagem justificava que merecia ser absolvido porque tinha sido obrigado a fazer aquilo. Quando alguma testemunha duvidava ou colocava a absolvição dele em cheque, ele reagia, por pulsar por liberdade. O Objetivo geral dele era sair em liberdade. O da cena era refutar os argumentos e comover aquele júri. Mas cada unidade, variava o movimento de ação da cena. Quando falava com júri, com juiz ou reagia a uma testemunha, ele estava em risco. E a memória emotiva? Sustentava absolutamente cada uma dessas mudanças. Kler tinha que ser inteligente, mas ao mesmo tempo absolutamente honesto, ou não convenceria ninguém de sua inocência. Este espetáculo tinha em média 7 horas

de duração e todos os 40 atores ficavam em cena por todo tempo. Tínhamos que usar o cansaço, as emoções que vinham das outras cenas, e ter uma conexão plena com os objetivos para não nos perder e entregar uma cena rasa. Tentar conectar com qualquer memória antiga não seria saída, seria ainda mais doloroso e cansativo. Me conectei com esses objetivos, geral e da cena. Mas ali ainda acreditava que qualquer memória serviria. Ivana me prova que memórias que fazem meu corpo reagir, lembranças ainda vivas em mim, recentes, são mais fortes. Na temporada percebi isso e comecei a usar o que me ajudou muito. A memória emotiva pessoal certa é o que vai fazer a diferença em mais uma ferramenta. O objetivo da cena é algo que o personagem pode resolver em cena burlando qualquer obstáculo. Memória emotiva vai ser o impulso da ação e assim fazer que o movimento aconteça. Conquistar alguém, fazer sexo, conseguir um emprego, seja o que for o objetivo o ator precisa se conectar com emoções pessoais ou o pulso da cena vai vazar por entre os dedos do ator. Em cena o ator sempre está interagindo, mesmo em um monólogo ele interage, o público está ali, presente. Trabalhamos com verbos de ação: conquistar, fazer, conseguir, verbos que demandam que a trama se movimente, algo aconteça, que transporta a plateia a corroborar ou não com a vontade do ator. Temos que lembrar das recíprocas, pois quando a ação vem do outro ator, gera uma reação em vc. Uma escuta ativa é fundamental para o ator. Como na vida, estamos sempre em risco de viver uma surpresa do inesperado. Para que essa pulsão aconteça no lugar certo é importante buscar substituições corretas, falaremos disso mais a frente, mas vou pontuar porque é importante para este estudo entender que a memória emotiva costura todas as ferramentas. Relacionando com objetivo da cena, escolher no espetáculo *O Interrogatório* quem substituiria pelo juiz ou pelos jurados fazia toda diferença. Ali estava a estratégia de vitória. Não nas testemunhas. Se escolho para o juiz uma substituição que vitimize o personagem, perdi o sentido da peça. Quando Klair diz que não tinha culpa porque era matar ou morrer, ele também está cumprindo a função social do ator que é a de questionar a plateia do porquê ela se cala diante de tanta barbárie no mundo atual. Defender este ator é fazer a plateia se questionar: o que eu faria? A forma que Ivana transita pelas emoções produzindo ação, é o que chamamos de pulo do gato. Ela não se preocupa em negar uma metodologia, ou em dizer que inventou uma técnica, mas sim em repensar, reforçar e encontrar abordagem de usar essa emoção de forma efetiva para dialogar com o ator contemporâneo.

Sim, sua vida emocional é importante. Mas sem o senso de movimento que um objetivo lhe dá, e sem usar suas emoções para estimular esse objetivo, suas emoções ficam apenas ali, uma massa de sentimentos inúteis. Quando o ator só se emociona, o público encara isso como uma performance de autopiedade.

O trabalho interno por si só, sem um objetivo, cria uma arena emocional e uma cena estáticas, já que as emoções sozinhas não impulsionam a história pra frente. Emoções são uma reação de um acontecimento ou estímulo. O que você faz com essas emoções para atingir o objetivo da cena resulta em uma performance poderosa. Deixem que as emoções sejam o ímpeto ou a motivação para atingir o seu objetivo de cena, e não um fim em si. (Chubbuck, 2018, p. 41).

Uma forma saber se a escolha da emoção está correta é perceber se ela enfatiza o seu personagem ou a relação estabelecida em cena. Se a emoção rouba o protagonismo da relação estabelecida ela está equivocada ou usada de forma inadequada. Nada pode superar as relações estabelecidas na história e no texto. As substituições que o ator vai usar nesta pedagogia - ferramenta de número 4, falaremos posteriormente - tem um objetivo de causar reações e comunicar de a cena exige de forma mais clara, com entendimento das relações e não de um sofrimento vitimizado. Outra observação importante é que o objetivo da cena tem começo, meio e fim e reação emocional a esse fim. Conseguiu ou não conquistar esse objetivo em cena. Ter isso em mente fornece ao artista a clareza de estar seguindo em direção ao objetivo geral e permite a ele libertar as emoções, fluir na cena com a ideia de vencer alguma coisa e não de ser conformado com o destino.

O objetivo da cena dá a cena um caminho a ser percorrido com foco: um início, um meio e um fim. Também dá um sentido à cena, pois responde à pergunta: por que essa cena existe? O objetivo da cena faz com que o material tenha mais sentido, pois dá a cada personagem movimento e direção para as suas emoções e ideias na cena. As emoções puras, por si só, não fazem parte do espírito humano; elas evoluem da necessidade humana de conseguir ou realizar alguma coisa. (Chubbuck, 2018, p. 44)

Para que a metodologia seja mais eficiente, faça escolhas egoístas (egoístas com foco nas relações para a cena), mesmo que a cena implique em ajudar alguém, o objetivo é sempre que o personagem vença e consiga o superobjetivo. Desviar disso é enfraquecer a sua cena. Não importa se é um personagem pequeno ou grande, com muitas ou poucas falas. Ele quer vencer alguma coisa. Dentro do nosso estudo e do que Ivana oferece de acréscimo para essa ideia está em encontrar esse pulsar na história pessoal do artista e emprestar para o personagem.

**Obstáculos** - Esta ferramenta já foi citada nos passos anteriores. Aparentemente ela é clara. Ivana diz que: “São barreiras físicas, emocionais e mentais que dificultam que a personagem alcance os seus objetivos” (Chubbuck, 2018, p. 60). São os obstáculos que nos fazem pulsar. Que fazem nossas reações acontecerem. São eles que nos atrapalham, que nos fazem mudar de estratégia. Por isso a memória emocional do ator deve estar completamente conectada para que esses obstáculos gerem reações únicas e não óbvias. Quando fiz o

espetáculo “*Ensaio sobre a cegueira*”, todos os atores faziam todos os personagens durante o espetáculo. Foi um processo de ensaio e pesquisa, daqueles que todo o ator deseja, com tempo de investigar, de mergulhar no processo. Era lindo de ver como cada um dos personagens interpretado por uma pessoa trazia descobertas únicas. Em algum momento o público já reconhecia cada ator em seus personagens, entendia os empréstimos emocionais e as diferentes possibilidades de reações. Os obstáculos foram a mola motriz para despertar reações diferentes em cada ator. A direção sensível de Patrícia Zampirolli garantiu o respeito necessário a essas individualidades e com isso, trouxe não só os personagens, mas uma multidão para o palco. A plateia se identificava com as individualidades, elas apareciam nas intensidades, nas reações, nas individualidades. Em nenhum momento foi sugerido ao ator imitar, sempre foi fornecido se conectar com sua humanidade. Isso fez com que nos atores olhássemos para dentro e para fora de cena. Olhássemos o transitar pelo mundo cego e ver quanto éramos cegos também neste mundo. Perceber como usávamos os cinco sentidos e ao mesmo tempo como deixávamos de usar também foi uma observação bem gritante. Me lembro de estar indo para o ensaio, correndo para pegar o metrô em Copacabana, calçada lotada de gente e na minha pressa uma bengala me atravessou. Parrei de relance. Era um homem cego, ele me percebeu, eu não o vi. Notei o quanto urgia me reconectar comigo e com todos os meus sentidos para humanizar meus personagens. Pensar no que não vemos e em quem não vemos no cotidiano. Numa peça que desvela o ser humano, isso é fundamental. Levar esta minha cegueira enxergada para cena virou um desafio. Os obstáculos que as relações estabeleciam neste texto eram bem duros, transpô-los era também dizer para o público que existe um viés de esperança. Crescemos como atores, como pessoa, e oferecemos em cena personagens únicos. Por serem texto tão atual, e nos fazer inúmeras conexões com o momento presente, acabávamos aplicando a memória emotiva exatamente como Ivana sugere. Sempre reações vivas e atuais. Empréstimos de percepções recentes nos ajudavam a burlar os obstáculos e as reações corporais aconteciam organicamente em contrapartida.

“Primeiro você deve descobrir os obstáculos no roteiro que fazem sentido para a personagem e para os objetivos: geral e da cena. Então você pode voltar pra cena e personalizá-los, de modo que os obstáculos façam sentido para a sua vida.” (Chubbuck, 2018, p. 60).

Ivana aponta que os obstáculos se dividem em físico, mental e emocional. Em qualquer um deles quando se fala em personalizar o ator tem que se ligar a sua memória emotiva. Este não é um processo fácil. Implica em olhar o que é obstáculo para você. Quando fiz o *Ensaio sobre a Cegueira*, a cegueira era um obstáculo físico que dava base para todo conflito da trama:

Pensar em um mundo focado na imagem que repentinamente perde esta habilidade. Para personalizar essas reações tivemos que encontrar em nossas referências emocionais pessoais algo que perdemos e que nos desespera. Perder a voz em cena para um cantor ou ator é desesperador, já tinha vivido algo similar e aquilo ainda reverberava no meu corpo e emprestei isso para o personagem. Lembrar disto acionava imediatamente a minha corporeidade. Encontrar essa metodologia foi entender teoricamente sobre o processo que intuitivamente já buscava como ator. Nos meses de laboratórios de preparação para o *Ensaio sobre a Cegueira*, passamos por entendimento em instituto de cegos, experimentações em locais escuros ou vendados. Tecnicamente todas essas explorações foram importantes porque abriram caminhos de muitas possibilidades. Mas o transbordar, o entendimento do sentir só veio quando entendi algo que me colocava em risco. Quando trouxe o risco sensorial para minha emoção pessoal.

O entendimento de obstáculos em minha carreira veio desde o começo da minha carreira com o espetáculo “*O Buraco é Mais Embaixo*”, onde a Diretora Hebe Alves me desafiou me tirando a palavra da cena. Me presenteou com um personagem que falava em Dinamarquês e que só se expressava com o corpo. O corpo sempre foi uma grande trava para mim. Era um obstáculo físico a ser vencido. O risco de não conseguir, emprestava para o meu corpo e para o meu ator emoções que estavam absolutamente ligadas aos objetivos geral e da cena. Tínhamos que vencer e chegar ao centro da terra. Tinha que chegar ao centro das minhas dificuldades corporais e emocionais me expor com elas. Esse desafio fez o personagem transbordar e o público acompanhar a história e aventura de Hans mesmo sem entender racionalmente o que ele dizia, mas se encontrando com o que ele sentia. Uma identificação de alma com o público. Os obstáculos são e devem ser catapultas para obra alcançar sua veia mais dramática. Por isso o ator não pode ter medo de olhar para seus obstáculos e enfrentá-los junto com seus personagens. Muitas vezes o ator se sente nu em cena, exposto. Mas é impossível transbordar sem se expor. Isso também vale para comédia.

No espetáculo “*A Bruxinha Que Era Boa*” interpretava o bruxo Belzebu III. Seria fácil fazer um bruxo mal, dentro do binarismo bom e mau, óbvio. Mas fazer isto seria jogar um tremendo personagem no lixo. Humanizar ele seria o meu desafio. Um personagem fantasioso, mal, cheio de obstáculos em cena (físicos e emocionais), mas que queria ser adorado, validado. Percebi que ele era um bruxo adorado pelas suas seguidoras do mal, não só por ter mais poder, mas porque mais importante para elas era ter a validação dele. E ele um vaidoso, que precisava ser adorado e ao mesmo tempo agredir e usar força para impor seu poder. Mas era uma peça infantil e se queria humanizar este personagem tinha que criar obstáculos que as crianças

entendessem e se identificassem com ele, deixar nascer o carisma. Escolhi fazer um bruxo humano: atrapalhado, asmático – quando ficava nervoso precisava da bombinha de asma - viciado em chocolate. Personalizei com minha atrapalhação, estas escolhas não foram aleatórias: fui asmático por muitos anos e sou viciado em chocolate. O desespero do bruxo fazia brotar a comédia rasgada e as crianças se divertiam. Cada cena em que suas pupilas - bruxas más em aprendizado - não conseguiam cumprir os objetivos, gerava para o meu corpo reações humanas que as crianças se identificavam, obstáculos físicos que atrapalhavam meu objetivo geral e da cena, e com isso davam muito mais força ao espetáculo como um todo. As crianças gargalhavam com meu desespero e ao mesmo tempo eram reais para mim e para o personagem.

Em personagens menores, as vezes não se encontra com facilidade esse obstáculo no roteiro. O ator então deve criar esse obstáculo. Ivana chama isso de obstáculo presumido. Este, exige muita atenção para não perder a coerência da personagem e ao mesmo tempo personalizar. Em um teste que fiz para uma série canadense, o diretor pediu para improvisar uma cena em inglês. Tinha sido chamado pois era uma série que falava sobre o nazismo e o diretor tinha visto meu trabalho no espetáculo *O Interrogatório*. Era uma cena curta improvisada e não me sentia seguro em improvisar em outro idioma. Também não tinha obstáculo aparente. Ele me disse qual seria a cena na hora. Entendi que o personagem era um nazista irritadíssimo por não vencer o que queria. Usei a tensão de estar falando em outro idioma, e emprestei para o personagem. Peguei a ideia de irritação, e pensei como podia usar isso de forma personalizada e não óbvia. Irritar de forma insegura, estava inseguro e podia usar isso. A cena foi excelente, fui elogiado e ganhei o papel. O Obstáculo presumido me ajudou a gerar a qualidade necessária que a cena pedia.

**Substituição** - Essa ferramenta já foi citada várias vezes e considero uma das mais importantes. Para este estudo é fundamental pois ela é a mais íntima e pessoal de todas as ferramentas. “Dotar o outro ator em cena de características de uma pessoa da vida real que melhor representa a necessidade expressa no seu objetivo de cena.” (Chubbuck, 2018, p. 74) Essa foi a forma encontrada por Ivana para humanizar de forma mais rápida e com a complexidade emocional necessária, a composição da cena. O entendimento real de como corpo reage aquela sensação, aquele sentimento. A pedagogia pede que o sentimento pensado para esse escambo emocional seja algo não resolvido na vida do ator, pois esse encontro emocional vai fazer com que a corporeidade do ator responda de forma única aquela cena. Cada corpo, e cada pessoa tem uma forma de responder a uma mesma situação. Quando o artista entende o quão psicologicamente isso pode agregar a sua composição ele abre espaço para tocar de forma

verdadeira nesta escolha e conquista uma interpretação mais vigorosa, viva e pulsante. Um exemplo: em uma situação de separação, o ator tem um histórico de rompimentos resolvidos em sua vida, esses não servem! Não são úteis para cena. A palavra resolvida já faz com que o corpo não reaja. Dotar o outro ator de características de alguém da vida real só faz sentido se isso gerar impulso verdadeiro para ação e para a cena. Vai ser muito mais útil se este ator escolher a separação que teve com a mãe, que é algo que sempre que lembra o deixa inquieto, faz o corpo reagir. Neste caso usar a mãe como substituição vai comunicar corporalmente o conflito que esse personagem está vivendo. Por isso é muito importante entender como esse personagem está diante da separação. Neste caso imaginei um desamparo absoluto, esse empréstimo serviria, pois esta seria uma situação não resolvida. Um exemplo não hipotético, como professor (cena também narrada no fim do texto na parte prática), estava levantando uma cena em que a personagem contava o momento em que ela percebeu o impacto que a morte de Marilyn Monroe causou nos seus amigos. A atriz que interpretava era uma atriz inteligente, estudiosa, que conhecia obviamente Marilyn, estudou sobre ela, mas não estava traduzindo para a cena o sentimento humanizado. Fomos buscar na metodologia a substituição correta. Durante aquele mês ela ouviu uma canção de Marília Mendonça, uma cantora famosa morreu em um acidente de avião e foi uma comoção nacional. A atriz nem era fã da cantora, mas lembrou que ficou abaladíssima com a situação e ao entender utilizou esse entendimento, as reações corporais, e físicas, as sensações que esse momento trouxe para esta cena. A interpretação deu um salto qualitativo absoluto que estimulou não só a atriz, mas todos os expectadores que acompanhavam aquela história. A emoção era tão verdadeira, jovial que se comunicava com toda a geração que não conheceu e não viveu a morte de Marilyn. Compreender esse sentimento trouxe para atriz um entendimento da cena que saiu do racional para o sensorial. A concentração fica também mais firme, porque a compreensão clara permite que o ator flua aberto ao que vai surgir, sem programar as reações. Liberta ao invés de aprisionar. Isso é um dado importante – a concentração não aprisiona, ela liberta. A memória emotiva do ator é a base desta ferramenta. E mais uma vez a utilização desta memória é o segredo. Saber escolher a substituição certa e deixar a emoção brotar. Dentro de uma proposta de exercício que o Livro “O Poder do Ator” propõe sobre a substituição a autora sugere que em uma cena em que se relacione com outro ator, encontre nele, no rosto ou algo que lembre a sua substituição, qualquer detalhe. Mas não pense que a autora deseja que o ator sempre que olhar para o outro veja sua substituição de quinta a domingo no teatro. Trata-se de um exercício que deve durar uns cinco a dez segundos. Ivana afirma que:

Não, você não precisa ficar com a vista embaralhada para enxergar sua substituição; você deve apenas esperar até sentir a essência da pessoa que está na sua frente. Conforma faz isso lembre dos acontecimentos-chave (alegres e traumáticos) com a pessoa que você está usando como substituição enquanto olha para aquela característica facial. (Chubbuck, 2018, p. 77)

Essa observação é importante pois muitos atores confundem a ideia de utilizar a memória emotiva como muleta de ator não concentrado. Não é isso. A memória emotiva neste caso, amplia o processo perceptivo sensorial do ator, permite que este corpo naturalmente entenda e se expresse, e dentro dessa expressão flua com essa nova história agregando novas possibilidades. É a essência da verdade do ator em travessia para verdade do personagem. Sabendo disso, é importante reforçar que Substituição não é uma escolha literal, mas absolutamente emocional. Ivana na sua pedagogia diz que você é capaz de encontrar essas substituições em suas relações íntimas. Pai, mãe, irmãos, amores. A família é um campo de situações não resolvidas excelente para acionar a corporeidade. A intimidade, e a carga emocional é embasada em muita riqueza psicológica e nuances. Quando se passa por um processo psicanalítico se percebe que sua infância ainda é responsável por muitas de suas escolhas e atitudes na vida adulta. Em geral são questões que não foram superadas, que deixaram mágoas ou excelentes lembranças, sentimentos intensos que ainda acionam o corpo, fazem a energia mudar e o ator reagir. A presença da emoção é muito importante. Diante disso, a pedagogia sugere que comece a pensar nesta substituição deste ponto de partida no processo de pesquisa. Esta é uma ferramenta que aciona a emoção com profundidade e velocidade. Mas nem toda cena exige do ator essa carga emocional intensa. Então é importante saber onde e quando usar essa ferramenta. Ivana sugere que o ator corra riscos, experimente substituições. Evite racionalizar e passe a experimentar essas possibilidades. Se encontrou conexão emocional e a emoção colabora para relação estabelecida em cena, é a substituição certa, se não, testa outra. Além disso se durante o processo se algo acontecer e o ator sentir vontade de mudar de substituição não titubeie e mude. Substituição é só uma ferramenta, um artifício para acessar a memória emotiva viva do ator e ajudar ao entendimento emocional da cena, ampliar o espectro emotivo necessário a densidade da cena e da história, sem o ator se vitimizar. É um trabalho de risco emocional porque é sim um colocar o espelho para ver os próprios fantasmas. Mas o trabalho do ator exige autoconhecimento, entendimento das próprias emoções. Diferente de um consultório de psicologia no qual falamos e percebemos esse universo de sentimentos, na arte nos damos vazão física a ele. Literalmente deixamos vazar, atravessar a pele, os poros, reverberar na voz, no corpo, no movimento, na reação, no silêncio. A imaginação, os sons, os



objetos internos que surgirem a partir daí serão o reflexo deste mergulho. Quando mais o ator permitir ser tocado, mais riqueza de possibilidades ele vai oferecer para essa cena.

**Objetos Internos** - Esta ferramenta está absolutamente ligada ao quanto o artista se coloca disponível para experiência nas ferramentas anteriores. A riqueza desta ferramenta vem da abundância de possibilidades que o ator pode conseguir quando ele se permite correr o risco emocional e reagir a ele. Ivana diz que: “As imagens que vem a sua mente quando você está falando ou ouvindo sobre uma pessoa, um lugar, uma coisa ou um acontecimento”. (Chubbuck, 2018, p. 102)

Quando um personagem está fluindo os objetos internos brotam transportando o ator para infinitos universos. Os atores têm a possibilidade, de criar um universo com a imaginação. Quando abrimos a memória emotiva fazemos isso com a segurança de que a sensação da história que estamos contando, tange o humano, por isso é possível ser emprestada por outras substituições e assim tocada naquele instante por esta outra pessoa. Com este canal ampliado, a imaginação e o conhecimento adquirido na trajetória até o presente explodem na mente do artista e sem forçar, naturalmente, isso que Ivana chama de objetos internos vai surgindo, se apresentando aos poucos, passo a passo, como na vida. É fundamental estar atento a essa ferramenta pois ela aponta muitos caminhos. Ela nunca é aleatória, essas imagens fazem parte do arcabouço emocional presente na memória do artista. A voz, o som, a imagem que surgir pode indicar a substituição certa, o tom da cena, pode causar reações corporais ainda mais vívidas, é um ingrediente que se forçado ou usado de forma equivocada, ou criada sem consistência, pode desandar e enfraquecer todo trabalho desenvolvido. Está não é a 5 ferramenta à toa. Ela tem que ser consequência das outras ferramentas. Se os objetos internos estiverem trazendo informações que não estão ligadas à substituição escolhida, tem grande chance de sua substituição não ser eficaz. Vale se pensar em outra que acione sua memória emotiva e faça seu corpo se conectar com fluidez. Podemos perceber com isso que a história emocional armazenada, as percepções, e todas as possibilidades imaginárias vem desta conexão emocional com a mente.

A ideia de objetos internos não é inovadora, mas a forma como Ivana aciona, evocando relações emocionais próximas, com essa percepção e multiplicidades de trocas caso a escolha não seja mais efetiva, funciona como um caminho técnico pensado por Ivana para potencializar o trabalho artístico. Como estamos falando de relações, do ato de se relacionar, ouvir e permitir que essas imagens aconteçam enquanto você escuta o outro ator é fundamental. Isso funde o ator na cena, faz com que ele produza resultados mais robustos, sensorialmente e

consequentemente corporalmente. Como o ator fez a sua escolha de substituição, sabe seus objetivos, ele vai conectar tudo que ouve ao seu mundo, a sua construção e vai perceber como aqui o afeta. O ator precisa permitir ser afetado em cena. “A função dos objetos internos não é de usá-los fisicamente, mas explorar seu lado emocional, para reproduzir as imagens usadas no diálogo” (Chubbuck, 2018, p. 106). Se é para ser emocional, deve ser pessoal. Para Ivana o ator tem que se arriscar e escolher objetos internos, imagens, sons, que realmente sejam atuais e o afetem hoje. “Não existem escolhas certas ou erradas, só acho que são mais ou menos eficazes.” (Chubbuck, 2018, p. 105).

Ouso dizer que no meu trabalho pessoal, tanto como ator, como professor faço uso desta ferramenta respeitando os limites que ela oferece. A ideia não é travar o ator e fazer com que ele se vitimize em cena, ele sempre quer vencer. Só o artista sabe até onde pode tocar na própria dor, até onde pode arriscar para oferecer mais para sua cena. Concordo absolutamente com Ivana que quando ele consegue viver esse risco com profundidade, essa coragem oferece uma cena vigorosa, rica, intensa, e segundo Ivana, vai ser transformador também no processo pessoal do ator. Exatamente como em um processo analítico, quando o analisado se abre para o mergulho a transformação acontece. É nisso que Ivana acredita e que corroboro com seu ponto de vista. Atuar, viver outra vida, é sim um ato de profunda coragem.

As pessoas ouvem as imagens. Recorrer aos objetos internos enquanto ouve outro ator falando também permite que você reaja com mais honestidade. Uma das maiores reclamações de diretores e produtores de elenco é que os atores não escutam, mas se limitam a esperar sua vez de falar. Isso não significa que você, como ator, não está escutando todas elas. Mas se as palavras não significam nada para você e não estão evocando imagens na sua cabeça, então você não está na realidade ouvindo. (Chubbuck, 2018, p. 105,106).

O exercício dos objetos internos no espetáculo “*Ensaio sobre a cegueira*” foi absolutamente potente. O estado de alerta, de atenção e a escuta ativa se faziam presentes em todo tempo. Os silêncios eram atordoadores. Cheiros, imagens, gostos, tudo se tornava muito intenso e potencializava as cenas. É importante que o ator se conecte com os objetos internos que aparecem no seu dia a dia. Estas sensações acontecem o tempo todo e se fazem presentes no cotidiano. Se pretendemos dominar o uso, é preciso entender na prática da vida.

**Unidades e Ações** - Stanislavski nos ensinou a fazer isso com maestria. Unidade é a mudança de pensamento, o que implica em uma mudança de estratégia do personagem em cena. E as ações são os resultados práticos dessas mudanças de pensamento e de estratégia.

Assim como ocorre com o objetivo da cena, as unidades e ações devem ser formuladas de modo a extrair uma reação, a afetar a outra pessoa, e não apenas

dizer algo a ela. Usar Unidades e Ações para afetar a outra pessoa permite que você trabalhe um momento de cada vez. Sem a necessidade de afetar ou provocar uma mudança na outra pessoa, é fácil cair na armadilha de memorizar um modo de ser. Isso não é condizente com a natureza humana. O ator precisa recriar as partes inconscientes e espontâneas da sua vida, pois são elas que produzirão resultados originais e inesperados. (Chubbuck, 2018, p. 119).

Nesta fala de Ivana encontramos o que ela pensa e oferece para corroborar com o ator contemporâneo no seu processo de criação. Com tempo de construção cada vez mais curto, muitos atores repetem o equívoco de desempenharem seus textos, sem perceber as mudanças, sem criar estratégias, apresentando um formato de reações engessado, indo para cena executar seu trabalho de forma automática. Não é fácil ter que cumprir uma carga de decorar uma quantidade grande de textos, de estratégias e ainda assim humanizar esse personagem, permitindo que ele te surpreenda. Mas este é o ofício do ator. Quando o ator de forma consciente oferece seu arcabouço de vida para o personagem, ele personaliza esta persona pois a história emocional deste ator é só dele. Faz isso com um impulso real gerando ações genuínas e únicas. Fragilidade associada ao desejo de vencer, a possibilidade de fracassar, os altos e baixos de ser humano, sombra e luz, o que há de mais humano deve aparecer trazendo alma para este personagem. Esta alma atravessa reagindo aos objetos internos e aos objetivos e ações vindas do outro ator. Estas novas provocações implicam em outras reações e produzem novas memórias, outras possibilidades de estratégia, saindo do óbvio já esperado pelo público, que a essa altura já anseia por saber mais dessa história contada.

No espetáculo "A Bruxinha que Era Boa", texto clássico de Maria Clara Machado, me deparei com uma dramaturgia bem desenhada, unidades e ações bem distintas, mas não me conformava com essa ideia de bom e mau. Percebi então que poderia emprestar algumas peculiaridades da minha vida para esse personagem e tornar ele mais humano, mais divertido, mais ágil em cena e acima de tudo mais humano. Até os 7 anos de idade fui asmático em alto grau, não esqueci o que era a falta de ar, a bombinha que salvava, a ansiedade que ela gerava no meu corpo e resolvi fazer deste bruxo chefe um bruxo asmático. Além disso, o personagem era absolutamente narcisista, ser adorado dava a ele um grande prazer, percebendo isso busquei na minha vida coisas que me davam muito prazer, contar histórias, comer chocolate, cantar, e fui oferecendo todos estes elementos que eram meus para este personagem ficcional. Fiz questão de escolher falar deste personagem, porque acredito ser mais fácil falar de um Romeu ou de uma Julieta, que estão mais próximos do que é humano. Um Bruxo, rei das florestas, que faz um concurso entre as bruxas para que a pior de todas ganhe uma vassoura a jato,

definitivamente está longe do humano. O resultado foi uma identificação enorme do público infantil e adultos com o personagem. Ele era o Bruxo mau, mas era engraçado, fracassava muitas vezes, e outras ele acertava por isso a bruxa boa poderia perder essa guerra, isso aumentava o conflito, o risco, e gerava mais emoção. Acredito que se já olhasse o método Stanislavski como Ivana vem me ensinando a olhar, investiria ainda mais em novas ideias e possibilidades. O que quero dizer com isso é que na verdade essa metodologia sempre atravessou a minha carreira e minha história através de Stanislavski.

Outro dado fundamental é perceber que sentimento é reação e não a ação. É resultado. O que era planejado, pensado é a unidade e a ação para se cumprir o que é pensado é o que gera movimento. O sentimento é consequência, é o que o produto desta interação vai gerar e pode surpreender sempre a plateia e o próprio ator em processo. E para que o ator não se perca ele precisa saber seus objetivos e o que ele quer comunicar com essa unidade. É isso que vai fazer toda diferença para que o artista não se perca em mil possibilidades. As unidades e ações definem o ritmo, a velocidade, as estratégias que o ator vai ter que usar para se manter em plena atividade interna e externa.

Determine se você tem provocado ou não a reação desejada. Absorva sua reação emocional ao perder ou ganhar aquela unidade e ação para alimentar sua resposta, e então busque a próxima unidade e ação. Repita esse processo – de unidade em ação a unidade em ação, de reação a reação – até chegar o momento de descer do palco, ou até que o diretor diga “corta”. (Chubbuck, 2018, p. 127)

Observe que em momento nenhum Ivana perde o olhar para o outro, para a cena, para a reação e para o público. Se a reação que você precisa causar não aconteceu, as escolhas do ator precisam ser revistas. Buscar outras maneiras de resolver a cena e atingir o objetivo. O que importa é o momento presente, perceber o que está acontecendo, se a reação do parceiro de cena te motiva, se o público está se conectando com seu personagem e com o que a cena deve comunicar. É o que está acontecendo no todo que importa. O ator dialoga com muita coisa, outros atores, elementos de cena, plateia, luz, elementos surpresa, e é isso que dá o sentido vivo e potente da interpretação. Esse risco do inesperado, quando apoiado pelo conhecimento das unidades e ações, permite que o ator se reinvente em cena sem fugir do direcionamento. Mesmo no teatro improvisado, onde o textocentrismo pode não estar presente, entender o roteiro dessa encenação, permite a este artista ter a liberdade de vagar por ações não programadas, se apoiar nas já pré-determinadas, ter novas descobertas. Mas o que isso tem a ver com a memória emotiva e as conexões emocionais? Tudo. Aplicando os elementos anteriores e acrescentando

nas unidades e ações, o intérprete vai perceber que ele pode explorar, vagar, sentir de muitas formas, ancorado por uma memória emotiva que impulsiona e reconecta. É muito comum atores trabalharem com teatro de improviso, teatro de rua, onde a estrutura externa de diálogo pode a todo momento surpreender. É na memória emotiva que o ator vai se ancorar para conseguir voltar e se manter presente, reagindo a essa multiplicidade de sentidos. Quando fiz *Vozes do Desejo* espetáculo que comemorava os 60 anos de Escola de teatro da UFBA e 70 anos da Universidade Federal da Bahia, interpretei vários personagens de um conjunto de peças que homenageavam o escritor e diretor Deolindo Checcucci. Em um dos personagens eu fazia um jornalista indo em busca de informações sobre um crime e tinha que seduzir uma travesti na boate em que ela trabalhava. O diálogo entre os personagens sempre tinha tensão e sedução. Eram várias unidades e ações em uma mesma cena. Do seduzir, ao conseguir a informação, ao se sentir tocado, ser seduzido, conflitos de ser visto, tudo em uma mesma cena. O presente estava nas estratégias, nas reações, na surpresa, no que o presente e o inesperado poderiam corroborar para a cena. Mas as substituições, a memória emotiva, os objetivos, estavam todos em cada uma dessas unidades e ações, o que fazia com que o público acompanhasse essa história e percebesse os riscos e as possibilidades que elas podiam ter de transbordar. Tinha tensão e atenção instaladas, que transitavam por toda estrutura da cena. Num espetáculo como este onde cada ator faz vários papéis, tem vários desafios, este desenho organizacional que o ator faz com suas emoções e com a cena, cria uma egrégora de segurança, onde mesmo com as variações emocionais que a vida do sujeito ator esteja passando ele consiga entregar o produto cênico com afinação correta para o público. Nas unidades e ações o ator também vai saber mais sobre a próxima ferramenta que se chama Momento Anterior.

**Momento Anterior** - O que acontece com o personagem antes da cena presente? Como caminho que o personagem percorreu interfere na cena para conseguir seu objetivo geral? Estas perguntas devem ser respondidas pelo ator antes dele entrar em cena. Ivana diz que quando você se depara com um novo personagem deve perguntar:

MOMENTO ANTERIOR: 1. O que eu quero? – Objetivo da cena 2. Por que quero tanto isso? OBSTÁCULO, SUBSTITUIÇÃO E OBJETOS INTERNOS, três elementos que proporcionam a necessidade de vencer o OBJETIVO DA CENA., 3. Por que eu quero tanto isso neste momento? MOMENTO ANTERIOR. Ele intensifica a necessidade de atingir o objetivo da cena ao proporcionar urgência e imediatismo. Em outras palavras, o MOMENTO ANTERIOR fornece a cena a ideia e a pressão do tempo. (Chubbuck, 2018, p. 135).

Estamos falando de uma ferramenta que está absolutamente conectada com a memória emotiva. Quando a cena acontece, essa unidade exige uma ação, para que o objetivo da cena aconteça. Instalar este estado emocional, faz com que a cena ecloda na potência necessária para catarse acontecer. A memória emotiva neste caso auxilia o ator no processo de religar emocionalmente com a cena. Na contemporaneidade onde o ator se expõe muitas vezes em teste de vídeo, cinema, tv, ou está online pela internet, este artista está exposto a um universo de informações, além de se relacionar pessoas com as quais não construiu um elo de confiança e tem que executar sua cena com precisão, sem perder a emoção necessária. Se o ator não tiver claro na cabeça o que aconteceu antes com a personagem, ele entra frio em cena, sem a emergência de vencer o objetivo. Essa ferramenta é uma aliada importante e a memória emotiva é o lugar que vai fazer com que o ator encontre os impulsos para aquela cena. Vai instalar o onde (espaço), a segurança, o clima, o estado psíquico adequado para que a cena flua e surpreenda quem estiver assistindo. Uma cena nunca começa como esta em um texto. A nossa vida não acontece em cada abrir e fechar emocional. Ela é contínua, inesperada e surpreendente. Viver é um grande mergulho em muitas histórias e em muitas vidas porque o estar presente é estar se relacionando, com o outro, com o ambiente, com nossas próprias emoções.

É importante saber que uma cena não começa quando começa o roteiro: existe um acontecimento assumido ou implícito que ocorreu para motivar o texto. A prática de usar o MOMENTO ANTERIOR faz com que a cena do papel se torne uma continuação de uma interação contínua, em vez de o início de uma. O MOMENTO ANTERIOR permite que você lide com cada cena como se já estivesse imerso nela. (Chubbuck, 2018, p. 136).

Ivana também traz a questão de que filmes e séries não são gravados com continuidade. As cenas finais podem ser gravadas antes da anterior. Por isso, ter uma noção clara das unidades e ações, e a percepção correta do momento anterior instauram a segurança necessária para que a cena aconteça de forma presente, com um ator aberto a transitar e dialogar com todos os desafios psicológicos que a ação para cumprir o objetivo da cena exige.

Observem que esse passo, está associado a todas as outras ferramentas. As relações estabelecidas na ferramenta "substituição", o impacto que os "obstáculos" vão trazer desafiando o personagem, as muitas possibilidades de "objetos internos", imagens emocionais, sons, que brotam nestes momentos. Nada é desperdiçado nem desnecessário. Cada uma das ferramentas pertence a uma parte desta engrenagem, que faz com que essa história seja contada. Ouso dizer que o "Momento anterior" é a própria memória afetiva em ação.

O acionamento da memória para o momento anterior, segundo a pedagogia sugere não deve durar mais de um minuto. Ivana diz que primeiro deve escolher esse momento anterior, algo pessoal e vivo para o ator que traga a energia adequada para entrar em cena, a urgência que a cena precisa, a calma ou a excitação necessária. Antes de começar o ator deve reviver essas sensações, cheiros, conexões como se tivesse acontecido naquele momento. Trazer essa energia para o presente que é o tempo da arte. Perceba os detalhes, cheiros, sabores, relembre as substituições, toque nos objetos internos, e tudo isso deve ter a potência necessária para acionar o ator em menos de 1 minuto e deixar ele pronto para ir viver esse novo momento. Se o ator não conseguir neste tempo essa entrar em contato com esse momento, talvez essa não seja a escolha certa do momento anterior.

Ivana sempre alerta sobre a importância de vivências emocionais arriscadas, que as implosões ou explosões estejam sempre iminentes e assim possam irradiar para a plateia, ou através das lentes, causando sensações no ator e em quem está assistindo. Voltamos a falar de experiência. Nunca subestime as emoções relacionadas ao momento anterior. Questões que aparentemente parecem estar resolvidas na vida pessoal do ator devem ser testadas, principalmente quando existe proximidade entre as características do personagem e do ator. A coragem de enfrentar esse processo de criação é similar a de uma pessoa em um consultório psicológico realmente disposta a evoluir e enfrentar seus fantasmas pessoais.

No espetáculo *Idas e Vidas*. Direção de Hebe Alves o personagem que fazia era o Pedrão, um homem mais ou menos da minha idade, gay, que demorou muito tempo para se assumir sua sexualidade. Pedrão não tinha ainda falado para a turma antiga de amigos de infância sobre este tema. No espetáculo era promovido um encontro da turma e ele vai achando que vão todos os colegas, mas no fundo é uma grande armação com intuito de rever grandes amores. Considero este personagem um dos mais difíceis que já fiz e foi este que me rendeu a indicação de melhor ator no festival de Guaramiranga (CE). Durante muito tempo pensei em focar nos pontos mais distantes de mim, distanciar ao máximo o personagem das minhas emoções, momentos anteriores fracos, que não acionavam meu corpo. Isto só distanciava cada vez mais o caminho correto do personagem de mim. Como fui conduzido por uma direção que tem como foco a preparação do ator, fui sendo sinalizado destas distancias e do quanto eu estava afastado do risco emocional. Questões que pareciam leves e resolvidas precisaram ser olhadas, enfrentadas e foi esse risco emocional que fez o personagem eclodir. Permitir tocar em experiências pessoais que pareciam resolvidas, mas não estavam, ofereceram a dose exata de

humanidade, sem vitimização, mas com desejo de vencer, de passar, de enfrentar. Segundo Ivana é isso que realmente interessa em uma história. Ela diz que:

“Se você usar as seis primeiras ferramentas e escolher um momento anterior eficaz, isso permitirá que você tenha todos os detalhes, as sutilezas e as camadas emocionais de que nos dispomos na vida real.” (Chubbuck, 2018, p. 138)

Outro dado de extrema importância é que, da mesma forma que o tempo do teatro é o presente, a interpretação também acontece no presente, o tempo da cena é o de agora, é vida, as escolhas desses escambos emocionais também são. Se o ator perceber que encontrou alguma emoção mais forte, guardada pelo seu inconsciente e liberada pela segurança encontrada no caminho libertador da busca pelo personagem, ou algum acontecimento recente, presente e vivo, que o ator queira testar e usar deve sem dúvida fazê-lo. O personagem nunca está pronto, como nos nunca estamos prontos, mudamos, somamos, sentimos, e quanto mais humanidade pudermos oferecer aos nossos personagens, quando mais força pudermos emprestar para ele vencer, melhor.

Seguindo na metodologia, vamos falar do ‘E se...’ imaginário. Stanislavski traz isso para a gente, e é amplamente discutido no método de análise ativa que Nair D’Agostine nos apresenta. E em Chubbuck? ‘E se...’ de Ivana se baseia em uma sensação real. O dado da realidade ligado ao pessoal. O medo por exemplo, exige trazer a sensação real do pânico. Assim com todos os sentimentos: medo, paixão... acionando a corporeidade do ator. É importante falar disso porque não basta imaginar a cena que o personagem viveu e tentar entender o sentimento que ele agregou. Tem que se conectar com os fantasmas pessoais do ator, fazer com que eles pulsem, e fazer assim esse escambo de emoções, emprestando essas possibilidades emocional imaginária intensa para a vivência da personagem. Ivana coloca isso como opção e como um método eficaz. No *Ensaio Sobre a Cegueira*, por muitas vezes busquei minha relação com altura, meu medo pessoal de lugares muito altos para acionar meu corpo em situações de pavor. Se não tivesse tido essas sensações tão presencialmente, não sei se com ‘E se...’ conseguiria chegar a resultados tão expressivos. É imediato, o corpo responde prontamente, e de forma única. Mas Ivana, em suas pesquisas garante que é possível sim usar o ‘E se...’ Stanislaviskiano desta forma e obter resultados expressivos. E se for recorrer a sentimentos realmente passados não resolvidos, deve-se usar o ‘E se...’ para imaginar como seria ele agora. Não na nostalgia porque a sensação nostálgica é fraca para impactar na cena, mas "como se fosse" agora. Essa é uma outra forma que o ‘E se...’ da técnica deste mestre que também pode ser utilizado no método Chubbuck. Para conseguir isso, obviamente, deve-se usar elos absolutamente pessoais.



Na prática do passo "momento anterior" relacionada com a memória emotiva, Ivana sugere que o ator sempre busque algum conflito. por exemplo: a insegurança do personagem, conecte com a sua. Outro exemplo: em uma cena de amor, vai encontrar o amor da sua vida, pense no medo de ser rejeitado. Conecte com alguma emoção de rejeição pessoal, mesmo sabendo que a cena vai desencadear em um romance de sucesso, esse conflito, esse medo da rejeição ou de não ter um bom desempenho traz um frescor humano para a cena. Não entenda como momento anterior apenas o fato de ter vindo da rua agitado ou ter chegado de uma noitada bêbado, olhe para esta ferramenta conectando as possibilidades humanas do sentir. Todos os desencontros que os afetos podem contribuir para aprofundar essa relação, criar vontade, intensidade, transbordamentos.

**Lugar e Quarta Parede** - Vamos entender como o arcabouço de sentimentos podem contribuir para o entendimento do espaço cênico. Toda cena, acontece em algum lugar, algum espaço. A quarta parede cria espaços de segurança, mais íntimos e seguros, tem alguma ligação com a escolha do que aquele artista deseja comunicar. O espaço é construção e escolha dentro do processo criativo do artista corroborando com o que o artista quer comunicar. São signos que fazem parte dessas histórias e falam muito desses personagens. Se esse espaço for composto por luz, por exemplo, a memória emotiva deve criar o ambiente onde essa história vai acontecer. No espetáculo *Isso é Bom*, com direção de Armindo Bião, eu executava uma cena do Santo Inquirito de Dias Gomes, em um espetáculo onde fazíamos vários personagens e várias cenas diferentes. Desempenhava o papel do padre Bernardo em uma cena de discussão religiosa e afetiva com Branca. Em um espetáculo com várias cenas o palco tinha luz, e praticamente mais nada de cenário. Mas em nossas mentes construímos cada pedaço daquele espaço, cheiros, sons, percepções sensoriais absolutamente ativas. A ideia era transportar o público para a intimidade daquela discussão. Depois de conhecer a metodologia, entendo que todas as referências utilizadas por mim naquela cena para construir esse espaço e essa quarta parede pertenciam a memória emotiva recente. Tinha ido conhecer uma igreja no centro histórico de Salvador e tinha um espaço verde grande, mas me causava angústia. A energia do lugar me causava angústia apesar de todos os elementos de beleza natural que existiam ali. A floresta onde Branca caminhava se tornou para mim aquele espaço. Eu precisava daquelas duas sensações para mover a discussão da cena. Na época fiz essa escolha sem a consciência das sensações próximas reais, do arrepio que aquele lugar me causava. Fiz apenas pela relação com a igreja e a natureza. Mas os arrepios que aquelas memórias me trouxeram contribuíram muito para a construção do crescente conflito que existia na cena. Hoje tenho consciência que estava aplicando a

imaginação como se pede na pedagogia Chubbuck, ferramenta número 8, ligada ao meu objeto de pesquisa que é a memória emotiva. Neste passo Ivana diz que: “Dotar a realidade física de sua personagem com os atributos de um lugar e uma quarta parede reais da sua vida” (Chubbuck, 2018, p. 156). A ideia é: independente de onde seja esse lugar, espaços públicos, privados, tente dotar esse espaço de conexões reais de sentimentos. Podem ser físicos, por exemplo um detalhe que tenha no cenário que te transporte para a energia da cena, ou algo imaginário. É como se o ator tornasse concreta essa história interna que ele está vivendo. Em teatro de rua executado em espaços alternativos isso é fundamental, fiz um espetáculo em um evento de saúde no Rio de Janeiro, onde dialogávamos com pessoas sobre saúde. Eram dois atores, com um roteiro, e um espaço de conversa em um evento de saúde. Era um espaço onde a discussão política estava exacerbada, e a chance de algo surpreendente acontecer era muito grande. Eram 2 idosos conversando com enfermeiros, médicos, e idosos sobre a saúde do idoso no estado do RJ. Meu personagem tinha uma certa tranquilidade, era risonho, conversava em um lugar mais tranquilo, o espaço era amplo, andávamos por ele e tinha uma parte que tinha um cheiro de comida que me trazia tranquilidade. Doces saudáveis estavam sendo feitos e o cheiro ajudava na ambientação. Outro ponto de conexão foi o violão que estava no cenário. A música me reconecta com essa tranquilidade. Nas duas primeiras apresentações não tivemos grandes problemas, mas na última, uma senhora bem idosa entrou para efetivamente desestabilizar todo o diálogo que se estabelecia ali. Quando eu tinha que argumentar e levar a cena o violão e o odor do espaço me colocavam de volta no personagem e na função dele ali. Objetivo geral e de cena. E foi graças a eles que além de não me perder, trouxe a senhora para a vibração do espetáculo, e ela acabou dançando com o grupo no fim da cena. Outra referência interessante é no espetáculo *a Bruxinha que Era Boa*. Em um espetáculo infantil, em um universo mítico como encontrar essas conexões? Trouxe para cena objetos que ligavam a minha criança, para que me mantivesse um brincante em cena. Vício por chocolate e bombinha de asma, já citadas acima, por exemplo foram elementos pessoais que se dialogavam com a eletricidade da minha criança e que meu personagem precisava. Todas as vezes que o personagem ficava nervoso ou era desafiado ele entrava em crise de asma. Quando criança tinha asma grave e tremia muito com o remédio. O personagem trazia essa energia de forma mais exagerada e com humor. Mas era completamente conectado com minha memória afetiva. O que temos é um encontro entre roteiro, espaço, cena e emoções. É um tipo de substituição só que espacial. Em *Idas e Vidas*, o cenário era uma sala de apartamento. A memória do meu apartamento dos anos 90, com móveis de vime, o conforto do cenário, traziam a intimidade que

o espaço precisava e me remetiam a imagem da casa nos anos 90. Enfim, o que posso dizer é que dotar esse lugar, que seja o set de filmagem, teatro ou qualquer espaço de relações com espaços pessoais pode trazer para o ator a segurança necessária para que o pulso da cena aconteça.

A escolha deste espaço imaginário tem que ter ligação com a energia que a cena exige. Trazer seu lar, quando o espaço é para você estar tenso não resolve. O risco tem que estar presente. Todas as ferramentas Chubbuck estão ligadas ao fator emocional. O público vê e sente o que o ator está conduzindo para ele ver. É missão do ator é criar essa atmosfera não só para ele, mas para este espaço. Se em um momento de relaxamento o ator traz detalhes do seu espaço pessoal, se é uma cena de sexo no mesmo cenário os apoios cênicos são de um espaço onde o ator se empodere sexualmente. Quem vai trazer esse pulsar para o corpo é o ator e a imaginação é livre. A proposta dessa pedagogia é assim, sempre fluida. Sempre aberta a reinvenção.

Essa relação do ator com o espaço que transforma a atmosfera vem sendo pensada também para arquitetura e para um conceito chamado de acessibilidade emocional. Acessibilidade não é só criar condição para pessoas transitarem, mas integrar essas pessoas afetivamente ao espaço. Trazer empatia com a diversidade de pessoas que podem acessar o ambiente. Criar relação intelectual, emocional, afetivo alterando assim o espaço. Esse conceito pode fortalecer os vínculos afetivos entre as pessoas e o ambiente, pois os espaços acessíveis emocionalmente geram sentimentos de pertencimento, identificação e cuidado. Esse conceito mostra o quanto o espaço pode interferir e se o ator fizer boas escolhas, manter o ator concentrado, conectado emocionalmente, firme nas relações que precisa realizar na cena, pronto para vencer seus objetivos.

**Atividades** - Quando estávamos discutindo os espaços trouxe exemplos, percepções, de objetos de cena incorporados, que acionavam a memória emotiva do ator e acionavam a memória emotiva do público. Esta ferramenta pretende produzir comportamentos a partir do manuseio de acessórios. Com essa estratégia, Ivana usa elementos concretos para acionar os hábitos do personagem. Além de produzir comportamentos e corporeidades, as Atividades fazem com a que cena se desenvolva com naturalidade.

O ator tem um objetivo geral e um objetivo de cena, isso tem que ser cumprido com naturalidade em algum lugar. Se a cena acontece em um bar pode ter copos, mesa, cadeiras, bebidas, cigarro... Se alguém está indo embora tem a mala, roupas, relação com essa despedida, e o manuseio desses objetos revelam muito mais do que está sendo dito. Fazem parte da ação. Estão conectados com os impulsos. Na vida é assim, o inconsciente fala muito mais do que as

palavras. É muito comum ver atores fazendo escolhas como comer compulsivamente, quebrar coisas, ou ir malhar quando estão em extremo nervosismo. É assim que eles ajudam a humanizar os personagens porque em geral é isso que as pessoas fazem nestas situações. Quando as substituições estão corretas, objetivos claros, obstáculos, objetos internos, as unidades divididas, e a quarta parede traz o cheiro do lugar onde o personagem está e aciona na memória emotiva do ator o comportamento e a corporeidade adequadas, as atividades acontecem de forma surpreendente, fluida e pulsante. Não precisa forçar, só faça a ação e respeite as outras ferramentas e o encaixe vai acontecer.

Outra possibilidade é de encontrar a energia certa com o uso do objeto. Essa foi a técnica utilizada comigo no espetáculo *Perdoa-me*, baseado na obra de Nelson Rodrigues. Eu fazia alguns personagens entre eles um médico que fazia um aborto em um ambiente inóspito. A ideia de pensar alguém fazendo aborto naquele ambiente me causava a repulsa que eu deveria causar na plateia. Não era para acontecer em mim, e sim no público. A diretora Hebe Alves percebeu e pediu para que eu entrasse comendo uma tangerina, descascando e comendo. E esse era o foco, descascar e comer e resolver aquilo ali. Tive resistência a metodologia, achei ilógico comer tangerina naquela situação. Mas fiz o que todo ator deve fazer, experimentar e o resultado foi impressionante. A ação física, no caso psicofísica, fome, prazer de comer tangerina, o descascar e cuspir o caroço que me atrapalhava de dar o texto, me trouxeram a energia certa, o desdém adequado, e causaram uma absoluta repulsa na plateia. A ação me fez parar de criticar o personagem e fazer a ação me relacionando com a tangerina e o ambiente como se aquilo fosse o meu dia a dia. Sem arroubos emocionais, sem vitimização, apenas seguindo o fluxo interno dele de comer a tangerina, limpar o caldo que escorria pela boca e pelos braços com a própria língua, se livrar da casca e dos caroços, terminar o trabalho e ir embora. A atividade falava muito mais nesta cena do que qualquer texto. Mostrava quem realmente era aquele personagem. A ação determinava a ligação emocional dele. Ali continham todas as outras ferramentas, e trabalhando com absoluta fluidez, como uma engrenagem perfeita.

Outra observação importante é que essa atividade pode revelar maneirismos, comportamentos. Uma de minhas alunas tinha que criar uma relação com o cigarro. Ela não fumava, não sabia usar o cigarro. Mas era viciada em balas Finni, uma bala comprida que parece um canudo. Sugeri que ela fizesse a cena segurando a bala como se fosse o cigarro, mas que sempre que chegasse perto da boca, não comesse, só quando fosse essencial, e quando não aguentasse mais e fosse essencial, comesse a bala e sentisse o prazer. Percebesse ali todos os sabores, o ácido, o doce e o amargo, a temperatura... ela fez muitas vezes com a bala e já estava

com absoluta intimidade quando finalmente o cigarro entrou. O elemento trouxe uma segurança para ela e a relação com a bala trouxe a intimidade e o prazer. Essa combinação trouxe para ela uma nova forma de mexer a mão que ela desconhecia. Esse maneirismo da mão ela acabou incorporando na cena mesmo sem o cigarro. Como se fosse uma característica da personagem. O que quero dizer com isso é que a memória emotiva vai indicar que elemento usar e substituir para dar essa ação e essa fluidez, esse entendimento a cena. Mesmo tendo que aprender tecnicamente como utilizar o objeto, quando se busca um análogo para treinar que causa as sensações e faz o seu corpo responder aos estímulos necessários a cena, é neste ponto que a metodologia dialoga como elemento alavancador da cena. Traz segurança, entendimento emocional, intimidade, revela o interior e o exterior do personagem.

Na pedagogia, Ivana garante que as atividades podem revelar também o humor presente no roteiro. Em *Idas e Vidas*, o personagem era gay e estava sendo assediado por uma colega. Ele arrumava uma atividade em cena todas as vezes que ela se aproximava ou colocava ele em situação de assédio. Isso já criava uma expectativa no público do que ele ia fazer agora para se livrar daquela embaraçosa situação. Era muitas ações desde ir beber, pegar um copo, sentar e ler revista, entre tantas outras que divertiam a plateia e ao mesmo tempo faziam também todo o efeito já discutido no tópico. Como tudo em interpretação são escolhas, esse método permite que o ator mude quando quiser essas atividades, desde que cumpram de forma mais eficaz o objetivo da cena. Nada nesta metodologia é engessado ou estático. O ator tem que estar sempre alerta e atento, em movimento (interno ou externo). Continuar se testando, avaliando como a cena aciona sua corporeidade. Como a emoção transborda e se ainda transborda. Mas essa mudança tem que ter total coerência com as escolhas que o ator já fez antes.

A escolha de usar a bombinha de asma para o Bruxo belzebu do espetáculo a bruxinha que era boa me dava uma ação incrível, um efeito comigo absurdo para a cena. Mudar para comer sorvete por exemplo não causaria o mesmo efeito. Asma representava a resposta do corpo do ator favorecendo a personagem em situações de extrema emoção. Perder isso não colaboraria nem com a cena nem com personagem. O que percebemos no caso do Bruxo é que essa atividade de utilizar a bombinha de asma em situações de extrema emoção revela muito da constituição do personagem. As neuroses, a infância, as questões relacionadas a rejeição, a insegurança, o que humaniza o personagem mais poderoso do espetáculo. Humanizando, ele se conecta com o público se tornando presente, verossímil, mostra que a necessidade de impor seu poder vem da fragilidade que ele se constitui. A compulsão por ser idolatrado, a gula por chocolate, a asma, ajudam a personalizar e definir quem esse personagem é. Ivana garante que

as neuroses, as obsessões oferecem traços que instigam o público. Patologias humanas que não são conversadas com naturalidade nas rodas sociais, mas encontradas no dia a dia, e ver esse espelhamento em cena é uma forma de proporcionar espelhamento entre personagem, se público e a sociedade em que ele está inserido. Além disso é um excelente obstáculo para potencializar alcançar o objetivo geral e de cena do personagem. Ainda dentro do espectro de atividades, devemos analisar a profissão do personagem, onde ele está, que intimidade ele tem com aqueles objetos.

No espetáculo “*Só o Faraó tem alma*”, por exemplo, o personagem era um general fraco, mas o traquejo com bater continência, posturas, tem que ser naturais, por mais que por ele ser fraco isso se torne um ponto de humor para o público, o personagem tem que ter intimidade, conhecer esses meandros com propriedade. Eu tive que aprender e, além disso tentar buscar em mim relações com minhas memórias afetivas para naturalizar algo que pessoalmente não acredito, mas que meu personagem acredita. Mesma coisa posso dizer da relação com cigarro, copos, aparelhagens médicas, carro que dirige, em tudo isso o ator deve buscar intimidade, conexões afetivas e organicidade. Quantas outras possibilidades de atividades, aquele cenário e aquela situação podem proporcionar para criar elos de afetividade. Em “*Idas e Vidas*” o personagem que eu fazia se dirigia para o bar ou para o copo de bebida toda vez que ele estava em uma situação desconfortável. Fui perceber que a escolha do bar era um empréstimo afetivo. Por adorar copos e bebida, emprestei essa muleta de segurança para meu personagem. O desconforto que meu personagem sofria era apaziguado por algo que dava segurança a mim e conseqüentemente a ele. Era um obstáculo que foi transpassado através da relação afetiva com a atividade. A conclusão é que: quanto mais orgânico fluir, mais verdade será encontrada.

**Monólogo Interior** - Stanislavski chamaria de subtexto. É o diálogo interno que acontece na mente do ator durante a cena. Por ele passam o objetivo geral, de cena, o entendimento com os obstáculos, o impacto com as circunstâncias anteriores, o entendimento das atividades, a formação das unidades e ações, enfim o monólogo interior é a ferramenta que ajuda a fazer a ligação de todas as ferramentas anteriores. Ao mesmo tempo é uma ferramenta absolutamente humana. Sempre em nosso dia a dia estamos pensando em alguma coisa. Nossa mente não para. Ela é uma tagarela que nos faz gargalhar, chorar, seguir, sentar, ficar ou sair, amar ou desamar, relaxar ou estressar, afetos e desafetos, todas as relações se estabelecem através desse papo interno da nossa mente. Por isso, se queremos um personagem que tenha verdade e organicidade, precisamos entender o que a mente desse personagem conversa com ele. Ouso dizer que é uma das ferramentas mais íntimas de conexão ator personagem. Nela as

sinapses relacionadas entre os afetos do personagem e do ator vão se encontrar, criar relações, e fazer com que isso exploda na corporeidade, na fiscalização da ação. É aqui que acontece o encontro dos objetos internos, que são as imagens que vem a nossa mente durante a leitura de um texto ou de um ensaio da cena, com a relação personagem-ator para concretizar o objetivo geral e da cena. O ator tem o texto, é com o monólogo interior ele preenche todos os textos ditos e todos os silêncios. Mais que isso, as intenções de um personagem aparecem por causa do monólogo interior. Ele pode dizer que ama odiando, ou qualquer coisa que o personagem censuraria, mas que não pode ser dito, a reação corpórea destas ações internas é que vai fazer com que a cena faça sentido para leitura do público. Dentro do estudo as memórias emotivas e afetivas ele é a chave onde a conexão acontece. É no monólogo interno que dizemos para quem, com que sabor, onde, que cheiro, que impressões aquelas ações se encontram com a história pessoal do ator e assim aconteça o escambo emocional. Stanislavski traz esse subtexto para o personagem, mas Ivana sugere que personalize esse subtexto, ligando a suas substituições, seus objetos internos, suas ferramentas de conexão. “Do mesmo modo que usamos o diálogo falado para gerar uma resposta da outra pessoa, o monólogo interior, também é usado para gerar uma reação dos seus colegas atores” (Chubbuck, 2018, p. 211)

Como disse anteriormente o monólogo interior é o que faz o personagem vivo, verossímil. No dia a dia ele acontece o tempo todo, da hora que acordamos e internamente comentamos que o piso está gelado, mas na cena só aparece a reação. Está tudo nesta memória, repleta de afetos e desafetos. Fazendo um paralelo com minha trajetória no espetáculo já citado muitas vezes “*Idas e Vidas*”, como já explicado, meu personagem passava metade do espetáculo fugindo de um assédio de uma amiga de infância que não sabia que ele era gay. Toda a construção estava no não dito. Quando abri espaço, encontrei as substituições corretas, perdi o medo de olhar para os objetos internos e deixei que as semelhanças entre o ator e o personagem aparecessem, transitassem, foi neste momento que ganhei minha primeira indicação de melhor ator no festival de Guaramiranga. O maior prêmio que ganhei foi o de perceber sensorialmente o quanto precisava personalizar o personagem através das minhas afetividades, da minha memória emotiva, que acionava a minha corporeidade. Durante o debate que acontecia no dia seguinte as apresentações, um outro ator comenta que achou que Pedrão era igual a mim em cena e ao me ver falar no debate entendeu o quão diferente era. Ali estava a resposta. Sem saber, ele respondeu a minha maior dúvida, se não estava sendo leviano ao aproximar tanto o personagem de mim. Não. Ele era ele, com sua história, mas o filtro humano era o meu. E emprestar trouxe a verdade, o entendimento corpóreo, sensorial, o entendimento dos silêncios,

mas tudo isso para contar a história do Pedro. Iguais em verdade, em humanidade, e diferentes nas sutilezas das unidades e ações da vida. Abrir espaço para que o monólogo interior tocasse nas minhas verdades foi a chave para que o personagem transbordasse. Para que verdadeiramente o coração de Pedrão batesse. E isso impactava em todo espetáculo, na reação dos outros personagens com ele, nas respostas, nos encontros e desencontros da cena.

Outro dado importante é que em textos que parecem banais o monólogo interior pode oferecer uma densidade maior ou a leveza adequada e trazer para esse diálogo o brilho que estava faltando e em caso de obras abertas uma gama de possibilidades maiores para esse personagem. É esse papo interno que fornece as informações que o texto dito não fornece. As intenções vazam por eles. Quando se faz humor, recheiar de emoções, ou sarcasmos as palavras do texto, respeitando o tempo deste ator é que vai garantir a gargalhada do público. A piada forçada dificilmente funciona. Quando o humor é orgânico, os maneirismos, as gags aparecem naturalmente. Fluem. Essa agitação das afetividades, um pensamento rápido com uma memória afetiva treinada vai facilitar ao ator esse transitar pelos espaços de humor. Como todo escambo de emoção, o monólogo anterior tem que ter coerência com objetivo geral, da cena, substituição, obstáculos, objetos internos...

**Circunstâncias Anteriores** - No tópico anterior avaliei meu desempenho no espetáculo “*Idas e Vidas*”. Em algum momento comentei que tinha medo das semelhanças do ator com personagem e de serem confundidos. Pontuei também que no debate um ator do festival sinalizou que eu era muito diferente do personagem. O que garantiu essa diferença? É o que chamamos de Circunstâncias Anteriores. O histórico de vida do personagem, como no do ator, faz com que ele reaja, responda a cada situação de forma diferente. Então para fazer as escolhas emocionais certas é preciso entender as circunstâncias anteriores históricas desse ator. Como ele reagiu a certas situações? O que o roteiro indica, o que ele não indica, mas o ator percebe? Como isso se relaciona com o objetivo geral e de cena? Porque se não for coerente a escolha está errada. Estramos trazendo aí, uma percepção avançada sobre a vida do personagem. A vida pregressa de Pedrão era diferente da minha, ele vive em outro momento de mundo e então não poderia ter as mesmas reações que eu, mesmo encontrando características de personalidade parecidas, idade e corporeidade próximas.

Avaliando hoje, já com conhecimento da técnica percebo que as circunstâncias anteriores garantiram a diferença. Construí um personagem, com identidade, personalizado e graças a memória emotiva, absolutamente humano. O Caminho é perceber a natureza da personagem, depois ver o histórico e a psiquê dele e perceber na cena seguinte a reação, o



comportamento diante desta ação. Na prática Ivana divide o processo de avaliação das circunstâncias anteriores em 4 etapas. A primeira eu chamo de Fase de Reconhecimento, Ivana não nomeia as 4 etapas, mas eu prefiro nomear porque acredito facilitar o entendimento para meus alunos e outros leitores. Na fase de reconhecimento o ator deve pesquisar no texto, em todas as falas do personagem e nas que ele é referenciado informações dessas circunstâncias anteriores. Suas percepções. Pra Stanislavski essa fase é fundamental, ele no seu livro (a construção de um papel) sugere que o ator leia o texto sem referências para anotar as primeiras impressões sem estar impregnado de nada. Aqui já seria uma etapa posterior, a de ler sobre seu personagem, mas essa informação de tentar ler sem estar impregnado de preconceitos sobre o personagem é importante. A segunda fase eu chamo de fase da Ação. Neste momento o ator deve focar em descobrir em que ele trabalha, como é o dia a dia dele, o que efetivamente faz, como se veste, pensar sobre as ações e atividades do passado, presente, como esse personagem tenta fazer para vencer neste mundo. Não podemos esquecer que pra Ivana o personagem sempre quer vencer. A terceira fase eu chamo de fase psicológica. Aqui entramos nos meandros da construção das memórias do personagem. Detendo todas as informações anteriores o ator pode pensar neste entrelaçamento, porque o personagem fez essa escolha. Nesta fase o ator deve utilizar não só as informações que existem no texto, mas respeitar a sua intuição e perceber as informações que estão nas entrelinhas, as presumidas. O maior cuidado deve ser o de defender o personagem e não o de julgar ou condenar o mesmo. A quarta fase eu chamo de fase da afetividade. É o momento da memória emotiva entrar em ação e personalizar esse personagem. É a hora do ator olhar para suas próprias circunstâncias anteriores e entender o que pode emprestar para cada momento. O que serve e o que não serve. Obviamente tudo isso conectado com objetivo geral e de cena. Até porque seria incoerente falar sobre análise psicológica do personagem e do ator sem pensar no objetivo geral, por exemplo. Olhar as circunstâncias anteriores embasa o ator no como ele vai fazer para vencer. Como ele vai reagir, como ele vai se curar ou mergulhar neste passado para atingir as suas metas. Ivana diz que existem dois caminhos para o ator e o personagem percorrerem: um mais simples onde ele aceita o fracasso e se entrega, caminho da destruição, e outro mais complicado, que é o que pega os traumas do passado e escolhe sobreviver a eles e ainda mais superá-los. Essa é a jornada dos construtores que escolhem o caminho do desconhecido, do novo e mergulham em uma nova jornada sem saber onde vai chegar. Essa intensidade cria os grandes atores e grandes personagens. O fato de o personagem querer vencer já cria uma ligação com o público. Para o bem ou para mal, ele se torna interessante, surpreendente. Algo novo sempre pode acontecer dali, porque ele escolheu

vencer. Muitas vezes o ator escolhe não tocar em suas próprias questões por medo da dor que causa, esse processo analítico intenso que o teatro proporciona - esse re-olhar, essa autoavaliação. Nem todas as nossas informações estão disponíveis na nossa memória afetiva. Em nossa memória temos o inconsciente e o consciente. Por proteção, muitas das nossas dores e preconceitos estão guardados no inconsciente. É lá que ele guarda os traumas e situações que não devem ser lembradas para que você não se machuque. O inconsciente entende que você não está preparado para saber. Ivana então criou uma ferramenta para ajudar o inconsciente a liberar essas imagens. Ele se chama Diário Emocional. Como o nome já diz é um diário de emoções. Nas memórias emocionais. Este diário não é uma ferramenta, é uma estratégia para encontrar as emoções corretas.

**Diário Emocional** - Criei mais um tópico explicando esta estratégia porque o diário emocional está diretamente ligado ao escopo da desta dissertação - o estudo da memória afetiva. Dessa memória potente, oculta, que se esconde no inconsciente e que enfrentar e se autoconhecer através dela faz com que vençamos obstáculos pessoais e ampliaremos o cardápio de memórias afetivas para utilizar nas cenas.

Muitos personagens agregam desafios que entram em choque com a moral do ator, com os preconceitos, a fé, a formação, as circunstâncias anteriores do ator. Se o personagem vive situação que entram em contradição com a moral construída do ator, a situação que vamos usar como substituição pede um enfrentamento desta moral ou não serve como substituição e o ator vai ter que usar de outra estratégia para defender esta persona. É nesta intersecção que estão os demônios a serem enfrentados pelo ator. Usar seu medo, dor, êxtase, suas inseguranças, para permitir que afluam e emprestem esse sentimento a história contada. Isso é doloroso e de absoluta exposição. Quando o ator tem muita dificuldade de acessar as imagens desse inconsciente, Ivana pede para o ator experimentar esse diário emocional e vamos avaliar como ela sugere que seja feito passo a passo.

Primeiro passo é sempre reconhecer o objetivo geral e da cena. Sabendo disso o ator pode escolher a substituição. Não podemos esquecer que essa escolha tem que ser correta porque ela vai determinar os próximos passos. Testar a substituição é sempre muito importante. Próximo passo, Ivana sugere que o ator pegue uma caneta e um papel pautado, e comece a escrever para essa substituição começando com a palavra “porque”. No livro Ivana dá um exemplo e sugere que o objetivo da cena seja – fazer você me amar – e a substituição o pai. O diário começaria com “Eu quero que você me ame papai, porque...” (Chubbuck, 2018, p. 241). Como em um processo terapêutico, Ivana faz com que o ator comece a escrever sem parar para

pensar, escrever no fluxo, sem filtro. A ideia não é julgar, mas abrir espaços. Não pare por erros ortográficos, caligrafia, flua com o texto como se pudesse desabafar com o papel. Ivana diz que é um diário de divagações. E é esse fluxo rápido de pensamento faz com que seu aos poucos seu inconsciente libere imagens até então adormecidas. Não espere um resultado rápido, a autora diz que o processo só começa a acontecer depois de duas ou 3 páginas. É a partir daí, de uma exaustão consciente, que o inconsciente começa a ser provocado. Obviamente o ator precisa estar aberto a essa experiência e Ivana garante que imagens importantes começam a aparecer. Sentimentos proibidos, desejos, fatos esquecidos. Quando sabe que é hora de parar? Quando o ator puder escrever que sem esse objetivo de cena, vai ser o fim ou dele ou da substituição, mas essa é a única saída. Quando ele entender que é um limite absoluto. Esse é um processo psicológico bem árduo, Ivana diz que muitos de seus atores rasgam o papel pela metade, ou por medo de serem lidos, algo assim. E se fizer isso tem que recomeçar porque interrompeu o fluxo da mente. O que ela pretende usar é essa pulsão encontrada, na conquista do seu objetivo de cena. É trazer esse limite emocional para o personagem. Todo esse processo não deve ser feito por dias ou horas, mas entre 5 e 10 minutos. Eles podem ser feitos e refeitos antes de uma cena de cinema ou antes de entrar em cena se o ator estiver tendo dificuldade de conexão no dia. Todas as circunstâncias anteriores vão se apresentar nessa metodologia e serem acionadas para o ator conseguir chegar na cena com potência máxima. O arcabouço emocional do ator da segurança ao personagem de fluir e oferece uma identidade única a ele. Não estamos julgando falhas ou defeitos e sim um entendimento de intensidade, de expressividade, de corporeidade do artista e respeitando esse filtro para traduzir essa nova persona. Muitos atores têm medo dessa ferramenta pois não estão dispostos a enfrentar esses limites pessoais emocionais. Mas o fato é que essa metodologia tem dado extremo resultado pra Ivana. Ivana também coloca o espaço do processo criativo como um espaço terapêutico. Um espaço de abertura, de não julgamento, de absoluta confiança. Na minha prática sempre deixo meus alunos buscarem onde possam acessar, respeitando seus limites. Sinalizo quando percebo que a substituição é fraca, mas não dou sugestão nem indicação nesse sentido. Acredito que este seja um processo de experiência, um caminho onde o ator sabe o limite e onde hoje ele aguenta tocar sem travar. O condutor do processo deve ter uma extrema sensibilidade e delicadeza para conduzir o processo e acompanhar o ator nesta travessia. Mas acreditem, é um processo transformador.

**Deixe Fluir** - Esta parece a ferramenta mais inútil, mais óbvia. Mas na minha prática é a mais complicada. Depois de experimentar as 11 ferramentas anteriores, o ator tem

embasamento, noção de corporeidade, e pode fluir na cena, agindo e reagindo, mesmo em improvisações, tendo presente todos os elementos agregadores da cena que podem surpreender pelo seu estado de presença, com esse grau de embasamento o ator atingirá seu objetivo. Ele se surpreende, abre novos espaços, mas não se perde, porque ele construiu um personagem não dentro da binaridade de bem e mal, mas um humano que quer vencer. Decidir se é bom ou mal não cabe ao personagem, mas a moral do público. Se o ator for pensar em cada etapa durante a cena ele não vai interpretar o papel, ele vai exhibir ele pensando sobre o papel. Fluir é a hora de fazer, deixar acontecer, tocar e ser tocado. É o momento do transbordamento. Esse sentimento de presença, de que tudo pode acontecer, é onde o ator dança com esse personagem como se estivesse dançando na própria vida. É um trabalho que um diretor pode conduzir, mas é muito próprio do ator. Quanto mais ele se prepara, mais afinado seu instrumento vai ficar, mais fácil se torna acionar as emoções. O autoconhecimento e a exploração desse corpo vivo é que faz com que o trabalho do ator se surpreenda consigo mesmo, descubra novas necessidades, novas possibilidades emocionais através do seu corpo, um trabalho que nunca acaba, porque a cada nova possibilidade, outras se construirão, se solidificando, emergentes de entendimento e de enfrentamento. Ensaiar muito, experimentar, repetir é a chave para o sucesso deste trabalho. Quanto mais orgânico, mais rápido vão sendo esses acionamentos.

#### **Outras Possibilidades dentro do estudo das ferramentas.**

As 12 ferramentas são a base da metodologia. Mas para um entendimento mais aguçado, e levando em consideração as múltiplas experiências que um ator pode não ter vivido, precisar utilizar em cena, mas por não ter vivido esta experiência não saber qual sentimento utilizar para fazer o escambo emocional, Ivana mergulhou no estudo do comportamento humano, e percebeu algumas reações biológicas que o corpo tem diante de alguns sentimentos e ofereceu este caminho para seus atores terem como auxílio. Para ficar claro, se o ator está fazendo uma cena de suspense onde ele é perseguido e se sente em pânico. Mas ele não sabe como acionar o corpo para chegar neste estado. A metodologia fará o ator entender que, quando ele entra em estado de pânico as pupilas dilatam, mãos ficam frias, tremor no corpo, suor, coração acelerado, entre outras reações orgânicas. Em sua trajetória o ator não sabe o que é se sentir em pânico e não sabe que emoção vai buscar em sua memória para encontrar o impulso correto. Sabendo que, as reações orgânicas citadas são as mesmas o ator sente quando está em estado de apaixonamento, ele já tem um caminho para fazer a substituição. A experiência de apaixonamento, e das possibilidades de encontro desta com esta paixão geraram reações corpóreas similares. Então o ator já encontra um novo foco para acionar esse corpo no momento

desta cena. Já tem nova substituição, objetos internos, não perde seu objetivo e empresta para a cena a corporeidade necessária para a tradução deste sentimento. Outras situações como alteração de estados psíquicos, construir química sexual em cena, entre outras, Ivana pensa as reações físicas causadas pelas memórias afetivas, para facilitar o entendimento do ator e consequentemente fazer com que ele chegue à profundidade emocional que a cena exige, com mais rapidez como é exigido do mercado de trabalho, sem perder a qualidade técnica e emocional.

Estados de consciência nos afetam tanto de modo psicológico quanto emocional. Estes estados de consciência afetam a química do nosso corpo. por exemplo se estamos com medo, nosso instinto de lutar ou fugir se manifesta em nossa reação corporal. Nossas pupilas encolhem nosso coração acelera e a circulação de adrenalina aumenta. entre os exemplos são de reações musculares involuntárias. embora você não possa fazer as pupilas se contraírem, você pode provocar esses estados de consciência que irão compelir os músculos involuntários dos seus olhos a reagirem. desenvolvia um sistema de fórmulas para ajudar os atores que preparei a acessarem e sentirem com naturalidade esses estados básicos ainda que nunca tenham sentido antes. (Chubbuck, 2018, p. 253)

No caso do abuso de substâncias, Ivana sugere que primeiro se descubra que substância o personagem usa. Cada substância causa uma reação emocional diferente no corpo. Outra pergunta fundamental é: por que o personagem buscou essa droga? Podemos perceber aí que estamos tratando de circunstâncias anteriores, memória emotiva, substituição, objetivo da cena, enfim estamos utilizando todas as ferramentas associadas a essa percepção que biologicamente esta substância química traz para o corpo. Neste momento Ivana traz para metodologia uma palavra que muito me interessa neste estudo. Não é possível falar sobre mergulhos psicológicos e olhar para seus medos e traumas sem pensar em curá-los. A própria metodologia de Ivana diz que todo o personagem precisa vencer. Então Ivana estuda substâncias pensando em que essa substância cura para o seu personagem. Por exemplo a metodologia traz que:

Álcool é libertador. Para um alcoólico o álcool é um espaço de segurança onde ele pode libertar o que está preso em sua mente em seus instintos. Na mente de um alcoólico o álcool ajuda a superar ou sobreviver aos muitos obstáculos que a história oferece. Obviamente, não ignora as diferentes reações biológicas que a substância vai proporcionar ao corpo, mas o mais importante aqui é entender qual pulsão tem que emergir do corpo diante desta droga.

Opiáceos: morfina, ópio, heroína, entre outros. Estas são drogas que anestesiaram o corpo e ao mesmo tempo oferecem a ele um estado de euforia. Muitas vezes o opiáceo vem para ajudar o personagem a lidar com a dor do trauma, aliviar uma dor pulsante.

Cocaína e metanfetamina: essas são drogas de poder. O personagem busca força que acredita não ter no pó. É importante para o ator observar a insegurança que esse personagem tem, pensar sobre as circunstâncias anteriores que deram espaço a manifestação destas inseguranças, e entender como essa a droga aciona o corpo deste personagem, com que objetivo ele usa. Toda trajetória de vida, dores, traumas, múltiplos sentimentos de inferioridade, relação com família, tudo isso pode e vai se manifestar no uso desta substância.

Cocaína e Heroína combinadas (Speedball): para os personagens que precisam de poder, mas ao mesmo tempo não suportam as dores emocionais, essa droga une poder e anestesia. Então o ator que vai fazer o escambo de sensações, vai ter que buscar no seu arcabouço emocional o entendimento corpóreo dessas duas sensações.

Maconha: essa é uma droga muito ligada a liberdade das repressões. Também em alguns casos há uma busca de uma consciência mais ampla, neste caso só o histórico do personagem vai poder revelar qual o caminho o ator deve seguir. Porém, seja qual for essa escolha, a busca de uma leveza, de um riso fácil, de um relaxamento vai se fazer presente.

LSD, Peiote, mescalina e outras drogas: essas são drogas de fuga de realidade. Podem ser usadas para amplitude criativa, visando outras possibilidades de sensações e de criações, como também para criar uma realidade paralela e fazer dela um espaço de segurança. um espaço em que consegue se proteger e fluir ao mesmo tempo.

Diante dessas informações o ator pode repensar toda a trajetória emocional do personagem, fazer as suas escolhas pessoais corretas, e quando eu falo de escolhas pessoais estou falando de substituição, o objetivo de cena, de identidade desse personagem, relação dele com o ator, com a memória afetiva do artista, com a corporeidade do artista.

No espetáculo “A Bruxinha que era Boa”, eu criei um bruxo que era viciado em bomba de asma. Em todas as situações de tensão ele perdia o fôlego por conta de sua asma, tinha crise de ansiedade, e precisava da bombinha para aplacar essa explosão de raiva e rejeição. As drogas em geral vêm associadas a ideia de sentir ou não alguma emoção. Neste caso ela vinha para aplacar toda explosão de fúria e ansiedade, em todos os momentos em que as alunas do bruxo falhavam, e de alguma forma revelavam a sua própria fragilidade. Não sei dizer se o público conseguia ter uma dimensão tão ampla de um personagem ficcional lúdico, mas ofereci a ele uma carga profunda de humanidade, repleta de humor, luz e sombra.

Tive a sorte de interpretar também um alcoólico no espetáculo “Água Movediça” com direção de Elisa Mendes, e hoje percebo o quanto essa técnica teria me ajudado na construção do processo criativo deste personagem extremamente desafiador. Esta peça foi apresentada em

um evento de celebração do AA, para pelo menos 2000 alcoólicos que estavam na plateia. A responsabilidade de ser imparcial, e respeitar a história, a trajetória, a fragilidade e a vida de cada uma daquelas pessoas estava em nossas mãos. Minha e de toda a equipe. Fomos ancorados por uma diretora atenta que nos guiou no processo e nos ajudou a executar exemplarmente a cena. Fomos conduzidos a entender sensorialmente onde a fragilidade se apresenta, onde há necessidade de busca de ajuda através da droga, e entender o ponto onde ela se torna inimiga. Entrelaçar com emoções pessoais era o trabalho de cada um de nós atores que estávamos ali supervisionados pela generosa direção de Elisa, e pelo julgamento de muitas pessoas que vivem essa experiência no seu dia a dia.

Outro dado muito importante que Ivana traz é o olhar atento para o monólogo interior, pois mesmo reabilitado um adicto sempre reage socialmente a presença da droga. Uma droga como o álcool por exemplo que está presente no dia a dia social do personagem, exige que o ator entenda como esses impulsos reverberam no corpo do personagem, e ofereça esse entendimento para enriquecer sua interpretação.

A pedagogia Chubbuck traz exercícios práticos, caminhos para o ator experimentar as sensações que é substâncias oferecem. Não vou aprofundar na prática desses exercícios, ela está no livro de Ivana, o foco neste estudo é entender este arcabouço emocional, esse pulsar que se apresenta gerando ação. A complexidade que se apresenta em um estudo de personagem e no uso de substâncias para de todas as formas possíveis humanizar e fazer nascer a alma deste personagem. Porém não tenho dúvida da eficácia destes exercícios para a composição física do personagem. encontrar o ponto chave, fora do óbvio que a plateia já espera, do que permeia o imaginário, é o que a aplicação do exercício e a associação com a memória afetiva podem oferecer para a composição de um personagem único, repleto de identidade.

Química Sexual. A química sexual é sem dúvida um ponto chave na relação entre atores em cena. Quando li isto na pesquisa de Ivana sobre química sexual, não consigo separar das pulsões de vida de Freud. A pulsão de vida de Freud está ligada ao desejo sexual, ao amor, a busca pela felicidade, a sensação de estar vivo, as pulsões de vontade, de alegria, ao prazer das identificações. A cena poderia estar resolvida com a substituição, porém Ivana quer ir além, ela acredita porque os personagens se identificam, encontram admiração e apaixonamento através de interseções na sua história. Por exemplo: parceiros de colégio, compartilham da mesma dor, sofrem perdas parecidas, carências, encontrar nos outros elementos o que o personagem gostaria de ter, tudo isso faz com que não só a relação entre os personagens se aprofunde, mas facilita a conexão ligações emocionais com a própria dor do artista. Fazemos

isso com substituição, usamos a nossa memória emotiva para buscar identificações, e fazer pontes mais firmes entre as nossas emoções e a emoção do personagem. Neste momento os pequenos encontros nas fragilidades dos personagens, vão propiciar uma expansão da gama de possibilidades emocionais para fortalecer a relação entre os personagens. Essa é a justificativa para aquele personagem se conectar com essa pessoa e com nenhuma outra do roteiro, ou com outros se for isso que roteiro pede. A pedagoga cunha então mais uma expressão que é além da química sexual a química emocional. No caso da sexualidade Ivana acha que o ator deve se conectar com o seu inconsciente, e fazer uma busca pessoal nas suas pulsões sexuais reprimidas. Dentro da pedagogia, um exercício prático de criar química sexual e emocional, o ator deve não só usar a memória emotiva, mas a sua imaginação, criar fantasias com esse outro ator, imaginando a energia do outro personagem. Essa percepção de possibilidades de desejo no corpo do ator, parceiro de cena, que pode ajudar a você se conectar com a sua substituição. Esses 3 segundos, é um acionamento rápido da memória emocional sensual, uma ativação da sua sexualidade. se puder exercite isso no dia a dia, com pessoas diferentes, depois disso conecte com a substituição. Perceba como seu corpo reage, o que acontece com a sua pupila, com o seu cheiro, com a sensibilidade da sua pele. Todo esse exercício vai facilitar para quando você precisar fluir em cena, navegar sem obstáculos.



## 5 " SEU MICROFONE ESTÁ DESLIGADO" - A PRÁXIS

Todas as pedagogias que estudei e as que venho pesquisando nestes 28 anos de cena, se revelam no exercício prático do meu trabalho como ator, professor e diretor de teatro. Neste capítulo apresento uma trajetória completa do processo de construção de personagem e da cena aplicados com estudantes de teatro da UFBA. Seguindo a estrutura propostas pelos reconhecidos mestres, revisitados, nesta pesquisa, trarei relatos práticos, fruto de estudos, observações e da análise da aplicação pedagogia utilizada. Refletindo sobre o impacto dos estudos na contemporaneidade, seus avanços e cultura. Como defende Nair D'Agostini, é importante nos apropriarmos das metodologias, respeitando, no caso deste estudo, a cultura brasileira e nosso entendimento sobre contemporaneidade. Para contribuir com essa tese de forma mais assertiva abordarei alguns aspectos que considero positivos e problemas que percebo na aplicação prática da metodologia. Este é o espaço onde a experiência pessoal do pesquisador será aplicada e investigada na prática. O foco será decupar o processo executado no tirocínio<sup>4</sup>, que resultou no espetáculo "SEU MICROFONE ESTÁ DESLIGADO". Escolhi este percurso porque nele pude mergulhar com uma turma de estudantes de teatro de interpretação da UFBA, durante todo um semestre, focado em elaborar a composição de personagens através do método Chubbuck e fazendo um estudo aprofundado também do Sistema Stanislavski. Dialogarei sobre as escolhas, o percurso e o impacto para os atores.

Mas antes de entrar no escopo deste capítulo, não poderia me furtar de apresentar alguns pontos de vista, também práticos, do meu contato com a pedagogia de Ivana vivenciando como ator e aluno. O método Chubbuck é extremamente potente e isso não tenho dúvida. Meu contato e interesse por ele surge a partir da percepção de ser um ator com TDAH (transtorno de déficit de atenção e hiperatividade). Como Stanislavski afirma a concentração é um fator fundamental para o ator. A preparação para cena sugere ao ator chegar antes, se concentrar, se preparar para entrar em cena. Mas, como já abordamos, o roteiro da vida e do mercado por muitas vezes nos conduz a múltiplas informações que se tornam obstáculos reais a este processo de estabelecimento de conexão entre ator e personagem. Estúdio, gravações, internet, espaços onde os tempos de preparação são mínimos e os fatores para desatenção inúmeros. É muito comum o ator sair de um destes espaços com a sensação de não ter feito nem metade do que tinha se

---

<sup>4</sup>O Tirocínio Docente é uma atividade curricular do Programa de Mestrado. No programa do PPGAC/UFBA, consiste em: o pesquisador ser orientado no ensino prático supervisionado da docência no ensino superior. Estágio Docente.

preparado para apresentar e conseqüentemente se sentir frustrado por ter feito algo tão longe do potencial esperado. Neste momento o método Chubbuck entra na minha vida fazendo revolução. Ele faz com que eu possa encontrar os focos de atenção necessários através da memória emotiva, os impulsos certos, produzindo assim, um desempenho satisfatório no resultado da cena.

Meu processo foi bem próximo ao que apresento aqui. Depois de muito estudar e revisitar Stanislavski, apliquei o sistema nos processos criativos de ator, fiz alguns cursos, li muito, vi uma infinidade de vídeos, e depois de me sentir seguro comecei a trazer mais dele para minhas aulas. Quero trazer aqui alguns pontos de atenção importantes que, a meu ver, podem ajudar aos professores, na aplicação da técnica, a fazerem escolhas de forma mais assertiva ao usar a pedagogia. Este método utiliza o arcabouço emocional do ator em função da cena. Traumas, dores, obstáculos que se o artista transpassar vai trazer uma carga emocional importantíssima para cena.

Mas para a cena. Este é um ponto que acredito que nenhum professor deve perder de vista. Não dá para confundir teatro com terapia. Inevitavelmente muitas questões relacionadas a intimidade do ator ficarão expostas ao mergulhar em um processo de pesquisa. É fato que, ao se conectar com um personagem e suas emoções, o ator tem grandes possibilidades de experimentar o autoconhecimento, autopercepção, esbarrar em conceitos e preconceitos, dores e prazeres e por muitas vezes revisitar a sua própria história. Mas, no teatro, fazemos isso em função da cena e para ela. Esta é uma linha muito tênue, mas acredito que o ator ancorado na técnica consegue tocar suas emoções com mais precisão, sem que com isto invada territórios que psicologicamente não consiga acessar sem se ferir. Esta é uma escolha do ator. Por isto toda delicadeza e generosidade de um professor e diretor devem existir neste caminho. A condução do diretor ou do professor não deve ir além de acolher e sinalizar para o artista se está ou não funcionando a escolha das substituições e escambos emocionais que ele fez. Os mestres provocam o ator oferecendo desafios e ajudam que eles achem este caminho, acompanham as escolhas dos atores para encontrarem a harmonia cênica, mas sem induzir diretamente. Caso o encenador perceba que uma cena está representada (sem pulsões) ou que o ator está fazendo um escambo emocional que não comunique o que a cena necessita, o diretor deve utilizar das técnicas e sugerir que este faça outras escolhas, provocar o artista, descobrir novas possibilidades. Mas interrogar o ator sobre sua intimidade emocional, instigar a memória ou

sugerir relações como pai, mãe, irmãos, amores, isto é arriscado e acredito que oferece risco de efeito reverso. O ator pode retroceder ao invés de vencer.<sup>5</sup>

Em um dos processos que vivi, observei um ator, que foi provocado por um professor em um contexto de trabalho em sala de aula, desistir da cena. O professor forçou a memória emotiva ligada a relação que ele tinha com a mãe, e ele não estava preparado para lidar com estas questões. Ficou profundamente constrangido. O professor sugeriu que o ator usasse este constrangimento e essas sensações. Não funcionou. O ator desistiu da cena. Só associava a imagem que ele não estava preparado para tocar. Colocava ele em um lugar de sofrimento paralisante, e aí não importa em nada para a cena. Se não fosse um curso, fosse um trabalho, ele teria perdido esta oportunidade. Por isso também acredito que esse processo não deve ser feito em salas e espaços abertos com público, ou na internet, YouTube, com ouvintes, pessoas que não estejam implicadas no processo. Este é um ponto absolutamente pessoal. A própria Ivana Chubbuck oferece curso com plateia de ouvintes e faz com maestria. Mas, pessoalmente, percebo que com a intensidade emocional que o trabalho de um ator exige, este processo de experimentar as delícias do erro e dos acertos que o processo proporciona, essa infinita intimidade que deve existir nos espaços de trabalho artístico, são confessionários e só o ator ou quem ele autorizar pode revelar estes mistérios. Esta pedagogia é absolutamente íntima. Ela trabalha nas rachaduras humanas, e para isso toda delicadeza e toda gentileza se faz necessária.

Dirigindo um grupo que dava aula em uma escola, por ser um grupo muito grande, trabalhei separadamente o texto “Os dragões não conhecem o paraíso” de Caio Fernando Abreu. Não ia usar este texto no espetáculo, trouxe trechos como exercício de aula para os alunos conhecerem, mas 3 alunas quiseram usar no espetáculo. Desde 1995, aprendi com Hebe Alves a importância do ator expressar sua emergência artística em cena. O que ele quer dizer é o que o move, sua sede, fome, sua pulsão transborda. Encaixei no espetáculo o texto de Caio Fernando Abreu, pois o relato delas me provava que ele falava com a alma delas, e era isso que me interessava. Como o grupo era muito grande, grupo de ONG 50 pessoas com vontades diferentes, separei as 3 e fizemos um ensaio separado, onde apostei no percurso das ferramentas da pedagogia Chubbuck para fazê-las atingirem a complexidade emocional que a cena exigia. O resultado foi surpreendente. Mas tínhamos as aulas técnicas e este ensaio separados. Criar o espaço de segurança para libertar o corpo e as pulsões do ator e permitir a emoção transitar é absolutamente necessário.

---

<sup>5</sup>Uso a palavra "vencer" parafraseando Ivana Chubbuck que diz que todo personagem quer vencer. Vencer neste caso é atingir seu objetivo geral ou de cena!

## 5.1 SEU MICROFONE ESTÁ DESLIGADO

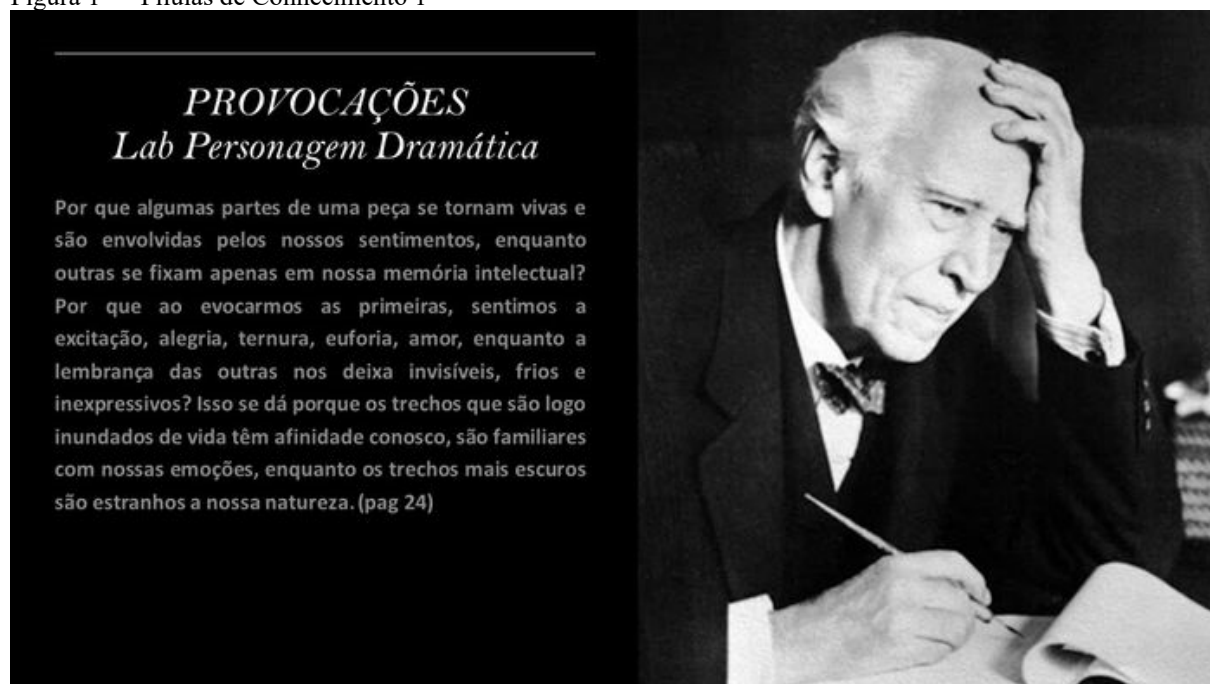
Neste subcapítulo me debruço sobre como utilizei a metodologia Chubbuck na prática com a turma de interpretação teatral da UFBA - *Laboratório de Interpretação Teatral – A Personagem Dramática*. Estávamos vivendo um momento emocionalmente muito delicado, enfrentávamos a pandemia da covid 19 e a universidade ofereceria esta matéria de forma online - síncrona e assíncrona. Como o método Chubbuck é um método de interpretação muito utilizado para tv e cinema, seria perfeito para aplicar e fornecer aos alunos um material teórico e prático de grande valor. Meu orientador direto no estágio foi o professor e dramaturgo Paulo Henrique Alcântara, ele ficaria com a orientação e avaliação do meu trabalho, além de coordenar e ser responsável pelas escolhas dramáticas. Vica Hamad, professora e orientadora de técnica vocal, e eu ficaria responsável pelo ensino teórico e prático do processo de interpretação. Na turma tínhamos alunos do curso de interpretação da UFBA. Importante salientar que todos os alunos autorizaram a divulgação de sua participação nesta pesquisa registro o nome deles e agradeço o empenho e esforço durante o processo. São eles: Eduardo Santos, Givaldo de Oliveira, Livia Maria, Marina Torres e Victor Hugo Carvalho. Tivemos mais 2 alunos que não foram até o fim do curso, mas que contribuíram e participaram no começo do processo. A desistência deles veio não por desinteresse ou não produzir no formato, mas por questões práticas como: espaço tranquilo para fazer a aula, dificuldades financeiras enfrentadas e tendo que ser burladas de outras formas, mas em princípio o que me relataram foi um grande prazer em fazer parte daquele grupo tão rico e criativo. Não trago seus nomes pois como saíram antes do fim do curso não solicitei autorização para citar e registrar os nomes, mas faço questão de agradecer presença e registrar o empenho.

O desafio era grande, fazer um trabalho de interpretação realista transitando pela obra de Stanislavski e aplicando metodologia de Ivana Chubbuck traduzida pela minha experiência com a técnica. 9 horas de aula semanais. 3 horas comigo e Paulo Henrique Alcântara e 3 com a professora de voz Vica Hamad, 3 horas assíncronas de treinamento. Escolhemos como bibliografia obrigatória, além dos textos dramáticos estudados, as pedagogias de Stanislavski focadas no livro: “A Criação de um papel” e o livro Ivana Chubbuck em “O Poder do Ator” como literatura obrigatória. E os outros livros do sistema como complementação opcional.

Todo o planejamento era conjunto, mas vou focar aqui nas escolhas que fiz nas aulas minhas e de Paulo Henrique Alcântara. Em um primeiro momento, apresentamos o Método Chubbuck para eles. Todos os passos da pedagogia foram apresentados teoricamente mesmo

sabendo que eles só iriam entender realmente na prática, quando começassem a executar praticamente o que viram na teoria. Uma ideia plantada, para ajudar as peças a fazerem sentido. A escolha de trazer o método de Ivana logo nesse início, vem pelo apelo de um diálogo contemporâneo, que conversa muito bem com o público jovem, e com os iniciantes no fazer teatral. Este foi um momento importante do trabalho, os alunos puderam também, exatamente como faço nesta dissertação de mestrado, revisitar seus trabalhos, comentando sobre elementos que eles utilizavam, que sabiam ou não que era do Sistema. Impossível falar de Ivana Chubbuck e não apresentar Stanislavski. A escolha então foi de estimular o interesse dos alunos em conhecer o trabalho do mestre. Como aproximar este mestre desses alunos se não pela emoção? . Trouxe a vida Stanislavski, deste apaixonado por pesquisar o ofício do ator, mostrar que Stanislavski chegou no ocidente pelo viés do realismo, mas que ele foi muito além em seu trabalho. Desta identificação por uma paixão comum, ir trazendo os elementos do Sistema. Tinha ali alunos que no meio de uma pandemia, estavam trancados em espaços investigando seu fazer artístico, criar esse elo emocional através desta paixão comum pelo trabalho do ator foi de extrema importância para alimentar a fome de conhecimento sobre o Sistema. Além disso, para que a pulsão por conhecimento não se perdesse, criei as pílulas de conhecimentos que enviava durante a semana com assuntos que tinham a ver com as práticas das aulas. Vou trazer alguns exemplos:

Figura 1 — Pílulas de Conhecimento 1

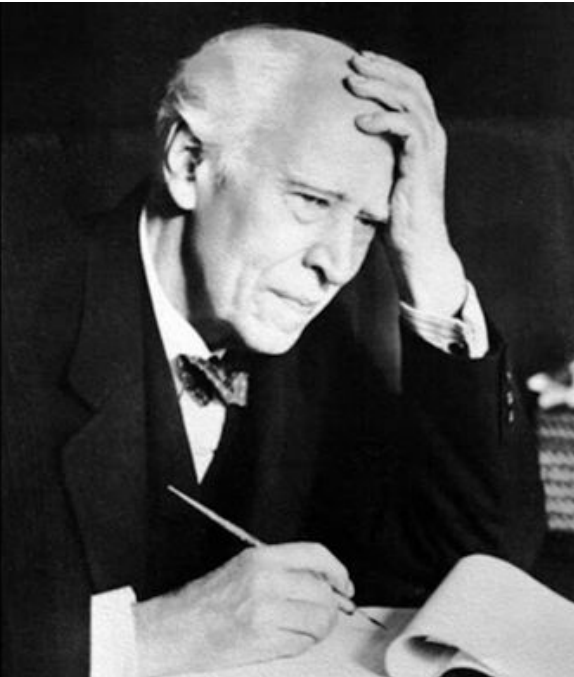


Fonte: O autor (2023).

Figura 2 — Pílulas de Conhecimento 2

**PROVOCAÇÕES**  
*Lab Personagem Dramática*

O papel principal e a iniciativa, em arte, pertencem ao sentimento. Aqui o papel da mente é o de auxiliar o subordinado. A análise feita pelo artista é muito diferente da que faz um estudioso ou crítico. Se o resultado de uma análise erudita é o pensamento, o de uma análise artística é o sentimento. A análise do ator é sobretudo a de sentimento, e é executada pelo sentimento." Esse papel do conhecimento pelo sentimento ou análise ainda é mais importante no processo criador, porque só com o auxílio é que se pode penetrar no reino do subconsciente, que constitui nove décimos da vida de uma pessoa ou de uma personagem, sua parte mais valiosa. Contrastando com os nove décimos que o ator utiliza por meio de sua intuição criadora, de seu instinto artístico, de seu tino supersensível, só um décimo resta para mente. (p 26)



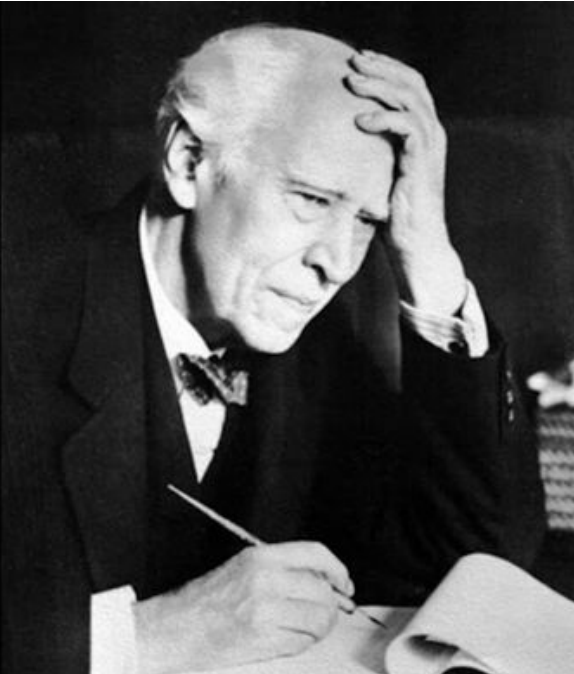
Fonte: O autor (2023).

Figura 3 — Pílulas de Conhecimento 3

**PROVOCAÇÕES**  
*Lab Personagem Dramática*

Propósitos criadores de uma análise:

- 1 – Estudo da obra do dramaturgo
- 2 – a procura de material espiritual ou outro tipo, para utilização do trabalho criador, o que quer que haja na peça ou em nosso papel dentro dela.
- 3 – A PROCURA DO MESMO TIPO DE MATERIAL NO PRÓPRIO ATOR (AUTO-ANÁLISE) o MATERIAL AQUI CONSISTE EM LEMBRANÇAS VIVAS, PESSOAIS, RELACIONADA COM OS CINCO SENTIDOS, ARMAZENADAS NA MEMÓRIA AFETIVA DO ATOR, OU ADQUIRIDAS POR MEIO DE ESTUDO E PRESERVADA EM SUA MEMÓRIA INTELECTUAL, E ANÁLOGAS AOS SENTIMENTOS DO SEU PAPEL. (PAG 27)



Fonte: O autor (2023).

Observem que em todos os quadros existem a página onde o aluno pode alimentar a fome despertada nesta provocação. Isso foi feito em todas as etapas das do curso, teoria e prática andando juntas e ancorando tecnicamente estes atores. Os educadores não podem perder o foco de que estão lidando com uma juventude veloz, com acesso a uma gama enorme de informações, e o nosso papel seria o de estimular a leitura dos mestres que os precederam. Trazer Ivana, que revisita Stanislavski, repensando junto com a contemporaneidade, e mostrar o quanto ela só pode fazer isso por ser uma pesquisadora que investigou seus mestres, reconheceu seu legado, e tenta através da sua prática reestruturar alguns conceitos, e readaptar a velocidade dos tempos modernos é um trabalho que deveria ser incentivado na prática de ensino. Como educador, ator, acompanhado de uma equipe que tem um profundo respeito por memória, e uma profunda consciência de que se estamos aqui estudando hoje é porque pessoas como Stanislavski dedicaram a sua vida a pesquisa da arte, é parte do nosso trabalho. Reconhecer e ver o quanto isso reverbera ainda hoje no fazer do nosso ofício deveria ser uma obrigação de todos os profissionais. Outro ponto é que esse primeiro momento é um momento de conhecer os alunos. Perceber qual o grau de maturidade cênica, qual a vontade, desejo de interpretar, perceber como podemos corroborar com seu fazer artístico.

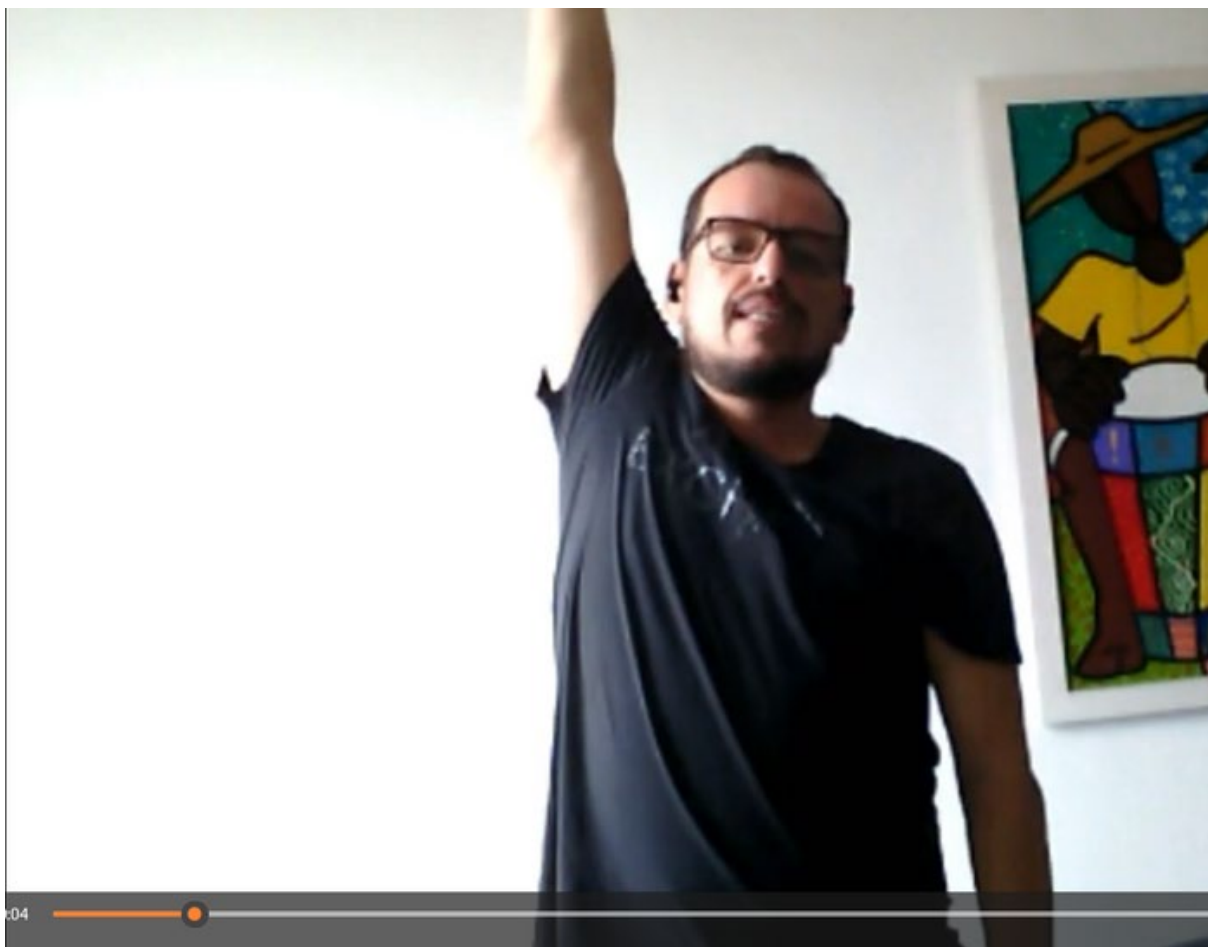
O primeiro bom impacto como resposta desta escolha apareceu nos primeiros dias. Uma aluna que infelizmente não conseguiu fechar o processo conosco, mas participou intensamente deste primeiro momento, comentou que em um teste de comercial, aplicou o que tinha aprendido e percebeu uma melhora significativa na qualidade de sua interpretação. A memória emotiva, como Ivana apresenta, fez com que ela conseguisse se conectar mais rápido com o personagem, mesmo num teste de comercial, rápido, de difícil concentração - pois nessa situação o ator lida com diretores que não conhece, indicações que também desconhece, um espaço completamente novo, alguns elementos que aparecem e que são precisos que apareçam em cena, uma Marcação nova. - Esses são só alguns elementos que um ator tem que gerir quando enfrenta o desafio de um teste, desafio este que permeia o cotidiano do trabalho do artista.

Como foi dito anteriormente o livro obrigatório da matéria foi "A Criação de um Papel" e partimos dele para iniciar o caminho proposto. Importante salientar que o início de todas as aulas era uma preparação corporal e vocal. Trazer os elementos como foco, concentração, noção de espaço, corpo, reconectar o ator com seu ofício e fazer com que estivessem prontos para viver a experiência com os textos. Este momento anterior do ator.

Ivana não traz isto em seus passos. Sinto falta disto na metodologia, mas entendo que ela deduz que esta preparação já aconteça. Meu conselho, e minha experiência prática com atores, no Brasil e fora dele, é que é importante que o educador ou diretor conduzam este processo ou tenham alguém conectado para fazer trabalhar técnicas de corpo, voz, espaço, ampliação de sentidos, concentração e tantos outros elementos que farão parte do exercício diário do ofício do ator. Fundamental buscar uma ampla percepção sobre as necessidades do grupo e ofereçam uma gama de exercícios que ampliem a percepção de que corpo, voz e emoção são uma só coisa. A pulsão para ação que a pedagogia de Ivana traz com tanta veemência exige dos atores o entendimento desta unidade(corpo-voz-emoção). É fundamental também para professores e preparadores de elenco trazerem novos desafios para os alunos e atores, dicas, estudos e novas técnicas. Antes de cada aula ou ensaio trazer o grupo para um padrão de energia necessário para que eles saiam da velocidade cotidiana e, como diz Meisner, estejam ligados no objeto, momento presente, com foco. Este padrão de concentração se faz necessário e deixa o ator disponível para as emoções fluírem.



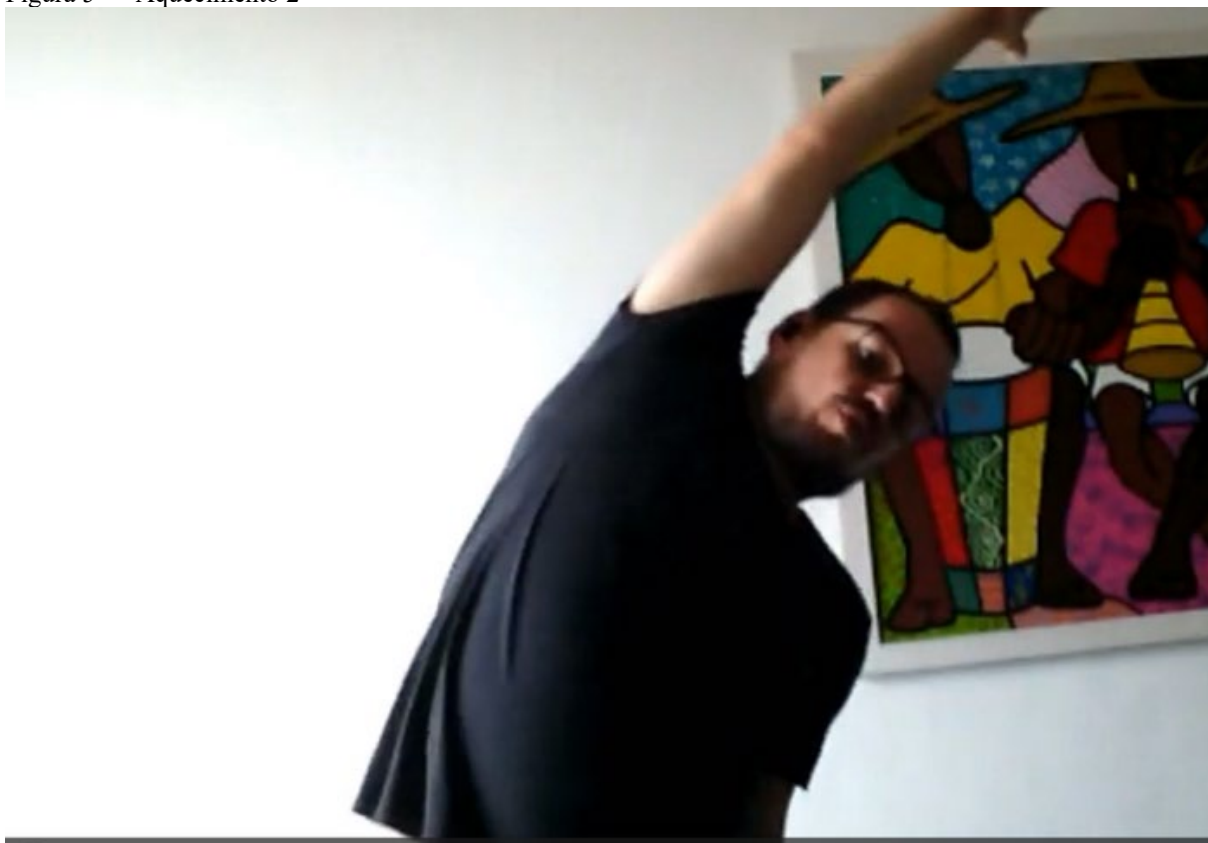
Figura 4 — Aquecimento 1



Fonte: O autor (2023).

Se a aula for online sugiro sempre ter uma câmera externa, uma webcam com fio, para poder focalizar perna e pés. Mostra primeiro o exercício, faz com eles e depois observa para ver se estão fazendo de forma correta. Este aquecimento tem que ter a delicadeza de buscar elementos que concentrem, aqueçam e preparam corpo e voz, mas sem correr risco de lesão. Coisas que o professor ou diretor tenham o controle, mas fornecendo ferramentas para os alunos escolherem o que mais funciona para eles na sua prática.

Figura 5 — Aquecimento 2



Fonte: O autor (2023).

Vamos agora para o segundo momento. Dividimos o processo em um trabalho com contracena em um primeiro momento e em um terceiro momento com o desafio de um monólogo. Tive a oportunidade de montar uma cena do texto "O Santo Inquérito" de Dias Gomes e aprendi e decupei o texto com professor Armindo Bião, um mestre importante da Escola de Teatro da UFBA. Por achar o texto extremamente atual e importante no momento vivido, e com a certeza de que aquelas falas estariam próximas da emergência de nossos alunos, sugeri a Paulo Henrique Alcântara que prontamente acolheu reforçando a importância de trabalhar a cena de um dramaturgo brasileiro.

Adaptei 15 monólogos de momentos diferentes do texto seguindo o enredo da história. São eles:

PADRE BERNARDO 1 - Aqui estamos, senhores, para dar início ao processo. Os que invocam os direitos do homem acabam por negar os direitos da fé e os direitos de Deus, esquecendo-se de que aqueles que trazem em si a verdade tem o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois quem tem o direito de mandar tem também o direito de punir. É muito fácil apresentar esta moça como um anjo de candura e a nós como

bestas sanguinárias. Nós que tudo fizemos para salvá-la, para arrancar o Demônio de seu corpo. E se não conseguimos, se ela não quis separar-se dele, de Satanás, temos ou não o direito de castigá-la? Devemos deixar que continue a propagar heresias, perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia, minando os alicerces da civilização que construímos, a civilização cristã? Não vamos esquecer que, se as heresias triunfassem, seríamos todos varridos! Todos! Eles não teriam conosco a piedade que reclamam de nós! E é a piedade que nos move a abrir este inquérito contra ela e a indiciá-la. Apresentaremos inúmeras provas que temos contra a acusada. Mas uma é evidente, está à vista de todos: ela está nua! É você, Branca, você quem nos obriga a proceder assim. A tentação que está em você, o pecado que está em você, a obstinação demoníaca que está em você. É nosso dever exterminar todas as venenosas plantas da vinha do Senhor, até as últimas raízes. É um penoso dever que nos foi imposto. A ele não podemos fugir. Sob a pena de deixar a perder toda a vinha. Você já contaminou outras pessoas. E continuará contaminando muitas outras, porque basta aproximar-se de você para cair em pecado. Veja os meus lábios. Queimei-os com água fervendo. Os lábios, a língua, o céu da boca, para destruir o sentido do gosto. Para eliminar o gosto impuro dos seus lábios. Mas o gosto persiste. Persiste. (Cai de joelhos, com o rosto entre as mãos.) (Ainda com o rosto entre as mãos, dobrado sobre si mesmo.) Chego a ter alucinações. Antes de você aparecer, eu vivia em paz com Jesus. É possível que eu esteja sendo submetido a uma prova. E faz parte dessa prova o ter que julgá-la e puni-la. Se é uma provação, que seja bem rigorosa, para demonstrar a minha fidelidade e o meu amor ao Cristo. Que todos os suplícios me sejam impostos, à minha alma e à minha carne (Gomes, 2023).

BRANCA 1 - Vejam, senhores, vejam que não é verdade! Trago as minhas roupas, como todo o mundo. Ele é que não as enxerga! Meu Deus, que hei de fazer para que vejam que estou vestida? É verdade que uma vez — numa noite de muito calor — eu fui banhar-me no rio... e estava nua. Mas foi uma vez. Uma vez somente e ninguém viu, nem mesmo as guriatãs que dormiam no alto dos jeribás! Será por isso que eles dizem que eu ofendi gravemente a Deus? Ora, o senhor Deus e os senhores santos têm mais o que fazer que espiar moças tomando banho altas horas da noite. Não, não é só por isso que eles me perseguem e me torturam. Eu não entendo... Eles não dizem... só acusam, acusam! E fazem perguntas, tantas perguntas! Não sei, não sei, não sei... Oh, a minha cabeça... Por que me fazem todas essas perguntas, por que me torturam? Eu sou uma boa moça, cristã, temente a Deus. Meu pai me ensinou a doutrina e eu procuro segui-la. Mas acho que isso não é o mais importante. O mais importante é que eu sinto a presença de Deus em todas as coisas que me dão prazer. No vento que me fustiga os cabelos, quando ando a cavalo. Na água do rio, que me acarícia o corpo, quando vou me banhar. No corpo de Augusto, quando roça no meu, como sem querer. Ou num bom prato de carne-seca, bem apimentado, com muita farofa, desses que fazem a gente chorar de gosto. Pois Deus está em tudo isso. E amar a Deus é amar as coisas que Ele fez para o nosso prazer. É verdade que Deus também fez coisas para o nosso sofrimento. Mas foi para que também o temêssemos e aprendêssemos a dar valor às coisas boas. Deus deve passar muito mais tempo na minha roça, entre as minhas cabras e o canavial batido pelo sol e pelo vento, do que nos corredores sombrios do Colégio dos Jesuítas. Deus deve estar onde há mais claridade, penso eu. E deve gostar de ver as criaturas livres como Ele as fez, usando e gozando essa liberdade, porque foi assim que nasceram e assim devem viver. Tudo isso que estou lhes dizendo, é na esperança de que vocês

entendam... Porque eles, eles não entendem... Vão dizer que sou uma herege e que estou possuída pelo Demônio. E isso não é verdade! Não acreditem! Se o Demônio estivesse em meu corpo, não teria deixado que eu me atirasse ao rio para salvar Padre Bernardo, quando a canoa virou com ele!... (Gomes, 2023).

AUGUSTO 1- E ninguém menos militar do que Cristo. Se Ele voltasse à terra e entrasse para a Companhia de Jesus, ia estranhar muito. Sentam-se a boa distância um do outro, como no noivado antigo. Padre Bernardo... acho que já ouvi falar dele. Era padre adjunto do visitador do Santo Ofício, em Pernambuco, quando Pero da Rocha foi condenado, por trabalhar aos domingos e negar a virgindade de Nossa Senhora. Degredo por dois anos, foi a pena; tendo antes que andar por todo o Recife, com grilhão e baração, apontado à execração pública. Foi no ano passado. Mas era um herege perigoso. Atirou de arcabuz no familiar do Santo Ofício, quando o foram prender. Concordo com o degredo, não concordo com a humilhação. Pero da Rocha é um herege, mas é um homem. Merecia ser punido, morto, mas com respeito. Eu estava no Recife e o vi passar, com o baração no pescoço, tangido como um cão, entre insultos e pedradas de uma multidão que ria e incentivava a violência. E nunca esquecerei o seu olhar. Parecia dizer: "Isto que aqui vai, é um homem. Um ser feito à semelhança de Deus". É que em nome dele, em nome da Igreja, do próprio Deus, às vezes cometem-se atos que Ele jamais aprovaria. Em nome de um Deus-misericórdia, praticam-se vinganças torpes, em nome de um Deus-amor, pregam-se o ódio e a violência. Os rosários são usados para encobrir toda sorte de interesses que não são os de Deus, nem da religião. Eu sei que sou só um homem. Sou apenas cristão. E no momento talvez possa dizer, sem blasfêmia, que sou mais cristão do que Sua Santidade, o Papa, porque tenho o coração repleto de amor (Gomes, 2023).

BRANCA 2 - Não... realmente, não aconteceu nada. Não sei explicar. Mas de um momento para outro, eu me senti tão só, tão desamparada. Só me aconteceu isso uma vez, quando eu era menina e alguém me disse que a Terra se movia no espaço. Não sei que sábio havia descoberto. Até então, a Terra me parecia tão sólida, tão firme... de repente, comecei a pensar em mim mesma, uma pobre criança, montada num planeta louco, que corria pelo céu girando em volta de si mesmo, como um pão. E tive medo, pela primeira vez na vida. Uma sensação de insegurança me fez passar noites sem dormir, imaginando que durante o sono podia rolar no espaço, como uma estrela cadente. Mas as escrituras dizem que Josué parou o sol. E se Josué parou o Sol, é porque é o Sol que se move e não a Terra. E pode um texto sagrado mentir? Tudo é então uma questão de interpretação. Depende da posição em que a gente se encontra. Isto me deixa ainda mais intranquila. Se um texto da Sagrada Escritura pode ter duas interpretações opostas, então o que não estará neste mundo sujeito a interpretações diferentes. O fato é que ninguém pode viver assim. (Repentinamente, como para pô-lo à prova.) Você sabe que eu já coleí minha boca na boca de um homem? Padre Bernardo. Ele estava sufocado, depois do afogamento, e eu tive de colar a minha boca na dele, para fazer chegar um pouco de ar aos seus pulmões. (Fita o noivo corajosamente.) Nós nunca nos beijamos na boca e eu fui obrigada a beijar um estranho. Até hoje ainda não havia pensado que o meu gesto podia ser interpretado de outro modo. O intuito de salvá-lo, foi o que o fiz. Só com esse intuito. Estou lhe dizendo isto agora para saber se você acredita em mim. Em sua opinião, eu continuo pura como antes? Você não acredita na pureza do meu gesto? Ou tem dúvidas? É isto o que mais me preocupa. Verificar que hoje eu não seria

capaz de um gesto desses. Se visse um homem morrendo, com falta de ar, eu o deixaria morrer. Não colaria a minha boca na dele, não lhe daria o ar dos meus pulmões, porque isso poderia ter outra interpretação. Porque tanto Josué pode ter parado o Sol, como pode ter parado a Terra. Tudo depende de saber se estamos do lado do Sol ou do lado da Terra (Gomes, 2023).

PADRE 2 - Não é a mim que você deve pedir perdão, é a Ele, de quem você se afasta cada vez mais. A ponto de colocá-Lo em pé de igualdade com um simples mortal. Amanhã O colocará em situação inferior; e, por fim, O substituirá inteiramente. Não me esqueci de sua frase, na beira do rio, quando nos conhecemos: “É no amor que a gente se encontra com Deus”. Sim, mas não nesse tipo de amor que você tem por Augusto. Isto é que eu quero que você entenda, Branca. Seu espírito está cheio de confusões. Neste caso, está em comunhão com Deus quem ama um cão, ou adora uma vaca. É tanto é justo adorar um Deus verdadeiro, como um deus falso. Os judeus e os mouros também são sinceros em sua lei e em sua religião. Acha você que eles podem se salvar, como os cristãos? Responda, Branca. Os judeus e mouros podem salvar-se? Pobre Branca. Como precisa de quem a ajude. Essa dúvida é a luta entre a luz e as trevas. Eu lhe trago a luz, mas você resiste. Abandone-se, Branca, abandone-se a mim e eu dissiparei todas as dúvidas que a atormentam. E se não se salvar? Eu terei a culpa. Sim, porque a abandonei. Porque não cumpri o meu dever de sacerdote, nem mesmo o mais elementar dever de gratidão. Não é só você quem está em causa, Branca. Eu, seu confessor, sou a um tempo seu guia, seu mestre, seu conselheiro, seu amigo, seu irmão. Queria que você visse em mim todas essas pessoas e se confiasse a elas, como a gente se confia a uma sólida ponte sobre o abismo. Eu sou essa ponte, Branca, que pode transportá-la de um lado para o outro, com segurança. Não sei Branca se você confia em mim pra ser seu guia. Não sei... Às vezes temo que você não esteja apenas confusa, não esteja apenas inconsciente dos perigos que corre. Que não seja por pura inocência que se deixa tentar... Temo, sinceramente, que o Diabo tenha já avançado demais... Temo por você, como temo por mim, Branca. Acredite! (Ela sente que ele arrancou essas palavras da própria carne, rompendo barreiras que até então haviam resistido.) (Gomes, 2023).

BRANCA 3 - (Deitada de bruços, atrás da grade. Sua atitude revela abandono e perplexidade. Há um longo silêncio, antes que ela comece a falar.) Se ao menos eu pudesse ver o sol... (Pausa.) Será que é essa a melhor maneira de salvar uma criatura que está na mira do Diabo? Tirar-lhe o sol, o ar, o espaço e cerceá-la de trevas, trevas onde o Diabo é rei? (Dirige-se à platéia.) Vêem vocês o que eles estão fazendo comigo? Estão me encurralando entre o Cão e a parede. Será que foi para isso que me prenderam aqui e me tiraram o sol, o ar, o espaço? Para que eu não pudesse fugir e tivesse de enfrentar o Diabo cara a cara. É justo, senhores, que para me livrar dele me entreguem a ele, noites e noites a sós com ele, sem saber porquê, nem até quando, sem uma explicação, uma palavra, uma palavra, ao menos. Não sei... não sei o que eles pretendem. Já não entendo mesmo o que eles falam. Deve ter havido um equívoco. Não sou eu a pessoa... Há alguém em perigo e que precisa ser salvo, mas não sou eu! É preciso que eles saibam disso! Houve um equívoco! (Grita.) Senhores! Guardas! Senhores padres! Venham aqui! (Gomes, 2023).

PADRE 3 - (Entra.) Infelizmente, não há equívoco nenhum de nossa parte, Branca. É você mesma quem está em perigo. Mas poderá salvar-se. Saiba que nunca te abandonei. Eu tenho rezado muito... E não tenho me afastado daqui, das proximidades de sua cela. À noite, tenho passado horas e horas andando no corredor, até sentir-me exausto e poder dormir. (Exterioriza o seu conflito

interior.) Sou tão responsável quanto você pelos seus erros. Tudo o que lhe acontecer, me acontecerá também. Sua punição será a minha punição, embora a sua salvação não importe na minha salvação. Quanto a seu pai e seu noivo, preciso te dizer que também eles nada poderão fazer por você; ambos foram presos. O visitador do Santo Ofício promulgou um tempo de graça. Aqueles que não se aproveitaram desse gesto misericordioso não só para confessar-se, mas também para denunciar as heresias de que tinham conhecimento, deverão comparecer perante o Tribunal. Além de culpados de pequenas heresias, são testemunhas importantes do seu processo. Deviam saber que você estava sendo tentada pelo Diabo. Deviam ter denunciado você ao Santo Ofício. Os laços familiares ou sentimentais não podem ser colocados acima dos deveres que assumimos com a religião, no momento do batismo. Por mais que isso nos custe, às vezes. A igreja é quem pode protegê-la. Inicialmente, protegê-la; depois, tentar recuperá-la; finalmente, julgá-la. É preciso que você entenda... Sou um simples soldado da Companhia de Jesus. Estou sujeito a uma disciplina e devo cumprir ordens. Muitas vezes, do lado do inimigo há um irmão nosso; mas do nosso lado está o Cristo, que é nosso capitão. Devemos obedecer-Lhe, porque Ele tem o comando supremo (Gomes, 2023).

VISITADOR 1 - A Igreja, Branca, a sua Igreja, está diante de um perigo crescente e ameaçador. Toda a sociedade humana, a ordem civil e religiosa, construída com imensos esforços, toda a civilização e cultura do Ocidente, estão ameaçados de dissolução. Não é você, isoladamente; são milhares que, como você, consciente ou inconscientemente, propagam doutrinas revolucionárias e práticas subversivas. Está aí o protestantismo, minando os alicerces da religião de Cristo. Está aí os cristãos-novos, judeus falsamente convertidos, mas secretamente seguindo os cultos e a lei de Moisés. Não devemos usar a força para converter, mas devemos ser rigorosos com os convertidos. Quem assumiu, no batismo, o compromisso de conservar a fé, de ser membro da Igreja e da cristandade até a morte, contraiu obrigações inalienáveis. E as autoridades eclesásticas têm o direito e o dever de exigir o cumprimento dessas obrigações. Não se justifica, Branca, sua prevenção contra este Tribunal. Nenhum de nós deseja a sua condenação, acredite. Ao contrário, o que queremos é tentar ainda salvá-la, recuperá-la para a Igreja. Tudo faremos para isso. E será sempre nesse sentido que orientaremos este inquérito, no sentido da misericórdia. Veja, Branca, que este é um Tribunal de clemência divina. Seu simples arrependimento, se sincero, poderá salvá-la. Qual o tribunal civil que absolve um criminoso por ele estar arrependido? (Gomes, 2023).

PADRE 4 - O fato de não ter ouvido não quer dizer que não estivesse possuída pelo Demônio. O Demônio pode não falar, mas é ele quem a empurra para o rio e a obriga a despir-se! Eu estava me afogando, isso é um fato! Já não sei se foi realmente para salvar-me que você pulou no rio. Naquele dia também você estava quase nua! E me disse que devia ter salvo o cofre, em vez do crucifixo. Isso prova que era Satanás quem falava por você. (Chegando ao máximo da exacerbação.) Se não estava possuída pelo Demônio, por que aproveitou-se do meu desmaio para beijar-me na boca?! Na boca! E seminua! Diz que fez isso para que eu não sufocasse, para que não morresse! (Grita.) Cínica! Foi esse o pretexto que Satanás arranhou para o seu pecado! (Sua voz desce a um tom de oração.) Branca, você está diante do visitador do Santo Ofício. Ele tem autoridade para puni-la. Leve ou duramente — depende de você. Aproveite a misericórdia deste Tribunal, misericórdia que você não encontraria num tribunal civil. Aproveite da única maneira possível:

declarando-se arrependida de todos os pecados que cometeu. Dos pecados mortais e veniais e dos pecados que bradam aos céus (Gomes, 2023).

AUGUSTO 2 - Mas que espécie de verdade querem que eu diga? Que a vi nua, banhando-se no rio? Que a vi invocando os diabos na boca dos formigueiros? Para salvá-la é então preciso lançar calúnias e infâmias contra ela? E quem me garante que não se aproveitarão disso justamente para condená-la? Não, podem arrancar-me um braço, uma perna, mas não me arrancarão uma palavra que não seja verdadeira. Vou contar, Branca, o que eles já fizeram comigo. Deitaram-me numa cama de ripas e me amarraram com cordas, pelos pulsos e pelas pernas. Apertavam as cordas, pouco a pouco, parando a circulação e cortando a carne. (Ele lhe mostra os punhos, ela os sopra e beija.) E faziam perguntas, perguntas, e mais perguntas. As mais absurdas. As mais idiotas. A dor física não é tanta; dói mais o aviltamento. Vamos nos sentindo cada vez menores, num mundo cada vez menor. Querem fazer de mim o que fizeram de seu pai. Um trapo. A mim eles não conseguiram e não conseguirão jamais convencer de que você não é a criatura mais pura que já nasceu. Ainda que tenha cometido erros, ainda que tenha feito confusões, ainda que tenha pecado. Eu acredito em você e digo: Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol (Gomes, 2023).

PADRE 5 - Mandaram-me visitá-la pela última vez. para lhe oferecer a última oportunidade de arrependimento e perdão. E se eu recusar, só nos restará o relaxamento ao braço secular. Isso quer dizer que você será entregue à justiça secular, que a julgará por crime comum. E certamente a condenará. E o braço secular é sempre severo. À fogueira. É bom que você saiba o perigo que corre. Já nada mais posso fazer por você, Branca. E desde o princípio seu destino dependeu sempre de você mesma. Você escolherá. Está disposta a arrepender-se? Entregue-se sinceramente arrependida, Branca? Quero que saiba que tentamos levá-la a um reencontro com a verdadeira fé cristã. Não usamos a força contra você; tentamos convencê-la pela persuasão. Vou transmitir sua decisão ao visitador (Gomes, 2023).

BRANCA 4- (Apavora-se.) À fogueira?! (Cai em pânico.) Não! Não podem fazer isso comigo! Eu não mereço! É uma maldade! E o senhor que tudo prometeu fazer para salvar-me. Eu não quero ser queimada viva! Estou disposta a tudo. Entrego-me em suas mãos e nas mãos do Santo Ofício. Os senhores venceram. Vá, diga ao visitador que reconheço os meus pecados e que estou disposta a arrepender-me e cumprir a penitência que me for imposta. Vocês falam em persuasão. Que tentaram em nome de Deus. Sim, uma bonita persuasão! Prendem-me entre quatro paredes, sem luz e sem ar, e ameaçam-me com a fogueira! Prendem meu pai e torturam meu noivo — são bonitos métodos de persuasão. (padre sai) Padre! Espere! (Corre até ele e arrojase aos seus pés.) Perdoe-me! Não sei o que estou dizendo. A verdade é que preciso de sua piedade. Aqui me tem, padre, humilde e humilhada, sinceramente arrependida de tudo, de tudo que decidirem que devo arrepender-me (Gomes, 2023).

SIMÃO 1 - É uma loucura pensar que, num momento desses, se possa salvar alguma coisa além da vida. Desde o primeiro momento compreendi que devia aceitar tudo, confessar tudo, declarar-me arrependido de tudo. Vamos nós discutir com eles, lutar contra eles? Tolice. Têm a força, a lei, Deus e a milícia — tudo do lado deles. Que podemos nós fazer? De que adianta alegar inocência, protestar contra uma injustiça? Eles provam o que quiserem contra

nós e nós não conseguiremos provar nada em nossa defesa. Bravatas? Também não adiantam. Eu vi o que aconteceu com Augusto. Ele foi torturado duas vezes. Eu vi. Ele fez mal em não falar. Que importa que sejam falsas? Se você e ele confessassem, salvariam a pele! Em primeiro lugar, o homem tem a obrigação de sobreviver, a qualquer preço; depois é que vem a dignidade. De que vale agora para nós, para os pais dele, para você, para ele mesmo, essa dignidade? Augusto, Branca, Não resistiu... Eu sabia que ele não ia resistir. Estava vendo!... depois de tudo, ainda o penduraram no teto com pesos nos pés e o deixaram lá... Quando os guardas voltaram, ainda tentaram reanimá-lo, mas... Eu pensei em ajudar, em baixar a corda, mas eles têm leis muito severas para aqueles que ajudam os hereges. Eu já estava com a minha situação resolvida, ia ser posto em liberdade... Um homem deve pesar bem suas atitudes, e não agir ao primeiro impulso. Eu podia ter tido o mesmo destino que ele. Era ou não era muito pior? Você preferiria que eu morresse também, que tivéssemos todos os nossos bens confiscados ou que fôssemos punidos com uma declaração de injúria até a terceira geração? Se nada disso aconteceu, foi porque eu agi com inteligência e bom senso. Minha filha, eu compreendo o seu sofrimento. Eu também sinto muito. (Branca Brada) Mas não é justo que você se volte agora contra mim. Não foi eu quem matou Augusto. Foram eles. Os carrascos, a Inquisição. É uma ilusão imaginar que poderíamos sair daqui todos, sem que nada nos tivesse acontecido. Alguém teria de ser atingido mais duramente. Quanto a mim, devo apenas levar esta cruz na roupa durante um ano. É humilhante, mas ainda é uma sorte. Se você abjurar, pode ser que lhe deem pena semelhante e estaremos livres (Gomes, 2023).

BRANCA 5 - É inútil, senhores. Não vou abjurar coisa alguma. O que quero, o que espero dos senhores, é minha absolvição. Disse que ia abjurar, num momento de fraqueza. Mas não posso reconhecer uma culpa que sinceramente não julgo ter. Se sou inocente, se nada podem provar contra mim, o que devo suplicar a este Tribunal é que reconheça a minha inocência. Mas senhores, eu não pretendi nada disso! Nunca pensei senão em viver conforme a minha natureza e o meu entendimento, amando Deus à minha maneira; nunca quis destruir nada, nem fazer mal algum a ninguém! Eu sei. E sei também que não sou a primeira. E nem serei a última. (Gomes, 2023).

VISITADOR 2 - Já lhe demos todas. Acho que nos iludimos com ela desde o princípio. Sua obstinação e sua arrogância provam que tem absoluta consciência de seus atos. Não se trata de uma provinciana ingênua e desorientada; tem instrução, sabe ler e suas leituras mostram que seu espírito está minado por ideias exóticas. Declara-se ainda inocente porque quer impor-nos a sua heresia, como todos os de sua raça. Como todos os que pretendem enfraquecer a religião e a sociedade pela subversão e pela anarquia. Seu caso já não é conosco, Branca. O Tribunal eclesiástico termina aqui a sua tarefa. O braço secular se encarregará do resto. O poder civil, a quem cabe defender a sociedade e o Estado, vai julgá-la segundo as leis civis. Nós lamentamos ter de declará-la separada da Igreja e relaxada ao braço secular. Deus e todos vós sois testemunhas de que tudo fizemos para que isto não acontecesse. Procedemos a um longo e minucioso inquérito, em que todas as acusações foram examinadas à luz da verdade, da justiça e do direito canônico. À acusada foram oferecidas todas as oportunidades de defesa e de arrependimento. Dia após dia, noite após noite, estivemos aqui lutando para arrancar essa pobre alma às garras do Demônio. Mas fomos derrotados. Desgraçadamente. (Sai, seguido do Notório e dos padres.) (Gomes, 2023).



Seguimos a proposta de Stanislavski; que converge com a proposta de Ivana, cada aluno deveria ler 2 ou 3 textos e os outros ouviam e anotavam o que sentiam, percebiam. Nesse momento o objetivo era não só fazer com que os alunos conhecessem os textos, mas fazer com que eles lessem e ouvissem outras leituras e possibilidades. Sem conhecer ainda autor, texto completo, só tinham as impressões e sensações do que era dito. Eles escolheram o texto que mais se aproximavam da emergência deles. Não importava gênero do personagem, importava o que acionava a emoção por estar ligada a pulsão artística, a emergência do ator. Muitas vezes o mercado não nos permite falar exatamente o que precisamos dizer em cena, mas o artista não pode estar desconectado das suas emergências porque a função social de transformar, humanizar, esgarçar o que há de humano, não pode se perder.

Trabalhar uma interpretação verossímil, não cair na caricatura – estereótipo no vídeo - é um grande desafio. Neste momento nós tínhamos 2 objetivos: Que os alunos entendessem a importância de registrar essas primeiras impressões aprendendo, na prática, a metodologia. Perceber: como cada um desses textos atravessa estes atores? Por que os atravessa? O que desperta emocionalmente em cada um deles? Esse mergulho em um processo pessoal e personalizado, permiti que o arcabouço emocional invada e preencha os espaços de cada ator. Além disso, no processo de leitura, cada ator tinha que escolher um texto dos que foram lidos, o que de alguma forma estava mais próximo do que queria dizer para o mundo, para experimentar e interpretar. Ensinar para o artista que ele deve ter a oportunidade de falar em cena o que toca a ele, sua emergência. O papel do formador de um artista é sinalizar esta importância para que o ator entenda a responsabilidade que é subir em um palco e contar uma história para alguém.

No processo de composição desta leitura, ouvindo os textos, fazer os alunos perceberem em que lugar eles acham que podem emocionalmente contribuir. Onde sua voz pode reverberar. A metodologia de Ivana respeita muito a personalidade, e a vivência de cada ator. Personalização é o processo de encontrar essas lacunas que são únicas em cada ser oferecidas a esta história. Perceber e ensinar como cada ator pode contar a mesma história expressando a emoção de uma forma diferente e única. Não existe fórmula para ligar a emoção. Em cena o ator precisa correr risco e isso Ivana defende o tempo todo. Sim, tinham textos repetidos, e textos femininos escolhidos por homens. Não fizemos disso um problema. Este foi um ganho de uma riqueza absoluta para nosso trabalho. Além de possibilitar almas diferentes para o mesmo personagem, aprender um método novo, aplicar a pedagogia naquele monólogo e ver o que este ator poderia oferecer a este personagem seria o mais importante.

Lembro-me que nas primeiras leituras em voz alta com a turma eu era tomado por fortes emoções e dizia o texto com grande indignação, raiva e agressividade. Gustavo pontuou que naquela etapa do processo devíamos experimentar livremente, sem receio de irmos aos extremos pois posteriormente poderíamos enxugar os excessos e chegar ao tom adequado. E assim foi o processo de construção do monólogo de Augusto. Fui experimentando as emoções fortes que a personagem vivenciava em sua cena (completa indignação diante do processo movido contra sua amada Branca) e aprendendo a contê-las internamente, como um estado de tensão interna, regulada pelos obstáculos das circunstâncias externas (afinal, ele estava diante de um tribunal que detinha o poder sobre o destino das vidas dele e de Branca) e por seu objetivo na cena (defender Branca e fortalecê-la para que não esmorecesse). (Eduardo Santos -Ator)

Ainda sobre a primeira leitura, quando Stanislavski fala sobre o primeiro contato com o papel em seu livro ele pede exatamente isso: registrar estas impressões. Consciência sobre as emoções. Todo o método de Ivana é atravessado, pela memória emotiva, impulsos, e ações interiores. O pulsar gera ação. Essas ações interiores são oriundas arcabouço emocional do artista. Diante disto, pedimos aos alunos que lessem os monólogos, e que separassem os que mais falavam a sua alma. Realmente acredito que todo artista, mesmo nem sempre podendo fazer e falar aquilo que acredita, deve manter a conexão com a sua emergência do dizer, com aquilo que tem vontade de transformar através da sua arte. Foi isso que pedimos aos alunos, que escolhessem o monólogo que chegasse mais próximo daquilo que eles mais gostariam de dizer em cena através daqueles textos. Se queríamos trabalhar os impulsos, ensinar aos alunos a importância deles para uma interpretação verdadeira conectada, tínhamos que ter textos que provocassem esses estímulos e acionassem a corporeidade desses artistas.

Outro dado importante, o que importava era o que ia ser dito. O texto poderia ser repetido pelos atores, a personagem poderia ser feminina ou masculino, neste momento não importava o gênero ou o personagem em si, o que buscávamos era o entendimento destas pulsões e a conexão pessoal com o discurso na cena. Homem, mulher, jovem, idoso, buscamos conduzir de forma que se aproximasse ao máximo do humano. Com os monólogos escolhidos, os alunos leram a obra como um todo, auxiliados luxuosamente pelo professor e dramaturgo Paulo Henrique Alcântara, conheceram o autor do texto (Dias Gomes), sua metodologia, a época em que a obra foi escrita e que se passava a história, e começaram a trabalhar é mergulhar no processo de interpretação. A condução de interpretação foi toda feita dentro do processo da técnica Chubbuck. Teatro é uma arte coletiva. Dramaturgicamente o “O Santo Inquerito”, além de atual, é muito bem escrito. Com ele, mesmo com toda a dificuldade da distância que se dava pela pandemia de covid, os alunos iam poder experimentar a contracena, escuta ativa, formação

fundamental no trabalho do ator. Como Meisner ensina: teatro acontece neste encontro com o outro. Eles iam aprender o método Chubbuck, na prática, em sua íntegra, guiados em sua unidade por um diretor. Primeiro passo encontrar um objetivo geral da personagem, em seguida encontrar o objetivo da personagem naquela cena. Isso já fazia com que a obra toda fosse estudada e entendida com afinco. Passo seguinte foi detectar em cada monólogo escolhido as unidades e ações. Quero pontuar que todo este estudo foi feito de forma prática. Aplicado. Não estudo de mesa apenas, mas de perceber, por exemplo, as mudanças de pensamento, de estratégia em cada monólogo. Como isso ia corroborar com o todo. Até porque essas diferenças e nuances são pessoais. O mesmo texto era dito por dois atores, com objetivos parecidos, mas estratégias diferentes, porque são corpos e almas diferentes. Substituições foram acontecendo e objetos internos e externos foram ampliando a formação desta imagem. Ao achar a substituição o monólogo interior, subtexto foi ficando mais vívido, mais fluido. Muito interessante perceber como escolhas diferentes apresentam qualidade de resultados diferentes para cada artista. Falo isso sem qualificar como melhor ou pior. Definitivamente não é o caso. Aqui fica comprovado como as escolhas oferecem características importantes para a identidade única do personagem. Outro ponto curioso apareceu nas substituições e à proporção que o trabalho ia se desenvolvendo, nossos alunos iam naturalmente encontrando os objetos internos, as estratégias para superar os obstáculos, os impulsos, diferentes divisões de texto. A influência da memória, cultura, idade, toda essa construção impacta no resultado, trazendo diferentes interpretações, vibrantes, com cargas emocionais diferentes e intensas. O estudo sobre os obstáculos do personagem fez com que cada ator, buscasse uma estratégia diferente para dizer um mesmo texto. Com o desenvolvimento do trabalho relacionado ao Santo Inquirido, os alunos puderam experimentar as múltiplas qualidades de uma mesma cena. Ficou claro que, com isso, impacto da maturidade cênica, idade, disponibilidade emocional, refletida no resultado das cenas. As cenas dos padres por exemplo, quase todas começaram num processo de forma - estereótipo - para depois se encaminharem para a humanização. Isto resultou em um processo interessante porque os alunos foram fazendo as conexões com método Stanislavski e percebendo as diferenças de aplicação de ideias similares no método Chubbuck. No sistema de Ivana, não se usa qualquer memória emotiva para cena, mas uma ainda que esteja aberta, não resolvida. Uma situação resolvida não interessa para a construção pois ela não faz o corpo do ator pulsar e reagir. Um exemplo foi na cena que o padre fala com Branca sobre a liberdade, revelando um desejo reprimido enorme por ela. Se o ator for usar uma situação que ele teve desejo por alguém, e não tinha acesso a essa pessoa, se essa é uma situação resolvida ela não

aciona o sistema emocional dele e não faz o corpo dele reagir, esta emoção não serve. Ele não tem como atingir o pulso necessário para acionar a corporeidade desse sentimento. Se ele buscar qualquer situação próxima onde ele estava perto de algo ou alguém (não precisa ser alguém) que ele queria com alma e não pode tocar ou sentir, isso sim trouxe para o corpo dos atores reações únicas, e fizeram da mesma cena, veracidade, personalização, força e delicadeza juntas em prol da história.

As ferramentas: Objetivo geral e da cena, foram exaustivamente discutidas, e foi ótimo para os atores perceberem o quanto ter consciência desse objetivo geral; objetivo da cena, são fundamentais para elaboração de estratégias para entendimento da cena. Estes elementos corroboram para seleção da substituição, escolha da emoção adequada, signos claros que traduzem a mensagem que é dita em cena. Estes elementos não podem estar ausentes em nenhuma cena ou espetáculo. Por menor que seja. Ela muda toda qualidade da encenação. Dentro do escopo deste trabalho, este foi o momento no qual os alunos pensaram seus objetivos gerais, descobriram as possibilidades na prática, passaram para o objetivo da cena, respeitando esse objetivo geral e a substituição vinha a partir dessa escolha emocional.

Então é muito importante para o leitor que estuda o caminho que pesquiso, perceber que quando ele pede ao ator que se conecte com a emoção. Ele tem que saber se estão claros os objetivos de cena e gerais. Ao diretor cabe perceber se as escolhas feitas pelos estão em consonância com encenação proposta. Um erro de entendimento pode conduzir o expectador para um entendimento oposto ao objetivo da encenação como um todo. A escolha emocional pode ser oposta ao que a cena está propondo, e com isto prejudicar o entendimento do que a cena e o espetáculo precisam comunicar.

Em todas as aulas, os alunos apresentavam seus estudos, ouviam as indicações e voltavam a trabalhar com elas para novamente apresentar. Todos os elementos da metodologia foram naturalmente aparecendo. Momento anterior, atividades, monólogo interior um a um foram se revelando e compondo estes personagens. Mas este ainda era um processo individual. Um verdadeiro "laboratório", como propõe o nome da matéria, um espaço de experimentações e descobertas para o desempenho do ator. Esse trabalho de autopercepção do artista é muito individual. Esta individualidade também tem um objetivo técnico, que é achar a forma mais verdadeira e orgânica de contar essa história, comunicar e conectar com o público. Durante o exercício desses monólogos, os atores foram construindo seus figurinos, seus objetos, num exercício ainda de pesquisa pessoal, mas respeitando a unidade do todo. A transformação disto para a terceira etapa é muito interessante. A memória emotiva é muito útil e necessária na

pedagogia Chubbuck. Ela desperta os impulsos e ações interiores, que vão preencher todo o trabalho que será desenvolvido pelo ator em sua trajetória. Ela não precisa ser rememorada de quinta a domingo em um espetáculo. Ela precisa gerar no ator uma consciência e um entendimento da cena. Mas o ator experiente sabe que, como se diz no teatro, “O santo não baixa” todos os dias” e, as vezes, a conexão com o personagem pode demorar a chegar e saber onde se pode buscar essa emoção é fundamental no processo. Num teste de tv e cinema ou trabalhos em web esta técnica é uma aliada que se faz, não só necessária, mas que tira o ator do lugar comum. Oferece para ele especificidades que vão fazer diferença para um preparador de elenco e diretor atentos, ainda mais para o público. Porém, não é e nem pode ser o diretor que escolhe as equiparações emocionais que a o ator vai usar em cena. Só o ator pode saber as emoções com as quais ele pode ou não tocar, se for indicada pode causar um processo de histeria no ator que não seria de forma nenhuma benéfica para cena. Este é um cuidado que tive com meus alunos e acho importante para quem pretende dialogar com a metodologia. A ator escolhe os caminhos emocionais e encontra as emoções dentro de um espaço onde ele possa transitar. Sempre tenho atores que me perguntam: mas você não acha que posso deprimir se tocar em dores e em questões da minha vida? Minha resposta é sempre a mesma. Qualquer um pode deprimir e essa questão vai bater na sua porta em algum momento. Se não quer tocar nela não escolhe ela. Mas, se realmente acha que é ela que vai agregar a emoção certa para o seu personagem (para cena), use. Mas se esta questão leva o ator para histeria, um movimento interno de emoções que não corroboram para a cena e levam o ator para um lugar de não consciência, esta não é a escolha correta. Inevitavelmente o processo do ator passa pelo autoconhecimento e por questões que tocam o pessoal. Trabalhamos com emoções humanas. Essa rachadura emocional não é o teatro que vai fazer, é do humano e do ator. O impulso pode vir de qualquer lugar. Mas é muito importante para professores e diretores perceberem que escolher a emoção que se pode trabalhar não pode ser um caminho indicado pelo diretor pois ele pode abrir um caminho que o ator não está preparado para elaborar. Se o ator se sentir exposto ele pode travar, não evoluir, não chegar no impulso que o personagem necessita, não responder aos objetivos.

Durante o processo com esta turma, todas estas questões se fizeram presentes e foram respondidas mediante argumentação teórica e procedimentos criativos ao longo do processo. Na segunda parte do processo, vou relatar um caso específico de uma atriz que entendeu onde colocar a conexão emocional e esta descrição detalhada pode deixar claro para muitos atores e professores que estejam lendo esse trabalho como este processo funciona na prática. Não é um

processo de forçar o ator, mas de criar espaços para que as emoções possam fluir. Tem muito mais ar e água do que paredes num processo de composição da cena ou seja: um desnudar.

Terceiro Momento - Esta terceira etapa ficaria completamente defasada em termos de formação, se os alunos não passassem por este entendimento direcionado da metodologia na segunda etapa. Agora, já conheciam as ferramentas e sabiam, na prática, como usá-las. Já tínhamos trabalhado os monólogos ligados ao *Santo Inquérito*. Neste terceiro momento, já conhecíamos os atores, suas trajetórias, seus desempenhos, já conseguíamos perceber como desafiá-los. Então, para cada um deles escolhemos um monólogo diferente. Esse texto trabalharia uma outra qualidade emocional, mais desafiadora, E seria no resultado da matéria onde eles iam buscar todos os 12 passos da ferramenta com mais autonomia e autenticidade. No segundo momento, decupamos cada passo da técnica Chubbuck com os alunos. Agora é o momento de conduzi-los com mais Independência. O objetivo maior da metodologia é oferecer ao ator mais segurança e independência no enfrentamento dos desafios da profissão: chegar em um teste mais preparado, fazer isso de forma mais rápida e orgânica, conseguir acionar todas as ferramentas que o ajudam a se concentrar e se conectar mesmo no caos dos estúdios ou na rapidez da web.

"Como aluno do curso de interpretação teatral, tive vários momentos ao longo do curso onde falamos e estudamos Stanislavski e os métodos de interpretação e criação de personagem de forma orgânica e dinâmica. Quando tivemos aula com Gustavo, e revisitamos esses conceitos de uma maneira prática e objetiva ainda tendo o privilégio de conhecer de fato Ivana Chubbuck, eu pude entender na prática como utilizar esses conceitos e ter uma pesquisa mais intensa e focada nas minhas experiências artísticas e no meu escopo técnico para trazer para cena de forma mais precisa, com repetições enfáticas e Claras das investigações que eu precisava fazer para encontrar a proximidade da personagem como um todo na contracena, e na cena. Pode-se dizer que foi um privilégio ter esse encontro com Gustavo e os colegas para desfrutarmos da mais importante pesquisa teatral da construção de personagens." (Victor Hugo Carvalho – Ator – Aluno)

As descobertas foram incríveis. Ivana sempre diz que todo personagem quer vencer. Como eles fariam aquele personagem vencer? Cada um dos atores foi desafiado em um lugar emocional fora da "zona de conforto" do ator, mergulho da dor, morte, agressividade – libertação do corpo aprisionado, contenção da impulsividade - intensidade contida, entre tantos outros desafios. E as descobertas foram surgindo aos poucos. Um profundo desafio emocional. Um questionamento muito comum dos alunos é o medo de olhar para suas questões emocionais nestes desafios e surtar. Ninguém está livre, dentro ou fora da cena, de viver situações que lhe

coloquem em risco emocional, mas o teatro de alguma forma coloca o ator em um processo de reinvenção artesanal da matéria que o faz existir. Ele revisita sua luz e sombra. Muitos atores têm medo de não conseguir lidar com o arcabouço emocional escolhido. Meu conselho sempre é, se acha que não vai dar conta, faça outras escolhas. Nunca tem uma só. Busque outras formas e caminhos de lidar com suas dificuldades e se é o condutor, busque elementos externos, físicos que possam acionar esse entendimento emocional. Um bom exemplo: Na cena de Carla, o momento anterior que dava base para instalar a potência desta personagem, veio acompanhado de uma canção de rock da cantora Pitty - "Me Adora". A Música cantada pela atriz, libertava o corpo e a mente, e trazia a ideia desta mulher que queria ser adorada e admirada. Em outra cena Eurides começou a comer uma manga e ficar completamente suja. Ela fazia uma cena em que ela se sentia suja, mas isso não se refletia nela e começou a comer brutalmente uma fruta que escorria e estas sensações foram acionando memórias e trazendo a sensação necessária para cena. Com Francis - prender ele na cadeira como parte do seu corpo e a sensação de querer sair dali auxiliaram a agressividade necessária que a cena pedia. Estes foram só alguns exemplos de outros elementos que foram usados com o objetivo de acionar sensações desta memória. As substituições que brotam a partir daí e as escolhas do ator para acionar dentro das circunstâncias da cena são escolhas deles. Realmente não acho que um professor-diretor deve induzir memórias emotivas em atores e alunos. Em processos de aplicação da metodologia por outros professores Chubbuck, já percebi indução e estimulação do preparador – diretor, provocando a memória do artista. Todavia, conforme Hagen sinaliza, ninguém pode escolher a memória emotiva de um artista. Assim cuidadosamente pensamos em uma cena desafiadora para cada aluno. As seccionadas foram:

Carla – Atriz: Marina Torres - Eu queria ser uma deusa do sexo. Podem rir à vontade. Eu mereço. Eu queria ser uma delas. Eles riam de Marilyn quando ela dizia que não queria ser uma deusa do sexo, queria ser um ser humano. Agora riem de mim quando eu digo que não quero ser um ser humano, quero ser uma deusa do sexo. Isso mostra que alguma coisa mudou, não é mesmo? Rita, Ava, Lana, Marlene, Marilyn, eu queria ser uma delas. Me lembro da manhã em que meu amigo entrou e disse pra nós todos que Marilyn tinha morrido. E todos os rapazes ficaram atordoados, literalmente imobilizados, ao perceberem o que tinha desaparecido. Como uma chama se apagando – como uma mariposa voando pro além – como a lua cheia que não surge na noite que é dela – a morte, a ossada branca da morte. Se o mundo não conseguia proteger Marilyn, é porque tinha alguma coisa desgraçadamente errada. E passamos o resto da maldita década de sessenta procurando saber o que era. Vivíamos todos juntos num sótão no Leste da Quinta Avenida, quando aquilo ali ainda não era moda do udigrudi – quando ainda ninguém tinha pronunciado essa palavra – no tempo em que comuna – queria dizer município, inda não era ofensa. Éramos todos tarados por filmes antigos, loucos por sexo, vocês se

lembram, mil novecentos e sessenta e poucos. E aí esse meu amigo, um amor de bichinha, entrou, ofereceu uma rodada de tranquilizantes – pediu pra todo mundo se sentar no chão, nós pensamos que ele ia dizer que tinha descoberto um lugar qualquer com uma programação dupla de Mae West – e ele disse...ele disse...ele disse: “Marilyn Monroe morreu a noite passada.” Todos os rapazes ficaram bestificados, mas eu – eu – senti de repente uma coisa fria no plexo solar e vi logo o que queria fazer com a minha vida. Eu queria ser a próxima – a próxima a me levantar radiante e perfeita diante da raça humana, espalhando a luminosidade da minha idolatrada imagem sobre as lutas e as aspirações dos meus miseráveis súditos. Eu queria dar sentido ao meu próprio tempo, ser o inatingível amor que aponta aos homens o caminho, o anjo da luz, a flor de ouro, o sumo do universo, transformado em mulher, o fim...Merda! (Os Filhos de Kennedy, de Robert Patrick)

Eurides – Atriz Livia Maria - Eu lembrei de uma coisa que aconteceu semana passada lá no sinal. Eu não contei pra ninguém, claro. Pra quem eu ia falar uma coisa dessas? Uma hora em que o sinal fechou, parou um carrão com um médico. Acho que era médico, todo de branco. Sabe esses médicos meio coroas, mas bem-apanhados? Ele era assim, cabelo um pouco grisalho, cortado curtinho, olho claro, aquele queixão quadrado. Uma barba tão bem-feita, o rosto até brilhava. O carro dele era o primeiro no sinal e eu tava ali, bem do lado do vidro dele. Eu encarei ele mesmo, que se foda. Ele também me olhou, coitado, ficou assim meio sem jeito e deu um sorrisinho. Acho que ele pensava assim: o que que essa louca tá querendo? Será que vai me assaltar? Quando eu percebi que ele tava me olhando, sabe o que eu fiz? Ai, meu Deus, que vergonha...Eu passei a língua nos lábios, assim igual aquelas moças das capas de revista. Ele levou um susto, deu até pena. Desmanchou o sorriso, subiu o vidro e, quando o sinal abriu, acelerou feito um doido. Sabe o que eu senti naquele minutinho que fiquei ali, olhando para ele? Tesão. Um tesão danado, desses que eu não senti fazia mais de anos. Eu fiquei pensando como seria gostoso ir para cama com um médico, tudo tão limpinho, cheiroso, tão diferente desta vida que a gente leva...Se eu fosse para cama com aquele médico, sabe o que eu ia pedir? Pra ele não tirar a roupa...pra ele me comer inteirinho de branco, com os sapatos, com a camisa abotoada, com a aliança, com a caneta no bolso, só abrindo o zíper da calça. Sabe o que mais eu ia pedir? Para ele me comer de luvas, aquelas luvas fininhas que eles usam pra operar a gente. Ele podia fazer o que quisesse comigo, qualquer coisa, mas inteirinho vestido de branco, e com as luvas. Numa cama branca, se fosse numa maca melhor ainda, com cheiro de éter, de desinfetante. Naquela hora eu acho que ia me sentir tão limpa de novo! Eu tenho certeza que o Armando, pelo menos desta vez, ia ficar com ciúmes de mim... (A vida que eu pedi, adeus de Sérgio Roveri)

Francis – Ator Eduardo Santos O garoto que eu rasguei no meio. Rasguei em pedaços! Foi isso que eu fiz. Não teve julgamento. Foi tudo resolvido em dinheiro, em silêncio. Eu tinha uns 16. Ele tinha 14. Ele tava usando um jeans branco, uma camiseta verde. Eu coloquei as minhas duas mãos na boca dele e abri. Arregacei. Até que ela rasgou. Eles não disseram “espancado”, “ferido”, não. Foi...”dilacerado”. Eu fiz minha mãe chorar. Meu pai, mudo. Sem julgamentos, isso é o que é pior. As pessoas ainda falam disso na cidade até hoje. Todo dia uma nova história. Em toda a região. O garoto tem um nariz novo! Novos lábios. Ele se mudou da cidade. Ele não pode ser o monstro da cara rasgada com esse nariz falso. Todas as meninas daqui estão com medo de



mim. Me diz, que mãe deixaria sua filha sair com o cara que rasga rostos? (Tom na fazenda, de Michel Marc Bouchard)

Renato – Ator Vitor Hugo Carvalho - A única pessoa de quem o senhor gostou um pouco na vida foi Cristiano. Pior para o senhor que ele morreu. Nem de nossa mãe o senhor gostava. Ela morreu de tristeza, essa é a verdade. Era quase uma menina, e o senhor nunca lhe deu amor nem atenção. Ela preferiu morrer. Lembra o dia quando o senhor esfregou minha cara no mijo do chão, lembra? Não, acho que esqueceu, o senhor sabe esquecer. Que confortável, não? Pois eu me lembro. Berta lembra, foi ela quem lavou meu rosto depois. Alice também estava lá. Naquela vez, Berta me contou que nossa mãe morreu de desgosto, de solidão. Muitas pessoas comentavam isso. Para ela, o senhor também foi um carrasco. Berta me disse também que logo antes de morrer nossa mãe pediu que ela tomasse sempre conta de nós, porque o senhor não tinha coração. Foi o que ela falou: “O pai deles não tem coração”. Me contaram que o senhor anda escutando ruídos...Ruídos de bichos dentro dos seus ouvidos. Então os vermes estão comendo o senhor antes da morte? Que coisa mais bem-feita! Que maravilha! O senhor ainda nem morreu e já está cheio de bichos? Quero que apodreça, ouviu? Que apodreça!(Reunião de Família, de Caio Fernando Abreu)

Vássia – ator Givaldo de Oliveira - Essas cenas, esses fogos. São minha riqueza. É um luxo eu ter sobrevivido...Ninguém acredita em mim, nem mamãe acreditava. Quando começamos a recordar depois da guerra, ela se surpreendia: “Você não pode se lembrar disso, era pequeno. Alguém te contou...”. Não, eu mesmo lembro...As bombas explodiam, e eu me agarrava ao meu irmão mais velho: “Quero viver! Quero viver!”. Tinha medo de morrer, mas o que eu podia saber sobre morte na época? O quê? Eu mesmo lembro...Minha mãe entregou para mim e para meu irmão as duas últimas batatinhas, e ela só olhava para nós. Sabíamos que essas batatinhas eram as últimas. Eu queria deixar para ela...um pedacinho pequenininho...E não consegui. Meu irmão também não conseguiu. Ficamos com vergonha. Com muita vergonha. Não, eu mesmo...Vi nosso primeiro soldado...Acho que era tanquista, mas não sei dizer exatamente...Corri até ele: “Papai!!”. E ele me levantou nos braços para o céu: “Filhinho!”. Eu me lembro de tudo... Lembro que os adultos falavam: “Ele é pequeno. Não entende”. E eu me surpreendia: “Como esses adultos são estranhos, por que eles decidiram que eu não entendo nada? Entendo tudo”. Eu até achava que entendia mais do que os adultos, porque eu não chorava, e eles choravam. A guerra é meu livro de história. Minha solidão...Perdi a época da infância, ela fugiu da minha vida. Sou uma pessoa sem infância, em vez de infância tenho a guerra. Na vida, a única coisa que depois me abalou desse jeito foi o amor. Quando me apaixonei...Conheci o amor... (As últimas testemunhas, de Svetlana Aleksievitch)

Durante os estudos na matéria, os alunos falaram sobre suas escolhas, se desafiaram, entenderam a importância da técnica para ancorar o exercício do seu ofício. As cenas escolhidas exigem uma carga emocional intensa e realmente desafiavam estes atores. A memória emotiva foi utilizada a serviço da cena. Por isso, as memórias escolhidas não levam os atores para a histeria, e sim para uma conexão útil para alavancar a ação. Ivana diz que o ator em cena deve sempre correr risco emocional, ela está correta. Muitas vezes existe equívoco neste entendimento. Arrisco dizer que Ivana traduz bem o que Meisner defende: o risco emocional

acontece no momento presente – se a emoção é imutável e não viva, é uma reprodução de algo que já passou. Neste caso, o ator está interpretando o passado, fingindo, não atuando. Se a cena está acontecendo (momento presente), se o impulso gerou ação, ele pode se surpreender de forma diferente pela reação do outro ator e gerar outros impulsos, como na própria vida. Ação gera reação e as reações surpreendem. Trago esta digressão pois acho fundamental pontuar que tudo que ensinamos durante o processo para estes alunos tinha como objetivo maior fornecer um alicerce sólido de formação artística para ser utilizado no dia a dia deles. Compreender a importância de estar atento ao que impulsiona, as emoções, a consciência corporal, perceber o que é diferente e único em você(ator), tudo isto faz parte de um exercício diário que tem que ser exercitado agora, para se tornar orgânico no futuro. O ator, com isso, fatalmente vai ampliar o seu cardápio emocional vivendo novas experiências e tornando-as conscientes, transformando em ferramentas de trabalho.

No nosso processo de trabalho com a turma, o aluno apresentava seu trabalho, ouvia o retorno do diretor, sem som com a câmera ligada continuava a trabalhar a cena com as novas indicações, e rerepresentava. Com isso, tínhamos durante as 3 horas de aula, alunos produzindo o tempo todo e assistidos pelo diretor. Ao final, todos assistiam os trabalhos desenvolvidos no dia e falávamos sobre os ganhos e observações. Entendíamos que o método Chubbuck é uma pedagogia voltada para este ator dinâmico e precisávamos que a turma estivesse preparada para esse desafio de viver vários papéis. Então, mesmo quando já estávamos na cena dois - onde desafiamos emocionalmente os alunos - as cenas do *“Santo Inquérito”* também eram repassadas e repensadas sob a ótica do que se estava observando neste novo momento. Isso significa que, mesmo neste segundo momento do curso, a cena do *“Santo Inquérito”* seria permanentemente revisitada e revista por estes atores, agora muito mais autônomos. Essa troca intensa de personagens trouxe muitas percepções sobre as qualidades e possibilidades da cena, de descobertas desconhecidas e novos caminhos para os atores. Possibilidades de acionar a memória emotiva de forma diferente. Como o mercado de trabalho dos atores é muito plural, muitas vezes o artista vai sair um teste e seguir para o teatro para interpretar um personagem de grande complexidade ou pode sair de uma apresentação em uma empresa e ir para o teatro apresentar outro drama e neste meio tempo se relaciona com suas redes sociais. Enfim, possibilidades infinitas e em todas elas o que vai garantir que os alunos estejam mais preparados é a autonomia que a técnica pode agregar nos seus trabalhos. Personagens desempenhados com energias completamente diferentes e que exigem qualidade e excelência do artista.

Neste momento de maior autonomia dos artistas na elaboração do segundo monólogo destaco uma história que exemplifica bem como o fundamento técnico ancorou o entendimento emocional de uma cena proporcionando um resultado mais robusto. A ferramenta em destaque é a substituição, e como pode auxiliar a encontrar o impulso certo para ação cênica. O exemplo é da aluna Marina, (ela autorizou que contasse essa história como exemplo. Sabemos que o processo de ator e diretor é espaço de confiança e desenvolvimento - íntimo. Mas, como o objetivo é o escopo de uma pesquisa para que outros atores e professores possam não só entender melhor a técnica, mas replicar nas suas práticas, exemplos podem proporcionar uma maior exatidão e assim um entendimento mais assertivo.) Marina é muito jovem, não tinha elaborado na sua mente uma ligação emocional com Marlyn Monroe, atriz e diva americana citada na cena que Marina Interpretava. Estudiosíssima, ela mergulhou no estudo de quem era Marlyn e sua história, mas o entendimento sensorial para a cena deixava ainda lacunas. Quando ela falava da morte de Marlyn ela não trazia o desamparo e a comoção que isso causou naquela personagem. Como professor, como disse anteriormente, não posso indicar o caminho emocional (memória) de desamparo que ela pode acessar, mas posso ir criando iscas e caminho para ela encontrar a substituição correta e chegar nesse personagem. Neste meio tempo, em seu trabalho pessoal de atriz, ela ouviu uma música de uma cantora nacionalmente conhecida (Marília Mendonça), que morreu de forma abrupta em um acidente aéreo, morreu muito jovem como Marlyn, e comoveu o país. Mesmo quem não era fã, ficou consternado com a tragédia. Ela estava tomando banho quando ouviu a música e a “ficha caiu”, fez associação emocional, registrou o que rolou em sua corporeidade e relatou isso para turma depois. Fez a cena usando como pulso aquela comoção que sentiu com aquela cantora, emprestou aquele desamparo a personagem que perdia Marlyn, e como aquilo também implicava a ela emocionalmente, o público, mesmo os colegas jovens, que não entendiam o significado de perder Marlyn, foram tomados de profunda emoção. O corpo e o transbordamento emocional da cena fizeram com que a comunicação com este público acontecesse. Entenderam o tamanho daquela perda. A memória emotiva trouxe para essa atriz uma corporeidade onde o desamparo transpassava a forma e irradiava sendo uma intensa tradução do que a cena pedia.

Outra estratégia muito importante de relatar foi a de buscar permitir que a emoção chegasse através de um corpo preso. O Ator Eduardo Santos, que fazia uma cena de agressividade (Ton Na fazenda), encontrou a substituição, mas neste caso a escolha era inversa, causava desconforto e não permitia que o ar entrasse, e acionasse todo seu corpo, fizesse ele realmente estar livre emocionalmente e em risco. Era como se de alguma forma seus braços

protegessem o corpo, ele emocionalmente não transbordava para o corpo todo a agressividade que estava sentindo. Fiz com que ele se conectasse apenas com o impulso, com os braços presos (como uma camisa de força), o resto do corpo atacava, mas os braços não podiam passar a frente. O ar tinha que fluir para as outras partes e o corpo todo se impulsionar para conseguir agredir. O impulso ia criar a ação. A memória emocional dele foi trazendo mil vestígios e de repente ele foi encontrando todos os caminhos da ferramenta Chubbuck. Um crescimento absoluto, uma cena forte, vigorosa, que abriu espaço para um rizoma de novas descobertas emocionais absolutamente fora da zona de conforto do ator. Objetivo da Cena, Objetivo Geral, Substituição certa, ferramentas alinhadas tornando então a agressividade assustadora. Podia ser apenas o estereótipo do agressivo, mas como ele escolheu a substituição certa onde laços e agressividades andavam juntos, o impulso aconteceu e gerou personagem cheio de luz e sombra. Um personagem que gera na plateia múltiplos sentimentos, pois o público vê um ser humano completo. Com história, sobra, luz, amarguras, dores, explodindo em sua frente, causando medo, emoção, espelhamento, absolutamente vivo. Em depoimento sobre a matéria ele diz:

O processo de construção da personagem Francis, da peça “Tom na Fazenda”, foi similar ao de Augusto em vários sentidos, mas muito mais intenso em outros. No ponto mediano do semestre, Guga e Paulinho apresentaram a cada ator/atriz um novo monólogo, escolhido de forma a desfiar-nos a sairmos de nossas zonas de conforto. Não poderiam ter sido mais precisos na escolha de um monólogo que me desafiasse. Francis é um homem violento e homofóbico, que descreve com requintes de crueldade um ato de selvageria que ele cometeu. Se eu o conhecesse na vida real, certamente Francis seria alguém que eu temeria e com quem evitaria ter qualquer tipo de contato. Só de imaginar o grau de bestialidade de sua ação, eu tremia por dentro. Para mim é inconcebível tal grau de crueldade e violência. Provavelmente porque trago em minha história pessoal e da minha família algumas marcas de crueldade e violência, que não cabe aqui detalhar. Assim, encarnar uma personagem com essa energia foi um exercício extremamente difícil para mim. Difícil, mas importante e necessário. Os exercícios e imersões com Vica me ajudaram a entrar em contato com as qualidades de Francis, com as forças animalescas e selvagens em mim mesmo, com a força agressiva de um vulcão pronto para entrar em erupção. Lembro-me que saía exausto dessas aulas, física e emocionalmente, e precisava de um tempo para integrar a experiência e seguir para outras atividades. As indicações precisas de Guga e Paulinho foram muito úteis e ao longo do semestre fui me aproximando pouco a pouco de Francis e permitindo que ele se aproximasse de mim. Foi em um dos últimos ensaios que chegamos ao formato final da cena. O uso do jogo da cadeira, proposto por Guga, foi essencial para trazer a tensão da personagem e, a partir daí, fomos experimentando vários elementos que ajudaram a compor a cena. No final das contas, foi a ideia de colocar Francis preso em um manicômio ou diante de policiais que me permitiu acessar sua força e violência. Refleti depois que essa estratégia talvez tenha funcionado como um subterfúgio que

me permitiu a aproximação e o contato. Afinal, a fera estava presa, subjugada sob o poder de alguém mais forte (médicos ou policiais), e talvez isso tenha me dado alguma segurança ou conforto interno. De todo modo, se seguissemos o processo de construção da cena com mais alguns ensaios, creio que já poderia me apropriar da energia gerada com a ajuda destes mecanismos e incorporar a personagem dizendo o texto em outros contextos. Essa é a beleza do processo. Essa é a mágica produzida pela técnica. Esse é o resultado do trabalho minucioso e atento de Guga, Paulinho e Vica na preparação e direção de seus atores e atrizes. Sou muito grato a eles por um processo tão rico, tão intenso, tão profundo, tão humano. Um bom ator entende que ninguém é uma coisa só. Nem o ator nem o personagem. Bom e mau, alegre e triste, são binarismos que não cabem. São estados humanos e todo o humano tem todos. Todos os personagens têm todos. Defender uma personagem é encontrar todas essas nuances. (Eduardo Santos – Ator, Aluno)

Quarto momento é o espetáculo - o resultado final. A união dos dois trabalhos, seguindo a concepção de um diretor e resultando em uma forma de contar essas histórias. Tínhamos um grande desafio: a distância. Agora seria a hora de ensinar para os alunos a escuta e a contracena. Como colocar os elementos do método na encenação? Como unir os monólogos escolhidos no "O Santo Inquérito" em algo único? Na concepção proposta foi entendido que, na atualidade, temos muitas Brancas e muitos Padres. Deixamos que cada olhar sobre essas vozes aparecesse. Essas falas poderiam ser ditas por cada uma dessas pessoas hoje. O mercado de trabalho exige do ator use essa versatilidade para se diferenciar e poder responder as velocidades das novas tecnologias. Queríamos oferecer este entendimento para os nossos alunos e o espetáculo final desta matéria nos baliza do quanto eles aprenderam nesta jornada. Registramos qualidades diferentes de personagens, que exigiam energias diferentes e rápidas dos atores e obrigariam aos seus corpos oferecerem uma resposta adequada a isso com arcabouço emocional seguro.

Utilizamos o site Streamyard para gravar, mas optamos por fazer exatamente como se fosse em um teatro. Eles iriam viver esses personagens em uma gravação sem cortes e sem edição. Ter que se conectar rápido com os personagens e o estado emocional. E o resultado foi surpreendente. Os alunos deixam o semestre com a certeza de que são atores autônomos, capazes de através dos impulsos, memória emotiva e ações interiores, buscarem as emoções que precisam para deixar seus personagens mais ricos, únicos, interessantes, repletos de personalidade.

Apresentei para os alunos o roteiro do espetáculo. Fui traçando o caminho que me interessava em termos de direção e ao mesmo tempo exigindo que os atores dialogassem com esta perspectiva. O espetáculo começava com Santo inquérito, seguia para um entrelaçar entre eles atores, artistas e seus monólogos segundos. Todo o espetáculo é uma grande homenagem ao trabalho e exercício do ator, a esse ofício que é a nossa escolha. O nome nasce do processo.

A proposta inicial seria CALE-SE em metáfora com a música do Chico Buarque e a todas as vezes que tentam calar os atores de suas emergências. Mas no momento vivido, através das aulas, e em uma pandemia de covid onde tudo era feito online, a frase mais ouvida era: Seu Microfone Está Desligado. E só se via a pessoa com impulso de falar, mas completamente sem voz. Não nos calamos. Microfones ligados e o espetáculo começa. Ao vivo, mesmo com casas de espetáculos fechadas e pessoas sem poder sair de casa, estudando, resistindo, atuando, e cumprindo nossas funções sociais como artistas.

Figura 6 — Cartaz Seu Microfone Está Desligado



Fonte: O autor (2023).

Santo Inquerito.

Buscamos uma unidade de Imagem, luz e sombra revelando o humano que há em cada personagem. Uma luz baixa e velas traziam imagens dos atores e seus diferentes espaços repletas de nuances de luz que revelavam e ao mesmo tempo escondiam camadas de informações e objetivos. O branco e o preto nas roupas refletiam e absorviam essas luzes e possibilidades de cores. Os atores tinham uma escuta absolutamente ativa. Reagiam a tudo que estava ouvindo, inclusive aos olhos e sussurros da população nas imagens 3 e 4 temos Visitador, Padre, Branca e povo (que chama Branca de herege e manda se calar, metaforizando Chico Buarque com Cálice - a canção). Importante perceber que esta provocação evoca em Branca, (Atriz Marina Torres ainda tem impulso de mais desespero). Todas as personagens "Branca" usam um véu na cabeça. Todos os "Augustos" camisa branca. Todos os "padres" camisa preta. Na figura 7 é possível reconhecer as duas atrizes que interpretam "Branca" executando a mesma

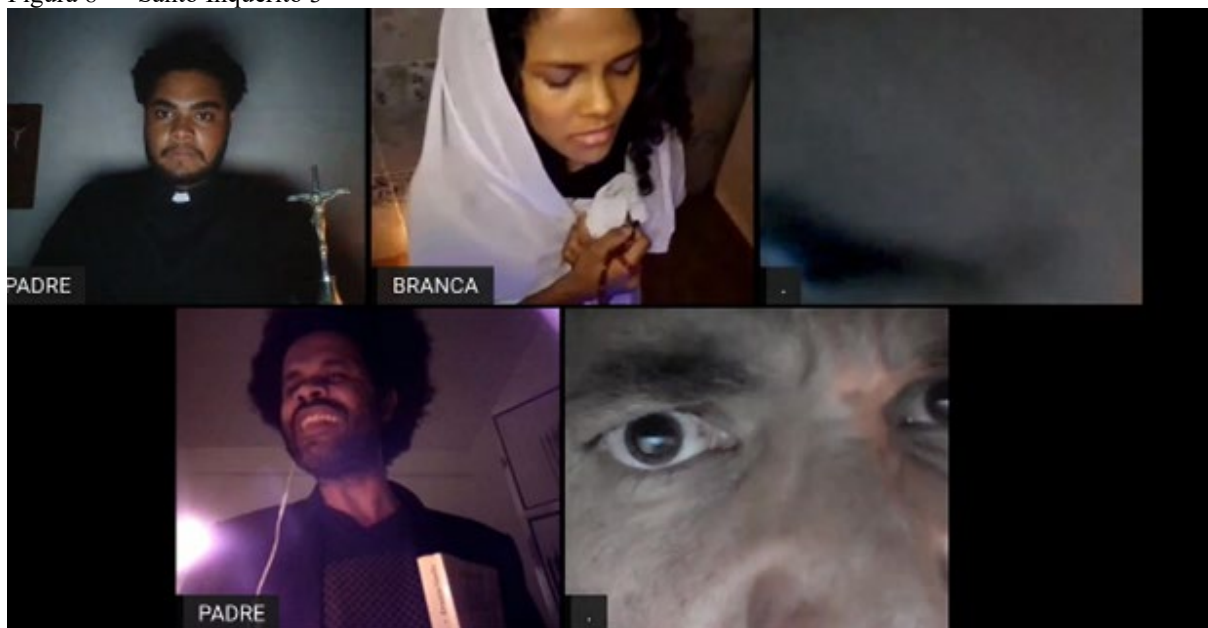
cena com qualidades emocionais diferentes, proporcionadas pelas escolhas que as atrizes fizeram de seus objetivos. Cena executada com absoluta identidade.

Figura 7 — Santo Inquérito 2



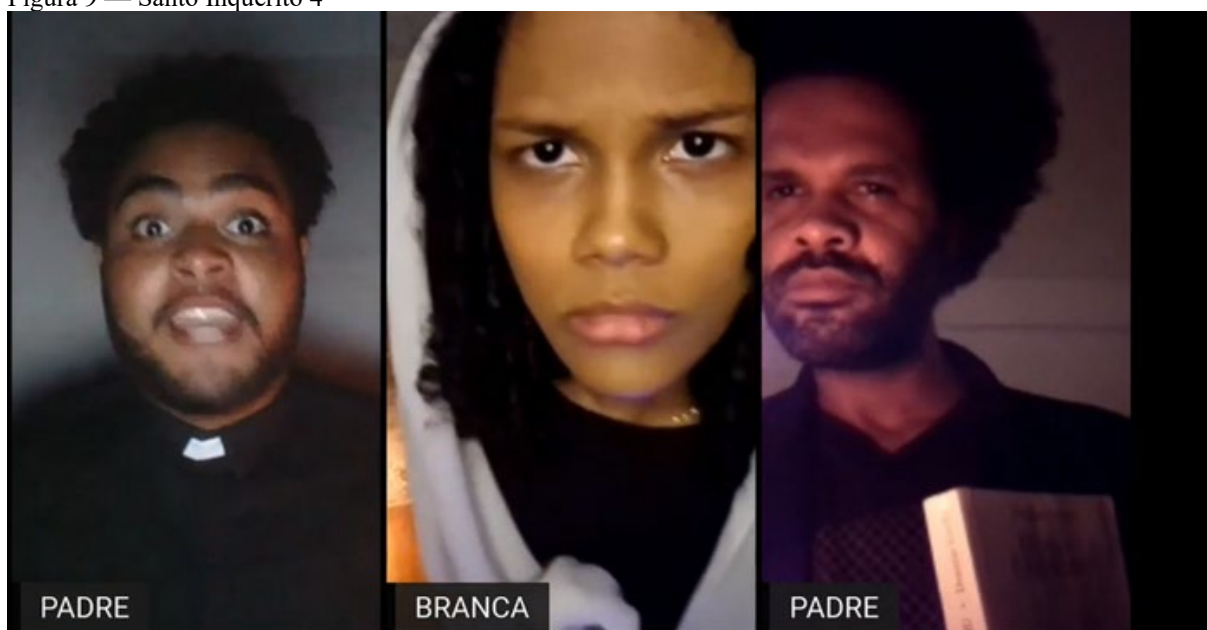
Fonte: O autor (2023).

Figura 8 — Santo Inquérito 3



Fonte: O autor (2023).

Figura 9 — Santo Inquérito 4



Fonte: O autor (2023).

Na figura 9 temos o padre apresentando a acusação contra branca e a tentativa de convertê-la. Ali Padre e Branca dialogam aos olhos do Inquisição.

Na figura 7 e 8 temos uma escolha de direção. Como permiti que os atores escolhessem o que gostariam de dizer e na concepção da direção esses textos poderiam ser ditos hoje por milhões de pessoas, os elementos que comuns ligam as personagens se mantem e eles dobram papeis. Na figura 10 a atriz que fazia Branca, passa a fazer augusto junto com o ator Eduardo Santos e outra atriz, Livia Maria assume o papel de Branca no diálogo com os dois. A personagem Branca sempre com véu. E Augusto sempre com camisa branca. Cada um emprestando a sua verdade para o personagem. Os augustos fazem a mesma cena. Ambas com qualidades diferentes, escutas absolutamente ativas, resultados robustos repletos de emoção. Com todos os passos da técnica Chubbuck construídos, enquanto um Augusto fala o outro tem um silencio absolutamente ativo, vivo vigoroso, dizendo o mesmo texto com a alma. Os objetivos são os mesmos, os personagens são os mesmos, mas a identidade e a personalização oferecem uma riqueza absoluta de estratégias aos personagens e a Branca um exercício de escuta para responder de forma fluida e genuína como na figura 11.



Figura 10 — Santo Inquérito 5



Fonte: O autor (2023).

Figura 11 — Santo Inquérito 6



Fonte: O autor (2023).

Fechamos Santo inquérito com o padre dando discurso da inquisição e condenando branca (figura 12). Quando a liberdade morre a luz se apaga. Este é um importante momento para amarar a concepção da cena e trazer o espetáculo para as inquisições de 2021. Cada ator traz uma notícia que o chocou (pessoalmente o tocou), onde a fé e o preconceito mataram pessoas. Mais uma vez cada ator trouxe o que gostaria de gritar. Figuras 13 e 14 . Cada ator tem uma vela e quando termina seu depoimento apaga a vela e sua imagem é retirada até a tela ficar toda escura.

Figura 12 — Santo Inquérito 7



Fonte: O autor (2023).

Figura 13 — Santo Inquérito 8



Fonte: O autor (2023).

Figura 14 — Santo Inquérito 9



Fonte: O autor (2023).

A cena termina com o ator que faz o inquisidor apagando a última vela e deixando o espaço escuro. Como todo o espetáculo é uma ode ao ofício de ser ator e suas importâncias, escrevi 5 textos sobre o tema, textos escritos pensados para cada um deles. Não disse de quem era cada texto, mas pedi que lessem e que escolhessem o que gostariam de dizer. Um grande acerto! Este seria o momento dos artistas se desnudarem. Depois deste momento mais pesado o público precisava de um respiro antes de entrar nesta nova etapa. Ao mesmo tempo, exercitava a rapidez técnica do artista em se transformar em outro em cena com arcabouço emocional robusto. Uma cena que exigia leveza, honestidade, ator mais próximo da sua imagem social de artista falando sobre seu ofício. Muitas vezes existe um entendimento equivocado na ideia de que um ator falar com maior proximidade dele e da sua história é muito mais fácil, mas isso é um engano. Todo personagem revela muito do artista, mas falar de si, assumindo sua ideia e emergência é um desafio de profunda entrega e exposição - exige coragem. Os atores leram, prepararam e se apropriaram do texto escrito, conseguindo trazer para o vídeo as pulsões necessárias que fizeram dizer o texto com absoluta honestidade e "fé cênica". Importante ressaltar que tudo foi feito em sequência, sem cortes ou edições. Figuras 15,16,17,18,19 (atores falando sobre seu ofício)

Figura 15 — Givaldo de Oliveira - cena ator



Fonte: O autor (2023).

O ator é aquele que fala. Um ator de verdade tem e usa sua voz. A cena é seu palanque. Espaço onde grita as suas emergências. Onde transforma, toca , sensibiliza. Calar um ator é matar sua alma. O palco é sim um espaço de transformação. Lugar onde a catarse Dionisiaca tem que acontecer, levando junto essa plateia pra muito mais que uma história, uma experiência inesquecível.

Figura 16 — Vitor Carvalho - Cena ator



Fonte: O autor (2023).

O ator é aquele que sente. Uma explosão de sentimentos. Assim defino o trabalho do ator. Vivo, humano, cercado de luz e sombra, sempre correndo risco emocionais, se revisitando, autoconhecendo, encarando os próprios demônios para poder mergulhar em uma nova vida. Sentir como o personagem, implica olhar pro próprio sentir, tocar na ferida, sentir a dor sem medo de dizer que dói. E ir pra cena correndo risco de ver ela latejar.

Figura 17 — Eduardo Santos - Cena ator



Fonte: O autor (2023).

O Ator tem que estar antenado com o seu tempo. Saber o que quer falar, pra quem quer falar. Conhecer, ter clareza, buscar conhecimento, ter consciência da sua função social no palco. Nas gargalhadas, nos silêncios, nos transbordamentos ter a certeza que aquilo está ali por pra proporcional neste público um milhão de sensações. Pra que tanto na leveza, quanto no seu oposto aquela ideia ecoe. E ali a transformação acontece.

Figura 18 — Mari Torres - Cena ator



Fonte: O autor (2023).

Ser ator e não sonhar, melhor parar. Ser artista é ser uma inundação de sonhos. Nos grandes sucessos e nos grandes fracassos que a vida proporciona, na grande bagunça que é viver, amar, se relacionar... entender que dali alguma coisa pode ser recriada. Sempre! Acreditar que sua voz é importante, que seu trabalho é importante. É entender o papel de ser mola mestra para o pensamento. Um caleidoscópio de possibilidades, que diz pro seu público que ainda vale a pena tentar. Que o presente é um presente. Só ali é possível transformar.

Figura 19 — Livia Maria cena ator



Fonte: O autor (2023).

O ATOR É AQUELE QUE SE LEMBRA” Essa fala não é minha. É do grande mestre Harildo Deda. Tudo que a gente sente, sonha, percebe, todos os beijos, amores e desamores, dor, alegria, paixões. Intensidades, tudo isso fica guardado nesse nosso HD gigante. E através dele acessamos tudo o que é importante pra se contar uma boa história. E quem não gosta de uma boa história?

A escolha desses momentos, sobre falar do trabalho do ator, também auxiliavam no entendimento do público para este próximo e desafiador momento que eram os monólogos. Cenas que desafiavam emocionalmente estes atores, cenas fortes e contundentes e diferentes. Apresentar essas cenas como exercício deste ofício e do atravessar do artista é fundamental. Os 12 passos da técnica Chubbuck aplicados, o desempenho destes artistas, agora mais preparados para enfrentar esse dinâmico mercado. Importante que observem o cuidado, não só com a comunicação verbal, mas com a não verbal. Cuidado com cenário, figurino, olhem a cena de Eurídice (Lívia – atriz) feita em duas câmeras. Nesta cena a manga, que é uma fruta que suja foi usada exatamente com intenção de trazer para o corpo todos os visgos, suores, cheiros, que a atriz iria traduzir em sua cena no vídeo. (figura 22). A atriz precisava de um elemento que desse prazer e sabor, mas ao mesmo tempo trouxesse a sujeira, o cheiro deste lugar onde

acontece a cena. o papelão trazia a crueza e aspereza, o decote a mulher e o calor, o ambiente que ela vivia. Na figura 20 Francis, seus traços, preso em uma cadeira, agride o vídeo encarando o espectador. Suor, brilho e intensidade fazem todas as sensações explodirem na cena. Na figura 21, Carla cantava uma música, que potencializava o empoderamento desta personagem e deste momento em que ela toma a decisão de que quer ser uma deusa do sexo e ser sentida desta forma. Uma cena que exige muita técnica pois traz uma pessoa com a luz e sombra de Marlyn. Intensidade e fragilidade andando juntas. Na figura 23, Vássia apresenta um profundo exercício de construção de imagens, monólogo interior. E como no teatro, em algum momento da sua cena, alguém em sua casa fala algo, o ator generosamente usa esse elemento na cena, respira e faz com que através de um suspiro, o expectador tenha certeza de que a voz que ouviu foi de alguma referência muito pessoal dessas memórias. O ator incorporou esta voz a cena e fez a cena fluir lindamente. Quando na ferramenta 12 Ivana Chubbuck fala de fluir ela fala exatamente em conseguir fluir na cena mesmo com pequenos imprevistos. O exercício da cena exige este fluir com integridade absoluta ou o ator pode se desconectar da cena. Mais uma vez reintero a importância doas atores buscarem estar ancorados na técnica e garantirem assim o bom desempenho e execução do seus trabalhos. Renato (figura 24) criou um ambiente virtual e uma sonorização para auxiliar a definir o "onde" da cena. Mais uma vez as identidades de cada artista aparecem. A escolha de ver na câmera os olhos da pessoa com o qual Renato falava implica o expectador na cena. Uma cena desafiadora, pois, é uma cena de profunda emoção, onde imagens precisam ser criadas como na cena de Vássia , mas estas imagens são repletas de mágoa, de alguém que esfrega a cara de um filho no mijo no chão. Se o ator não escolher o objetivo certo e esse objetivo não for vencer (personagem dele vencer) em cena, ele pode cair na caricatura do exagero e fazer uma cena que como Ivana diz vira um Vômito emocional. Quando o ator foca no desamparo, no que ele se tornou, no que precisa se libertar ao dizer, ele amplia para a plateia a emergência das próprias palavras não ditas, executando uma cena única, personalizada, empática, honesta e comovente. Mais uma vez o humano, luz e sombra.

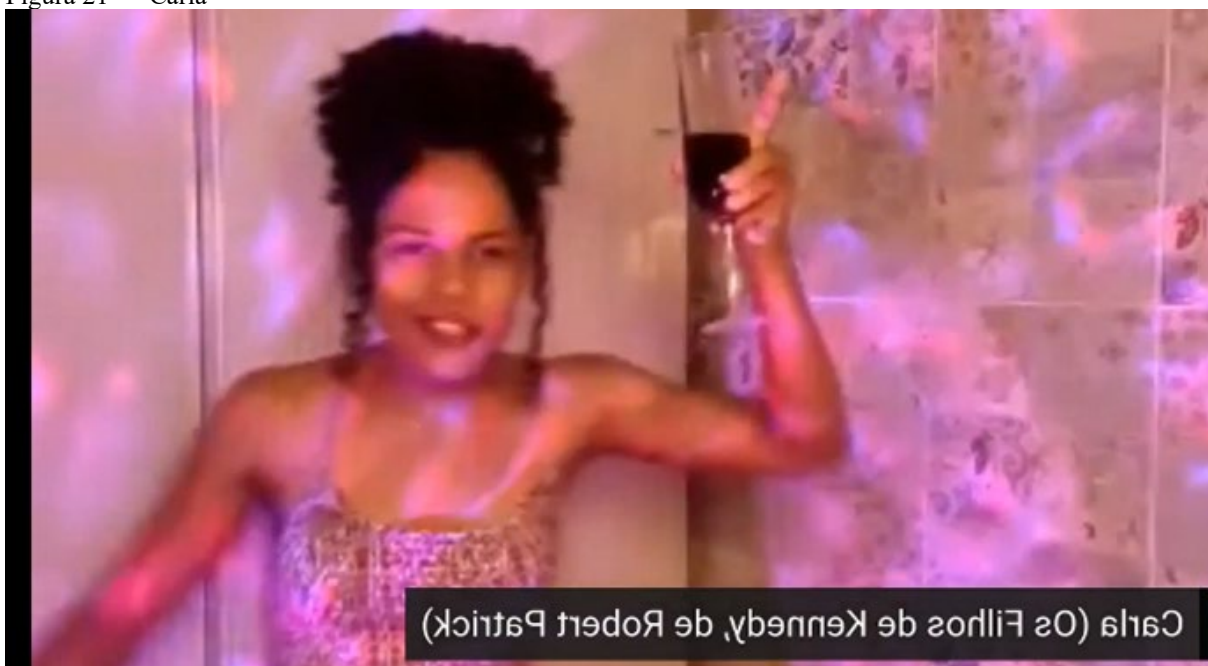
Conseguimos revelar um pouco do caminho de cada ator, da trajetória durante a matéria, trazer diferentes possibilidades de estéticas artísticas, e com isso cumprir nosso exercício como educadores e formadores de pessoas da cena.

Figura 20 — Francis



Fonte: O autor (2023).

Figura 21 — Carla



Fonte: O autor (2023).

Figura 22 — Eurídice



Fonte: O autor (2023).

Figura 23 — Vássia



Fonte: O autor (2023).



Figura 24 — Renato



Fonte: O autor (2023).

Os agradecimentos vieram ao som de "Na carreira" música de Chico Buarque. Mais uma grande homenagem ao trabalho do ator!

Hora de ir embora  
 Quando o corpo quer ficar  
 Toda alma de artista quer partir  
 Arte de deixar algum lugar  
 Quando não se tem pra onde ir (Buarque).

Uma grande celebração ao processo de construção de personagem, ao ofício de ser ator, sua função social, seu poder de transformação. Ser artista é brilhar para levar luz, é espelhar o homem, é contar histórias, dar alma a vidas e defendê-las com ação.

Bocas, quantas bocas  
 A cidade vai abrir  
 Pruma alma de artista se entregar  
 Palmas pro artista confundir  
 Pernas pro artista tropeçar (Buarque).

Sem dúvida este processo foi um presente e tenho certeza de que Ivana Chubbuck e Stanislavski trouxeram ferramentas para fortalecer e dignificar ainda mais o nosso ofício.

Ir deixando a pele em cada palco  
 E não olhar pra trás

E nem jamais  
Jamais dizer  
Adeus (Buarque).

Evoé.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho do ator é de um labor artesanal, exige atenção plena e muita técnica. Exercício incansável de uma vida, que como a revisão bibliográfica nos mostra, não se esgota. Este estudo mostra a importância do impulso, memórias e ações interiores na pedagogia Chubbuck. Usar os traumas, as dores, tem funcionado como disparadores emocionais para os impulsos de ação e ajudado atores a executar cenas complexas com muito mais verdade e integridade.

Observo que as noções de espaço, ritmo, concentração, e tantos outros elementos que são necessários para constituir o resultado do trabalho artístico, não aparecem na metodologia como mais um passo. Acredito que esta escolha acontece porque, entendo eu, que Ivana foca em falar para atores profissionais que já tenham esta disciplina como parte do ofício. A parte física (exercícios corporais e vocais) do trabalho do ator tem que ser mantida e é de absoluta importância para excelência do resultado cênico e trago isto na prática com os alunos. Todo o curso prático descrito foi alicerçado por ensinamentos de técnica vocal oferecidos pela professora Vica Hamad, e outras técnicas corporais e de interpretação orientadas por mim e pelo professor Paulo Henrique Alcântara.

Quando faço uma revisão bibliográfica com intuito de investigar os caminhos de uma pedagogia de tanto sucesso, referendo a importância do trabalho que Ivana propôs de investigar os mestres, aliar a sua prática e tornar acessível pensando na formação de novos atores. Nosso trabalho agora é continuar pesquisando, entendendo, reverenciando os mestres. Como sabiamente diz Boleslavski, dialogar com o contemporâneo sem perder o foco na qualidade. Precisamos de mais Nair D'Agostini, pesquisadora que pensa Stanislavski para atores brasileiros e para uma dramaturgia brasileira. Contextualizar, repensar, criar estratégias, pôr em prática, transformar em pesquisa sobre a elaboração do personagem, continuar esse trabalho aliando ao tempo presente e suas possibilidades.

O contexto deste estudo foi claro: pandemia de covid, aulas remotas, uma turma de teatro de uma universidade brasileira, nordestina - UFBA. Com certeza as estratégias pensadas para estes alunos só existiram baseados no domínio técnico dos professores que elaboraram um profundo estudo no trabalho destes mestres e do trabalho de Ivana. De alguma forma revisamos na prática o que Ivana propôs: a partir de um obstáculo, potencializar, criar as estratégias, fazer as escolhas e vencer. Todos estes mestres atravessaram 28 anos do meu percurso artístico e por isso foi fundamental dialogar com esta trajetória em cada etapa da pesquisa.

O que posso garantir é que este é um estudo que não se esgota aqui, apenas se inicia. Esta turma me ajudou a ver o quanto a metodologia apresenta resultados contundentes, porém sempre é preciso ampliar pensando no mercado moderno. Hoje tenho investigado a aplicação da metodologia para não atores para ajudar pessoas que tem outras profissões (não atores) a se expressar melhor. Tenho usado as ferramentas, mas não com as dores e traumas, mas com os prazeres, os encontros, com um resultado bem robusto também. Como isso se aplicaria com atores iniciantes ou com amadores da cena? Como o prazer pode trazer a segurança certa para o disparar da ação cênica? Perguntas e indagações que vão trazer ainda mais múltiplas possibilidades de respostas e abrem espaço para mais uma gama de estudos.

Passar pelos mestres de Ivana Chubbuck, Meisner, Uta Hagen, Stanislavski, Lee, Boleslavski, Stela Adler, entre tantos outros só mostrou que precisamos realmente rever o uso das metodologias, não ter medo das novas tecnologias, estabelecer uma relação com elas, sem julgamentos prévios e fazer com que nosso trabalho se adapte a esta nova possibilidade sem perder a qualidade. Nem sempre este é um processo fácil, mas é sem dúvida necessário. O novo trazendo sempre novos desafios, mas sempre ancorar no que já foi estudado, e revisado por outros pesquisadores.

Preciso registrar que o maior mérito de Ivana, para mim, é o poder de síntese e a capacidade que ela tem de trazer o que Stanislavski propôs para o público jovem de forma clara, assertiva e objetiva. Como ela dialoga com o cinema, psicologia moderna, a neurociência do comportamento, enfim... como Ivana universaliza e facilita o acesso e o entendimento deste ofício milenar em um livro onde oferece ferramentas objetivas. Sem estudar os mestres de Ivana não seria possível entender o caminho que ela percorreu. Ela bebe da fonte de muita gente que vem buscando a mesma coisa: o aperfeiçoamento das técnicas de interpretação. Verdade e emoção caminhando juntas. É muito fácil mergulhar na caricatura e no exagero, mas encontrar o limite correto da emoção, respeitando a identidade, o escopo emocional do ator, expressividade, fazer isso com escuta ativa, concentração, atenção plena e repetir isto com qualidade é o trabalho de um artista que entende a importância do seu ofício.

A contemporaneidade pasteuriza o homem, coloca em formatos, moldados em padrões preestabelecidos, caixas de comportamento no qual realmente se acredita que "você" é daquele jeito. Gostos, sabores, identidades, formas de expressão, sotaque, tempo de falas, tudo que coloque cada vez mais o humano em um padrão do que foi eleito como certo. É muito comum entrar em sala de aula e ouvir alunos dizendo que vieram fazer teatro porque sua voz é feia, sem ter a ideia que a voz é produto de uma anatomia, personalidade, intensidades, respiração e que

ela é uma assinatura daquela pessoa. Quem disse que esta voz é feia? Quem elegeu este padrão como errado ou certo? Esta é uma riqueza desta metodologia, ela valoriza as personalidades. Esta pedagogia e o estudo de teatro exigem que o ator(persona) busque mais da sua essência, seus impulsos, o que o constitui. Ivana respeita e utiliza a corporeidade do ator, personalidade, história, traumas, dores, um universo de sentidos e memórias para ancorar o resultado da cena. O que podemos dizer como certo é aquilo que o ator pode oferecer de mais genuíno para aquele personagem. É o que há de humano e desumano em cada um de nós.

Conseguir investigar a metodologia Chubbuck e avaliar praticamente aplicando foi um desafio que resultou no espetáculo "Seu microfone está desligado". O desnudar o processo repensando cada fatia do processo mostrou o quanto podemos avançar ainda com o ensino de teatro utilizando novas tecnologias. Possibilidades de democratização de conhecimento e diante de um país tão amplo acessando ainda muito mais espaços e lugares. Por isso na práxis tento trazer todos os textos utilizados e métodos, para que outros colegas possam utilizar destas ferramentas e através das suas pesquisas e conhecimentos pessoais ampliar ainda mais o escopo deste conhecimento. Criar uma base sólida e deixar uma para que as novas gerações possam reinventar e adaptar essas técnicas diante dos infindáveis avanços que teremos na arte de contar histórias.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, STELLA. **A TÉCNICA DA REPRESENTAÇÃO TEATRAL**, f. 96. 192 p.
- BOLESLAVSKI, Richard; GUINSBURG, J.. **A Arte Do Ator**, f. 60. 120 p.
- BRITTO, Ilma A; GOULARD DE SOUSA, elias; OLIVEIRA, Paula Virginia . **Análise comportamental das emoções**. Psicol. Am. Lat.,. Mexico, 2009. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-350X2009000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2009000100004&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 4 out. 2023.
- BUARQUE, Chico. **Na Carreira**. Letras. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/86005/>. Acesso em: 2 jan. 2024.
- CANTON, Luciana Giannini . **A técnica Meisner e as sementes do sistema Stanislavskiano plantadas em solo americano**. São Paulo, 2019. 184 p Tese (Escola de comunicação e artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- CARDOSO, S.H.. Memória: o que é e como melhorá-la. **Revista Cérebro & mente**, v. 1, 1997. Revista Eletronica de Divulgação Científica em Neurociência.
- CARDOSO, S.H.. Memória: O Que é e Como Melhorá-la. **Revista Cérebro & Mente**, SÃO PAULO, v. 1. Disponível em: <http://www.epub.org.br/cm/n01/memo/memoria.htm> . Acesso em: 7 fev. 2024.
- CARREIRA, andré nunes netto; CARVALHO, ana luiza fortes . Autobiografias Sumárias: O Paradoxo Do Ator1. **Projeto de pesquisa: ÁQIS- Núcleo de pesquisa sobre processos de criação artística**, v. 4, n. 6, p. 53-57, 2009.
- CARVALHO, Clecilene Gomes de ; CAMPOS JUNIOR, Dejanir José ; SOUZA, Gleicione Aparecida Dias Bagne de. NEUROCIÊNCIA: UMA ABORDAGEM SOBRE AS EMOÇÕES E O PROCESSO DE APRENDIZAGEM. **Revista da Universidade Vale do Rio Verde**, Minas Gerais, v. 17, n. 1, 2019.
- CEZAR, Adieliton Tavares; VASCONCELOS, Juca; Helena Pinheiro. Diferenciando sensações, sentimentos e emoções: uma articulação com a abordagem gestáltica. . **Revista IGT na Rede**, v. 13, n. 24, p. 4-14, 2016. Disponível em: <http://www.igt.psc.br/ojs>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 2010.

CHUBBUCK, Ivana. **O poder do ator: A Técnica Chubbuck em 12 etapas.** 2018.

COELHO, Beatriz. **Citação direta:** diferença entre citação curta e citação longa nas normas da ABNT. Blog Mettzer. Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://blog.mettzer.com/citacao-direta-curta-longa/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

COELHO, Beatriz. **Conclusão de trabalho:** : um guia completo de como fazer em 5 passos. Blog Mettzer. Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://blog.mettzer.com/conclusao-de-trabalho/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

COELHO, Beatriz. **Introdução:** aprenda como fazer para seu trabalho acadêmico. Blog Mettzer. Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://blog.mettzer.com/introducao-tcc/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

D'AGOSTINI, Nair . **O método de análise ativa de K. Stanislavski como base para leitura do texto e criação do espetáculo pelo diretor e ator.** São Paulo, 2007. 259 p Tese (Letras) - Universidade de São Paulo.

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislavski e o método de análise ativa.** Editora Perspectiva S.A., v. 3, f. 105, 2020. 209 p.

DIAS, Everton Naves; PAIS RIBEIRO, jose luis . O modelo de coping de Folkman e Lazarus: aspectos históricos e conceituais.. **Rev. Psicol. Saúde**, Campo Grande, v. 11, n. 2, p. 55-66. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2177-093X2019000200005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2177-093X2019000200005&lng=pt&nrm=iso)>. . Acesso em: 2 out. 2023.

DMITRUK, Hilda Beatriz (Org.). **Cadernos metodológicos:** diretrizes da metodologia científica. 5 ed. Chapecó: Argos, 2001. 123 p.

FREZZATTI JR., Wilson Antonio . Théodule Ribot: a liberdade em face da hereditariedade e da memória. **redalyc.org**, Paraná, 2018. <https://doi.org/10.4025/actascihumansoc.v40i1.37999>.

GOMES, Dias. **O santo inquerito.** Bertrand, v. 3, f. 75, 2023. 149 p.

HAGEN, Uta. **Técnica Para O Ator - a Arte Da Interpretacao Etica.** Martins Martins Fontes, f. 148. 296 p.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**, f. 92. 1974. 184 p.

LABAKI, AIMAR; VASSINA, ELENA. **STANISLAVSKI - VIDA, OBRA E SISTEMA**, f. 172. 344 p.

LABAKI, AIMAR; VASSINA, ELENA. **STANISLAVSKI - VIDA, OBRA E SISTEMA**, f. 172. 344 p.

LEITE, Martha Dias da Cruz ; COMPADRE, Vitor Hugo Moreira Lima . Processos criativos remotos em teatro: Um diálogo entre a Análise Ativa de Stanislavski e o RPG . **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-22, 15 09 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0119. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20436>. Acesso em: 1 out. 2023.

LIMA, Elaine Cardim de. **A SINGULARIDADE VOCAL NA COMPOSIÇÃO DA ATRIZ: NOTAÇÕES SOBRE UM PERCURSO**. Salvador, 2011. 93 p Dissertação (Artes cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

NEIGHBORHOOD PLAYHOUSE. **Nossa Historia**. Neighborhood Playhouse. Disponível em: <https://neighborhoodplayhouse.org/about/our-history>. Acesso em: 16 jan. 2024.

PIACENTINI, Ney. **Eugênio Kusnet: Do ator ao professor**. BOD GmbH DE, f. 99, 2017. 198 p.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Editora José Olympio, v. 3, f. 200, 2016. 400 p.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Editora José Olympio, v. 3, f. 197, 2015. 394 p.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Editora José Olympio, v. 3, f. 184, 2016. 368 p.

TUMELERO, Náina. **Tese de doutorado: da estrutura à formatação na ABNT**. Blog Mettzer. Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://blog.mettzer.com/tese-de-doutorado/>. Acesso em: 7 fev. 2024.

VENEZIANO, Neyde. **Stanislavski a partir do Brasil**. perspectiva, 2017.

ZIMMER, alexander. **O método de Lee Strasberg, do Actor's Studio. 2019**. Disponível em: <https://medium.com/@alexanderzimmer/o-método-de-lee-strasberg-do-actors-studio-1a5a8f0c4b8f>. Acesso em: 13 out. 2023.