



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

ALINE CASTAMAN

ESTUDO SOBRE AS NUANCES DIFERENCIAIS ENTRE *PLAYING*, *ACTING* E  
*PERSONATING*

A STUDY ON DISTINCTIVE NUANCES AMONG *PLAYING*, *ACTING* E *PERSONATING*

CAMPINAS

2018

ALINE CASTAMAN

ESTUDO SOBRE AS NUANCES DIFERENCIAIS ENTRE *PLAYING*, *ACTING* E  
*PERSONATING*.

A STUDY ON DISTINCTIVE NUANCES ON *PLAYING*, *ACTING* E *PERSONATING*

*Tese apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas como parte  
dos requisitos exigidos para a obtenção do título de  
Doutora em Artes da Cena, na Área de Teatro,  
Dança e Performance.*

ORIENTADORA: SUZI FRANKL SPERBER

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA  
PELA ALUNA ALINE CASTAMAN E  
ORIENTADA PELA PROFA. DRA. SUZI  
FRANKL SPERBER.

CAMPINAS

2018

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Juliana Ravaschio Franco de Camargo - CRB 8/6631

C346e Castaman, Aline, 1978-  
Estudo sobre as nuances diferenciais entre *playing, acting e personating* /  
Aline Castaman. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto  
de Artes.

1. Ator. 2. Representação teatral. 3. Autoria. 4. Autonomia. I. Sperber, Suzi  
Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** A study on distinctive nuances on *playing, acting e personating*

**Palavras-chave em inglês:**

Actor  
Theatrical  
representation  
Authorship  
Autonomy

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Doutora em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Suzi Frankl Sperber [Orientador]  
Priscila Genara Padilha  
Régis Augustus Bars Closel  
Gina María Monge Aguilar  
Larissa de Oliveira Neves Catalão

**Data de defesa:** 05-07-2018

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO**

ALINE CASTAMAN

ORIENTADOR(A): DRA. SUZI FRANKL SPERBER

### **MEMBROS:**

1. PROF(A). DR(A). SUZI FRANKL SPERBER
2. PROF(A). DR(A). GINA MARÍA MONGE AGUILAR
3. PROF(A). DR(A). LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO
4. PROF(A). DR(A). PRISCILA GENARA PADILHA
5. PROF(A). DR(A). RÉGIS AUGUSTUS BARS CLOSEL

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

DATA DA DEFESA: 05.07.2018



## DEDICATÓRIA

*À Lúcia Couto*

## AGRADECIMENTOS

À minha psicanalista Lúcia Couto, à minha análise, à psicanálise e à Lacan.  
À Suzi, em especial! Minha orientadora querida que acreditou na minha potencialidade como pesquisadora.  
Ao meu mestre e amigo Lawrence Flores Pereira por ampliar o meu entendimento sobre o que é confiança. Obrigada por tudo e sempre!  
Ao meu companheiro de vida Gerardo Martínez de Azambuya que caminha ao meu lado me ensinando todos os dias sobre o que é o amor e sobre a generosidade.  
Aos meus pais amados que me oportunizaram completar esse ciclo que foi de muito esforço para todos nós.  
Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena.  
À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo ano da bolsa concedida.  
À secretaria do PPGADC e à coordenação pela ajuda e atenção com minhas dúvidas.  
À banca de defesa, professoras Priscila, Gina, Larissa e o professor Régis pelo diálogo, apoio e interesse em meu trabalho.  
À banca de qualificação os professores Matteo Bonfitto, em especial ao Régis Closel.  
À professora Gina María Monge Aguilar por ter me acolhido no Estágio Docente.  
Ao professor Renato Ferracini por me ajudar a abrir janelas para pensar diferente.  
À cada um dos atores entrevistados nessa pesquisa: Priscila Genara Padilha, Karol Garret, Renata Kaiser, Eduardo Moreira, Maurício Schneider e Marcelo Adams.  
Ao amigo Juliano Jacopini meu companheiro de jornada e minha família unicampinense.  
À amiga Thaise Nardim pelos longos e ricos diálogos que muito me inspiraram.  
À amiga Daniela Pozzobon pela ajuda prestimosa com a tradução das notas.  
À Sarah Lorenzoni em especial e Felipe Farias pela ajuda, carinho e acolhida em Campinas.  
À Kenny McGrath pela amizade e os presentes-livros enviados pelo Atlântico.  
Ao Cláudio da “Clínica do Micro”, ao professor de redação Mateus de Albuquerque e à Margarida Pontes pela ajuda.  
A cada um dos atores com os quais eu já trabalhei e me provocaram a estudar mais e mais.  
Aos meus alunos que me ensinam!  
À cada um de um todo que me constituiu Aline...Obrigada!

## RESUMO

A tese apresenta um estudo sobre o ofício do ator e as nuances diferenciais entre os conceitos de *acting*, *playing* e *personating* que definiram a arte de representar referentes ao final do medievo ao início da modernidade com ênfase no teatro shakespeariano. O objetivo da pesquisa foi tentar mapear os espaços que podem ser compreendidos como de uma autoria possível entre os atores dos ciclos litúrgicos medievais (*Mystery Plays*) e de seus sucessores, os atores das companhias teatrais como a *The Lord Chamberlain's Men* (1594 a 1603) e *King's Men* (1603 a 1642), os quais estavam inseridos dentro de sistemas formais que poderiam, à primeira vista, ser compreendidos como rígidos ou ditatoriais. A primeira parte do trabalho, composto pelos dois primeiros capítulos, prioriza, portanto, um estudo teórico de cunho hipotético-dedutivo sobre o ofício do ator. Este trabalho considera o período de produção e o entendimento que se teve sobre ele através de referências bibliográficas e escritos específicos a respeito da prática teatral do período histórico-literário. Entre elas, temos os escritos de autores do período como *The Passions of the Minde in Generall* (1620) do filósofo Thomas Wright e o ensaio *An Apology for Actors* (1612) do ator Thomas Heywood. O ator moderno se emancipa do estigma marginal que o caracterizava no medievo. Agora ele integra um papel social hierarquicamente mais reconhecido, pertence a uma companhia teatral, possui um espaço fixo para trabalhar e um sistema de repertório que o permite subir ao palco diariamente. A representação sofre modificações e o *player* medieval, jogador da cena de rua, compartilhará espaço com outro tipo de prática teatral ricamente influenciada pelos mestres da retórica. Uma união de especialidades que contaminaram o ofício do ator e, de alguma forma, provocaram a concepção de um novo modo de representação: o *Personating*. A análise de passagens selecionadas da dramaturgia shakespeariana, assim como os estudos críticos e históricos de Glynne Wickham, Meg Twycross, B. L. Joseph, Andrew Gurr, Tiffany Stern, Robert Weimann e John Astington, cujas pesquisas dão especial atenção ao trabalho do ator, fundamentam nosso estudo teórico e analítico. A segunda parte e terceiro capítulo contempla a análise de entrevistas realizadas a artistas brasileiros convidados a pensar sobre a autoria no trabalho e a discorrer sobre os processos envolvidos na criação. Os procedimentos metodológicos que melhor serviram aos interesses deste terceiro capítulo da pesquisa é o da entrevista estruturada que se desenvolveu a partir de uma relação fixa de perguntas, cuja ordem e redação permanecem invariáveis para todos os entrevistados. Optamos por empregar o método de análise de conteúdo ou de análise temático sendo possível estabelecer as relações entre as percepções atuais a respeito do ofício do ator com as que conquistamos ao longo dos dois primeiros capítulos circunscritos pelo período entre o fim do medievo e a Idade Moderna.

**Palavras chave:** Ator, Representação teatral, Autoria, Autonomia.

## ABSTRACT

The thesis presents a study on the actor's craft and the distinctive nuances among the concepts of acting, playing and personating that defined the art of representation from the late medieval to the beginning of modernity with an emphasis on Shakespearean theater. The objective of the research was to map the spaces that can be understood as authorship by the actors of the medieval liturgical cycles (*Mystery Plays*) and the theatre companies such as *The Lord Chamberlain's Men* (1594 to 1603) and *King's Men* (1603 to 1642), and which were inserted within the formal systems that could, at first sight, be comprehended as stringent or dictatorial. The first part of the work, composed by the first two chapters, prioritizes, therefore, a theoretical study of hypothetical-deductive imprint about the actor's craft. This work considers the production period and the knowledge brought by it through bibliographical references and specific writings about the theatre practice in the historic-literary period. Among them, there are writings from authors of the period such as *The Passions of the Minde in Generall* (1620) from the philosopher Thomas Wright and the essay *An Apology for Actors* (1612) from the actor and playwright Thomas Heywood. The modern actor emancipates from the marginal stigma which characterizes himself in the medieval. Now, he is part of a social role hierarchically more recognized, he belongs to a theatre company, he has a set place of work and a repertoire system which allows him to go on stage daily. Acting suffers modifications and the medieval player, a player in the street scenery will share space with another type of theatrical practice richly influenced by masters of rhetoric. A union of specialties that have contaminated the actor's craft and, somehow, have provoked the conception of a new way of acting: the *Personating*. The analysis of selected passages of Shakespearean playwright, just as studies from critics Glynne Wickham, Meg Twycross, B.L. Joseph, Andrew Gurr, Tiffany Stern, Robert Weimann and John Astington, whose researches give special attention to the actor's work, substantiate our theoretical and analytic study. The second part, or third chapter, contemplates the analysis of interviews to Brazilian artists, who were invited to think about the autonomy in work and to talk about the procedures involved in creation. The methodological procedure which better served the interests in this third chapter of research is the structured interview which developed from a fixed list of questions, that did not vary to any of the interviewed. We have opted to employ the method of analysis of content or theme analysis being possible to establish the relations among the current perceptions about the actor's craft with those which we conquered along the two first chapters limited by the period between the end of the medieval era and The Early Modern Age.

**Keywords:** Actor; Theatrical representation, Authorship, Autonomy.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Representação de um <i>Plot</i> .....	p. 125
Figura 02 – <i>Part</i> da personagem Orlando em <i>Orlando Furioso</i> .....	p. 126

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>1. <i>Stage playing</i> no fim do medievo ao início da modernidade.....</b>	<b>16</b>
1.1 A Peça e o espaço da representação.....	19
1.2 <i>Stage player</i> e o evento teatral.....	28
1.3 <i>Stage playing</i> : diferenças e singularidades.....	38
<b>2. . Entre <i>acting</i> e <i>personating</i> na era shakespeariana.....</b>	<b>45</b>
2.1 A Peça e a representação.....	51
2.2 <i>Acting</i> .....	60
2.3 <i>Acting</i> e <i>Passionating</i> .....	73
2.4 <i>Personating</i> .....	86
<b>3. Discursos contemporâneos.....</b>	<b>97</b>
3.1 Da relação do ator com o material textual.....	98
3.2 Personagem e suas Paixões.....	105
3.3 Da possibilidade de autoria.....	111
<b>Considerações finais.....</b>	<b>117</b>
<b>Referências em ordem de citação.....</b>	<b>124</b>
<b>Apêndice.....</b>	<b>127</b>
Anexo A – Ilustrações.....	127
Anexo B – Relação de perguntas.....	129
Anexo C – Breve biografia dos atores entrevistados.....	132
Anexo D – Relação de respostas.....	135
Anexo E– Parecer do Comitê de Ética CEP/UNICAMP.....	155
Anexo F - Termo de Consentimento – TCLE – Assinaturas .....	162

## INTRODUÇÃO

Esta é uma tese que buscou pensar o ofício do ator. Pensar o ator como autor dentro de sistemas formais aparentemente pouco flexíveis ao olhar contemporâneo. Um estudo que atravessou os conceitos que definiram os campos da representação do fim do medievo até o início da modernidade e que traz uma produção de conhecimento sobre os procedimentos de representação desenvolvidos nessas práticas teatrais. Uma pesquisa que buscou, em alguma medida, trazer a voz que habitava nesses sujeitos históricos. Uma tentativa de decifrar os desafios enfrentados dentro de seus contextos específicos e detectar as ignições ou disparadores que potencializaram a ampliação de seus territórios de ação no campo da representação.

Nossa curiosidade em relação aos enigmas que circundam o campo da representação se volta para desvelar caminhos processuais inventados, os possíveis espaços de mobilidade interna encontrados pelos atores os quais materializaram o humano na sua complexidade mais profunda. O distanciamento no tempo permite acessar muito pouco daquilo que teria sido compreendido como práticas teatrais nessa transição para o período moderno. Espaço, dramaturgia, representação e plateia formavam-se e transformavam-se num movimento circular encerrando modos distintos do fazer teatral. Muitos são os debates e discursos críticos realizados sobre o teatro no medievo e na era shakespeareana. Os objetivos se mostram sempre atentos ao encontro de pontos cegos. Teóricos tentam des-abafar os silêncios, fazer notar as frestas que nos permitem olhar de novo para aquele modo de representação que nos antecedeu e verificar ali um outro jeito, uma outra lógica instaurada em função de demandas excepcionais. Uma lógica da prática com contradições, tensões e possíveis reverberações sobre as discussões atuais sobre representação. De algum modo, essa tese poderá servir como matriz de trabalho nas mãos de atores, encenadores e professores.

Na era do teatro antidramático, refletir sobre o teatro de outrora, clássico ou antigo, se apresenta provocativo na medida em que se tenta desvelar quais seriam as reverberações dessa reflexão no debate contemporâneo. De como podemos pensar a representação hoje, partindo do estudo sobre como aqueles atores se articulavam para montar seus espetáculos. Destacar os procedimentos, as práticas e lógicas sobre processos de representação que não havíamos percebido antes. Nesse sentido, essa é uma tese pensada para o ator e que pretende lançar um olhar sobre as regiões inventivas criadas na necessidade imediata de circunstâncias insurgentes.

Esta tese é um desejo que se concretiza oriundo das inquietações geradas no fim do Mestrado cuja pesquisa culminou na dissertação intitulada “Entre texto e palco: um estudo sobre a preparação do espetáculo e dos atores das companhias profissionais elisabetanas”. Naquele momento, o objetivo estava em nos familiarizarmos com o universo das companhias teatrais estabelecendo um quadro panorâmico sobre como elas se movimentavam para conceber seus espetáculos. Ao término da investigação, as leituras sobre o período elisabetano tardio realizadas deixaram passar a impressão de que os atores estavam atrelados a um sistema ditatorial, a serviço de um texto centralizador combinado à regras e convenções ferrenhas. As indicações de uma mecânica em nada potencializadora no tocante à criação ou a um espaço que permitiria a autoria, nos remetiam à ideia de que os atores estavam presos a um *corselet* rigoroso e pouco flexível. As dúvidas logo surgiram. Perguntas que buscavam a fissura, a fenda que anunciaria a resposta de que o ator, por fim, não era um títere ou um declamador robótico a cumprir regras. Problema instaurado, hipótese estipulada.

Opondo-nos à ideia de que o ator não teria sido livre para criar em função de regras que circunscreviam seu modo de representação, investimos esforços para tentar constatar que ele teria encontrado meios para expressar-se, que teria sido possível se autorizar e imprimir algo seu. Portanto, essa pesquisa é a continuidade de um processo que começou há alguns anos e que busca, muito modestamente, pesquisar sobre o ator-autor. É o sujeito responsável por catalisar saberes, por fazer ver e soar no palco a vida de um outro possível, que se encontra em silêncio, inscrito nas folhas de papel e aprisionado por letras e rubricas à espera de ser personificado.

Assim, nos autorizamos a tecer essa escritura através de uma narrativa que prioriza alguns interlocutores específicos que nos ajudam a perceber as particularidades sobre os processos de representação envolvidos e desenvolvidos pelos atores ingleses. Nosso *corpus* de referência é eminentemente teórico, composto por fontes primárias e secundárias que nos instigam a examinar a questão que move nossa pesquisa, o desejo de fazer notar os indícios de um espaço que endossa o destacamento do ator como um possível autor. Os primeiros passos dados nesta direção foram influenciados por obras escritas no início do século XVII tais como *The Passions of the Minde in Generall* (1620) do filósofo Thomas Wright e o ensaio *An Apology for Actors* (1612) do ator e dramaturgo Thomas Heywood. Ambas as obras trazem informações sobre o ofício do ator. Leituras foram estipuladas e outras tantas surgiram para enriquecer, sobrepor, e contrapor as ideias primeiras elaboradas.



Entendemos o trabalho do pesquisador como uma tentativa de somar algum conhecimento a um determinado campo. Por isso, no decorrer da pesquisa, tivemos de ampliar nosso recorte, uma vez que um olhar sobre o trabalho dos atores do fim do medievo, especialmente àqueles vinculados à montagem dos ciclos litúrgicos como os Mistérios, se fazia necessário. Essa foi uma modalidade teatral das mais fortes no período que tanto legitimou um modo de representação como formou atores e espectadores. Esses atores, compreendidos como supostos amadores ou diletantes, sedimentaram um percurso que culminaria na tal profissionalização do ofício. Dos eventos ocasionais festivos e apenas litúrgicos que ocupavam a cidade, temos agora edifícios próprios onde as histórias dos homens de seu tempo são retratadas. Os atores do apogeu do teatro elisabetano gozaram de um status nos palcos londrinos privilegiado se comparado aos atores do período medieval. Status esse conquistado pela trajetória dura desses homens que, submetidos às corporações de ofício, viram uma possibilidade de afrouxarem de suas amarras religiosas e abraçarem o que mais lhes parecia ser de direito: oficializar o ofício, pertencer a uma companhia e subir aos palcos públicos diariamente.

No primeiro capítulo trazemos a relação entre a matriz textual, o espaço e o ator atravessando a ponte de transição para o apogeu do teatro da era shakespeariana desenvolvida no segundo capítulo. Nesse sentido, a pesquisa teórica de caráter teórico e analítico recorrerá aos estudos atualizados de medievalistas como Carol Symes (1999), Glynne Whickham, Meg Twycross (2008) e Marie Bouhak-Gironès (2011). Através de uma revisão hipotético-dedutiva, avançamos para investigar as diferenças entre os conceitos que se referem à representação tais como o *stage-playing*, *acting* e *personating*. O *World of Words, An English & Italian Dictionary* (1598) de Florio, o *Oxford English Dictionary (OED)* também são referências que complementam esse exame.

É sobre as particularidades envolvidas sobre o ofício do ator que a investigação incidirá e que procurará verificar em que medida esses atores eram também autores dentro desse sistema formal. A pesquisa também problematiza a relação hierárquica que privilegia a hegemonia do texto e dos poetas em detrimento do trabalho dos atores, os quais eram os responsáveis por fazer a transposição, encenar as peças, estas pensadas, *a priori*, para serem montadas e não lidas ou vendidas de imediato.

A tese contempla uma terceira parte, centralizada em trazer à luz os depoimentos de atores e atrizes brasileiros sobre o ofício que compartilham. Uma análise que parte de um conjunto de perguntas enviadas por *email* a três atrizes e três atores brasileiros de pontos

diferentes do país. Convidados a pensar sobre a sua relação com o texto, sobre personagem e as emoções, e sobre autoria no trabalho. Os procedimentos metodológicos que melhor serviram aos interesses deste terceiro capítulo da pesquisa é o da entrevista estruturada, ou formalizada que se desenvolveu a partir de uma relação fixa de perguntas, cuja ordem e redação permanecem invariáveis para todos os entrevistados. As seis perguntas foram pensadas para provocar o ator e/ou a atriz a discorrerem livremente sobre suas impressões a respeito do fazer teatral. Segundo Bauer e Gaskell (2000) *apud* BRITO & FERES (2011), a compreensão em maior profundidade oferecida pela entrevista qualitativa pode fornecer informação contextual valiosa para explicar questões específicas. Em nosso caso, ela se apresenta uma escolha pertinente em função do campo de estudo que circunscreve o universo da prática teatral vislumbrando o registro de atores e atrizes como documento fundamental para a história do ator ocidental e brasileiro.

Neste capítulo optamos por empregar o método de análise de conteúdo ou de análise temática. O objetivo amplo da análise foi procurar sentido e compreensão nos dados coletados. O que realmente foi enviado/escrito pelos atores e atrizes constitui os dados, mas a análise procurou por temas com conteúdo comum. Os atores foram selecionados com apenas um critério de exigência: terem participado de montagens de espetáculos baseados nas peças de William Shakespeare. As perguntas às atrizes Priscila Genara Padilha, Renata Kaiser, Karol Garrett e aos atores Maurício Schneider, Eduardo Moreira e Marcelo Adams nos possibilitaram identificar as afinidades compartilhadas entre si e entre aqueles outros atores sujeitos da pesquisa.

As entrevistas sublinham e compõem um registro dos depoimentos/conhecimentos desses atores e como eles se autorizam a se envolver na transposição da página ao palco e/ou do “palco à página”<sup>1</sup>. Assim foi possível estabelecer as relações entre as percepções atuais a respeito do ofício do ator com as que levantamos ao longo dos dois primeiros capítulos circunscritos pelo período entre o fim do medievo e a Idade Moderna. Trazer as particularidades históricas anteriormente investigadas a respeito da prática teatral no início do período moderno como estratégia de contextualização, circunscrevendo o enfoque da entrevista, vislumbrou o aprofundamento da reflexão por parte dos entrevistados. O intuito era propor um espaço de reflexão sobre o ofício do ator e re(conhecer) os processos envolvidos por aqueles que experienciaram personificar as personagens de William Shakespeare.

---

<sup>1</sup> Fazendo uma brincadeira com o título do livro de Tiffany Stern (2004): “Making Shakespeare: the pressures from stage to page” ou Fazendo Shakespeare: as pressões do palco à página, uma de nossas referências teóricas mais substanciais sobre esse campo de estudo.

E entendemos, junto ao primeiro e segundo capítulo que o ator era autor dentro de sistemas supostamente regidos por regras e convenções estreitas. O estudo sobre as nuances diferenciais entre os conceitos de representação apontam procedimentos de trabalho e indicam autonomia como potencialidade de criação. Criação e autoria atreladas a um texto escrito especialmente para esse ator. A autoria estaria implicada na fusão entre ator e texto.

## 1. *Stage Playing* no fim do medievo ao início da modernidade

As considerações sobre a arte da representação dos atores ingleses do fim do medievo ao início da idade moderna, que nesse capítulo serão apresentadas, suscitam a ideia de que é a partir desse momento histórico que podemos perceber os indícios de uma emancipação do ator dentro do universo teatral. Ascensão conquistada na esfera social e a autoria percebida, timidamente, no contexto da prática teatral. Ainda atrelado a tradições teatrais de caráter litúrgico, como os Milagres, Mistérios e Moralidades, - para citarmos as formas de representação mais conhecidas do medievo -, os atores, paulatinamente, expandem seu território de representação configurando uma maneira muito particular de estar no palco. Para dar conta dessas mudanças transcorridas, estratégias específicas foram produzidas e procedimentos-padrões de representação criados.

Nosso intuito, é trazer à luz tais procedimentos de modo a apontá-los como a materialização simbólica dessa emancipação dos atores frente às demandas intrínsecas à forma de representação analisada. Para refletirmos, portanto, sobre as notícias encontradas a respeito dessa hipótese, julgamos relevante sobrepôr o olhar, primeiramente, para os aspectos expressivos de uma determinada modalidade teatral em seu apogeu e reconhecida como um dos eventos teatrais mais suntuosos em sua complexidade de espetacularização. Estamos nos referindo a um período que antecede o teatro elisabetano tardio e jacobino e possui um entendimento da arte teatral e uma relação com o fazer teatral muito distinta. Nesse sentido, para compreendermos a trajetória das transformações associadas à prática teatral que culminou no apogeu da era shakespeariana, se mostrou fundamental detectarmos os indícios deflagradores da emancipação do ator na esfera social e teatral do fim do medievo.

Os Mistérios em *pageants*<sup>2</sup>, como campo de estudo para esse capítulo primeiro, aprimoraram-se na espetacularização de temas basicamente litúrgicos divididos em episódios<sup>3</sup>. Isto é, encarregavam-se de apresentar a Paixão e Ressurreição de Cristo, ou, a história do universo, desde sua Criação até o dia do Julgamento final em pequenas partes individuais denominadas *pageants*, sendo que a organização e apresentação de cada um desses episódios permaneciam sob a responsabilidade das guildas comerciais e religiosas. Uma prática que merece atenção pelas qualidades singulares que podemos destacar referentes ao modo de

---

<sup>2</sup> *Pageant*: desfile, cortejo. Uma encenação do tipo processional, que ao longo de sua duração (século XII ao XVI) se tornou referência máxima do teatro no medievo, segundo a medievalista Meg Twycross em *The theatricality of medieval English plays*. (2008, p. 39).

<sup>3</sup> O Ciclo de *York* (século XIV) abrangia quarenta e oito histórias curtas aproximadamente.

representação dos atores os quais se baseavam numa modalidade bastante específica: a contação de histórias (*storytelling mode*<sup>4</sup>).

O teatro Medieval compreende outras modalidades teatrais como os Milagres, responsáveis por contar as histórias de vida dos santos, dos mártires e dos apóstolos; as Moralidades, como o próprio nome revela, eram peças curtas, cujos fins didáticos e moralizantes, recorriam à alegoria na construção de suas personagens que figuravam os vícios e as virtudes humanas. Mas, não apenas de teatro particularmente religioso é feita a história da prática cênica medievalista. Apresentações de caráter profano incorporaram-se à vida popular e sobressaíram-se por contrapor-se à seriedade do teatro religioso. Sátiras, pantomimas, sermões burlescos, autos pastoris, as farsas e as *soties* (palavra de origem francesa, *sot*, que significa tolo) com suas personagens emblemáticas tais como os bobos irritantes e linguarudos (*fools*).

Conforme a medievalista Carol Symes em *The makings of a Medieval Stage* (1999), é somente na virada para o século X que algo como o drama começou a reaparecer depois de meio milênio de silêncio. Monges experimentaram formas dramáticas primitivas, quando no início do século XII, a insurgência de vernáculos literários permitiu que algumas peças fossem roteirizadas em línguas comuns, simplificadas ao público geral. Como percebemos, o drama ainda era controlado pela Igreja. Somente no fim do século XIV o teatro começa a florescer, tomando a forma das Moralidades, de espetáculos religiosos como Corpus Christy *pageants* por exemplo, e, também de comédia, representada pela farsa e peças carnavalescas.

Nesse estudo trataremos do modo de representação instaurado por essa prática teatral do medievo o qual estava consubstancialmente atrelado às condições espaciais. Para tanto, dividimos o capítulo em três partes, embora elas não devam ser compreendidas como separadas e constituintes de um conjunto maior. As duas primeiras partes apresentam o estudo das relações entre a tradição do ciclo, as condições espaciais e o modo de representação; na terceira, apresentaremos a análise dos dois primeiros itens trazendo a interação com o assunto do capítulo seguinte, dedicado ao trabalho dos atores dos palcos públicos como as companhias *The Lord Chamberlain's Men* (1594 a 1603) e *King's Men* (1603 a 1642) que Shakespeare teria feito parte como ator, dramaturgo e sócio.

---

<sup>4</sup> De acordo com Twycross (2008, p. 55), essa modalidade insistiria na presença daquele que narra como daquele que ouve.

Dessa maneira, começamos com o estudo sobre o ciclo litúrgico das *Mystery plays* e sua relação com as condições espaciais. No decorrer do capítulo, mapearemos as singularidades concernentes ao ofício do ator a partir do conceito de *playing* ou *stage playing* vigente no período, levando em consideração a relação com o espaço, a matriz narrativa utilizada e os estigmas implicados em qualificá-los como amadores ou profissionais. Acreditamos ser esse um caminho possível para efetivar a análise sobre os vestígios que podem ser pinçados a respeito de procedimentos de representação padrão, configurados como resultantes dessas relações e que davam conta das exigências hercúleas desse tipo de manifestação teatral. Vestígios que simbolizam a autoria dos atores, no âmbito social e no campo da prática cênica.

A autoria seria estar tão familiarizado com o corpo de regras e convenções, que o ator pode se permitir transcender a forma que a emoldurou, encontrar as frestas para se reinventar dentro do processo ao qual está associado e que se configura como uma modalidade teatral específica. Toda forma de representação possui um sistema de funcionamento e estabelece um tipo de relação entre espaço, ator, público e matriz textual. Toda a prática teatral constrói seu sistema de acordo com as demandas que se apresentam. No caso dos Mistérios, as condições espaciais parecem ter sido um elemento determinante sobre o modo de representação configurado. No que se refere à organização da montagem das peças que compõem o ciclo, o espaço reverberou sobre a preparação dos atores e sua representação, cuja responsabilidade estava em fazer cumprir com os dois princípios-propósitos fundamentais desse tipo de evento cênico: prazer e edificação.

O *medieval stage player*<sup>5</sup> ou o ator/narrador teria sido a materialização de um encantador de plateias<sup>6</sup>. Em linhas gerais, ser um contador de histórias é o ofício por excelência de todo e qualquer ator. Ao se colocar diante de seu público, ao dar-se a ver, ele partilha algo com sua plateia. Diversos são os modos que o ator encontra para dividir alguma história. Para o ator, em especial desse tipo de representação, ser um narrador era aptidão valiosa, pois requeria, antes de qualquer outra coisa, ser um especialista em dar cor e música às histórias. Portanto, a partir dos estudos de interlocutores específicos, fundamentaremos a análise das

---

<sup>5</sup> Ator medieval. Tradução livre da autora. No decorrer da tese as traduções serão de responsabilidade da autora, exceto quando origem outra.

<sup>6</sup> A palavra *audiens* no latim significaria escutar no inglês. Em nossa tese optaremos por usar plateia em detrimento de audiência ou ouvinte. “Uma vez encantados, a plateia deve se manter continuamente entretida e sua atenção pouca distraída” (TWYXCROSS, 2008, p. 55).

correlações estipuladas nesse recorte para apresentar as inventividades propostas na forma de procedimentos de representação.

As manifestações teatrais do medievo esculpiram o que podemos chamar de um teatro vigoroso, convidativo e popular, que investia tanto no frescor das representações, já que eram histórias por demais conhecidas do público, como na busca por um maravilhamento por parte daqueles que as assistiam, alicerçando, concomitantemente, a formação de um público desejoso por estar e acompanhar as produções nas ruas. A sagacidade na organização das manifestações teatrais faz pensar sobre as competências empregadas ao urdirem estratégias que superam as vulnerabilidades, adaptam-se às espacialidades e cumprem com o efeito último da arte teatral desse período: transmitir oralmente um saber de modo que reverbere sobre a educação do sujeito na esfera pública e privada. Algumas dessas práticas medievais, tais como os festivais das *Mystery plays*, não se extinguiram com o tempo, encontrando sentido com relevância inegável até os dias de hoje, atraindo cristãos e interessados nas representações das histórias bíblicas que perpassam os séculos. Na metade do século XVI, entretanto, as formas teatrais de contexto cerimonial e religioso inglês, começam a tornar-se coadjuvantes, para não as sentenciar como enfraquecidas, já que o catolicismo inglês e suas formas representativas decaí de seu lugar soberano ao ser atravessado pelas ideias protestantes.

Abarcar a representação desses atores vinculados apenas aos ciclos litúrgicos do Mistérios, em detrimento das outras manifestações constituintes do Teatro Medieval, é uma escolha dentre várias possíveis. Um teatro conhecido como poesia oral em movimento, cujos espetáculos em cortejo são de caráter amplamente visual, imagético e sonoro. Essa fora uma definição necessária na pesquisa e que permitiu compreendermos a singularidade da representação desse grupo de atores em particular, para podermos posteriormente destacar as diferenças e as singularidades em relação à prática do ator que o sucederá no teatro shakespeariano.

### **1.1 A Peça e o espaço da representação**

Os contextos sociais, econômicos e teatrais em que ambos os universos teatrais do século XV e do teatro da era shakespeariana estão inseridos são muito diferentes, desenvolvendo, portanto, práticas teatrais singulares. (Re)conhecer as estratégias possíveis utilizadas pelos integrantes da montagem do ciclo litúrgico em especial, norteia o desejo de

encontrar quais teriam sido os procedimentos de representação mais evidentes dessa forma de representação e o quanto elas se distinguiram do fazer teatral da era shakespeariana.

Temos nesse período um tipo de representação que se constituiu pela relação do ator com a narrativa, com o espaço da cidade e com um público transitório, característico das manifestações litúrgicas medievais que não possuíam um edifício teatral próprio para suas apresentações. O auge do teatro medieval se constituiu pela destreza dos atores em adaptar e ressignificar, a cada ano, as peças-temas litúrgicas montadas nas ruas das pequenas cidades inglesas em formação. Os esforços empregados pelos atores estariam voltados para apresentar aquela mesma história antiga repetidamente. Contar uma história envolvia muito mais que apenas transmiti-la oralmente. Envolvia, claramente, o domínio da narrativa dessa história e, especialmente, a eloquência dos corpos ajustados ao espaço de representação. Segundo o teórico Martin White, em *Reinassance Drama in Action* (1998), obra em que o autor estabelece uma ponte entre as práticas teatrais realizadas no teatro da alta idade moderna com as encenações da segunda metade do século XX, o espaço é determinante sobre o modo como a montagem se organiza ou como os atores deverão se preparar, inferindo que,

Do ponto de vista daqueles envolvidos em atividades de encenação, essas questões são de primordial importância, independentemente de decidir a natureza de um novo espaço de apresentação, como lidar com um espaço fixo, a melhor forma de empregar um espaço flexível onde a oportunidade existe para fazer escolhas, ou como transferir uma produção concebida para um espaço para outro, possivelmente muito diferente, local. (WHITE, 1998, p. 103).<sup>7</sup>

Cada espaço abriga potencialidades e restrições a serem respeitadas além de impor escolhas a serem tomadas diante de situações adversas. O Teatro, a qualquer tempo, requer artimanha, astúcia e malícia para jogar com a imprevisibilidade inerente às questões temporais e circunstanciais de um evento efêmero. Os estudos realizados sobre as condições espaciais típicas das formas de representação do período Medieval indicam que elas teriam sido válvulas propulsoras na criação de estratégias para a representação. Falamos de condições espaciais, pois na Idade Média não existiram prédios específicos para o teatro. Conforme Symes (1999), *there is no Medieval theatrical space, but rather a multiplicity to potential spaces*<sup>8</sup>. A não existência de uma edificação própria para o teatro instaurou uma lógica de organização *sui generis* quanto

---

<sup>7</sup> From the point of view of those engaged in staging plays these issues are of prime importance, whether deciding the nature of a new performance space, how to deal with a fixed space, how best to employ a flexible space where the opportunity exists to make choices, or how to transfer a production conceived for one space to another, possibly very different, venue.

<sup>8</sup> Não havia um espaço teatral medieval, mas uma multiplicidade de espaços em potencial.



à montagem dos eventos. A rua era o espaço de apresentação. A rua, portanto, era o espaço do teatro no medievo. Um teatro que era por natureza pública e performativa e que não careceu de um prédio específico *to contain, limit, or define what was and what was not theatre*<sup>9</sup> (SYMES, 1999, p. 129).

Estamos nos referindo a um momento de transição, de despedida do medievo e entrada do período moderno. Ao mesmo tempo, é o momento áureo de um teatro que se expandiu de dentro das Igrejas para ocupar a cidade. A partir dos estudos da medievalista Meg Twycross (2008), compreendemos que os espaços possuíam múltiplos propósitos. Os Mistérios seriam a representação máxima dessa ocupação envolvendo muitos de seus habitantes. Em seu artigo *The theatricality of medieval English plays* por exemplo, publicado em *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, a autora nos ajuda a entender as diferenças entre os espaços abertos e fechados e como esses exigiam a adaptação dos grupos de pessoas envolvidos nesse tipo de manifestação que ela qualifica como *community theatre* (teatro comunitário) (TWYXCROSS, 2008, p.38) no sentido estrito do termo. O artigo contempla abordagens envolventes diante dos minuciosos detalhes apresentados a respeito das várias modalidades teatrais que compõem o Teatro Medieval. Em suas palavras:

As peças medievais não foram escritas para o teatro. Elas eram transpostas nas ruas da cidade, nas igrejas, nos campos de jogos, nos salões das faculdades e nas casas particulares. E elas exploraram cada um desses locais de maneira distinta. A forma e a acústica do local, as habilidades dos atores, a natureza do público e da ocasião, apresentaram certas restrições e certas oportunidades. Some a isso uma variedade de tipos de assuntos, e não temos uma, mas toda uma série de teatralidades. (TWYXCROSS, 2008 p. 37)<sup>10</sup>

Compreendemos que, nesse período, a *play* não teria significado uma ‘peça teatral’ tal como a literatura a concebe, isto é, uma composição literária em forma de diálogo cujo fim vislumbra sua apresentação pública. A *play*, nesse período, conforme o *Oxford English Dictionary* (OED), seria um *exercise or activity engaged in for enjoyment or recreation rather than for a serious or practical purpose; amusement, entertainment, diversion*<sup>11</sup>. Teria sido algo

<sup>9</sup> Conter, limitar ou definir o que era ou não era teatro.

<sup>10</sup> Medieval plays were not written for the theatre. They were put on in city streets, in churches, on playing fields, in college halls and in private houses, and they exploited each of these venues in its own distinctive way. The shape and acoustics of the venue, the skills of the actors, the nature of the audience and of the occasion, all presented certain constraints and certain opportunities. Add to this a variety of types of subject matter, and we have not one but a whole range of theatricalities.

<sup>11</sup> Um exercício ou atividade como parte de uma recreação ou diversão e não para fins sérios ou práticos; divertimento, entretenimento, diversão.

muito mais básico e menos comprometido com uma estrutura dramática rigorosa. De acordo com Twycross, o modo

Na qual a narrativa é, muito frequentemente, conduzida como contação de histórias do que o que consideramos drama. (Essa tendência é geral nas peças bíblicas medievais, e não apenas naquelas realizadas nas carroças em cortejo. Temos que lembrar que nessa época não havia uma linha firme entre a "literatura" e o "drama": ambas eram artes performáticas. As peças eram descritas como livros vivos.<sup>12</sup> (TWYXCROSS, 2008, p. 54)

A peça era um ciclo litúrgico. Um ciclo completo composto por aproximados cinquenta episódios espetacularizados ao longo do dia, aproximadamente vinte horas em progresso. (TWYXCROSS, 2008, p. 38). Tempo suficiente para apresentar o ciclo dos Mistérios na Sexta Santa, entre o nascer e o pôr do sol. Conforme a autora, as características dos elementos constituintes dessas peças apresentavam tanto limitações como oportunidades geradoras de teatralidade. A ampla gama de teatralidades é resultado da conjunção de entraves e oportunidades geradas pela grande variedade de assuntos abordados. Os ciclos litúrgicos, como manifestações religiosas e cujos propósitos iniciais eram instrutivos e moralizantes, foram ampliados transfigurando-se em um evento teatral dos mais fortes e visitados.

O Teatro na Inglaterra ascende junto com as feiras e rotas comerciais, além de ser compreendido como uma festividade inicialmente religiosa e recreacional. Logo, os *stage players* do fim do medievo possuíam uma relação com a arte teatral que era perpassada por relações em agenciamento entre o comércio, a religião e a recreação. Um evento que abrangia o envolvimento de toda uma pequena cidade, como explica o pesquisador Glynne Wickham (1987, p. 3) em *The Medieval Theatre*. York, exemplo mais proeminente desse período como a capital da província eclesiástica, transformava-se quase que completamente para receber os atores das guildas. Todos os episódios do ciclo, ou as *pocket scenes*<sup>13</sup>, seriam apresentados em pontos coordenados da cidade, afastados por algumas centenas de metros<sup>14</sup>. Em sua trajetória, a espetacularização do ciclo tinha em média doze a dezesseis paradas fixas ou estações. De acordo com Twycross (2008):

<sup>12</sup> In which the narrative is conducted is often far more like story-telling than what we would regard as drama. This tendency is general in medieval biblical plays, not just those performed on pageant wagons. We have to remember that at this time there was no hard and fast line between 'literature' and 'drama': both were performance arts. Plays were described as 'quick [living] books'.

<sup>13</sup> Cenas curtas ou miniespectáculos.

<sup>14</sup> A distância entre um ponto e outro era de aproximadamente 300 yards ou 275 metros.

No dia de Corpus Christi, como declara a lei municipal, os atores das primeiras peças deveriam estar prontos em seus desfiles às 4h30 da manhã. A primeira guilda, os Barkers (Tanners), levaria sua carroça para a primeira estação pelo Priorado da Sagrada Trindade e representaria a peça da Criação e Queda dos Anjos. Quando essa terminasse, a carroça passaria para a segunda estação, a algumas centenas de metros abaixo de Micklegate, onde o mesmo espetáculo começaria tudo de novo (TWYXCROSS, 2008, p. 39)<sup>15</sup>

Como podemos perceber, o ciclo das *Mystery Plays*, ou o teatro-imagem-em-paisagem do medievo, composto pela sequência narrativa contínua dividida em peças-temas, era apresentado pelas *pageant wagons*<sup>16</sup>. Essas eram puxadas pelos próprios atores construindo um cortejo de imagens. A exibição completa de cada uma dessas cenas curtas era uma importante característica da teatralidade do evento todo. O público, vindo dos mais diversos lugares, assistia às histórias do antigo e novo testamento. Como mencionado, o desafio de cada *pageant* estaria na manutenção do frescor com que os *players* iriam contar tais histórias há muito conhecidas do público.

Trata-se de uma operação fragmentada, porém que vislumbrava um efeito cumulativo sobre a plateia. Conforme observa Twycross (2008, p. 45), o efeito do ciclo teria sido muito mais cumulativo do que integrado, ou seja, a peça ou ciclo teria de ser compreendida como um todo e não episódio a episódio, embora cada episódio se configurasse como um pequeno espetáculo à parte. As *pageants*, portanto, estavam unidas por um eixo norteador que é o ciclo litúrgico a ser apresentado, por exemplo o ciclo da Paixão de Cristo. Em algum ponto da cidade um dos episódios do ciclo estava sendo apresentada. Sabendo que, e nos ateremos ao ciclo de York como modelo, quinze fossem os pontos fixos de apresentação, por volta da décima sétima hora seguida de evento, todas as *pageants* estariam em ação em todos os pontos da cidade. E ainda, quando a última estação estivesse apresentando o primeiro episódio do ciclo, na primeira estação estaria sendo apresentado o último episódio.

Era uma grande festa e maratona em que qualquer um poderia entrar e sair à vontade. A plateia era livre para ficar em algum dos pontos escolhidos e esperar a próxima *pageant*, como poderia se encaminhar a qualquer outro local onde pudessem estar sendo tanto

---

<sup>15</sup> On Corpus Christi Day, as the city ordinance declares, the actors of the first plays were to be ready at their pageants at 4.30 a.m. Then the first guild, the Barkers (Tanners), would move its wagon out to the first station by Holy Trinity Priory and act its play of the Creation and Fall of the Angels. When this was finished, the wagon would move on to the second station, a few hundred yards down Micklegate, where the same pageant would start all over again.”

<sup>16</sup> *Pageant-wagons* seriam os palcos móveis (2,45m x 3.05m variando até 4,27m) sobre os quais os atores atuavam e empurravam pela cidade ao longo de uma rota tradicional, parando em “estações/postos” pré-arranjadas (lugares de parada) para encenar cada episódio. Ao término do evento, os carros eram guardados em garagens grandes para serem ocupadas no próximo ano. (TWYXCROSS, 2008, p. 47)

apresentadas como reapresentadas. Como eram histórias conhecidas, perder uma ou outra peça não seria comprometedor, já que poderiam ir a outro ponto ou esperar o ano seguinte. Nesse tipo de manifestação, havia a possibilidade de correr atrás de uma cena perdida, ou de uma cena estimada, como melhor define Twycross (2008) p. 45). À plateia era oferecido, então, o *'instant action replay'*<sup>17</sup>:

A plateia que não estava vinculada a uma estação por acolhimento ou por ter pago por assentos na arquibancada, e que era, particularmente, levada por uma peça, poderia seguir até a próxima estação e participar da reapresentação instantânea da ação. Em todo o caso, parece improvável que o membro comum da plateia, por mais impressionado ou devoto, assistisse todo o ciclo de dezesseis horas do início ao fim. É claro que é possível: os povos medievais tinham um poder de permanência muito maior diante do entretenimento e da edificação do que nós temos, e recentemente até mesmo a plateia moderna se acostumou com a experiência da maratona teatral de nove horas. Se um ou dois episódios fossem perdidos, poder-se-ia sempre alcançá-los no ano seguinte (TWYXCROSS, 2008, p. 45)<sup>18</sup>

O ciclo, portanto, atraía a atenção de seu público não apenas pelo 'quê' era contado, mas pelo 'como' cada episódio ia materializando sua temática pelas ruas da cidade. Essa modalidade teatral era ao mesmo tempo um festival religioso e uma atração turística. O modo como o ciclo se organizava demandava um grupo numeroso de participantes envolvidos e, na mesma medida, plurais em suas aptidões para fabular as proezas encantatórias, grotescas e sublimes de seus enredos. As guildas mercantis e artesanais da cidade de York<sup>19</sup> na Inglaterra do século XV, por exemplo, eram as responsáveis por aprovisionar essa multiplicidade. Estamos nos referindo ao trabalho de pintores, mascareiros, costureiras, carpinteiros, sapateiros, os quais seriam os atores vinculados às respectivas corporações de ofício que se envolviam nas encenações como partícipes das montagens.

Como o ciclo se caracterizava por ser um conjunto de histórias que seriam distribuídas às várias guildas ou corporações de ofício, responsáveis por custear suas produções e apresentá-las, cada guilda tinha autonomia para produzir seu episódio-espetáculo. Cada uma

<sup>17</sup> Reapresentação instantânea da ação.

<sup>18</sup> Audience who were not tied to one station by hospitality or because of having paid for seats on a scaffold<sup>18</sup>, and who were particularly taken by one play, could follow it on to the next station and get an instant action replay. In any case, it seems unlikely that the ordinary member of the audience, however stage-struck or devout, would watch the whole sixteen-hour play through from start to finish. It is of course possible: medieval people had far greater staying power in the face of both entertainment and edification than we have, and recently even modern audiences have become accustomed to the experience of the nine-hour theatrical marathon. If one or two episodes were missed, one could always catch up on them the following year.

<sup>19</sup> Não apenas York atraía visitantes para apresentação dos ciclos, mas também Chester, Coventry e Norwich eram conhecidas por suas apresentações ao ar livre nas ruas de suas cidades. York tornou-se referência relevante na encenação de ciclos litúrgicos desde 1988, quando retomou as montagens cênicas de seus antepassados, permitindo que Twycross pudesse sublinhar descobertas feitas durante esses experimentos. (TWYXCROSS, 2008, p. 38/39).

apresentaria sua concepção, definir a dimensão de tempo que a *pageant* ocuparia dentro do ciclo, o número de partícipes que ao todo somavam quase cem atores, sem ter como referência as concepções dos espetáculos das outras guildas. Tudo era produzido independentemente. Cada uma dessas *pageants* se autorizava a contar sua história com os recursos que lhe eram possíveis. Guildas ricas e pobres demonstravam sua prosperidade no quanto cada uma poderia investir em seus espetáculos.

Segundo os estudos de Wickham (1987), havia um comitê que gerenciava a organização dos eventos superior às guildas criado pela *town hall*<sup>20</sup>. As atribuições do comitê variavam de um lugar a outro, porém compartilhavam de algumas características comuns entre si, tais como o controle dos roteiros utilizados, o apontamento de um produtor e um *stage manager*<sup>21</sup>, uma comissão com amplo poder de seleção<sup>22</sup>, a remuneração e obrigações dos dirigentes escolhidos para cada guilda. Contratos eram estabelecidos para definir os deveres, os valores e as penalidades caso houvesse falha quanto aos resultados esperados. A partir das autoridades delegadas,

Produtor e diretor de palco (juntamente com o autor ou o redator e o secretário municipal) então solicitavam a cooperação de coristas, artesãos, nobres, padres e trabalhadores casuais de acordo com a necessidade: os coralistas para cantar ou atuar nos papéis de meninos e mulheres, os artesãos para fazer máquinas, armadilhas de palco, bombas de fumaça para o inferno do castelo, árvores, templos, navios e outros dispositivos cênicos, os nobres para emprestar trajes, doar propriedades e dinheiro, os padres para copiar as partes do ator e manter contas, os trabalhadores para buscar e transportar, preparar refeições e construir um auditório. Todos esses grupos poderiam ser chamados para prover atores de acordo com a posição social, talento e experiência. Toda a comunidade se envolvia, não apenas na representação em si, mas meses antes, nos preparativos para ela<sup>23</sup> (WICKHAM, 2008, p. 77)

Investia-se, portanto, aquilo que era possível investir nas produções. Os investimentos poderiam variar entre a ousadia e a modéstia das produções. O quanto um investimento econômico maior afetaria ou determinaria uma amplidão da qualidade na

<sup>20</sup> Town hall: prefeitura, administração.

<sup>21</sup> Organizador, contrarregra ou diretor de palco.

<sup>22</sup> Poder de seleção se estende aqui a escolha dos atores mais bem qualificados à participação do evento. Era uma seleção rigorosa quanto às capacidades vocais

<sup>23</sup> Producer and stage-manager, (together with the author or the redactor and the town clerk) then solicited the cooperation of choristers, artisans, nobles, priests and casual labourers according to need: the choristers to sing or play the parts of boys and women, the artisans to make machines, stage-traps, smoke-bombs for hell-castle, trees, temples, ships and other scenic devices, the nobles to lend costumes, donate properties and money, the priests to copy actor's parts and keep accounts, the labourers to fetch and carry, prepare meals and build an auditorium. All of these groups might be called upon to supply actors according to social rank, talent and experience. All the community came to be involved, not only in the performance itself but for months beforehand in the preparations for it.

representação é impossível definir. Em se tratando de um evento de caráter amplamente imagético e sonoro, uma produção mais bem elaborada esteticamente tende a convidar o olhar para apreciá-la pelo simples deslumbramento de afetar-se com aquilo que vê. Um trabalho que girava em torno dos efeitos da palavra, da transfiguração dos atores sobre essas espécies de carroças, necessárias em ruas lotadas, cuja plataforma-palco mal acomodava os atores que também se espalhavam pelas ruas surpreendendo a plateia.

A *pageant-wagon*, veículo, palco e camarim das pequenas cenas, comportava os atores como também era circundada por alguns outros responsáveis por instaurar surpresas. Embora, a representação livre no nível do chão impossibilitasse uma visão geral da área de representação, causando muito possivelmente a dispersão do público, servia também como um artifício estratégico que jogava com a atenção da plateia, na medida em que acometia os transeuntes, provocava os curiosos, chamava o foco para o ator em si que a convidava à cena. Por isso, somente personagens-surpresas provocando efeitos impactantes estariam no nível do chão e por entre a plateia. Além deles, andadores de pernas de pau (*stilters*) serviam como guias em meio à multidão, ajudando no deslocamento. Do mesmo modo, recursos pirotécnicos eram utilizados para impressionar a plateia. Bandeiras/estandartes, galhardetes, cantorias processionais e música acompanham as *pageants-wagons* enfatizando que um dos principais atributos dos ciclos era sua qualidade processional.

Esse tipo de manifestação teatral, em função de sua estrutura processional nas ruas da cidade, apresenta em sua metamorfose de acontecimentos variações de um ‘grupo’ a outro no conjunto do ciclo. Como já mencionado, cada *pageant* era preparada por grupos distintos com subsídios desiguais e, ao que tudo indica, detinham ideias estratégicas diferentes de representação. As características mais evidentes são a forma e o conteúdo com que o ciclo era estruturado. Mas nem todos os procedimentos de representação que cada guilda estipulava poderia sofrer variações. O espaço acaba impelindo estratégias de ação por parte dos atores, estejam eles sobre a plataforma, atentos aos demais lá embaixo que jogam com a plateia, estejam eles no nível do chão a esperar atentos as suas entradas.

Nesse sentido, o espaço impõe certas condições e, como tal, deveriam ser pensadas como ferramentas ou de modo funcional como nos convida a refletir o encenador inglês Peter Brook (1995, p. 201), em “O Ponto de Mudança”. Encenador contemporâneo, cujas ideias aqui nos parecem pertinentes para serem estendidas aos eventos litúrgicos a céu aberto do fim do medievo. Cada época possui suas normativas intrínsecas. Na Idade Média, esse espaço

funcional ao ar livre cumpria com propósitos amplos como a necessidade do clero em envolver os leigos em todos os aspectos dessa grande comunhão, ao mesmo tempo em que melhor amparava a escala épica de seu roteiro. Arrebanhar os leigos, implicava em aproximá-los da cena, mantê-los orientados e circunscritos na festividade. Diferentes artifícios de ação em combinações variadas teriam feito parte da apresentação para, ao final, repetimos, cumprir o efeito último: deleitar a plateia e edificá-la moral e eticamente. Estar na plateia, porém, era algo que concentrava vantagens para uns e desvantagens a outros, tal como declara Wickham (1987):

A hierarquia e a precedência social, portanto, desempenham um papel na determinação da alocação de lugares no auditório: os fatores econômicos determinam se os espectadores devem sentar-se ou ficar de pé e como uma audibilidade, visibilidade e privacidade se divorciam daquelas da hierarquia social<sup>24</sup> (WICKHAM, 1987, p. 71)

A questão hierárquica era um fator relevante na medida em que reverberava sobre a disposição dos lugares, sobre a visibilidade e sobre a audibilidade. Para nosso proveito, essas considerações nos ajudam de modo limitado nos fazendo compreender um pouco mais sobre os aspectos concernentes às particularidades sociais envolvidas e como elas incidem sobre a organização de cada posto/estação para receber as *pageants-wagons*. Como relembra Twycross (2008), há uma precariedade na produção de conhecimento acerca de como a plateia se engaja aos espetáculos, pois “*this is one relationship we can never fully reconstruct in performance. There was no such thing as casual theatergoing: each of these plays was the centerpiece of a special occasion for a close-knit community*”<sup>25</sup>. (TWYXCROSS, 2008, p. 37).

A cidade seria como o macro universo, o ciclo um microcosmo que habitava a cidade-palco. Nesse dia de comunhão, as expectativas de seus partícipes também estariam baseadas na necessidade do ser humano em se relacionar uns com outros. Para tal, há uma suspensão do cotidiano da cidade, uma fenda que permite experienciar juntos a aventura que o ciclo proporciona. De qualquer forma, se por um lado o clero e produtores do evento estavam atentos para reunir os leigos a participar dessa grande comunhão social e cultural, por outro lado, segundo Twycross (2008, p. 55), contava-se com o desempenho dos atores para manter, no exercício de seu ofício, a atenção constante de sua plateia sobre a narrativa sendo contada.

<sup>24</sup> Hierarchy and social precedence thus come to play a part in determining the allocation of places in the auditorium: so do economic factors in determining whether spectators shall sit or stand and how a performance as audibility, visibility and privacy be divorced from those of social hierarchy.

<sup>25</sup> Essa é uma relação que não podemos reconstruir totalmente na representação. Não havia nada casual em ir ao teatro: cada uma dessas peças era o centro de uma ocasião especial para uma comunidade muito unida.

Segundo Brook (1995, p. 201/202), estar ao ar livre como parte de uma encenação é estar em relação com o mundo e estar atento a ela. Esse fato fornece uma indicação da extensão com a qual a distância, duração e som condicionam totalmente o acontecimento num espaço determinado. Uma via de mão dupla que opera e perpassa uma questão fundamental do teatro: a aliança entre espaço e concentração. Pensar a prática teatral é preparar-se para melhor dispor-se diante de um público passadiço. Preparar-se para as dificuldades engendradas pelo espaço, tal como a distância que se instaura entre o ator e a plateia. (BROOK, p. 202). A relação entre o deslocamento do ator pela plateia e o cuidado que envolve em manter a relação ator e público dependerá das dimensões do espaço, da velocidade dos movimentos, da maneira como o ator se expressa, bem como da duração desse evento. Se a distância é maior, ao ator é exigida mais ênfase reverberando sobre sua espontaneidade, que diminui. Quando a distância é menor, o ator dá menos ênfase e sua espontaneidade aumenta. Tais particularidades podem ser associadas aos atores que estão sobre a *pageant-wagon* e àqueles que se espalham à rua, respectivamente.

Dessa forma, esse teatro que interfere na cidade, que a torna um espaço difuso, de fluxo constante e de intercâmbio entre experiências, não é um espaço cenográfico ou mesmo controlado. Pelo contrário, não está protegido pela ficção. Talvez seja mais pautado na ideia de um espaço como dramaturgia, onde os acasos agem interferindo na cena, provocando seus partícipes, ao mesmo tempo em que também esperam ser provocados. Para avançarmos na discussão sobre o trabalho do ator seguimos adiante, para a próxima parte do capítulo, carregando junto o que até agora já reunimos de informação.

## **1.2 *Stage player e o evento teatral***

Para verticalizarmos nossa discussão sobre o trabalho do ator nesse período, torna-se oportuno empregarmos o termo que lhe era designado em seu tempo: *player* ou *stage player*. Na primeira parte do capítulo optamos por empregar a palavra ‘ator’ em seu sentido amplo e genérico, como uma medida paliativa que serviu a propósitos didáticos para familiarizar o leitor e introduzir, aos poucos e convenientemente, aquilo que se faz, a partir de agora, necessário, apropriado e pertinente. As diferenças entre os termos interessam à pesquisa e precisam ser destacadas, pois que na medida em que estudamos os conceitos desvelam-se as contaminações que lhe são inerentes. Sendo assim, é chegada a hora de entendermos o quanto esses termos em inglês informam sobre o modo de representação.



Segundo o *Oxford English Dictionary (OED)*, *player* ou *stage player* teria sido empregado, desde o século XIV e originalmente como a *person engaged in recreation or amusement rather than work*<sup>26</sup>, referindo-se a um ‘brincador’, um ‘jogador’. Essa acepção torna-se mais rara depois do século dezesseis. A partir do século XV, o termo se amplia e torna-se mais conhecido pelas acepções seguintes: *a person who acts a character on the stage, a dramatic performer, a person who performs tricks for the amusement of others, a juggler, an acrobat, a gambler, a person who plays, or is able to play, a musical instrument*<sup>27</sup>. Um termo que permanecerá sendo empregado tanto no medievo quanto no período moderno.

Se por um lado, o *player* é considerado ‘até’ o século XV como um “jogador dos palcos públicos”, o que aponta sua capacidade de divertir-se em cena, por outro lado, é atravessado por juízos de valor que o acompanharão por toda a vida. Seus esforços não parecem ser suficientes para desestabilizar a ideia de ser um galhofador, assombrado pelo fantasma depreciativo que o configura como um zombeteiro e tampouco levado a sério. Diferentemente de outros artistas, carrega, *ad aeternum*, o estigma do pária, relegado à vida marginal. Esse *status* o persegue e o desafia como pessoa, especialmente quando a qualidade de seu trabalho está em ‘jogo’, ao ser questionada e julgada como menor.

O historiador do teatro, Andrew Gurr, fornece elementos que denotam que o termo *play* estaria associado a um pensamento desdenhoso: *from this distinction came Jonson’s bitter jibe when he inscribed on the title page of The New Inn that his play was ‘never acted, but most negligently play’d, by some, the Kings Servants*<sup>28</sup>. Esse exemplo compartilhado por Gurr, e que faz referência à companhia da qual Shakespeare fazia parte como sócio, dramaturgo e ator no período moderno, denota que o verbo *play*, raiz do termo *player*, indicaria uma qualidade na representação irregular ou inferior às expectativas construídas pelo dramaturgo inglês Ben Jonson (1572-1637). Se essa era uma pequena pirraça invejosa entre dramaturgos, não há como se certificar. E, ainda que não se faça possível uma análise fenomenológica de tal espetáculo, se mostra inegável que o verbo *play*, lá no início do século XVII, apresenta uma faceta depreciativa, impregnada pelo desapontamento de Jonson em ver que sua peça fora representada de modo menor por esses atores.

<sup>26</sup> Uma pessoa envolvida em recreação ou diversão em vez de trabalhar.

<sup>27</sup> Uma pessoa que interpreta um personagem no palco, um artista dramático, uma pessoa que faz truques para diversão dos outros, um malabarista, um acrobata, um jogador, uma pessoa que toca ou é capaz de tocar um instrumento musical

<sup>28</sup> A partir dessa distinção veio a tagarelice/*jiber* amarga de Jonson quando ele inscreve na folha de rosto da peça *The New Inn* que sua peça ‘nunca tinha sido atuada/*acted*, mas mais negligentemente *play’d* por alguns, os *King’s Servants*.

Aprofundar a reflexão a partir dos conceitos, nos permite reconhecer o lado obscuro que perpassa a teoria e a prática. Tanto o verbo como o substantivo eram empregados para se referirem à arte tanto dos atores do medievo como dos modernos. Porém, é a partir do final do século XVI que eles irão disputar lugar com os termos *actor* e *acting*. Essa discussão que será abordada no próximo capítulo e que apresenta indícios sobre as mudanças associadas ao modo da representação no decorrer de menos de um século. Nossa cautela está em não tombarmos em caminhos errôneos, que possam nos levar a julgamentos acerca da qualidade da representação instituindo que uma prática seria melhor do que a outra. Transformações concernentes à representação ocorreram entre os atores desses dois momentos históricos por estarem envolvidos em práticas distintas e não podem estar pautadas pela qualidade da representação. O *player* ser um ‘jogador da cena’, ainda que o termo implicasse também à ideia de ser um brincalhão galhofador, não exclui o fato de ele poder ser um excelente ator. Sempre há atores que se sobressaem mais que outros no que concerne à qualidade de sua representação.

Mas eis que socialmente começa a haver um reconhecimento da importância desses *players*, no conjunto de seu envolvimento atrelado aos serviços prestados à Igreja e ao Estado nas manifestações litúrgicas, especialmente nos ciclos dos Mistérios que movimentavam o comércio ascendente com a vinda dos turistas. No decorrer dos anos, a necessidade impreterível em ter suas competências artísticas valorizadas é deflagrada. Isto posto, nos deparamos com um adjetivo que, no conjunto da literatura sobre a história do teatro, vem acompanhado do ator inglês moderno: o de profissional. Um termo que, segundo a estudiosa francesa Marie Bouhaik-Gironés (2011, p. 34), no artigo “*How can we write the history of the actor*”, nos compele à reflexão imediata a respeito das tipologias e categorizações fundadas em idealizações e que não podem ser estendidas ao *player* medieval. Nesse sentido, não poderíamos deixar de abranger o quanto esse adjetivo implica controvérsias, uma vez que

Essa topologia, aplicada a todas as épocas, pertence mais à representação do que à realidade. “Viver no palco”, “viver pela sua arte”, “viver pelo seu ofício”, exclusivamente, são lugares tão comuns da modernidade artística quanto são formas de expressão - para os próprios artistas, trabalhando em sua identidade social - uma espécie de ideal a ser atingido, e isso pouco corresponde à realidade histórica. É uma *representação* da artista - que ela deve *ser* o que ela *faz* (entre a retórica da apresentação do eu, auto identificação, necessidade econômica e desejo de autonomia social) - construída por uma historiografia que busca datar um ponto de vista. Seria uma ruptura, ou fora produzida mais ou menos paradoxalmente pela imagem que produz seu *status* social e jurídico. Deve-se, portanto, admitir que a distinção tradicional entre “amador” e “profissional” repousa sobre uma oposição socioeconômica fictícia e

subjetiva, e falha em discriminar entre uma variedade de situações <sup>29</sup>. (BOUHAIK-GIRONÉS, 2011, p. 36/37).

Se a profissionalização dos atores se deu somente em 1572<sup>30</sup> na Inglaterra, todos aqueles *players* que antecederam o apogeu do período elisabetano teriam sido considerados, na já depreciada carreira emblematicamente marginal, não profissionais e, portanto, pareceu mais ajustado à História, qualificá-los como amadores, diletantes ou ocasionais. Definindo um marco divisor, antes eram meros jogadores, brincalhões e apenas indispensáveis para um entretenimento encomendado. Depois, tornaram-se estimados atores carregando a estampa de um selo real que garantia espetáculos apresentados em edificações próprias e diariamente. Uma conjunção de fenômenos corrobora para que o *player* medieval seja abalroado por juízos nocivos a seu ofício. Amador, não especializado, não profissional, atrelados a apenas eventos ocasionais, ocupando lugares dispersos entre as guildas furtados da possibilidade de formarem suas próprias companhias sob a proteção da legalidade.

Nesse momento de transição para o período moderno demarcou-se temporalmente que agora era possível ao *player* legitimar-se em sua arte sem ter de pertencer a uma corporação de ofício. Agora era possível trabalhar para o teatro exclusivamente. No entanto, o termo profissional deixou para trás milhares de sujeitos históricos que foram varridos para baixo de uma franja da história amaldiçoados como eternos amadores. Ainda que nessa transição o *status* de profissional do ator tenha sido, inquestionavelmente, um reconhecimento relevante, o termo profissional causou, ao mesmo tempo, um desserviço à história de seus predecessores ocidentais quando e toda vez que empregada como oposição à palavra amador para designar o *player* medieval. O termo profissional, em alguma medida, desqualificou o ofício de todos aqueles

---

<sup>29</sup>This topology, applied to every epoch, pertains to representation more than to reality. “To live by the stage”, “to live by his art”, “to live by his craft”, exclusively, are as much commonplaces of artistic modernity as they are ways of expressing – for the artists themselves, working on their social identity – a sort of ideal to be attained, and that corresponds uneasily, and rarely, with historical reality. It is a *representation* of the artist – that she should *be* that she *does* (between the rhetoric of the presentation of self, auto-identification, economic necessity, and desire for social autonomy) – constructed by an historiography that seeks to date a point of rupture, or produced more or less paradoxically by the image which produces their social and juridical status. One must therefore admit that the traditional distinction between “amateur” and “professional” rests on a fictive and subjective socioeconomic opposition, and fails to discriminate among a variety of situations.

<sup>30</sup> Para se tornarem homens respeitáveis e não-execrados pelos *City Fathers* (uma forma de autoridade civil), e o progresso profissional se legitimasse, os atores se viram obrigados a procurar auxílio da nobreza, deixando para trás o estigma de serem “*masterless men*” (homens sem amo, homem sem ofício, ou que não tenha passado por um treinamento) ou vagabundos. Pois, ao que consta, o ato de lei de 1572, “*Acte for Punishment of Vagabonds*” (Lei de Punição de Vagabundos, Patifes e Pedintes inveterados), asseveraria a punição à força àqueles que não trabalhassem ou não possuíssem algum vínculo corporativo gozando de plena saúde física e mental.

atores precursores, e, ambigualmente, tê-lo qualificado como profissional, imprimiu a conquista de uma ascendência social e econômica.

Podemos aceitar que, apontá-lo como um amador ou não-profissional estaria vinculado à impossibilidade de se sustentar economicamente, desvinculando-se da ideia de que a qualidade de seu trabalho era menor ou irregular. O emblema profissional não lhe deu total independência na conjuntura social, política e econômica daquele momento e lugar. Isto é, os *modern actors* não poderiam se conduzir livremente, pois estavam sob o olhar vigilante do Estado, com censores atentos a cada vez que subiam aos palcos públicos. Contudo, a profissionalização é a constatação manifesta por si dos efeitos jurídicos necessários para uma vida menos marginal. O profissional teria de estar compreendido como parte exclusiva de uma companhia, ainda que apadrinhado pela nobreza. Sem apadrinhamento, sem autorizações dos censores não se poderia subir ao palco, tampouco seguir viagem pelas terras do Reino Unido e afora.

O *medieval stage player*, ao perceber que seu espaço de importância no universo do entretenimento da cidade se alarga, inicia um processo de luta para que o reconhecimento de seu ofício seja reconsiderado na esfera social. Essa batalha sorrateira ganhou seus louros na era moderna, mas foi urdida caprichosamente pelos muitos *players* do Teatro Medieval. Esses agentes da história da representação, testemunhos do tempo, carregam em seu percurso impressões que merecem ser revisitadas e reconsideradas, ainda que os caminhos sejam nebulosos.

Definir o que é ser ator, ou, ser um ator profissional é tarefa complexa. Atores profissionais, considerando-os como especialistas da materialização do sensível, sempre existiram. No entanto, o problema criado pela construção do mito evolucionário do aparecimento ‘profissional’ do ator no início da era moderna teria gerado um impasse que, segundo Bouhaik-Gironés (2008), precisa ser revisto, submetendo ao escrutínio as categorias persistentes e arbitrárias. Ao longo do artigo, Bouhaik-Gironés defende que o ator seria *someone who engages, in any given moment of his existence, in the occupation of playing in front of others, whether that occupation is occasional or not*<sup>31</sup>. Ademais, levanta a questão sobre a natureza de sua atividade:

---

<sup>31</sup> Alguém que se envolva, em qualquer momento de sua existência, na ocupação de brincar na frente dos outros, seja essa ocupação ocasional ou não

Para ser um ator, então: é um ofício? Uma arte? Um status? Uma técnica? Um estilo de vida? Uma inclinação? Uma profissão? Uma ocupação? É ocasional? Cotidiana? O termo refere-se a uma realidade que é multifacetada, complexa, mudando de acordo com os períodos; um que é sobrecarregado, ainda mais do que outros, com subjetividade e fantasia<sup>32</sup>. (BOUHAÏK-GIRONÉS, 2011, p. 32)

Certamente, podemos abranger uma noção mais ampla e menos discriminatória quando associamos o ator a um profissional. A proposta é essa, elevar ou reconsiderar a dignidade do ator não nos furtando da possibilidade de considerar e compreender que um profissional seria aquele que teria recebido um treinamento, ou passado por um processo de formação. Aquele que teria sido instruído por um mestre, que transmitiu oralmente um conhecimento adiante para ser rigorosamente seguido e adotado. O que, portanto, não justificaria que o *player* tivesse sido menos valoroso em seu ofício ou que não contemplasse qualidades refinadas e justas àquele tipo de prática no *corpus*<sup>33</sup> da representação. Para participar dos eventos litúrgicos dessa dimensão, como o *York Mystery Plays Feast*, os players teriam passado por um processo de instrução. A origem do *player* é variada, mas passaram por processos formativos, por um treinamento comum entre eles: cantavam em coros, tocavam instrumentos, tinham habilidades como andar de perna-de-pau, empunhar espadas, coreografar duelos, eram familiares às atividades circenses como as acrobacias e malabares.

Havia uma maneira padrão de se apresentar o ciclo, uma tradição a ser respeitada, mas que se reinventava a partir do jogo entre narrativa e espaço orientado por um *player/narrador*, o qual em seu jogo com as palavras poderia alterar, transformar a cena. De acordo com Bouhaik-Gironès (2011), no final da Idade Média o teatro era o meio e também o resultado de um treinamento em retórica por parte do *player* o qual se especializara em ser, além de um jogador da cena, um narrador. Para tal aliava os cuidados evidentes relacionados ao corpo para dar conta das exaustivas vinte horas de apresentação, e das horas extras de montagem e desmontagem que antecipavam e sucediam a apresentação do ciclo. Tudo isto somado aos estudos do material textual e aos encontros preparatórios. Conforme a autora,

Se sabemos muito pouco sobre o treinamento no ofício do ator na Idade Média, não devemos descartar o fato de que as práticas teatrais eram altamente valorizadas na sociedade medieval. [...] A transmissão de conhecimento e aprendizado no teatro era matéria cotidiana, das escolas de gramática à universidade às instituições didáticas

<sup>32</sup> To be an actor, then: is it a craft? An art? A status? A *techné*? A lifestyle? an inclination? A profession? An occupation? Is it occasional? Everyday? The term refers to a reality that is multifarious, complex, shifting according to periods; one that is burdened, even more than others, with subjectivity and fantasy.

<sup>33</sup> O emprego da palavra *corpus* refere-se ao conjunto de habilidades do ator convocadas no exercício da representação.

[...]. Treinados e praticados em técnicas teatrais, frequentemente e precocemente, para desenvolver sua habilidade retórica, muitas pessoas eram orientadas para à arte da representação. Assim, há muito para ficar surpreso com a capacidade da sociedade medieval em representar, incessantemente, seus valores, suas histórias santas e seus mitos cristãos, uma vez que sempre teve o gosto e a experiência do teatro.<sup>34</sup> (BOUHAÏK-GIRONÈS, 2011, p. 37)

Novamente, voltar aos conceitos parece fundamental, pois que eles nos instigam a construir caminhos para a reflexão. Segundo o *OED*, o termo *amateur/1.1*, palavra de origem francesa, cunhado somente no século XVIII na França, o que já indica o equívoco anacrônico de apontar ou sugerir o *medieval player* como amador ou não profissional, contemplaria a ideia de que o trabalho seria realizado *in an inept or unskilful way*<sup>35</sup>. Essa acepção de forma alguma pode ser estendida ao *player*, o qual possuía qualidades notórias e energicamente requeridas pelos comitês dos eventos teatrais desde o início do século XV oficialmente. Segundo Twycross (2008), é no início do século XV, mais especificamente em 1415 que *The Proclamation to the York play*<sup>36</sup> exige das guildas a contratação de *good players well arrayed & openly spekyng*<sup>37</sup> (2008, p. 43). Em 1476, um processo de verificação, mais rigoroso de visita aos *players* dos projetos de produção, indica que aqueles que possuíam vozes módicas seriam dispensados. Procuravam-se atores com *physical presence and skill*<sup>38</sup>.

A exigência por *players* mais bem qualificados demonstra ter sido elevada, visto que as fiscalizações eram feitas por produtores designados pelo comitê para assegurar que os melhores entre os *players* estariam à frente dos espetáculos. Lembremos que essas exigências caminhavam de acordo com o nível dessas manifestações que eram, antes de qualquer coisa, religiosas e preparadas especialmente para cumprir efeitos edificantes e pedagógicos, concomitantemente perpassados pela ideia de entretenimento. Isto é, a competência da execução estava diretamente relacionada com as expectativas de efeito desse tipo de manifestação. Para conquistar os efeitos desejados, a vocalidade<sup>39</sup> deveria aliar-se à percepção da dimensão espacial e os desafios inerentes a ela. Para Twycross,

<sup>34</sup> If we know precious little about training in the actor's craft in the Middle Ages, we should not dismiss the fact that theatrical practices were highly valorized in medieval society. [...] The transmission of knowledge and apprenticeship in the theatre were everyday things, from the grammar schools to the university to the didactic institutions [...]. Trained and practiced in theatrical techniques, frequently and precociously, in order to develop their rhetorical skill, many people were oriented toward performance. Thus, there is little ground to be surprised at the capacity of medieval society to play, incessantly, its values, its saintly stories and its Christians myths, since it always had the taste for and the experience of theatre.

<sup>35</sup> De modo inadequado ou inábil.

<sup>36</sup> Proclamação do ciclo de York.

<sup>37</sup> Atores bons e com vasta variedade e que falem abertamente.

<sup>38</sup> Presença física e habilidade

<sup>39</sup> A vocalidade, definida pelo medievalista Paul Zumthor, na obra "A letra e a Voz", seria a historicidade da voz, ou melhor, o seu uso. (ZUMTHOR, 1993, p. 21)

O ator da *pageant* tinha mais sorte do que o seu homólogo, que atuava naqueles espaços com arquibancadas montadas num pequeno vilarejo, pois tinha muros para projetar a sua voz. Mesmo assim, a acústica continuava sendo um problema. A prática demonstrou que os atores devem projetar suas vozes para fora e para cima, para uma parede conveniente, não para dentro da multidão. O verso ajuda: tende a ter uma forte batida aliterativa [...], que combina com um esquema de rima regular, por vezes complexo. O ator, portanto, tem um ritmo que sublinha as palavras mais importantes e é encorajado a manter a voz até o final da linha<sup>40</sup>. (TWYXCROSS, 2008, p. 43)

Os *stage players* do fim do medievo eram legitimamente conhecidos como narradores por excelência e dividiam espaço, se nos ativermos especificamente àqueles envolvidos nos festivais das *Mystery plays*, com outros partícipes da cena como figurantes e músicos. No conjunto da *pageant*, esses partícipes poderiam ser associados a pinturas em movimento, acompanhados pelo *player*/narrador, que coordena e media o conhecimento de sua *pageant*. Portanto, não possuímos nesse momento da história do teatro ocidental *players*, cuja função seja a representação de personagens complexas, vividas em sua ambiguidade e interioridade tal como virá a acontecer na era shakespeariana. O *player* apresenta personagens subordinadas a uma narrativa que dependeria largamente em quão bem o dramaturgo mostraria os padrões reconhecíveis das relações humanas. Como vimos acima, estamos lidando com episódios, cenas curtas sobre rodas em movimento que eram oferecidas ao deleite do público, e que, mesmo quando a postos em seus locais de apresentação, tinham como objetivo central narrar uma breve história de modo a captar os olhares e ouvidos da plateia. Não era prerrogativa dessa manifestação teatral explorar mudanças elaboradas de caráter concernentes à interioridade das personagens. (TWYXCROSS, 2008, p. 44).

O trabalho do *player* era também desaparecer sob os figurinos e as máscaras utilizados. Como também atrás de um discurso envolvente como aquele delineado pelo narrador. A tessitura da narrativa ajustava-se ao modo de representação. E o modo de representação à tessitura da narrativa. Nesse caso, o *player* teria sido a manifestação extrema de um comunicador ou expositor. A interface entre a peça e a plateia. Um narrador que envolvido na apresentação, simultaneamente, descolava-se da narrativa, distanciava-se de seu papel para endereçar diretamente à plateia perguntas que inferiam sobre o acompanhamento

---

<sup>40</sup> Othe pageant-wagon player in the street was luckier than his counterpart who played in place-and-scaffold on a village green, for he had walls off which to bounce his voice. Even so, acoustics remain a problem. Practice has shown that actors should project their voices outwards and upwards to a convenient wall, not down into the crowd. The verse helps: it tends to have a strong alliterative beat [...], which it combines with a regular if sometimes complex rhyme scheme. The actor thus has a rhythm which underlines the most important words and is encouraged to keep his voice up to the end of the line.

desta em relação à história. Sua capacidade de intervenção na ficção e na realidade, o jogo com o presente da cena, com o presente da situação, é uma das facetas que o *player*, nesse período, dominaria. Uma forma de representação com um tipo de representação que exigia dos envolvidos um *corpus* potente para manter o interesse do público ao longo das quase vinte horas de trabalho.

Estamos diante de *players* que atuavam dentro de um tipo de operação que necessitava a familiarização com a amplidão do espaço físico e suas intempéries num processo de apresentar e reapresentar em média 12 a 16 vezes a mesma história ao longo de intensas e exaustivas vinte e quatro horas. O trabalho de repetição pode nos indicar um processo de maturação no que tange, especialmente, o trabalho desse *player/narrador*. De uma estação a outra, é possível prever, que os problemas ou os desafios apresentados poderiam ser rapidamente apurados, tanto no tocante aos dispositivos da montagem da *pageant-wagon* quanto àqueles oriundos da narrativa e do modo como essa narrativa deveria ser melhor laborada para captar a plateia.

Ao longo da pesquisa, vem sendo possível perceber que a representação dos *players* dos ciclos litúrgicos estava vinculada à ideia de provocar a plateia através do modo como espetacularizava e contava as pequenas histórias. O *player* era, antes de qualquer coisa, um especialista em contação de histórias. Um “*storyteller*” que passava o tempo da cena transitando entre ficção e realidade, insistindo na importância de o espectador acompanhar atentamente a linha de ação da história. Isto é, rompia constantemente com a narrativa ao advertir a plateia da necessidade de escutá-lo ativamente para acompanhar a história: ‘*Lo, lo, sirs, what told I you?*’ ‘*What think you, sirs, thereby?*’<sup>41</sup>” (TWYXCROSS, 2008, p. 55). Esse trânsito se justifica por estarem num espaço desafiado pelas distrações periféricas. Invocar constantemente a plateia não só fazia parte do modo de representação desse *player* como teria de garantir que a atenção do público não fosse dispersada, de modo a não comprometer o efeito da história nem o interesse por ela.

Não havia a necessidade de criar a ilusão de um mundo autônomo selado hermeticamente no qual as personagens seriam conhecidas apenas entre si. De acordo com Twycross (2008, p. 54), a personagem revela à plateia como ela se sente, enuncia o que está fazendo na hora que está fazendo e, dessa forma, são generosos com aqueles que não conseguem ver o que está acontecendo no palco. Um procedimento sagaz para também chamar a atenção

---

<sup>41</sup> ‘O, ei senhores, o que a vós disse eu?’ Sendo assim, O que acham, senhores?’



daqueles sujeitos perdidos no meio da multidão cumprindo o desejo do clero e seu comitê de “arrebatar” os leigos a participarem ativamente dessa comunhão. Os *players*, portanto, enfatizam o fato de que estão se comunicando com a plateia constantemente. Essas estratégias eram, ao que tudo indica, realizadas para o benefício da plateia, para que ela se sentisse instigada, provocada e concentrada na história.

Ademais, a caracterização das personagens e suas construções alegóricas<sup>42</sup>, era genérica, não individual. O *player* transforma-se numa imagem confeccionada sob a máscara. Não havia espaço para mudanças sutis de caráter. Talvez, assegurar que essa possibilidade fosse inexistente seja um tanto imprópria. No entanto, naquele momento, a função do ator ao representar uma personagem não era apresentar a densidade de um caráter, exprimir os mais profundos afetos ou transitar entre as paixões humanas. O *player* medieval não emergiu ou fora concebido sob essa perspectiva que começa a aflorar de modo mais acentuado no início do século XVII e vem a ser tornar uma característica do ator moderno. A inventividade do *player* não estaria em imprimir algo seu, mostrar a si mesmo, mas na habilidade de se transfigurar ou de desaparecer na personagem/figura/imagem. Isto é, não ser reconhecido era o desafio a ser conquistado.

Esse *Storytelling Mode* permitia, como vimos acima, que o *player* se dirigisse diretamente à plateia “o que eu falei pra vocês? O que você pensa disso?” (TWYXCROSS, 2008, p. 55) como um amplificador para as opiniões e reações das personagens. Eram conselheiros auditivos para as opiniões e reações das personagens. A personagem dividia seus medos e aflições com os ouvidos atentos da plateia. A manifestação extrema disso era a figura do apresentador ou expositor. De acordo com Twycross,

O ator dos Mistérios deve se tornar, antes de mais nada, um comunicador de seu material, não um meio de sua própria personalidade e sentimentos. Atores treinados em escolas modernas são muitas vezes inseguros a respeito disso, porque eles não estão acostumados a dar expressão proeminente ao conteúdo do que eles estão dizendo: eles buscam a motivação e a emoção por trás disso. Trabalhar nessas peças exige muito do pensamento extenuante, para além do que é necessário compreender e pouco familiar dos ingleses dos séculos XV e XVI. Toda a sua aparente simplicidade ou até mesmo ingenuidade de sua forma, essas são peças extremamente intelectuais, escritas por pessoas cuja formação principal era teológica e retórica<sup>43</sup>. (TWYXCROSS, 2008, 54)

<sup>42</sup> Alegoria: representar pensamentos, ideias, qualidades sob a forma figurada.

<sup>43</sup> The actor in a mystery play must make himself first and foremost a communicator of his material, not a medium of his own personality and feelings. Actors trained in modern schools are often very uncertain at this, because they are not used to giving prominent expression to the content of what they are saying: they look for the motivation and emotion behind it. Working on these plays requires a lot of strenuous thinking over and above what is needed to tease the meaning out of the unfamiliar fifteenth- and sixteenth-century English. For all their apparent simplicity

Como infere a autora, o *player* de uma *Mystery Play* deveria se tornar primeiro e acima de tudo um comunicador de seu material, não um meio para expor suas emoções. A consciência do ato de comunicar, da relação comunicativa. Chamar a atenção do ouvinte, acordá-lo, perguntar-lhe algo para captar de novo diretamente a sua atenção é uma função da linguagem que se chama função fática. A interação – também social – depende de relação, que precisa ser mantida. A consciência desta relação e os recursos espontâneos empregados levam-me a supor que existia uma forte atenção do *player* como observador de seu público. Nesse ator, os dois movimentos: o interno, que o levava para dentro de si, apanhando os elementos dispostos em sua memória da história, mas também do corpo; e o movimento externo, que não esquecia da conexão. Assim, mesmo que não houvesse teorizações, acredito que foi este *player*, que sofria com um trabalho extenuante, quem ofereceu a matéria prima para o *player* mais “mimado”, com mais tempo para teorizações, para aprofundamentos. Aliás, este ator com dois movimentos, um interno e outro externo, teria mais consciência de sua arte<sup>44</sup>.

Isso teria sido algo que, no apogeu do início do período moderno, se modifica, abrindo uma outra possibilidade de representação, cuja qualidade a ser apreciada era exatamente a excelência na manifestação das paixões humanas. Discutiremos essas questões no próximo capítulo.

### 1.3 *Stage playing* diferenças e singularidades

Na medida em que o medievo se despede e abre espaço ao período moderno, encontramos as demandas de um público que por um lado já estava familiarizado com teatro de qualidade e, por outro, esgotado com as histórias que se repetiam. Sedento estava, embora não inteiramente ciente deste desejo inconsciente por outras configurações, embrenhadas à constituição de um sujeito que ‘renascia’ para uma nova era. Logo, esse não fora o substituto daquele. As representações manifestaram-se diferentemente por ocasionais necessidades e oportunidades singulares. As circunstâncias econômicas e sociais instáveis dos atores nesse

---

or even naivety of mode, these are extremely intellectual plays, written by people whose main training was theological and rhetorica.

<sup>44</sup> Este parágrafo em particular é resultado do diálogo entre a orientadora, Prof. Doutora Suzi Frankl Sperber e a autora desta tese. (13/04/2018)

momento de transição provocaram a concepção de estratégias que os encaminharam, oficialmente, à profissionalização a partir de 1572.

Enquanto no período medieval as apresentações teatrais baseavam-se amplamente no mundo religioso, o teatro do final do século XVI se confirma com um vasto repertório de peças escritas sobre os diferentes domínios das relações humanas. Os dramaturgos teriam sido os catalisadores dos efeitos políticos, econômicos, filosóficos, culturais e sociais de seu tempo. Ao ator coube a responsabilidade de materializar no palco, através de um conjunto de regras e convenções, a complexidade humana imbricada a esses efeitos. A ele, é oferecido um bisturi para se começar a escavar os processos sensíveis do humano a serem representados e até então inexplorados pelos atores predecessores para serem representados no palco. Portanto, de um lado, temos um tipo de prática que se constitui pela relação caprichosa da narrativa com o espaço da cidade e com um público transitório característico das manifestações litúrgicas; por outro, temos um modo de representação que se concebeu pelo aprofundamento da relação que o ator estabelecia especialmente com seu material textual e com o sistema de deixas.

O apogeu do teatro moderno inglês, no início do século XVII, se legitimou por ter sido a era de grandes atores especializados em representar as paixões humanas na medida em que transpunham cenicamente a dramaturgia de grandes poetas. Já o apogeu do Teatro Medieval, em particular das manifestações dos ciclos litúrgicos e suas produções altamente especializadas, se legitimou por formar na prática centenas de atores contadores de histórias, por dominarem o espaço da cidade, cumprirem um papel de formadores de público, e conquistarem para seus sucessores um lugar mais afortunado no âmbito social.

O ator, a qualquer tempo, encontra espaço para potencializar suas criações, mobilizar suas capacidades físicas e mentais dando conta das exigências inerentes ao contexto específico ao qual está vinculado. No campo da prática, as notícias sobre uma possível autoria do *player medieval* são condizentes à carência da teoria, de documentos a respeito do fazer teatral. Poucos são os autores que tenham como campo de pesquisa apenas o ofício do *player medieval* e mesmo shakespeariano.

A carência documental quanto à maneira como eles pensavam o seu fazer, a não elaboração teórica, de alguma forma, aponta algo sobre sua arte. Uma arte de caráter prático que envolvia outras necessidades que não essa de sistematizar um saber sobre o ofício, o qual era transmitido por um outro *player* ou um tutor, ou mesmo pela observação de seus pares. Portanto, fora através dos estudos teóricos que encontramos notícias sobre alguns

procedimentos de representação criados que assinalam um hiato evocativo para uma possível autoria dentro de um modo de trabalho que seguia uma tradição e um sistema padrão de organização. Nesse hiato podemos contemplar alguns aspectos que indicam a constatação de uma autonomia no campo da criação artística dessa prática em particular do ciclo litúrgico das *Mystery Plays*.

O primeiro entre eles refere-se à independência e liberdade das guildas em preparar a *pageant*, em organizar o episódio que compunha o ciclo sem estabelecer relação com as outras guildas e suas *pageants*. O segundo estaria associada à mobilidade espacial configurada na apresentação de cada *pageant*, que permitia que os atores elaborassem estratégias provocativas para convidar os transeuntes à cena, para captar e manter a atenção de olhares e ouvidos ali presentes. Aqui nos referimos particularmente aos atores que instauravam, de alguma forma, impacto sobre a plateia e na plateia convidando o público como os atores de pernas de pau a guiar os transeuntes entre uma estação e outra, ou, àqueles a surpreender o público e por entre o público como os pequenos demônios alegóricos cerceando a cena. O terceiro é concernente ao *player*/narrador que, durante o processo de contação de histórias no palco, teria tido a liberdade para intervir na ficção convocando a plateia a interagir com ele, a prestar a atenção naquilo que estava sendo contado. Um recurso instigante e intrigante que nos faz refletir sobre a interação entre *player* e público, sobre a intervenção do real na ficcionalização construída, bem como do *player* com seu material textual. Uma ruptura, uma desestabilização dessa composição desponta, e confere, dentro desse todo misturado, uma separação do ator daquilo que era do autor. Ele se torna autor no momento de sua prática. Trata-se de um trabalho que escapa das amarras do texto do poeta e que permite, assim, a autoria do ator. No entanto, ele não se abstém do texto, não havia essa opção. Ao contrário, ele dependia do texto, servia-se da literatura para no palco, dar corpo à letra. Portanto, temos uma matriz narrativa, há muito conhecida já que eram histórias bíblicas, sob os cuidados de um *player* que experimenta e se permite extrapolar de suas amarras para provocar o público.

Aqui, ousou sugerir aquilo que não consta nos estudos teóricos, mas é plausível de ser argumentado na medida em que somos impelidos a conceber mentalmente um determinado momento histórico. Sirvo-me, portanto, ainda que brevemente, do que teria inferido William H. Dray (1995), em *History as Re-enactment: R. G. Collingwood's Idea of History*, sobre os estudos do filósofo da história Robin George Collingwood (1889-1943) de que ele

Ele discorre repetidamente sobre o historiador reencenando, reconstruindo, reevocando, recriando, repensando, revivendo e até repetindo o passado. Tendo notado que os eventos que os historiadores estudam ‘acabaram de acontecer’, ele ressalta que o historiador deve ‘recriá-los dentro de sua própria mente, reencenando para si mesmo tanto a experiência dos homens que participaram deles tanto quanto ele deseja compreender’<sup>45</sup>. (DRAY, 1995, p. 244)

Nesse sentido não podemos nos privar de imaginar que o *player*, muito provavelmente, no processo de espetacularização da *pageant*, atrelado a um modo de representação padrão como o *storytelling mode*, no qual teria de repetir por algumas quinze vezes a mesma narrativa durante um mesmo dia e consecutivamente, experimentaria compor diferentes arranjos entre o gestual e a vocalidade para instaurar um encantamento; experimentaria estratégias entre uma apresentação e outra, mais ou menos incisivas ou enérgicas, para manter e provocar o público; assim como também descartaria das experiências testadas outras que pouco o ajudavam e uma lástima não termos acesso a tal comunhão da cidade em um fazer e fruir teatral tão precioso.

Algumas são, portanto, as potencialidades criativas pinçadas nesse estudo e que apontam uma certa autoria em sua prática e que, de alguma forma, nos ajudam a compreender um pouco mais sobre a prática do *player* medieval. O investimento nas representações das mais variadas e conhecidas do Teatro Medieval corroborou para o crescimento do número dos atores que surge proporcionalmente às mudanças. As demandas que surgem para o ator moderno são mais intensas em termos de dedicação diária do que as festividades ocasionais do medievo. O volume de material textual aumenta e o estudo dos papéis deve ser considerado. Os atores modernos teriam de organizar seu tempo de outra maneira para montar os espetáculos. Foram pioneiros no campo da representação ao transfigurar o universo das paixões humanas. Uma profundidade manifesta no texto e na competência da representação do ator em transitar pelas paixões extremas. Para o ator do início do século XVII, o espaço não teve tanta relevância ou reverberação sobre o modo de representação como o fora para os *medieval stage players*, mas sim, a relação com o material textual atrelado ao sistema imperativo de deixas. Uma prática teatral completamente distinta no medievo, por consolidar uma relação única e sem precedentes no que concerne ao volume de trabalho do ator naquele período.

---

<sup>45</sup> Talks repeatedly of the historian re-enacting, reconstructing, re-evoking, re-creating, rethinking, reviving, and even repeating, the past. Having noted that the events which the historian studies have ‘finished happening’, he says that the historian must ‘recreate them inside his own mind, re-enacting for himself so much of the experience of the men who took part in them as he wishes to understand’.

A cena teatral londrina se apresentou generosa no que concerne às opções de espetáculos diários. Só em 1601, o número de estabelecimentos oficiais que recepcionavam tamanha oferta de repertório chegava a oito, numa cidade que comportava seus duzentos e cinquenta mil habitantes e se consolidara como um centro cosmopolita e culturalmente destacado na região europeia. Com base nisso, já podemos levar em consideração que a competição entre os palcos públicos, entre as companhias teatrais, e, entre os atores era respeitosamente acirrada.

Nesse momento específico da história do teatro inglês, ao contrário de nossos padrões atuais, não havia temporada de um mesmo espetáculo. Muitas foram as estreias vivenciadas pelos atores da era shakespeareana. O que se evidenciava era a necessidade de que os palcos públicos oferecessem de segunda a sábado espetáculos variados, e, neste sentido, exigia-se das companhias teatrais profissionais um repertório amplo de peças que dessem conta da demanda. O tempo entre um espetáculo e outro era muito escasso para que os atores se reunissem em ensaios e processos intensos de criação de cenas como se começou a operar a partir do final do século XIX no leste europeu. Estamos situados dentro de um contexto específico em que a organização das companhias dependia da habilidade de seus atores em transpor cenicamente um número de papéis considerável, que variava de trinta a quarenta, ao final da enérgica temporada de abril a setembro, além daqueles que se apresentavam na corte entre dezembro e fevereiro.

O teatro do início do século XVII se afirmou em termos artísticos e comerciais, ainda que sofresse com o desgosto de muitas autoridades locais contrárias à concentração em massa, às chances de propagação de doenças e aos possíveis distúrbios da ordem promovendo o fechamento dos teatros em certos períodos. Ainda assim, permanece um sistema conservador, embora seduzido pelos encantamentos do teatro, o qual se vê obrigado a constatar sua força no enraizamento de uma outra forma de existência da arte teatral. A construção de espaços próprios à montagem de espetáculos simboliza a materialização de estratégias que permitiram a algumas companhias um lugar fixo e possível de se trabalhar diariamente. Foram aproximadamente seis décadas ativas de trabalho. O *The Theatre*, por exemplo, construído pelo empresário James Burbage, pai do ator trágico Richard Burbage e sócio do ator e dramaturgo William Shakespeare, foi o primeiro edifício teatral inglês erigido em 1576. Em 1599, transferiram-se e construíram o *The Globe Theatre*, palco público dos mais proeminentes da história do teatro ocidental. As paredes erguidas ao redor das “plataformas” atenuaram o vai e vem do fluxo de

peessoas oferecendo à plateia um tipo de experiência teatral diferente daquela que a rua proporcionava.

Na Idade Média o *player* é um *offsider*, como não tem lugar na sociedade, levando-o a um trabalho intenso, mas mais ingênuo, ingenuidade alimentada pelas alegorias e máscaras, e pelo *clown*. Conforme se esvai o período feudal e as cidades se formam em outros parâmetros e com outros senhores, os atores servirão não mais a Igreja, mas justamente os poderosos. Daí surgir um conjunto de atos-fatos que levam a uma mudança do estatuto do ator. Há uma mudança da sociedade, uma mudança política, econômica e, também, do sujeito ator. As conquistas desse processo transcorrido ao longo do período moderno só foram viáveis na medida em que os *players*, agora mais bem protegidos pelo Estado, se defrontaram e reagiram às vulnerabilidades enfrentadas por seus pares anteriores. Como podemos perceber, a mudança de *status* reverberou sobre a conquista de um espaço talhado para o ofício. Os espaços de entretenimento diário, assentados em edificações próprias apresentavam uma modalidade que se fundamentava na criação de textos para serem imediatamente espetacularizados e cuja temática distanciava-se do caráter moralizante ou completamente litúrgico.

Contudo, isso não abalou o teatro a ponto destas forças opositoras conseguirem extingui-lo inteiramente. Esta resistência dura até 1642, quando eclode a Guerra Civil e os teatros são forçados a fechar as portas. Isso não significou que as companhias teatrais não tivessem encontrado meios para continuar trabalhando. A lástima é que a destruição e o fechamento dos teatros impuseram tanto o término de um modo de trabalho e de um tipo de relação com seus participantes. A prática teatral que antecede esse término abrange o aumento do número de companhias que se fixam em Londres; o aumento do número de dramaturgos cujas obras se legitimam quando alcançam os palcos; o aumento do número de atores produzindo uma acirrada competição; o refinamento de suas capacidades artísticas para personificar a interioridade de homens/mulheres; os espaços públicos e privados sendo construídos para receber companhias teatrais; o gosto intempestivo do público.

Estes são exemplos que consideramos como desafios influentes sobre a formação do teatro elisabetano tardio e que devem ser levados em consideração. Pois, aquilo que no passado era de caráter eventual, ocasional, festivo, cerimonial, religioso e carnavalesco se expande para gerar novas configurações cênicas que movimentarão os palcos londrinos quase diariamente e por muitas décadas<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> 1575 a 1642.

Dessa forma, concluímos esse capítulo inferindo que o teatro inglês londrino no período elisabetano se configurou como uma prática teatral totalmente distinta do Teatro Medieval, que assume o volume textual com regras e convenções muito específicas de serem decodificadas pelos atores. O teatro da era shakespeareana pensa seu tempo e investiga o estar no mundo no palco, porém, diferentemente do teatro antecessor. Inaugura-se concomitantemente um modo de representação que se ajusta ao número de papéis a serem representados e ao modo como preparar esse material.

Um modo de representação, portanto, que estava sendo construído na medida em que as peças também estavam em fase de experimentação, imprimindo uma particularidade singular, a mais íntima talvez com seu tempo, a representação da interioridade passional cirurgicamente manifesta no corpo e na vocalidade do ator. Estamos nos referindo a sutis mudanças no repertório de representação do ator e que pode ter resultado num recolher-se para um tom menor, menos ruidoso, um abrandar-se diferente daquele exigido pela representação descomedida e indispensável à rua. Um comedimento esculpido e afinado para se conformar ao espaço minorado.



## 2. Entre *Acting* e *Personating* na era shakesperiana

Nas primeiras décadas do século XVII, a cidade de Londres possuía um número de 150 a 200 *stage players*. Esse número teria aumentado para 500 até antes da Guerra Civil. Por volta do ano de 1600, podemos imaginar uma comunidade estabelecida de artistas vivendo nos mesmos arredores e onde a maioria deles se conhecia. “Esses bandidos bem-amados” como atribuiu o filósofo francês Alan Badiou em *Pequeno Manual de Inestética* (2002, p. 99), há muito tempo à margem e ironicamente descentralizados social e politicamente, despontam como sujeitos dignos de serem prezados pelo seu ofício no cenário londrino. A importância da representação nos palcos públicos desse período, como o *The Globe Theatre* destaca nomes como Richard Tarlton, William Kempe e Robert Armin entre os *clowns* renomados ao lado dos pares trágicos como Richard Burbage, John Lowin e John Taylor. De abril a setembro, a Londres do outro lado do Tâmesa agitava-se para montar diferentes espetáculos todos os dias. Oito eram seus teatros convencionados. Apresentações de segunda a sábado entre as duas e cinco da tarde.

A tradição do teatro medieval, sob a forte influência da Igreja, com manifestações apenas ocasionais, festivas, cerimoniais e carnavalescas, segue e abre espaço para a irrupção de um tipo de prática teatral também singular e circunscrito em sua esfera histórica que, aqui recortamos, como sendo o teatro da era shakesperiana. Essa prática se consolida por firmar acordos com seu tempo e plateia distintos daqueles firmados no medievo. Instaura uma relação outra com os seus sujeitos da ação, os *players*, o que, por conseguinte, afeta tanto o fazer teatral como seu público que faz parte do evento. Se anteriormente a relação do ator com o espaço fora determinante sobre o modo da representação, na era shakespeariana, o amplo sistema de repertório e de deixas desafia o ator<sup>47</sup>. O volume textual e o modo como os atores lidaram com a exigente demanda por espetáculos diferentes seis dias da semana foram fundamentais para que a concepção dessa outra prática teatral se consolidasse.

Nesse período, no que tange aos efeitos sobre o modo de representação, o espaço é coadjuvante, se comparado com sua relevância no medievo. No entanto, as condições espaciais não deixam de ser um componente também significativo e potencialmente inspirador. A construção de espaços próprios à montagem de espetáculos representou a materialização da

---

<sup>47</sup> Empregarei a palavra ator sob a acepção usual do termo sem ainda nos preocuparmos em sermos infiéis à acepção que no período do elisabetano se fazia distinta da que atualmente a compreendemos. Mais adiante as diferenças serão destacadas.

ascensão social e política dos *players*. Essa tomada de posição permitiu a alguns *players* e suas companhias um lugar fixo em Londres, onde seria possível se manter em atividade constante.

Desse modo, à plateia estava sendo oferecido um tipo de experiência teatral diferente daquela que a rua proporcionava no tradicional teatro do medievo. Uma experiência circunscrita e, de certa forma, privada, ainda que em comunhão pública. Há um silêncio compartilhado. Proximidade produzida. Conflitos e percepções inflamadas. Um espaço-evento para um modo de encontro. Um espaço talhado para o ofício daqueles *players*. As condições espaciais do teatro octogonal sob o telhado Santa Fé faz enaltecer o desafio maior desse momento histórico: lidar com o texto, com a irrupção, na representação, da manifestação da interioridade das personagens, com as deixas, o gestual, a pronúncia, a identificação dos trânsitos entre os estados da mente inscritos na dramaturgia, a mobilização das paixões humanas.

O que desponta no teatro elisabetano tardio é a capacidade dos *players* em criar estratégias para dar conta desse desafio imposto pela efervescência do teatro, em especial com relação à preparação de seus papéis a partir de um volume de texto grande que tinham de memorizar para subir ao palco quase todos os dias com espetáculos diferentes. O *player* estabelece relações novas em seu fazer teatral a partir das exigências imediatas que surgem. Com a ajuda de seu legado, é desafiado a construir caminhos e definir entre eles os que irão compor essa prática teatral da Idade Moderna. Nesse sentido, este capítulo apresenta uma abordagem reflexiva sobre a relação do *player* com suas matrizes textuais e com os procedimentos desenvolvidos a partir dessa relação, perpassada pela análise do estudo dos conceitos de *acting*, *passionating* e *personating*, buscando mapear um espaço possível de autoria por esses atores.

Essa reflexão é resultado de um recorte muito particular, cuja fundamentação teórica possui interlocutores específicos que nos dão pistas sobre procedimentos de representação criados pelos atores desse período. Nos referimos àqueles *players* que se dedicaram exclusivamente à cena londrina, os de companhias fixas que se apresentavam diariamente nos palcos públicos. Num cenário do entretenimento em que os brios da dramaturgia e do poeta já encontram um lugar de destaque abrindo espaço para que a representação dos atores também seja ressaltada.

Uma confluência de fatores que constituiu o então apogeu do teatro desse período. A aptidão para lidar com este sistema de repertório recaiu como um filtro para formar atores,

reverberando, de alguma forma, no desenvolvimento de uma prática centralizada na montagem de diferentes espetáculos apresentados diariamente, sem a possibilidade de temporada de um único espetáculo. Esse modo de trabalho se auto compõe de estratégias que assinalamos como representações simbólicas da autoria dos atores em seu fazer teatral. As regras e convenções imanentes ao material textual não necessariamente precisam ser compreendidas como uma restrição às potencialidades da representação do ator. Na verdade, são forças ambíguas. Se a representação se configura a partir de atravessamentos, imbricações, e vai se autogerando na medida que as adversidades se instauram, as regras surgem como linhas de estabilidade, convencionando o equilíbrio dessas forças. O ator é quem deve encontrar os meios para dominar as regras e convenções estipuladas para então sentir-se livre para compor outra forma de estar em relação com seu ofício, inaugurando assim, uma prática teatral.

Ao longo da pesquisa, compreendemos que a autoria do *player* estava no domínio que ele tinha sobre essas forças, tais como sobre o sistema de deixas, sobre como memorizar suas falas, sobre dedicar-se a encontrar a pontuação nos diálogos que lhe eram entregues, sobre dar vida às nuances de caráter da personagem, sobre transitar entre as paixões humanas. Foram capacidades irrompidas nesse momento histórico do teatro ocidental. A interioridade das personagens e a complexidade das paixões humanas transcritas à pena em letra, despontam de modo a desafiar o corpo do *player* no palco. Pensamentos, desejos, intenções, intimidades sendo reveladas, expostas, literalmente, a céu aberto. *Players* e plateia se formam sujeitos modernos nesse processo de desnudamento dos estados da mente humana. Essa prática encontrou no *Private Study* (Estudo Privado) o tempo do ator para se dedicar a essa especialidade. Momento de se apropriar das palavras do dramaturgo, identificar onde e quais paixões deveriam ser manifestadas para que a personagem se concebesse no encontro com o público, fixar a pontuação de suas falas, ensaiar a eloquência do corpo ajustada à essência de suas falas.

*Playing* era um conhecimento passado de geração em geração, no seio das famílias das companhias teatrais e entre os próprios *players*. Um saber inscrito na observação e na imitação como um recurso da formação. Um conhecimento transmitido oralmente por um tutor, e com sorte, desde muito cedo. No decorrer de sua trajetória, o *player* exercitaria e aperfeiçoaria a imitação dos meios de enunciação e de gestualidade de acordo com a orientação desse instrutor. A tarefa da instrução estendia-se ao dramaturgo<sup>48</sup>, a um dos atores mais experientes

---

<sup>48</sup> Conforme Stern, o título de um escritor que escrevia peças era poeta. A palavra dramaturgo (*playwright*) surgiu, ou foi introduzida aproximadamente perto ou depois da morte de Shakespeare (1616).. (STERN, 2004, p. 132).

da companhia ou mesmo pelo escriba da companhia que acumulava, entre outras funções, a de ponto.

A instrução, segundo a teórica Tiffany Stern em *Making* (2004, p. 84), dentro de uma companhia como a de Shakespeare, por exemplo, no apogeu do teatro inglês, só se faria necessária para os *boy players* (meninos atores que representavam em grande parte os papéis femininos). Os atores maiores eram os responsáveis por passar a tradição do sistema adiante. Instruir, guiar os *players* mais moços a alcançar a exigência requerida do material textual. O instrutor era um mediador que transmitia um determinado saber através de um método, de um sistema que é tradicional, mas que passa ao ator pelo modo como ele recita, como deve ser compreendido pelo ator que, atento, imita aquela instrução. Esse espaço de transmissão de conhecimento esteve por séculos pautado por tratados que abarcavam a arte da oratória. Na Inglaterra moderna, por exemplo, a *Instituto Oratoria* de Quintiliano, professor de retórica romano do século I, foi referência onipresente para o trabalho de formação do *player*. Amarrada à dramaturgia, ajudava o tutor a iniciar o ator a entender como ele poderia deslizar pelo discurso retórico via sonoridade dos versos. A dramaturgia corrente fora, até o advento shakespeariano, pautada numa escritura que privilegiava o verso.

Ao *player* é exigido agora deslizar por entre os diferentes estados da mente das personagens corporalmente. A eloquência do corpo imprimiria uma ideia junto à enunciação. O *playing* do fim do medievo, cuja representação se fundamentava no desaparecimento do ator por trás de uma máscara, parece estar passando por um processo de transformação, de reconfiguração ou reformulação em função da dramaturgia que também estava se reinventando. Ilustraria um pensamento potencializado pela ação na medida em que manifesta, sem precedentes na história da arte do ator ocidental, a irrupção da complexidade interior da personagem através do corpo do ator. O *player* é convocado a investigar um corpus de representação para a interioridade humana. É convocado a desvelar eloquentemente os esconderijos do pensamento humano, expondo as facetas do caráter da personagem corporalmente. Estamos localizados, percebe-se, em um momento da história do ator ocidental que antecede em aproximadamente quatro séculos, por exemplo, à descoberta do inconsciente por Freud e da subjetividade como matéria poética a ser desvelada na “corporificação mais completa do sentido conceitual da figura cênica”, como desejou Constantin Stanislavski no início do século XX, enunciado por Toporkov (2016, p. 182) seu discípulo direto em “Stanislávski Ensaia: memórias”.

O teatro da virada para o século XVII está sendo concebido sob as bases fortes de um teatro de rua e de corte há muito consolidado. A infância do teatro inglês é também perpassada pela iniciação na tradição longínqua da retórica, muito comum nos púlpitos públicos e sagrados. A rua, a Igreja e a academia formaram olhares e ouvidos ao longo de séculos, assim como seus *players*, especializados em ocupar a cidade. Formou também narradores, acróbatas, *clowns*, bufões, dançarinos, músicos, esgrimistas, cantores, artistas com amplo repertório de capacidades e experiências, agora convocados a lidar com um conjunto volumoso de textos e papéis para apresentarem-se todos os dias e não apenas em eventos ocasionais. Uma mudança enorme entre as práticas desenvolvidas pelos *players*. Importante acentuar que não entendemos o teatro do século XVII como um desdobramento, uma consequência ou uma ramificação do teatro que o antecedeu. No entanto, é possível inferir que há um legado remanescente e circular simultâneo em relação à representação que contamina os seus sucessores, de modo que os atores do elisabetano tardio irão consolidar uma prática específica e distinta das modalidades teatrais medievais.

O *player* do início da modernidade movimentava-se sob um sistema conhecido como o “de deixas”. Compõe estratégias para enfrentar a demanda diária das montagens das quais participa. A palavra montagem aqui vincula-se à ideia de composição, de re-união das *parts*. O termo *part* corresponde, segundo Stern (2004, p. 124), apenas às linhas e deixas do papel que irá representar. O *player* não recebia o texto completo da peça, somente seus diálogos, suas falas e as deixas de seus parceiros de cena. O termo *role* (papel) se origina do rolo de papel no qual a *part* fora transcrita: a sua *part* ou seu papel correspondia às palavras da personagem. Termos como *part* ou *parcel*, ambas usadas para descrever o roteiro na forma recebida, indica que o fragmento era considerado como sendo apenas parte de algo maior.

Esse seria um procedimento padrão entre as companhias teatrais: fazer a transcrição apenas das *parts* aos *players*. A construção da unidade da história se daria na montagem do espetáculo de estreia. Procedimento criado e que se articulava em função do volume textual que estava sendo gerado e impulsionava a urgência de montagem das peças, acirrando a competição entre teatros, companhias e atores no período. Uma prática que ia se concebendo, ajustando-se ou sendo configurada de acordo com as peças de dramaturgos como William Shakespeare por exemplo, experimentavam-se pela primeira vez no palco. Na medida em que os *players* ajustavam as palavras ao corpo, aos corpos-pares de cena, ao espaço minorado e concentrado de seu corpo-plateia, o modo de representação se reinventou. Da brincadeira, do

jogo potencialmente animado da rua, da imitação, da narração, da exacerbação da oratória, para a representação que dará lugar à personificação das personagens, ou seja, ao *personating*.

Os *players* medievais, especificamente aqueles envolvidos nos ciclos litúrgicos, ao avançar para o período moderno reinventam-se e tornam-se *personaters*. Sujeitos esses que tornam parte-carne a personagem-letra do papel. A rotina de apresentações nos palcos públicos, como num *The Globe* por exemplo, eram montagens públicas, inicialmente compreendidas como grandes ensaios abertos. Conforme os estudos de Tiffany Stern, em *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan* (2000),

As peças em si eram ‘ensaiadas’ em frente ao prefeito e aos Revels: elas eram testadas para serem aprovadas pelo público. [...] No tempo de Shak, (e mais tarde), os primeiros dias eram separados dos outros dias pelo uso da terminologia legal: as peças ‘testavam’ e a plateia era a juíza, o ‘julgamento’ claramente sendo um julgamento da peça em si, como os prólogos e epílogos deixavam claro quando eles imploravam pela leniência frente ao dramaturgo, geralmente descrito como temeroso atrás das cortinas para esperar pela decisão da plateia. Se bem-sucedida, era acreditado que a peça havia sido aprovada em seu julgamento – ‘essas Playes já passaram pelo julgamento, e passaram por todos os recursos’, [...] ‘tryall’ (nota do tradutor: algo como teste a todos), também era o que os atores da universidade chamavam seu último ensaio antes da apresentação; o julgamento era um tipo de produção particularmente diferente de outras apresentações, e particularmente de um estilo como o de ensaio, por natureza<sup>49</sup>. (STERN, 2000, p. 113)

A apresentação era o momento-evento em que se experimentava pela primeira vez a lógica da prática de alguma peça de Shakespeare. Um exercício de caráter coletivo e experimental. Uma prática sendo criada em que dramaturgo e players trabalhavam juntos, eram coautores gerando e descobrindo no próprio fazer como dar conta do texto e da representação desse texto. De fato, nos palcos públicos, a representação seria uma estreia da estreia oficial. Nos espaços da corte, às salas nobres ou salões fechados tal como o *Blackfriars*, teatro esse que fora o espaço fechado de apresentações da companhia *The King’s Men*. Nesse sentido, o capítulo abordará a análise dos conceitos que definiram as nuances diferenciais entre os modos de representação para destacar as aproximações e os distanciamentos entre essas práticas. Uma pesquisa fundamentada nos estudos de interlocutores específicos e cujo objetivo fora pautado

---

<sup>49</sup> The plays themselves were ‘rehearsed’ as before the mayor and the Revels: they were tested for approval by the people. [...] In the time of Shak. (and later), first days were separated from other days by the use of legal terminology: the play was ‘tried’ and the audience was the judge, ‘trial’ clearly being a trial of the play itself, as prologues and epilogues make clear when they plead for leniency towards the playwright, generally depicted as trembling behind the curtains to await the audience’s decision. If successful, the play was deemed to have passed its trial – ‘these Playes have had their trial already, and stood out all Appeales’; [...] ‘tryal’, was also what university players called their last rehearsal before performance; the trial was particular state of production different from other performances, and particularly rehearsal-like in nature.

na ideia de pinçar os procedimentos privilegiados pelos *players* nesses diferentes modos de representação; e, compreender em que medida eles sinalizaram a irrupção da autoria do *player* no processo de personificação que alicerça a concepção inaugural da materialidade sensível no corpo desse *player*, a partir do conjunto de *parts* que compunham o seu papel. Autoria como potencial de criação; como espaço de mobilidade interna do sujeito em ação que transita entre o inferno das paixões humanas; como uma força que instaura a inovação e concebe um outro modo de relação do ator com o fazer e o fruir teatral.

Londres, início do século XVII. O teatro como entretenimento principal. Um sistema de repertório exigente. Uma prática sendo concebida. Um sistema de trabalho instaurado por regras matrizes a conduzir a representação através de procedimentos que atendessem a demanda de se subir ao palco diariamente. Até que esses meios fossem encontrados, a busca por conquistar algum controle sobre o material textual e o modo como preparar os papéis, supomos, deve ter sido desafiador. Apropriar-se de regras e convenções para, então, ultrapassá-las. A autoria pode ter estado associada ao como poder dar conta desses desafios.

## 2.1 A Peça e a representação

A montagem de um espetáculo, a qualquer tempo, demanda planejamento, organização e execução de tarefas que antecedem a sua realização. Entre essas atividades está a composição de mapas de ação ou Matrizes de trabalho que dariam suporte à montagem da Peça. A Peça, optamos por destacá-la com maiúscula, seria a compilação gráfica do material produzido pelos membros da companhia teatral.

Esse material gráfico que chamamos de Peça é composto pelo *Plot* (roteiro de deixas)<sup>50</sup>, pelo *Book* ou *Authorized Book* (a história aprovada pelo censor), as *parts*<sup>51</sup> dos atores (falas e deixas da personagem), as canções escolhidas, as orações finais. Isto é, não estamos nos

---

<sup>50</sup> Anexo A, figura 01, p. 125.

<sup>51</sup> O primeiro refere-se ao argumento e à história cena a cena, com o nome dos atores seguido das personagens que cada um representaria. Era o livro assinado, aprovado pelo censor que garantia o prosseguimento da preparação dos outros manuscritos, do espetáculo e era a autorização para o ator subir ao palco. Era um documento fundamental, que precisava ser guardado por um responsável da companhia, (escriba), para não ser roubado, uma vez que asseguraria a qualquer um envolvido no entretenimento cênico a montá-la. A pesquisa detalhada a respeito dos manuscritos criados para a preparação de espetáculos nesse período pode ser encontrada na dissertação de Mestrado da autora realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul como bolsista CAPES (2011-2013), sob a orientação do prof. Dr. Clóvis Dias Massa e que se intitula: *Entre texto e palco: um estudo sobre a preparação do espetáculo e dos atores das companhias profissionais elisabetanas*.

referindo ao texto dramaturgico (peça) tal qual temos acesso hoje na livraria. Essas matrizes que compunham a Peça cumpriam funções diferentes, eram confeccionadas em momentos distintos, respeitavam prerrogativas e atendiam a demandas diversas. Reconhecer esses documentos em associação e não pensados separadamente nos aproximam dos caminhos tomados pela companhia e sugerem pistas sobre a própria realização do evento teatral.

Desde as primeiras impressões de peças realizadas no período optou-se pela publicação apenas da peça ou sequência narrativa da história. Decidiu-se por subtrair dessas edições os manuscritos que estavam a serviço da montagem, aqueles que foram estruturados para operar, organizar o espetáculo. Esses documentos reportavam os alicerces do espetáculo. Esse conjunto de documentos se tornou campo de estudo de muitos interessados em saber mais sobre o modo de representação no período, tal como Tiffany Stern e Andrew Gurr nossos interlocutores mais reiterados. O conjunto desses manuscritos são evidência de que uma organização mais elaborada do teatro que começa a ser desenvolvida no Ocidente. Representa materialmente o registro de como as montagens eram planejadas.

Esse conjunto de documentos dá pistas também sobre o modo de trabalho que precisou se estabelecer para se alinhar ao enérgico e movimentado cotidiano das companhias. Ao final da temporada de abril a setembro, os *players* teriam acumulado aproximadamente quarenta papéis diferentes. A Peça é a compilação de como os pilares do espetáculo foram pensados a partir da peça do dramaturgo. Uma companhia com repertório amplo e mais bem preparada e articulada bastaria para manter-se fixa nos palcos públicos em Londres. Mas isso também não era uma regra. Dependendo das encomendas feitas às companhias, uma peça nova poderia ser inserida no repertório imediatamente ou preparada para dali dois ou três dias.

A peça escolhida, como acima destacamos, é o disparador para as atividades começarem a ser desenvolvidas pela companhia. O dramaturgo, por exemplo, poderia tanto oferecer uma peça como ser requisitado para escrevê-la. Apresentar um argumento-ideia ou a intriga central de uma história que possa vir a ser confeccionada para uma montagem. Tudo dependeria do interesse da companhia em tê-la no repertório. Caberia ao escriba<sup>52</sup> encaminhá-la ao censor para autorizá-la ou não. A partir dessa versão, a transcrição das *parts* era realizada e distribuída aos atores, bem como o mapa de entradas e saídas a ser disponibilizado à vista de

---

<sup>52</sup> O escriba representaria a figura de um protodiretor, que antes sendo o ponto (*prompter*) dos atores, é dispensado dessa tarefa para acumular e delegar outras funções. É o senhor contador e guarda-livros (*book-keeper*), o contrarregra, o planejador do espetáculo (*plotter*), na medida em que tem a visão geral dos procedimentos a serem realizados, transcreve e distribui os roteiros. Seria ele o responsável pela engrenagem da montagem, mantendo um pé dentro e fora do espetáculo.



todos os envolvidos durante o espetáculo. Conforme Stern (2004, p. 88), o escriba seria como um chefe dos bastidores orientando os atores quando esses perdiam uma deixa ou outra de suas falas, coordenando as entradas e saídas, especialmente as entradas, sendo responsabilizado por eventuais equívocos.

Na medida em que os atores se familiarizaram com o sistema de repertório e de deixas, com o volume de papéis a serem preparados, o *prompter*/ponto, que se mantinha com livro em punho, até mesmo ilustrando os gestos que acompanhavam a fala, fora dispensado. No apogeu do teatro moderno inglês, o escriba, aquele responsável por acumular várias funções na companhia como acima apresentado, era nosso antigo ponto. O *prompter* sai de cena para dar espaço ao *player*, o qual, já familiarizado com as novas configurações deste teatro da palavra, não precisa mais tê-lo caminhando ao seu lado. De acordo com os estudos de Tiffany Stern e Simon Palfrey, em *Shakespeare in Parts* (2007),

O espetáculo por si mesmo, é claro, teve que encontrar maneiras de unir os atores com seus papéis, gestos e ações que estavam separados. Isso foi feito como uma variedade de auxílios, um sendo o enredo, e outro a pessoa que bem poderia ter escrito o enredo e que certamente ‘fazia andar’ a apresentação: o homem que usualmente chamavam *prompter* e ocasionalmente ‘porta-livros’. Então, Thomas Rogers, concebendo que os atos políticos aconteciam como se estivessem num teatro, escreve que ‘lame brooke should hould the booke, and sit him still | to prompte, if any mist or acted ill’.<sup>53</sup> Deixando a analogia de lado, Rogers indica o que o segura-livros fazia no teatro: ele assistia não simplesmente palavras ‘veladas’ (esquecidas), mas também estava atento a uma deixa maldada; ele tinha a responsabilidade pelo que acontecesse verbalmente e fisicamente no palco. Os *prompters* medievais eram responsáveis pelas palavras e ação visivelmente; eles ficavam atrás do palco por toda a apresentação. Tal qual Prospero, segurando o livro, a fonte das palavras, enquanto, com suas batutas, ‘conduzia’ alguns gestos. Mas, no começo do teatro moderno, o papel do *prompter* não era visualmente explícito. O funcionário agora residia na sala de provas (figurinos), embora seus afazeres – ajudar com palavras esquecidas e dirigir o gestual – permaneceu similar. Ele estava lá para dar o ponto aos atores novamente, quando eles haviam perdido ou não observado sua deixa.<sup>53</sup> (PALFREY&STERN, 2007, p. 73)

---

<sup>53</sup> Performance itself, of course, had to find ways to unite the actors with their separate parts, gestures, and actions. This was done with a variety of helps, one being the plot, and another the person who may well have written the plot and who certainly ‘ran’ the performance: the man usually called the prompter and occasionally the ‘book-holder’. So Thomas Rogers, conceiving of political events as though they were happening in a theatre, writes that ‘lame brooke should hould the booke, and sit him still | to prompte, if any mist or acted ill’.<sup>58</sup> Leaving the analogy aside, Rogers indicates what the book-holder did in the theatre: he prompted not simply ‘mist’ words, but also ill action; he had a responsibility for what happened verbally *and* physically on-stage. Medieval prompters had been responsible for words and action visibly: they had stood on-stage throughout performances, Prospero-like (*Tempest* may be making the analogy), holding the book, the source of the words, whilst, with their batons, ‘conducting’ some of the blocking. But in the early modern theatre, the prompter’s role was no longer so visually explicit. The functionary now resided in the tiring-room, though his duties—prompting missing words and directing blocking—remained similar. He was there to set the players going again when they had missed or not observed their cue.

O ponto emancipa-se. Desloca-se de sua posição oculta da cena para se colocar como o planejador da cena. Essa mudança afetou diretamente o modo de preparação dos *players*. Os colocou numa posição de responsabilidade frente ao seu objeto de trabalho: suas *parts*. A partir delas, memorizar um volume textual considerável e as deixas dos outros papéis. Os *players* teriam agora de se preparar completamente e não mais contar com a ajuda do ponto para fazer o trabalho que competia ao ator realizar. As funções dentro de uma companhia começam a se tornar mais distintas. Os *players*, portanto, são desafiados a não mais contarem com o ponto durante o espetáculo para soar palavra a palavra os ditos do poeta. Esse registro que revela uma emancipação concernente à representação e que reverberará numa relação mais comprometida do ator com a preparação do papel e com a personagem. O *player* libera-se da ajuda do *prompter*/ponto/escriva o qual torna-se um protodiretor da montagem.

Sua tarefa ‘árdua’, como lhe confere Stern em *Documents of Performance in Early Modern England* (2009, p. 222), consistia em manter o espetáculo em andamento e assegurar que os *players* fossem chamados a tempo de se prepararem para entrar em cena. A eles, cabia dar uma olhadela ou outra no plano de ação (*plot*) de entrada e saída, bem como das deixas das personagens de seus pares de cena. Este manuscrito poderia ser visualizado pelos *players* antes e durante o espetáculo, mas permanecia nas mãos desse mesmo, ponto, escriva e *book-keeper*/guarda-livros. Segundo a autora não eram outra coisa senão documentos feitos para serem visualizados, e:

Resumindo, *plots* são cuidadosamente escritos e documentos com cabeçalhos ornados, montados em palcas para serem pendurados em um cavalete, e quando não estão em uso, envoltos ao redor de seus *playbooks*. Estes são, como a estrutura revela, textos a serem observados repetidamente por diversas pessoas na mesma ocasião na qual o *book* deve ser usado.<sup>54</sup> (STERN, 2009, p. 209)

Com relação às *parts*, é possível afirmar que elas continham apenas as falas correspondentes às personagens que cada *player* representaria, com as deixas de entrada e saída de cena. As *parts* eram distribuídas aos *players* e entendidas como documentos pessoais que seriam repassados a seus sucessores quando viessem a ser substituídos. Quando uma peça chegava às mãos da companhia era muito comum que a companhia se reunisse e fizesse uma primeira leitura, definisse as personagens e quem as representaria para que o escriva pudesse

---

<sup>54</sup> In sum, plots are carefully written and ornately headed documents, mounted onto placards to be hung on a peg, and when not in use, wrapped around their playbooks. These are, as structure reveals, texts to be observed repeatedly by several people on the same occasion on which the book is to be used.

transcrever os diálogos correspondentes, ou seja, as *parts* de cada ator. Segundo Stern (2004), o termo *part*

usado para o roteiro que os atores recebiam (e usado ainda hoje para descrever o papel (*role*) que ator representa) emerge, é claro, do fato de que os atores não recebiam o texto completo da peça, mas somente parte dele, a parte com suas linhas e deixas. De modo similar, o termo *role* (papel), tem sido sugerido, origina no rolo de papel no qual a *part* fora escrita: a sua *part* ou papel era seu pedaço de peça, consistindo ali as falas a serem *dadas* e suas deixas a serem ouvidas. Termos como *part* ou *parcel*, ambas usados para descrever o roteiro na forma recebida, indica que o fragmento era considerado como sendo apenas isso, *part* de alguma coisa maior.<sup>55</sup> (STERN, 2004, p. 124)

Os *players* recebiam apenas as falas e as deixas, nada mais para estudar seus papéis. É muito provável que o sistema de deixas, exigente como é possível imaginar, possa ter sido a ignição e filtro para selecionar os *players* que pudessem dar conta de se manterem ativos nos palcos públicos dos teatros e membros de companhias teatrais. Em Shakespeare temos um exemplo daquilo que não seria um modelo de companhia bem preparada e familiarizada com o sistema de deixas. O exemplo de um possível fracasso dentro desse modo de trabalho pode ser acompanhado pelos *players* ainda despreparados com o sistema de deixas na peça “Sonho de uma noite de verão” de Shakespeare. Retratam ali um pouco do quão difícil era se ajustar a ele. Vejamos,

**Cunha** – Fale, Píramo; Tisbe, venha para a frente.

**Fundilho** – As doces flores, Tisbe, de sabores amoráticos...

**Cunha** – “Aromáticos!”, “aromáticos!”

**Fundilho** – ... de sabores aromáticos; Têm o mesmo perfume, Tisbe, de teu doce hálito, Minha amada Tisbe querida. Mas, escuta, uma voz! Fica aqui, e num instante eu volto para ti.

**Bute** – Jamais aqui, jamais antes, encenou-se um Píramo tão estranho!

**Flauta** – Preciso eu falar agora?

**Cunha** – Sim, pela Virgem Maria, você precisa. Você precisa entender que ele vai verificar um barulho que ouviu e deve retornar logo.

**Flauta** – Alvo como um branco lírio é o radiante e belo Píramo, Um jovem muito adorável, um Juvenal tão vívido, Corado igual rubra rosa de triunfante urze branca, como cavalo correto e leal que não se cansa; contigo encontrarei, Píramo, no túmulo de meninos.

---

<sup>55</sup> Used for the script actors received (and still used today to describe the role an actor plays) arises, of course, from the fact that actors were not given the full text of the play but only ‘part’ of it, the part with their lines and cues. Similarly the term ‘role’, it has been suggested, originates in the roll of paper on which the ‘part’ was written: your ‘part’ or ‘roll’ was your bit of the play, consisting of your lines to be spoken and your cues to be listened for. Terms such as ‘part’ or ‘parcell’, both used to describe the script in the form received, indicate that the fragment was thought of as being just that, ‘part’ of something larger.

**Cunha** – “Túmulo de Ninus”, homem! Mas, ora, você não deve falar isso agora; essa é a sua resposta a Píramo. Você está falando toda a sua parte de uma vez só, deixas e tudo! – Píramo, entre! Sua deixa já passou; é “que não se cansa”.

**Flauta** – ah...Como cavalo correto e leal que não se cansa<sup>56</sup>. (III, I, p. 50).

O *player* representava *parts*, fragmentos sob um sistema de deixas que o exigia concentração para dar continuidade a suas falas. Foram assim fragmentadas, pois respondiam à urgência do sistema de repertório. Não havia tempo para transcrever a história completa a cada um dos membros da companhia. A partir destes dois sistemas, tanto o de repertório quanto o de deixas, podemos refletir sobre algumas características associadas à montagem, à preparação dos atores. O material do *player*, por exemplo, se distancia de seu documento de origem que é a peça-unidade do poeta.

As *parts* como segmentos fragmentados, são o único material nas mãos do *player*, o qual tem uma breve noção da história da peça na leitura prévia se e quando realizada anteriormente. É curioso pensar que as deixas não eram nomeadas. Personagem e *player* não eram identificados. Se o *player* não lembrava com quem contracenava, pois tivera apenas aquela primeira leitura realizada da peça, não seria um problema não saber que tal deixa corresponderia a tal personagem ou *player*. As deixas eram pérolas-disparadores para os ouvidos e falas subsequentes na representação. Esta ‘tecnologia’ em particular de não nomear os *players* que dariam as deixas, conforme Palfrey e Stern (2007), deveria assegurar que o comprometimento com a cena, com o presente da ação. Isto é,

As coisas que estão acontecendo estão acontecendo agora, no presente; o ator tem que ficar no limite; ele simplesmente não pode se dar ao luxo de descansar supondo tranquilamente que o ator que está em cena não é o único que deve dar-lhe a deixa. Porque a deixa pode vir de qualquer um, o ator deve sempre permanecer ‘na deixa’<sup>57</sup>. (PALFREY&STERN, 2007, p. 93)

Poderia se pensar que, se a deixa era inviolável, o conteúdo entre elas e que as separa poderia sofrer alterações. No decorrer da preparação das montagens e das reapresentações, alguma coisa ou outra, supomos, poderia mudar. Cortes, subtrações, realocações, acréscimos são muitas vezes necessários. A prática de intervenção pode ser vista

<sup>56</sup> Tradução de Beatriz Viégas-Faria.

<sup>57</sup> The things that are happening are happening *now*, in the present; the actor has to stay on edge; he simply cannot afford to doze off in the blithe knowledge that the player currently speaking is not the one who is to give him his cue. Because the cue just *might* come from anyone, the actor must always remain ‘on cue’.

como uma necessidade atrelada ao contexto dessa apresentação tal como brancos dos *players*, improvisações sutis sobre o texto como trocar uma palavra pela outra.

Façamos um parêntesis importante. A função do *player* era memorizar seu texto, prévia e solidamente. Mudanças, às quais estamos nos referindo, são das mais sutis. O ator não reescrevia as palavras do dramaturgo, existia um dramaturgo para isso. Mas não era o poeta quem dava corpo às suas próprias palavras, eram os *players*. De qualquer forma, mudar uma palavra e outra, criar sobre a sua *part*, era algo que poderia acontecer, mas não era o acordo que se estabeleceu dentro desse sistema de trabalho. O acordo era não contar mais com o ponto, e, portanto, memorizar suas falas corretamente, acompanhar suas deixas e jogar com a circunstância que se apresenta.

Isto posto, tinha-se uma outra possibilidade: antecipar uma interferência do material textual de algum *player* em especial. Processo que aconteceria horas antes de uma apresentação. A partir da peça dentro da peça em *Hamlet*, podemos pinçar notícias sobre essa possibilidade. Quando da chegada da companhia de *players* a Elsinore, Hamlet, muito familiarizado com o teatro de seu tempo, não só escolhe a peça que deseja ver apresentada diante do tio e agora rei, como escreve uma fala ao *First Player* que, de um dia para o outro, terá de decorá-las.

**Hamlet** – Amigos, sigam-no. Amanhã assistiremos uma peça. [530] [*Ao primeiro Ator*] Meu velho amigo, estás me escutando? Vocês podem representar *A Morte de Gonzago*?

**Primeiro Ator** – Sim, senhor.

**Hamlet** – Será amanhã de noite. Poderia, se necessário, decorar uma fala de umas doze ou dezesseis linhas, que [535] escreverei para intercalar na peça?

**Primeiro Ator** – Sim, meu senhor. (II, II, p. 105).

Esse fragmento de doze ou dezesseis linhas a ser acrescido desencadeia mais do que a memorização da fala por parte do *First Player*, mas também o estudo das deixas dessa *part* pelos outros *players*. Interpor uma fala exige não apenas memorizar tais linhas, como também definir o momento em que essa fala será manifesta e encaixada na peça, para então se fazer a transcrição das deixas aos parceiros de cena. Mais um exemplo de pistas a respeito do *modus operandi* do *player* moderno pode ser revisitado num dos poucos registros preservados contendo a caligrafia de Edward Alleyn, renomado ator do período e da companhia rival de Shakespeare, *The Admiral's Men*. A *part* de *Orlando Furioso*<sup>58</sup> é uma exceção fortuita entre

---

<sup>58</sup> Anexo A, figura 02, p. 126. *Part* de *Orlando Furioso* do dramaturgo Robert Greene apresentada em 1591-2, pertencente ao ator trágico da companhia rival de Shakespeare *The Admiral's Men*.

raros manuscritos existentes. Nela, podemos visualizar e identificar os apontamentos feitos à mão pelo *player*. Para Stern (2012, p. 4), a *part* de Orlando representa aquilo que era recebido e utilizado pelo *player* no início do período moderno,

Pois a peça era um pedaço de papel extraordinário: a sua organização e as direções de palco eram únicas; era um texto com suas próprias regras que não era o mesmo, e nunca eram as mesmas, como a peça completa. A parte, então, era potencialmente mais do que uma necessidade prática. De vez em quando, a parte pode ter sido incorporada no núcleo criativo de uma peça, ajudando a moldar não apenas a forma como os atores aprenderam, mas também a maneira como eles representavam, a forma como o público assistia, e a forma como os dramaturgos escreveram<sup>59</sup>. (STERN, 2012, p. 12)

Esse manuscrito assim como o fragmento em *Hamlet*, de certa forma, nos permite sugerir que eles conferem alguma autoria no trabalho do ator junto à sua *part* na medida em que eles dominam tanto o sistema de repertório e de deixas que podem se movimentar com facilidade, seja como for para que as falas fossem cuidadosamente manifestadas. A autoria funde-se ao texto e se configura muito mais do que apenas cumprir com as regras do sistema de deixas (decorar suas linhas e estar atento às deixas), é poder dominar as regras e se autorizar a criar a partir delas. É estar tão familiarizado com a engrenagem imposta por esses sistemas que o *player* se permite ampliar seu olhar a respeito delas, reverberando sobre o próprio estar em cena. Ao longo desse capítulo constataremos que uma confluência de pequenos disparadores, tal como esse do *prompter*, causou um efeito que contribuiu para que o modo de representação se alterasse e ampliasse com o passar do tempo, a autoria compartilhada do *player* dentro desse coletivo em que as funções começam a ficar mais distintas.

Enquanto o *player* medieval se conectava à cena, ao espaço e à plateia por trás de personagens alegóricas e mascaradas, tendo como único desafio não ser reconhecido, ao *player* moderno é exigido desvelar suas capacidades sensíveis e perceptivas no momento da representação. Estar *on cue*, exige muita concentração, atenção sobre o que acontece em cena. É muito difícil afirmar como se deu essa expansão da ideia de relação do *player* com a personagem. Talvez a imposição desproposita instaurada por esses sistemas tenha provocado

---

<sup>59</sup> For the part was an extraordinary piece of paper: its organization and stage directions were unique; it was a text with its own rules that was not the same, and was never the same, as the full play. The part, then, was potentially more than a practical necessity. On occasion the part may have been embedded in the creative core of a play itself, helping to shape not just the way actors learned, but the way they performed, the way audiences watched, and the way playwrights wrote.

o *player* a se manter na personagem, fixar-se a ela, como jamais antes tivera sido necessário pelos próprios sistemas constituídos.

Isto parece apontar para o que teria sido o desafio do *player* moderno. Dominar as regras, os procedimentos dessa prática teatral que se instaurou atrelada à dramaturgia, conquistando certa autoria no trabalho. Autoria que se materializava, paulatinamente, nesse comprometimento do *ator* com o papel, na fusão entre *player* e *part*. Burbage teria se tornado uma referência de *ator* que se mantinha no papel quando estava no palco. Isso teria causado um maravilhamento por parte da plateia. Segundo Stern (2009), havia indicações de que os *players* nem sempre se mantinham representando seu papel enquanto o outro parceiro de cena protagonizava a ação. É no decorrer do tempo que esse modo de estar no palco vai se modificando, especialmente por provocar na plateia certo alvoroço e descontentamento diante desse descomprometimento que era mais familiar no teatro medieval.

Letoy, nas *Brome's Antipodes* acusa um ator de perder o interesse 'quando havia falado', e de virar-se para a plateia, 'não se importando com o retorno'; de fato somente Burbage foi elogiado por 'nunca falhar em seu papel quando havia terminado de falar; mas com seus trejeitos e gestos, ainda o manter'. Atores teimosos podem cientemente direcionarem sua representação para longe dos atores com quem contracenavam, ao invés de para eles 'pelo amor ao aplauso, como o homem descrito por John Stephens, que 'quando tem a palavra no palco deveria olhar diretamente no rosto de seu parceiro, vira-se e dirige sua voz à plateia'<sup>60</sup> (STERN, 2009, p. 98/99)

Esse conjunto de ideias nos dão alguma notícia sobre como os *players* se relacionaram com sua prática. Podemos pinçar alguma particularidade ou outra, sem muito para se agarrar e afirmar um padrão. Mas, é exatamente o padrão que não nos interessa. Nosso recorte é bastante específico. Num primeiro momento olhamos para o *player* medieval, esse atleta da cena que abre espaço para a chegada do *player* moderno. Esse é, de alguma forma, convocado a ser despertado para estabelecer uma relação outra com a prática da qual faz parte, e de algum modo, mobilizar processos internos a partir das ações que realiza no decorrer do espetáculo. O *player* começa a dar lugar à interioridade manifesta em suas *parts*. Traz, ali, sua singularidade. Talvez tenha sido isso que viram no trabalho de Burbage.

---

<sup>60</sup> Letoy in Brome's *Antipodes* accuses one player of losing interest 'when you have spoke', and turning to the audience, 'not minding the reply'; indeed Burbage was singled out for praise for 'never falling in his Part when he had done speaking; but with his looks and gesture, maintaining it still'. Bigheaded actors might self-consciously direct their performances away from the players they were with, rather than towards them 'for applayse-sake, like the man described by John Stephens, who 'When he doth hold conference upon the stage; and should look directly in his fellows face...turns about his voice into the assembly.

Para a manutenção de um vasto repertório no mundo competitivo do apogeu do teatro elisabetano tardio algumas especialidades são exigidas. Uma companhia dependeria, essencialmente, de *player* dotados de boa memória e familiarizados com o sistema de deixas. O tempo entre um espetáculo e outro, na temporada enérgica de abril a setembro, era muito curto. Não havia ensaios e criação de cenas. A demanda era de outra ordem. Mas a preparação, pelos *players*, de seus papéis, é importante retomar, era completa. O *player* recebia suas *parts* e, em *estudo privado*, ocupava-se em memorizar seus diálogos e também as deixas de entrada e saída.

O sistema de deixas dentro desse modo de preparação do *player* era fundamental. A falta de exatidão, por exemplo, de uma deixa ou de outra dada por um parceiro de cena comprometeria a representação. Na medida em que responde de modo bem-sucedido à demanda do vasto repertório na companhia, o *player* moderno cria o sistema de deixas como aquele que regerá esse modo de trabalhar todos os dias.

## 2.2 Acting

Até o fim do século XVI, tratados ou estudos especificamente sobre o ofício do *stage player*<sup>61</sup> não existiram ou nunca foram encontrados. Fica evidente que a prática teatral não envolveu a necessidade de se formular uma teoria a respeito dela mesma. A prática descobria-se na própria prática. No entanto, nosso trabalho consiste exatamente em tentar encontrar as pistas sobre como essa prática se desenvolveu. Essa busca acabou nos encaminhando à investigação sobre os conceitos associados à arte da representação, as nuances diferenciais entre eles, sobre os estudos a respeito da prática realizada pelos *players* que

---

<sup>61</sup> A partir de agora tentaremos, muito cuidadosamente, estabelecer as diferenças entre as palavras *player* e *actor* quando as empregarmos. *Stage player* referia-se ao ator desde sua ascensão no período medieval e continuará sendo o termo mais comumente empregado para se referir “aquele que tem como ofício a arte teatral”, pelo menos até 1642. Embora outros dois termos surjam, *actor* e *personater*, para enaltecer e distinguir algumas qualidades que ainda não tinham sido desveladas no campo da representação, *player* se manteve como o vocábulo padrão. A palavra *actor* será definitivamente e amplamente empregada distanciada de sua origem primeva. *Actor*, naquele momento, designaria em sua origem o orador quando em ação nos púlpitos públicos e sagrados e os atores acadêmicos que saíam das universidades com referências da oratória para subir ao palco influenciando o modo de representação que começa a se instaurar no período. Isso repercute sobre o *playing* da época. O termo surge para fazer referência ao *player* quando esse último, no palco, começa a acentuar mais e mais as qualidades retóricas na representação dos palcos públicos. Consideramos esse um momento de transição ou reconfiguração da representação na história do teatro inglês e ocidental. Os termos compreendem as transformações decorridas na representação nesse movimento de passagem do tempo entre o fim do medievo à idade moderna. Em função de tantas mudanças no campo teatral parece que surgiu a necessidade de se nomear essas alterações com outro termo mais adianta: *personater*, ou aquele que caprichosamente personifica a personagem.



antecederam esse momento especificamente, assim como à dramaturgia que trazia algo também sobre a prática.

Nesta pesada bagagem encontramos a longa experiência das companhias errantes e seus *clowns*, compreendidos como entidades à parte com suas danças e canções; a educação tutoriada do dramaturgo transmitida aos *players* líderes e desses aos jovens promissores; os jovens universitários sabichões da oratória que se engajavam às companhias profissionais como dramaturgos/*players*; a experiência das trupes de meninos que se dedicavam aos coros juvenis desde muito cedo e que, na puberdade, espalharam-se pelas companhias adultas. Tal percurso de pesquisa nos fez compreender que aqueles *stage players*, que conquistaram um espaço estável nos palcos públicos londrinos, tiveram uma formação muito heterogênea, mas possuíam algo em comum antes de subirem aos palcos: teriam recebido parte de seu conhecimento por um tutor.

A tradição da oralidade na transmissão do conhecimento dentro de famílias de companhias errantes vigorou por séculos sem que nenhuma letra fosse dedicada ou que algum tipo de formulação tenha sido realizado a respeito de como trabalhavam e se organizavam. As muitas tentativas de nos aproximarmos do fazer teatral desse período nos levam às peças e aos tratados de retórica, cuja arte atrelou-se à dramaturgia e reverberou também sobre a representação. No sexto livro de “Instituto Oratoria”, por exemplo, Marco Fábio Quintiliano (30-96 d.C.) teria estabelecido alguma relação entre a arte da representação com a arte da oratória e antiga retórica na medida em que ele sugere que o orador, assim como o *player*, seria um manipulador das emoções. De que ele deveria estar profundamente mobilizado para que seus ouvintes pudessem também se comover. No livro *Actors and Acting in Shakespeare’s Time: the art of stage playing*, o estudioso John H. Astington (2010) considera que,

As artes da oratória, ligadas principalmente nos tempos clássicos aos pedidos legais e discursos políticos, tomaram conhecimento antecipado dos atores e do palco: o trabalho de Quintiliano recomenda especificamente aos aspirantes a oradores alguma observação cuidadosa do teatro. Através do treinamento escolar clássico em oratória, os tribunais, a igreja e o teatro ficaram associados ao longo da Renascença, e a linguagem extraída de técnicas oratórias pode ser aplicada ao sucesso de suplicações, pregações ou atuações<sup>62</sup>. (ASTINGTON, 2010, p. 24)

---

<sup>62</sup> The arts of oratory, chiefly connected in classical times to legal pleading and political speeches, took early notice of actors and the stage: Quintilian’s work specifically recommends to aspiring orators some careful observation of the theatre. Through classically based school training in oratory, the law courts, the church, and the playhouse remained associated throughout the Renaissance, and the language drawn from oratorical techniques might apply to successful pleading, preaching, or playing.

Um teatro de rua soma-se a um modo de enunciação sugerido pelas leis da retórica gerando aí um caminho outro à prática teatral e em especial à representação do *player*. De acordo com Astington (2010), a associação entre os palcos públicos, os tribunais e a Igreja teria se estabelecido através da arte da oratória. No entanto, essa arte do falar bem requer algum tempo para ser refinada e conquistar os fins últimos de sua função: persuadir seus ouvintes através de um conjunto de estratégias que englobam os meios linguísticos, a vocalidade, o corpo e a mobilização das paixões, (como eram denominadas as emoções, naquele período). O tratado do romano do século I teria sido a referência mais próxima dos dramaturgos ingleses<sup>63</sup> quando esses começaram a investir na feitura das peças.

Quintiliano com sua arte da oratória, assim como Cícero e antes Aristóteles com a arte da retórica legaram à dramaturgia as linhas gerais para se compor um discurso dramaticamente elaborado o qual visava comover ou mobilizar as paixões humanas. A tradição retórica herdada dos antigos atravessou os séculos e serviu de base para as escolas humanistas encontrando seu declínio no século XIX. Comunicar-se através de gestos, utilizar uma linguagem calcada em alguns preceitos – sobretudo os que implicavam o estilo - tornou-se uma arte transponível ao trabalho dos atores do século XV e XVI, deixando de ser predomínio dos oradores.

A influência da retórica é uma das características que permearam o teatro do elisabetano tardio. Ao longo dos séculos que precederam o Humanismo ela amparava fortemente os sujeitos com talento para a dramaturgia, reverberando sobre o modo de representação dos atores. O *Acting* tinha, na Retórica, sua referência máxima. No entanto, a arte dos palcos públicos é um ofício dos *players*. Dessa forma, não poderia ter sido definida como *acting*. Melhor corrigir apontando que o *acting* incorpora-se ao *playing*, ou é também um dos elementos que compõem o modo de representação e quase se sobrepôs ao *playing*. Na medida em que ela é apropriada à dramaturgia e experimentada pelos *players*, o modo de representação começa uma transmutação.

---

<sup>63</sup> Shakespeare é nosso grande exemplo. Não há registros de que William Shakespeare, por exemplo, tenha frequentado alguma universidade, entretanto, observamos no conjunto de sua obra a riqueza de conteúdo nas áreas do conhecimento humano que nos permitem constatar sua aplicação autodidata. A sensibilidade, a genialidade e a convivência na corte lhe serviram como eixo para a criação do todo de sua obra. Não sabemos, por exemplo, se ele dominava a língua grega, condição para ter acesso direto aos textos dos antigos gregos. No entanto, seu conhecimento em latim permitiu que algum saber sobre a retórica e a poética aristotélica, sobre os textos platônicos e dos poetas gregos lhe fosse transmitido pelos poetas latinos, e mesmo pelos poetas ingleses de seu tempo. Não temos informações sobre como se dava a aquisição de conhecimento, mas sabemos, por exemplo, que Leonardo da Vinci tinha uma cultura portentosa, pela sua amplitude e profundidade. Este parágrafo em particular é resultado do diálogo entre a orientadora, Prof. Doutora Suzi Frankl Sperber e a autora deste trabalho.

Conforme afirma o estudioso B. L. Joseph (1951) em *Elizabethan Acting* e defensor fervoroso da relação estrita entre representação e retórica no período, *stage-playing and rhetorical delivery were so alike, that whoever knows today exactly what was taught to the renaissance orator cannot be far from knowing at the same time what was done by the actor on the Elizabethan stage*<sup>64</sup> (JOSEPH, 1951, p.1). Essa defesa nos remete à reflexão sobre as questões próprias da representação, pois que entre os vários elementos do teatro do início do século XVII, destaca-se o discurso retórico (no sentido da elocução) como um fenômeno bastante significativo, não só na representação daquela época, como também na história da educação dos ingleses. Para Joseph (1951, p.75), o teatro do início do século XVII era compreendido como um lugar onde a fusão da voz, do gesto e da imaginação era comunicada à audiência numa combinação de emoção e argúcia, e tinha sua expressão máxima na poesia dramática daquela época. Entretanto, igualar esse modo de recitar dos oradores ao dos *players* é limitado e deveras injusto. Injusto, pois que a arte do *player* exige algo que vai além de recitar versos e possui algo de superior no sentido da expressividade que os oradores não necessitam *a priori*.

O poder de persuadir dependia dos meios de comunicação sedutores e técnicos tanto dos oradores como dos *players* da época. Porém, diferentemente do orador, o *player* deve não apenas dominar esses meios, como evocar ou tornar presente pela eloquência do corpo o universo interior da mente humana e toda a idiossincrasia da personagem que está se compondo. Isto é, um orador não é um *player*, não representa uma personagem, não está atrelado às demandas de um sistema de deixas e de repertório, e por fim, não joga com seus pares e imprevistos ocasionais em cena, inerentes a qualquer montagem de espetáculo. O *player*, ao assumir um papel convoca suas capacidades sensíveis e perceptíveis, estabelece uma relação com o seu fazer e com o público. Juntos eles compõem a personagem. Essas capacidades convocadas envolvem não somente um domínio sobre um determinado material textual, como também um domínio sobre uma vocalidade, sobre um gestual que constitua, no ímpeto do momento presente e aos olhos e ouvidos de sua plateia, o encontro com a personagem.

Quanto ao orador, poderíamos considerar que ele assume um papel diante de sua plateia, compromete-se com seu discurso de ideias, provoca encantamento através dos meios pelos quais ele se expressa eloquentemente. Entretanto, sua eloquência corporal é tímida ou

---

<sup>64</sup> A forma de atuar e o modo de recitar eram tão parecidos, que qualquer um que entenda hoje, exatamente o que foi ensinado ao orador renascentista não pode, simultaneamente, estar longe de saber o que era feito pelo ator no teatro elisabetano.

sutil se comparada com o corpo/atleta do *player*, que se dispõe a caracterizar fisicamente uma unidade dentro de um todo maior que é o espetáculo. Um orador é um viajante solitário. O *player*, um atleta em equipe. Portanto, estamos nos referindo a sujeitos que possuem funções distintas e se movimentam dentro dessas funções de maneira também muito diferentes, ainda que possam compartilhar dos conhecimentos retóricos entrançados à dramaturgia e estendê-los à cena.

O *player*, portanto, possui um gestual um tanto quanto eloquente, fisicamente, para se unir às estratégias discursivas. Esse gestual teria sido o correspondente material do discurso retórico correspondente no corpo, mais especificamente do uso das mãos no discurso. E por muito tempo se atribuiu à obra *Natural Language of the hand* (1974), de John Bulwer, a descrição gráfica desse gestual que teria sido formalmente compilado em 1644. A *Chirologia* de Bulwer reúne uma compilação de gestos que, em sua totalidade, formariam uma língua destinada a deficientes auditivos e mudos. O manual, na verdade, é dividido em dois tratados, *Chirologia* e *Chironomia* (1974), no qual o médico britânico reuniu, aproximadamente, cento e vinte imagens de gestos executados pelas mãos. *Chirologia* seria considerado um estudo sobre a exposição de gestos manuais socialmente reconhecíveis que poderiam também ter sido empregados no palco, e apresenta, palavras e conceitos – raiva, amor, amizade – como manifestações físicas. O segundo manual, *Chironomia*, abarcava a arte ou as regras que governariam a Retórica.

Conforme a pesquisa de Gurr (2009, p.119), Bulwer, teria tido uma filha com deficiência auditiva total. Ao longo de sua vida, pôs-se a produzir os tais manuais com ilustrações de gestos paralinguísticos referentes a cada paixão/emoção. Deslocando-a de seu contexto e função primeira, tornou-se uma referência e um certo conforto àqueles estudiosos que a imputaram como sendo a representação gráfica dos tratados de retórica ou do suposto gestual utilizado pelos *players*. Juntas, as duas obras tornaram-se referências que poderiam ser empregadas para definir a representação dos *players* do século XVII. Entretanto, são obras especialmente escritas e elaboradas para cumprir determinados propósitos. Sugerir uma identificação às competências do *player* não é de todo razoável, compreensível talvez, uma vez que podem conter aproximações, porém, desde que saibamos sua origem e função. A ausência de um registro ou tratado especificamente relacionado à representação no período nos impede de estabelecer comparações ou conferir semelhanças com o estudo de Bulwer. Tais tratados foram escritos para dar conta de um determinado saber e o qual se volta para um determinado

objetivo. Tomá-los como um substituto possível para tal lacuna no tocante à arte dos *players* seria propor uma resolução simplificada.

As descrições sobre o gestual instadas pelos tratados de Bulwer foram fortes referências tanto para deficientes auditivos e mudos quanto para estudantes de oratória pelos dois séculos seguintes. Alguns gestos poderiam simplesmente imitar a conduta social e outros demandavam uma plateia capaz de lê-los. Por dois séculos, as obras de Bulwer foram forçosamente tidas como modelos de como se portar no palco. Stern (2004, p. 83) acredita que se comunicar através de gestos e utilizar uma linguagem calcada em alguns preceitos tornou-se uma arte aperfeiçoada pelos *stage players*, mas distinguia-se do modo como os oradores se conduziam. Como podemos perceber, haviam referências aos gestual e a forma de enunciar. Contudo, estão comprometidas com propostas específicas e não relacionadas aos *players* particularmente, podendo forçosamente servir para um cotejo, embora possam servir de modo muitíssimo restrito.

Há, portanto, saberes que influenciaram a prática teatral desse período, mas que precisam ser examinados tendo em vista sua origem, contexto e função primeira. Por isso, nos mantemos vigilantes a possíveis enganos ou assertivas definitivas. Estamos diante de um universo poroso quanto a formação desses *players*. Diante de uma prática que está se articulando, aliando a tradição com as inovações, ao mesmo tempo em que se harmonizava às influências diretas de outros saberes como a filosofia, a política, a cosmologia, a ciência. Logo, o modo de representação transforma-se num catalisador a testemunhar seu tempo gerando, concomitantemente, uma concepção de representação que possa orquestrar esses saberes.

Ainda que não tenhamos um compêndio específico sobre o trabalho do *player*, a literatura do período, assim como a literatura crítica e teórica posterior, nos ajuda a compreender que aqueles que mais se dedicaram a comentar sobre o fazer teatral e sobre seus protagonistas em ação foram os próprios dramaturgos e filósofos. Os dramaturgos como os dinamizadores desses saberes. Dramaturgos que também teriam iniciado sua trajetória no entretenimento teatral londrino como *players* em suas companhias tal como um William Shakespeare, e mesmo dentro das universidades. De alguma forma, poderíamos tomá-los como os teóricos da representação os quais, via dramaturgia, escavam o humano e delegam ao *player* a função de materializar esse humano na sua complexidade mais profunda. Para Astington,

Na época de Shakespeare, não existia nenhum equivalente ao crítico teatral de um jornal moderno, de modo que não só nos falta atualmente algo que se assemelhe a

uma crítica contemporânea de alguma apresentação, mas Tudor e Stuart não tiveram nenhum discurso público comum sobre teatro, exceto aquilo que se construía nas próprias peças, e nos textos impressos correspondentes impressos que às vezes seguiam a sua representação. Embora houvesse uma viva tradição de falar sobre peças e atores, nossa impressão hoje, baseada em textos sobreviventes, é que os dramaturgos contemporâneos foram os principais críticos e teóricos das artes do teatro, a representação incluída.<sup>65</sup> (ASTINGTON, 2010, p.10)

As peças são guias eternos dos estudiosos que se debruçam em desvelar algo sobre a prática nesse período. Tal como o tempo que levaria um espetáculo, já que as peças consistiam de cinco generosos atos de muito texto. Atualmente, um “Romeo e Julieta” dilata-se temporalmente numa construção rítmica mais descompassada, o que antes, por exemplo, teria levado apenas duas horas sobre o palco. Conforme Gurr (2009), o distanciamento no tempo afetou nosso pensamento sobre o ritmo do espetáculo:

Atualmente nós as tomamos muito vagarosamente e normalmente as respeitamos acentuadamente. O impacto das mudanças físicas e mentais sobre nós, espectadores, pelos últimos 400 anos afetou a forma e os níveis de conforto das casas de espetáculos, nossa distância da língua de Shakespeare, e mais do que qualquer outra coisa uma diminuída no passo. A passividade inerente das audiências modernas, todos sentados em silêncio, impõe esta longa pausa de Shakespeare no palco moderno. Respeito e mesmo a idolatria a Shakespeare faz a imposição não apenas de alta velocidade em encenar, mas os cortes radicais do texto bastante difíceis de contemplar [...] Não foi apenas o repertório que teve uma virada muito rápida nos tempos modernos com respeito ao que estamos acostumados agora, mas as representações dos atores<sup>66</sup>. (GURR, 2009, p. 138)

Como percebemos, trata-se de uma época afortunada em notícias sobre a prática do *player*, se compararmos com a de seus predecessores medievais. Talvez fosse possível olhar para Shakespeare como um escavador do humano e o quanto o *player* fora o bisturi desse processo inaugural de catalisar o que acontecia naquele período tanto na forma como no conteúdo de sua expressão. Nesse sentido, no decorrer da pesquisa, buscamos pistas sobre a prática teatral das companhias teatrais modernas nas mais diversas fontes de referências

---

<sup>65</sup> In Shakespeare's day there was no equivalent of the modern newspaper reviewer, so that not only do we today lack anything resembling a contemporary critique of a performance but Tudor and Stuart theatre-goers did not experience any common public discourse about theatre, with the exception of what was carried on in plays themselves, and in the corresponding printed texts which sometimes followed their performance. Although there would be a lively tradition of talk about plays and players, then, our impression today, based on surviving texts, is that contemporary dramatists were the chief critics and theorists of the arts of theatre, performance included.

<sup>66</sup> Nowadays we expect to take them very slowly and usually fairly respectfully. The impact of physical and mental changes on us through the last four centuries of playgoing has affected the shape and the comfort levels of the playhouses, our distancing from the language of Shakespeare, and more than anything else a slowing down of the pace. The inherent passivity expected of modern audiences, all seated in silence, imposes this long-pausing Shakespeare on modern staging. The summary 'two hours traffic of the stage' that the Chorus of *Romeo and Juliet* expected has extended to a minimum of three. [...] it was not only the repertory that had a much more rapid turnover in the early modern time than we are accustomed to now, but the player's performances.

inglesas. Entre uma leitura e outra notamos, em particular que os termos empregados pelos autores para referirem-se à representação no período apresentavam uma variação.

Num primeiro momento, pensamos que *player* e *actor*, por exemplo, fossem substantivos equivalentes, porém escondiam sentidos que demandavam um olhar reflexivo. De outra forma, não haveria como acessar ou reconhecer os processos que perpassaram a representação na medida em que eram usados distintamente, correspondendo a sujeitos que ocupavam funções distintas. No prefácio de *The profession of Player in Shakespeare's Time* de Gerald Eades Bentley (1984), encontramos uma elucidação justa sobre o assunto, o que reforça nossa intuição primeira de ficarmos atentos ao emprego de alguns termos em especial. Conferimos abaixo:

Meu uso da palavra *player* em vez de *actor* tem uma razão de ser. Quanto mais eu verificava minhas notas e os documentos contemporâneos, em especial processos e registros párocos, mais certo eu estava de que *actor* seria uma escolha anacrônica como inexata. Como há mais de 3 séculos empregamos o termo *actor/ator* é compreensível que queiramos assumir que o uso naquele período fosse o mesmo. Não era. No período elisabetano, jacobino e carolíneo, os termos *PLAYER* e *PLAYING* são usos padrões nestes três reinados. Ainda que o termo *actor* seja usado por alguns editores e eventualmente apareça em algumas peças, na profissão em si, o termo usual era *player*. A evidência para isso me parece esmagadora, e eu a digo aqui. O mas extensivo documento, único que diz respeito aos assuntos teatrais da época é o chamado *Diário de Henslowe*. Já que a maioria dos assuntos diversificados de Henslowe era com pessoas do teatro, ele raramente achava necessário gravar sua ocupação; mesmo assim ele – ou suas testemunhas – usavam o termo “*player*” ou “*players*” mais do que um par de vezes, nunca “*actor*”<sup>67</sup>. (BENTLEY, 1984, p. X).

Entre tantos vocábulos, *play*, *act*, *enact*, *counterfeit*, *present*, *imitate*, *shadow*, *impersonate*, *pretend*, *imitate* e *passionate* estão entre os termos utilizados para referir-se ao ofício do *player*. Como aponta Astington (2010) no primeiro capítulo de seu livro, um mesmo vocábulo pode encerrar sutilezas distintas dependendo do contexto em que é empregado. Em sua análise,

---

<sup>67</sup> My use of the word ‘player’ instead of ‘actor’ may seem eccentric to some readers; indeed, I had at first injudiciously intended to use the title “The Profession of Actor in Shakespeare’s Time”. But the more I went over my notes and pored over contemporary documents, especially lawsuits and parish records, the more it was borne in upon me that such a choice would be somewhat anachronistic as well as inaccurate. Since the word ‘actor’ has been the term in most common usage for a theatrical performer for more than a three centuries now, it is understandable that we should assume that the usage was the regular Elizabethan, Jacobean, and Caroline one. It was not. “Player” and “playing” are the standard usages in these three reigns. Though “actor” is sometimes used by the printers and occasionally in the texts of plays, in the profession itself “player” was the normal term. The evidence for this seems to me overwhelming, and I set it forth here. The most extensive single document concerning theatrical dealings of the time is the so-called Diary of Henslowe. Since the majority of Henslowe’s diversified dealings were with theater people, he seldom found it necessary to record their occupation; even so, he – or his witnesses – use the term “player” or “players” more than a socorre of times, never “actor”.

O *Oxford English Dictionary* localiza o primeiro uso de "falsificar" em conexão com atuar em meados do século XVI: uma tradução de Erasmus fala de "Homens como jogadores falsos e disfarçados". O uso moderno da palavra imediatamente sugere falsidade; este era um dos sentidos do século XVI de "falsificar", mas também poderia ser usado de forma neutra para significar fazer ou fabricar, especialmente se a técnica artística estivesse envolvida na manufatura<sup>68</sup>. (ASTINGTON, 2010, p. 14).

Essas diferenças nos provocaram a investigar as nuances que as distinguiram e se elas poderiam acrescentar algo ou informar algo sobre os processos mobilizados na representação. A etimologia das palavras contribui para acessarmos o portal do tempo, e nos aproximarmos dos sentidos então produzidos. O termo *counterfeit*, como citado acima, é exemplo de como uma mesma palavra pode comportar vários significados para se tentar definir a arte desses sujeitos históricos nossos antepassados. Como aponta o autor, é um termo que, de alguma forma ou de outra, faz referência ao ofício dos *players*. No entanto, outros dois termos merecem ser destacados: *actor* e *acting*.

As diferentes terminologias são tecidas por meandros frágeis que as caracterizam e, que, submetidas a uma análise contextual, nos permitem compreender os motivos implicados no emprego de uma em detrimento da outra. O termo *acting*, por exemplo, é uma delas e precisa ser trazida à discussão uma vez que é atribuída, em sua origem, **à ação do orador** nos púlpitos e, posteriormente, estendida à do *stage player* nos palcos públicos. Isto é, *acting* refere-se ao momento em que orador está em ação nos púlpitos. Posteriormente, devido às mudanças na dramaturgia, das reverberações do *acting* dos *actors* sobre o *playing* dos *players*, o emprego do termo *acting* também se fará referência à ação do *player* quando no palco. Temos, portanto, a responsabilidade de grifar a diferença entre *acting* e *playing*, que pode vir a sugerir estar relacionada tanto com a qualidade da representação – algo deveras arriscado de se trazer à discussão, uma vez que não estamos fazendo uma pesquisa de caráter fenomenológico – quanto com uma inovação na arte de representar no período. Como coloca Astington (2010, p. 5),

O que fazia um bom *ator*, e quais tipos de qualidades os *players* encarregados de recrutar novos colegas deviam procurar? Como no teatro moderno, os atores teriam uma variedade individual de características físicas e vocais, com os requerimentos comuns de uma entrega oral forte e clara e uma presença de palco adequada; uma habilidade de comandar a atenção de uma plateia de maneira própria da personagem e da situação em determinada cena. O que faz um 'ator bem agraciado' – frase

---

<sup>68</sup> The Oxford English Dictionary locates the first use of 'counterfeiting' in connection with acting in the middle of the sixteenth century: a translation of Erasmus tells of 'Men like players counterfeited and disguised'. Modern usage of the word immediately suggests falsity; this was one of the sixteenth-century senses of 'counterfeit', but it could also simply be used neutrally to mean to make or manufacture, especially if artistic technique was involved in the making.



Shakespeareana – é bem misterioso, mas atores e diretores sabem o que é quando eles veem ou ouvem, assim como as plateias. As tentativas de definir as qualidades que distinguem os bons *players* dos meramente competentes tendem a soar vagas<sup>69</sup>. (ASTINGTON, 2010, p. 5)

O que veremos ao longo desta tessitura é que o emprego dos diferentes termos para se referir ao trabalho do *stage player* estaria, muito provavelmente, indicando o acontecer de uma outra relação do *player* com a sua prática. Prática essa distinta daquela que se constituiu com os *players* do fim do medievo, os quais estavam dentro de um outro sistema de trabalho, que demandava capacidades distintas das dos modernos, especialmente no que se refere à ideia de montagem, representação e relação *player* e personagem. A relação dos modernos com o papel começa a se alterar através de um movimento circular com a dramaturgia que também está em transformação. Esse novo material textual teria dado subsídio para que os *players* pudessem ampliar seu *corpus* de representação. Estamos agora, num momento muito particular da história do teatro ocidental, na medida em que dramaturgia e representação se entrelaçam para transpor no palco ou desvelar em cena o universo interior das personagens.

Como comentado acima, há motivos que subjazem os usos dos vocábulos e que justificam esta opacidade intrínseca ao termo, trabalhosa no que concerne a tentativa de tornar mais aparente aquilo que está encoberto. Isto fez eclodir as suspeitas de que o *player* do elisabetano tardio pode ter tido seu ofício destacado ou valorado na medida em que o termo *acting* começa a ser empregado para fazer referência a uma representação bem-sucedida. Mas, isso implicaria afirmar ou endossar a ideia de que aquilo que era *played* antes desse período, seria menos bem-sucedido de que a ideia de *acting*. Inegavelmente, como em qualquer profissão, temos sujeitos que atuam melhor do que outros. Mas, repetimos, essa não é uma investigação em que possamos nos ater à análise do fenômeno teatral.

Entretanto, o que podemos observar é que há uma mudança com relação ao modo desses *players* estabelecerem uma relação com seu ofício e com a ideia de assumir uma personagem, manterem-se na personagem e manifestar a interioridade dessa personagem. Algo totalmente inovador quando voltarmos o olhar para o *player* medieval dos ciclos litúrgicos os quais tinham uma relação com a personagem muito mais figurativa, alegórica do que de um

---

<sup>69</sup> What made a good actor, and what kind of qualities might players charged with recruiting new colleagues have been looking for? As in the modern theatre, actors would have had a variety of individual physical and vocal characteristics, with the common requirements of strong and clear oral delivery and a suitable stage presence: an ability to command an audience's attention in a manner suited to character and the situation within a given scene. What makes a 'well graced actor' – Shakespeare's phrase – is rather myterious, but actors and directors know it when they see it and hear it, as do audiences. Attempts to define the qualities that distinguish the good player from the merely competent tend to sound vague.

adensamento de carácter via dramaturgia. Por isso, acreditamos que indicar o *player* do medievo como menos valoroso em seu ofício do que o moderno é também desconsiderar toda uma prática que fora, ironicamente, pujante e espetacular. Tomamos novamente o exemplo empregado no capítulo um o qual naquele momento, trazíamos a discussão relativa apenas ao termo *play* e que agora nos concentraremos no termo *acting*.

Para nós a coisa mais importante na relação entre a oratória e a representação é seu efeito sobre a terminologia usada para descrever atuar e algumas das implicações das mudanças em terminologia. No século XVI ‘atuar’ (*acting*) era eventualmente usada como uma forma verbal do substantivo normalmente utilizada para a ‘ação’ do orador, sua arte de gesticular. O que comumente os palcos ofereciam eram meras brincadeiras (*playing*). A partir dessa distinção veio a tagarelice/*jiber* amarga de Jonson quando ele inscreve na folha de rosto da peça *The New Inn* que sua peça ‘nunca tinha sido atuada/*acted*, mas mais negligentemente *play’d* por alguns, os *King’s Servants*. Que o termo acadêmico ‘*acting*’ deveria ter se tornado tão completamente a prerrogativa dos *common players* tal como se tornou no início do século XVII é um testemunho bastante surpreendente para o crescimento da predominância dos atores sobre os oradores, os quais eram, em grande escala, seus competidores diretos nos púlpitos religiosos<sup>70</sup>. (GURR, 2009, p. 118)

O termo acadêmico *acting* estaria primeiramente vinculado à ação do orador, somente depois ele será atribuído ao ofício do *player*. Ou melhor, os processos envolvidos na arte do *actor* serão somados à bagagem do *player*, jogador da cena de rua e refinados ao longo das décadas, conferindo assim um distanciamento de tomar ou aproximar o *player* moderno como a um orador. Gurr (2009, p. 118) acredita que as considerações tecidas para descrever ou abarcar as potencialidades do orador, quando em ação, teriam sido formuladas sob a inspiração no trabalho bem-sucedido dos *players*. Os *stage players* seriam as musas inspiradoras quando o assunto se referia ao *acting*: *If anything I suspect the orators learned these aspects of their occupation from the players rather than the reverse*<sup>71</sup>.

E, para nós, a impressão de Gurr a respeito dos *players* faz muito sentido, isto é, de que o *player* não era um orador, ou pelo menos não poderia ser restrito a essa equiparação. Embora os *players*, em sua maioria, não tivessem propriamente passado por uma formação

<sup>70</sup> For us the really important thing in the relationship between oratory and acting is its effect on the terminology used to describe acting, and some of the implications of the changes in terminology. In the sixteenth century ‘acting’ was occasionally used as a verbal form of the noun generally used for the ‘action’ of the orator, his art of gesture. What the common stages offered was mere ‘playing’. From this distinction came Jonson’s bitter jibe when he inscribed on the title page of *The New Inn* that his play was ‘never ACTED, but most negligently PLAY’D, by some, the Kings Servants’. That the academic term ‘ACTING’ should become so completely the prerogative of the common players as it did early in the seventeenth century is a quite striking testimony to the growth of their predominance over the orators, who were to a large degree their direct competitors in church pulpits.

<sup>71</sup> Se tem algo que suspeito é a de que os oradores aprenderam estes aspectos de sua ocupação dos atores muito mais do que o reverso.

acadêmica na arte da oratória, eles teriam sido iniciados na arte do gesto e do bem falar tanto via dramaturgia quanto via instrução por um tutor. Ademais, eram *players* e também espectadores de outros *players*. Não seria justo encerrá-los como declamadores ou recitadores, cujo êxito está em seguir regras rígidas de elocução e gestualidade para persuadir seus ouvintes. A arte do *player* não é, enfatizamos, a arte da oratória, mas também contempla a arte da oratória.

A partir da colocação de Ben Jonson de que os *King's Servants* teriam apenas “*played and never acted*”, parece provável que os *players*, que anteriormente “apenas” *played a play*, não estariam preparados para as necessidades dessa dramaturgia que explorava, em sua estreia, a manifestação exterior da interioridade humana no corpo do *player*. Isto é, parece que surge aí, tacitamente, uma comparação com os *actors* dos púlpitos sagrados. Logo, a consideração de Jonson, pode sim nos levar a pensar que a representação dos servos do rei estaria relacionada com a qualidade da representação uma vez que eles estão “moldados” à representação tal como os *actors*. Sugere também a possibilidade de que esses *players* estão atravessando um processo de transformação. Estamos nos referindo a um *player* que começa a se desvincular da ideia de figurar uma personagem alegórica, mas também desafiado pela dramaturgia que exigia de seus *players*, transitar pelas paixões ou pelos diferentes estados da mente humana em suas duas horas de palco diárias.

A materialização dessa camada do sensível nos parece, que se manifesta provocada pelo texto, pelas palavras, pela brincadeira com as novas palavras, já que nesse mesmo momento a língua inglesa se autofecundava no palco e na página. De modo que ao ser acordada ou re/conhecida em si mesma, reverbera sobre o corpo do sujeito da ação. Convoca-o, convida-o a ser mobilizado na medida em que se deixa mobilizar por elas, comprometendo-se com o sentido delas em suas *parts*, mas cientes de que elas compõem um todo maior que é a peça e destino das personagens em trajetória, como do espetáculo.

A hibridização de especializações proporcionou a ampliação do repertório pessoal do *player*. E, um tanto estufado com as tradições retóricas, ao mesmo tempo energizado com sua infância medieval pelas ruas da cidade, ele parece estar se encaminhando para um amadurecimento de sua ocupação, podendo se autorizar a se distanciar das amarras que o constituíram para, paulatinamente, imprimir algo seu, sem necessariamente romper com aquilo que o constituiu. O que desponta no teatro inglês do período é, justamente, o *player* ter chamado a atenção para si e desestabilizado o foco que estava somente sobre o dramaturgo e a obra. A reverência antes direcionada aos poetas estende-se, simultaneamente, aos reconhecidos *players* da época. De acordo com Gurr (2009),

Algo da história da representação assim como os atores podem ser encontrados nas carreiras de *players* famosos. Os primeiros grandes nomes dos anos de 1580 foram os clowns Tarlton e Robert Wilson, a quem a fama excedia a de seus contemporâneos na companhia *Queen's Men*, Bentley e Knell. Ali por 1600 a posição foi revertida, e a reputação como escritores de tragédias de Alleyn e Burbage, dominaram o mundo do teatro. Em 1599, Kemp moveu-se rapidamente para fora do 'mundo' e seu sucessor Armin foi reconhecido como dramaturgo e clown. A fama subsequente caiu não tanto nos escritores de tragédias que herdaram os papéis famosos de Alleyn e Burbage, Perkins, Fowler ou Taylor, como sobre os atores-sócios como Beeston ou atores-dramaturgos como Nathan Field. Primeiro os graciosos animadores, depois os grandes escritores de tragédias, por último, os empresários. Como a aristocracia, a fama crescentemente provou ser consideração comercial.<sup>72</sup> (GURR, 2009, p. 105)

Os papéis representados por Burbage “morreram” com ele. Segundo Stern (2004, p. 72), os papéis eram tão associados aos *players*, ‘proprietários’ dessas personagens, que, quando morriam, era impensável que fossem representados por outra pessoa. Na verdade, os papéis de Burbage passaram para Lowin e Taylor, e depois para Betterton. Burbage se imortalizou na medida em que as técnicas de representação foram transferidas e preservadas por esses *players*. Temos, portanto, uma dramaturgia que começa a provocar um modo de representar distinto, daquele com o qual, se estava familiarizado, tanto aos olhos da plateia quanto para os *players* que trabalhavam e os que adentravam nesse universo.

Os *players* estavam em processo de familiarização, de preparação e mesmo formação de um novo sistema intenso de repertório e de deixas, que provocava o *player* a transpor ao palco a protosubjetividade contemporânea apresentada pelas personagens dos dramaturgos modernos, tal como Jonson, talvez, esperava e como Shakespeare em especial, legitimou. Mais liberdade ao *player*, mais comprometimento com o papel, com o jogo da cena e com a plateia. O *player* se organiza para manifestar o conteúdo de suas *parts* e *present, bring into being a character through pronouncing, gesticulating and passionating*<sup>73</sup>. De acordo com John Astington (2010, p. 30), a representação de um papel é uma re-apresentação, mas os elisabetanos eram mais propensos a falar de "apresentar" uma *part* no palco, usando uma forma

---

<sup>72</sup> Something of the history of acting as well as actors can be found in the careers of the famous players. The first great names of the 1580s were the clowns of extempore, Tarlton and Robert Wilson, whose fame far exceeded that of their contemporary straight actors in the Queen's Men, Bentley and Knell. By 1600 the position was reversed, and the reputations as tragedians of Alleyn and Burbage, dominated the theatre world. In 1599 Kemp jiggged his way out of the 'world' and his successor Armin was renowned as a playwright as much as a clown. Subsequently fame fell not so much on the tragedians who inherited Alleyn's and Burbage's famous roles, Perkins, Fowler or Taylor, as on the actor-managers like Beeston or actor-playwrights like Nathan Field. First the witty entertainers, next the great tragedians, lastly the empresarios. Like gentility, fame increasingly proved a comercial consideration.

<sup>73</sup> Apresentar, trazer à tona uma personagem através da pronúnciação, gesticulação e *passionating*.

mais curta da palavra mais longa, o que também traz consigo alguma noção de vir a ser, tornar-se, viver o momento presente.

Talvez seja possível afirmar, já nesse momento, o início da conquista de uma autoria por parte dos *players* junto a esse novo material textual. Quando começa a haver mais familiaridade com a dramaturgia é que os *players* acabam sedimentando um modo de representação mais livre das amarras do texto, justamente por fundirem-se a esse texto. Nesse período, a autoria se fazia conjuntamente e se caracterizava por um todo, por uma união dos trabalhos do autor do texto com o dos *players* formando um movimento só, se harmonizavam num movimento só, não havendo distinção propriamente. A autoria se deflagrava na medida em que esse player se apropriava do material textual. Temos então, uma separação do texto do autor, o que não significa que tenha havido uma ruptura com essa separação. Enfatizamos uma não ruptura no sentido de que o trabalho do *player* sempre dependeu do texto.

A representação potencializava o texto, assim como o texto potencializava a representação. É uma manifestação de caráter circular. Shakespeare era ator e autor, escrevia para e com os *players* de sua companhia. Acreditamos que esses respondiam às suas propostas, e é muito possível que, em função das mudanças ocorridas na forma de Shakespeare escrever suas peças, estes mesmos *players*, muitos deles também dramaturgos, provocaram, propuseram, nortearam e inspiraram tais mudanças paralelamente. Há, aí, uma primeira notícia sobre uma visível separação do autor do texto do trabalho do ator.

Temos o indício de uma separação. Enfatizamos separação, para deixar evidente que não houve uma ruptura entre o trabalho do autor do texto e do ator. O ator dependerá do texto, neste caso, sua *part*. Seu comprometimento com o papel, como já mencionado e repetido, é memorizar suas falas e suas deixas. Essa era a exigência fundamental para o *player* moderno, o qual estava inserido num tempo ritmo muito mais acelerado de se estar em cena e de preparar papéis diferentes todos os dias do que fora para o *player* medieval que apresentava repetidamente ao longo de um dia e por anos a mesma narrativa quando ocasionalmente representava.

### 2.3 *Acting e Passionating*

O teatro da era shakespeariana, como estamos podendo reconhecer, definiu-se como uma prática teatral muito diversa daquela do Teatro Medieval. Fortemente influenciada

pelo volume de material textual e o conteúdo que perpassa esse material composto tacitamente por regras e convenções muito específicas para serem decodificadas pelos *players*. Retomando um ponto já referido, inaugura-se um modo de representação que se ajusta ao número de papéis diferentes a serem apresentados praticamente ao mesmo tempo e ao modo como preparar esse material.

Para entendermos mais sobre o trabalho privado e solitário do *player* concernente à sua preparação, precisamos apresentar o pensamento que vigorava naquele momento a respeito dos processos internos que, se cogitava, seriam mobilizados quando de sua representação. O encontro com uma referência do período nos permitiu adentrar o portal do tempo e compreendermos esse pensamento e as convenções que subjaziam a dramaturgia e reverberavam sobre o fazer teatral. Essa obra fora produzida por um filósofo inglês que abordou a questão do *acting* e do *passionating* (das paixões/emoções que seriam e deveriam supostamente ser mobilizadas, identificando-as no texto para, então, manifestá-las quando no ato de sua representação. Tal tratado nos ajuda a refletir sobre o *actor* e sua função, bem como sinaliza uma reflexão sobre o *player* e o quanto eles deveriam ser referência fundamental para o trabalho dos oradores e não o seu oposto. Apresenta, também, um conceito de ação alicerçado na arte da oratória quintiliana, embora pudesse ser amplamente associado à arte *stage player*, como veremos no decorrer dessa escrita.

No início do século XVII, o filósofo inglês Thomas Wright (1561-1623) teria publicado *The Passions of The Mind* (1601) e que, logo mais em 1604, reeditaria e ampliaria para se tornar *The Passions of The Minde in Generall*, dividido em seis volumes. No tratado, o autor analisou o universo complexo da manifestação das paixões no corpo humano. A desordem da mente humana, segundo ele, seria causada por paixões que circulam de forma desenfreada pelo corpo alterando os humores e provocando reações adversas, intempestivas e pouco salutares. No decorrer dos seis livros que compõem o tratado, Wright elucida como as paixões poderiam ser identificadas e possivelmente controladas. Ele examina como as paixões se manifestariam fisiologicamente; os motivos que as moveriam ao serem incitadas por agentes internos e/ou externos; e trata também dos possíveis transtornos que poderiam ser causados ou mesmo evitados pelas paixões.

Encontramos, também, o termo *acting* dentro de uma conjuntura associada à arte da oratória. Esse estudo faz uma pequena referência aos *players*; apresenta a relação com a

retórica quintiliana das paixões e propõe uma definição de ação para o *ator*<sup>74</sup>. Este tratado contemplaria considerações sobre a capacidade do ator em mobilizar as paixões daqueles ou naqueles que participam do evento. Ela é uma fonte de referência relevante por apresentar as linhas que, de certa forma, distanciam e aproximam o *player* da arte da oratória e por trazer acepções como a de *action* (ação) e *passion* (paixão) perpassando a arte dos *players*. Trata-se de uma obra contemporânea à carreira dramática de Shakespeare, tal como a pesquisadora Erin Sullivan, em *The Renaissance of Emotion* (2015), destaca:

Há várias razões pelas quais o livro de Wright provou ser tão útil. Primeira, as datas de sua composição (final da década de 1590), publicação (1601) e republicação (1604) assentam-se muito bem ao lado da carreira dramática de Shakespeare, tornando-o genuinamente contemporâneo com o autor mais estudado do período. Segunda, a escrita de Wright é vívida, detalhada e abrangente, descrevendo o funcionamento das paixões em maior extensão e em linguagem mais rica que muitos outros escritores sobre o assunto. Terceira, a abordagem filosófica de Wright com relação à experiência passional é uma abordagem permissiva, humanística e holisticamente surpreendente, que levou estudantes e estudiosos da época a ler articulações de sentimentos corporificados em novas e excitantes maneiras – ‘literalizar aquelas locuções que há muito tempo presumimos serem figurativas’. (Em aspas simples, a própria citação de Wright)<sup>75</sup>. (SULLIVAN, 2015, p. 25)

Sullivan analisa as questões política e religiosa com as quais Wright parecia estar comprometido, trazendo à luz, também, a compreensão que o autor possuía sobre a filosofia das *paixões* e da experiência afetiva como parte de um projeto maior endereçado à relação complexa entre o físico e o espiritual, entre o corpo e a alma, tanto no domínio privado como no público. Pois que é no Livro V, e especificamente o capítulo 2, intitulado *How passions are moved by action*<sup>76</sup>, que Wright se dedica a discorrer sobre a arte do orador e de como é possível comover-se e afetar mobilizando as paixões. Seus estudos estão fundamentados em tratados retóricos que datam do século IV em diante, como a *Retórica* de Aristóteles, de Santo Agostinho, de Tomás de Aquino, dos retóricos clássicos Cícero, Quintiliano e Horácio. Nele, Wright disserta sobre a arte do orador, apresenta sugestões que ajudariam o orador a aprimorar

<sup>74</sup> Perceba que empregamos a palavra ator, sem defini-lo como *player*, *actor* ou em sentido genérico, pois que, como veremos mais adiante, Wright, ao definir a “ação do ator”, compreende o ator como aquele que está realizando uma ação por excelência. Isto é, não fazendo diferença entre *player* ou orador. A conquista das qualidades definidas no conceito de ação definiria aquele *player* ou um *orador* como um *actor*.

<sup>75</sup> There are several reasons why Wright’s book has proved so useful. First, the dates of its composition (late 1590s), publication (1601) and republication (1604) sit very well alongside Shakespeare’s dramatic career, making it genuinely contemporary with the period’s most-studied author. Second, Wright’s writing is vivid, detailed and comprehensive, describing the workings of the passions at greater length and in richer language than many other writers on the subject. Third, Wright’s philosophical approach to passionate experience is a permissive, humanistic and strikingly holistic one, prompting students and scholars of the period to read articulations of embodied feeling in exciting new ways – ‘to literalize those locutions that we have long presumed to be figurative.’

<sup>76</sup> “Como as paixões são movidas pela ação”.

sua representação, e cujo efeito estaria calcado na ideia de comoção ou mobilização das *paixões* humanas. Ao sugerir os caminhos possíveis de se chegar à mobilização das *paixões* pela ação, Wright tangencia a filosofia das *paixões* ao trabalho dos *stage players*. Na tessitura do texto os termos *actor* e *acting* são empregados para fazerem referência ao atuante de uma ação. Eles podem ser empregados para fazer referência **tanto** ao orador como ao *player* quando atuam em suas funções, respectivamente.

Tal capítulo é caro ao universo das teorias do teatro ocidental, embora ainda estejamos dialogando com a obra de um filósofo e não com um tratado escrito por um ator. O silêncio da voz do ator na história se encarregou por deixar que outros falassem em seu lugar. Tentar restituir o que teria sido é tentar, de certa maneira, ouvir o que se espalhou no tempo. O tempo correu e o que ficou não elaborado no passado é um processo trabalhoso de recuperação. Somente no final do século XIX teremos um ator, Constantin Sergeevich Alexeiev Stanislavski (1863-1938), também encenador e pedagogo que construirá um legado dos mais sólidos e nobres à arte do ator. Não esquecemos do filósofo Diderot (1713-1784) e seu *O paradoxo do Comediante* (2006).

Filosofia e teatro desde o início dos tempos sempre caminharam de mãos dadas. Cada campo do saber, a seu jeito desvela meios para pensar a vida e a arte. A obra de Wright, a seu modo, não é diferente, já que aponta que algo na arte da representação de seu tempo merece ser notado. O capítulo dedicado aos oradores tornou-se objeto de nossa pesquisa, pois nele encontramos uma definição de ação de *actor* e que pode servir para refletirmos sobre o ofício do *player*, uma vez que o próprio autor possibilita esta aproximação. Na citação abaixo, Wright (1620) discorre sobre como a ação do *actor* pode incitar as paixões, aponta o ofício do *stage player* como exemplo de inspiração ao orador que deseja lapidar sua *action* e estabelece a distinção entre as funções do orador e do *stage player* da seguinte forma:

Quanto à ação externa a maioria dos oradores e atores concordam: e diferem apenas nisso, que estes agem moderadamente; aqueles verdadeiramente, aqueles somente para encantar; estes para despertar todos os tipos de paixões de acordo com a exigência da questão; estes misturam muita leviandade em sua ação para provocar o riso nos homens, aqueles empregam toda seriedade, graça e autoridade para persuadir: por esse motivo são considerados ridículos, aqueles estimados sensatos. Mas um orador discreto pode ver neles o que ele pode reparar<sup>77</sup>. (WRIGHT, 1620, p. 179)

<sup>77</sup> In the substance of externall action for most part oratours and stage players agree: and only they differ in this, that these act fainedly, those really, these onely to delight; those to stirre up all sorts of passions according to the exigencie of the matter; these intermingle much levitie in their action to make men laugh, those use all grauitie, grace, and authoritie to persuade: wherefore these are accounted ridiculous, those esteemed prudent. But a discrete orator may see in them what he may amend.



Para Wright (1620), o *stage player* seria uma figura modelo por imitar,<sup>78</sup> com destreza e justeza, os papéis que apresenta. Estamos mais próximos daquilo que Andrew Gurr teria antecipado: o orador é quem deveria voltar seu olhar à arte do *stage player* e não o contrário. Podemos aprender mais sobre o *player* pelo que Wright considera sobre o orador, do que quando externa sua acepção de *player*. Essa perspectiva apresenta as funções que o *player* cumpriria ao mesmo tempo em que seria uma constatação de que um orador comedido poderia tomá-lo como modelo para corrigir sua ação, embora ele o tenha como a um ridículo no sentido de ser aquele que gera escárnio ou zombaria. Na mesma medida, coloca em oposição o fato de um agir em prol apenas de provocar prazer e o outro de provocar todo o tipo de paixões. E para tal, sugere ao orador que amplie seu olhar sobre a natureza humana quando acometida pelas paixões: alegria, tristeza, ira, medo; deve ajustá-las adequando o tom, o ímpeto, a expressão de acordo com o assunto tratado.

Deste modo, assim poderia abstrair da ação todos os excessos, os defeitos visando obter a excelência tal como o *player* a alcança. De acordo com Wright (1620, p. 179), *and this is the best which may be marked in stage players, who act excellently; for as the perfection of their exercise consisteth in imitation of others, so they that imitate best, act best*<sup>79</sup>. Ao orador caberia manipular as paixões humanas para provocar os efeitos mais diversos nas mentes de seus ouvintes. A ação do *actor* é a conquista do ápice dessa manipulação, cuja afirmação estaria calcada naquilo que o orador grego Demóstenes acreditava serem as três principais partes de uma Oração bem-sucedida: ação, ação e ainda mais uma vez ação. (WRIGHT, 1620, p. 175).

Porém, o que seria essa ação? A origem de sua definição está calcada nos preceitos retóricos. Retomamos, por conseguinte, a quinta categoria da retórica, assim definida por Quintiliano como *Actio ou Pronuntiatio* categoria que mais nos interessa, uma vez que aquilo que é dito deve estar em harmonia com aquilo que é produzido corporalmente e vice-versa. Manifestações do pensamento são expressas por um *corpus* gestual; palavra e gesto em conformidade. Assim sendo, a regra geral da *Pronuntiatio* e *Actio* é: a ação estaria a serviço

<sup>78</sup> De acordo com Astington (2010, p. 29), o termo grego *mimesis*, que fazia referência a atuar no palco, não era amplamente conhecido, mas seu termo inglês equivalente era imitação e seus derivados. Logo, a cópia ou a ideia de imitação da vida era relativamente comum.

<sup>79</sup> Isto pode ser mais “bem notado em *stage players*, pois que a perfeição de seu exercício consiste em imitar outros, portanto, aquele que imita melhor, atua melhor.

daquilo que é dito, das modulações e variações da voz e vice-versa. “Submetam a ação à palavra e a palavra à ação”. (III, II, p. 116)<sup>80</sup> insiste Hamlet aos *players* da pequena grande companhia.

Mas algo novo aparece na proposta de Wright e que amplia a normativa estrita quintiliana e hamletiana entre *action* e *pronunciation*. Uma tensão que Wright enreda em sua dissertação nos remetendo a considerar que a ação nem sempre poderá corresponder à pronúncia, mas abrangerá aquilo que é dito como forma de simbolizar o que as palavras não podem expressar. Ao longo do capítulo, o emprego, algumas vezes, do termo *action* como gesto confuso à primeira, segunda ou terceira leitura, nos remete à dúvida, pois que páginas antes ele já enuncia algo que claramente valida que ação não é um gesto: *external actions as voice and gestures were signes of internall passions*<sup>81</sup> (WRIGHT, 1620, p. 172).

Um olhar mais atento percebe que, no meio das considerações tecidas, depois de trazer os retóricos para ajudá-lo a refletir sobre o que acontece quando o *actor* está em ação, Wright não associa ação a um mero gesto. *Action* consistiria em algo maior que um gesto seguido ou correspondente a uma palavra, ideia ou “conceit”<sup>82</sup>. Ou seja, *Action* é um conjunto complexo de qualidades e capacidades que seriam convocadas pelo *actor* para serem orquestradas. Em sua definição:

Pois **ação** é tanto certa eloquência aparente, ou uma eloquência do corpo, ou um encanto gracioso em proferir metáforas, ou uma imagem externa de um pensamento interno, ou uma sombra de afetos, ou três primaveras que procedem de uma fonte chamada de *vox, vultus, vita*, voz, compleição, vida; isto é, a afeição flui por todos os meios possíveis, para revelar aos observadores presentes e ouvintes, como o ator é afetado, e qual afeição tal seja o caso e a causa que lhe é exigida: pela boca, ele fala seu pensamento: com tranquilidade ele fala com uma voz silenciosa aos olhos; com toda a vivacidade e corpo ele parece dizer. E, assim, nós nos comovemos, pois pela paixão somos movidos, e se isso nos afeta da mesma forma afetará você. **Ação**, sem exceção, é uma moderação natural ou artificial, qualificação, modificação, ou composição da voz, compostura, e gestualidade do corpo decorrente de alguma paixão, e disposta a agitar seu semelhante, pois parece que a alma joga com estas três partes, como um músico com suas três cordas, e de acordo com o toque elas soam<sup>83</sup>. (WRIGHT, 1620, p. 176)

<sup>80</sup> A tradução de Hamlet utilizada na tese é de Lawrence Flores Pereira, 2015.

<sup>81</sup> Ações externas como voz e gestos eram sinais de paixões internas.

<sup>82</sup> Figura de linguagem ou a imagem que se cria quando as palavras são enunciadas.

<sup>83</sup> For **action** is either a certaine visible eloquence, or an eloquence of the bodie, or a comely grace in delivering conceits, or an external image of an internall minde, or a shadow of affections, or three springs which flowe from one fountaine, called *vox, vultus, vita*, voice, countenance, life; that is, the affection poureth forth itself by all meanes possible, to discover unto the present beholders and auditors, how the actors affected, and what affection such a case and cause requireth in them: by mouth hee telleth his minde: in countenance he speaketh with a silent voice to the eies; with all the universall life and body hee seemeth to say. Thus we move, because by the passion thus wee are moved, and as it hath wrought in us so it ought to worke in you. **Action** then universally is a natural or artificiall moderation, qualification, modification, or composition of the voice, countenance, and gesture of body proceeding from some passion, and apt to stir up the like, for it seemeth, that soule plaieth upon these three parts, as a musician upon three strings, and according to his striking so the sound.

Constatamos que a Ação reuniria várias qualidades e capacidades reveladas diante daqueles que dela participam. A relevância que destacamos não é a que parece ter se conquistado uma definição de ação que abarca potencialidades a serem movimentadas e que ampliam o binômio *actio* e *pronuntiatio*. Isto é, não é somente uma coisa ou a outra. Somente a união das duas que garante uma ação bem-sucedida, tanto para o orador como para o *stage player*. Ele não reduz a ação ao gesto ou à palavra como algo da ordem da reprodução vazia. Tenta, ao contrário, apontar que algo a mais precisa existir para envolver *player* e plateia sem deixar de orientar, logo em seguida, alguns caminhos que o orador pode tomar para chegar à excelência da ação tal como o *stage player* realiza.

A ação, portanto, seria a materialização de um conjunto de capacidades em relação e não necessariamente cumpriria uma função de ilustrar aquilo que é dito, tal como a um gesto. Nesse sentido, a definição de ação de Wright sugere que a *actio* e *pronunciatio*, antes juntas e unidas, teriam sofrido um abalo. Entendidas como uma só se descolam dessa ideia de união e correspondência para abrir espaço àquilo que não pode ser visto ou ouvido, mas experienciado pela via dos sentidos. No encontro entre *player* e plateia, a Ação produziria um efeito de sentido que extrapolaria o binômio. Distanciando-se de uma ilustração, descrição ou correlação. Wright teria, muito provavelmente, detectado essa emancipação entre o *actio* e a *pronuntiatio* pelo modo como os atores estavam se manifestando. Inaugura-se uma representação cuja complexidade interior do humano é manifestada não mais pelo gesto ou pela palavra, mas pela materialização sensível desse interior.

Ainda assim, a origem dessa Ação, como podemos notar em sua citação acima, estaria na combinação de três aspectos da elocução na tradição oratória clássica: *vox*, *vultus*, *vita*. (ASTINGTON, 2010, p. 23). De certa maneira, ele amplia a noção ao trazer à luz que outro elemento deve ser mobilizado para que o gestual e o conteúdo daquilo que está sendo enunciado reverbere sobre a plateia. Como podemos perceber, várias são as capacidades empregadas para a concretização da Ação. A sensibilidade do *actor* não é esquecida e dela depende para o sucesso da ação. O gestual e os movimentos seriam uma resposta à paixão manifestada e se coadunam àquilo que é dito. Gestos e pronúnciação, sem as paixões combinadas não configurariam uma ação por excelência. Um *actor* poderia ser atraente em seus movimentos através de seu gestual. Chamar a atenção por ser possuidor de uma voz aveludada e encantatória. Contudo, se lhe faltasse sensibilidade e conjunção com as capacidades envolvidas, levaria a que os elogios se estendessem apenas aos gestos e à sua voz.

As paixões dariam vida ao gestual e às nuances da pronúncia, devendo trabalhar combinadas para a realização de uma ação por excelência. O filósofo (1620, p. 178) considerava que cada parte da ação imita *as lively as may be*<sup>84</sup> a natureza da paixão. Estar no processo da representação seria provocar a manifestação dessas imagens internas. A mobilização das paixões é parte do todo complexo da Ação. E para uma ação bem-sucedida, Wright sugere duas regras que podem ser úteis aos interessados se praticadas. Essas regras surgem como resposta à pergunta que o filósofo faz a si mesmo a respeito dos meios a serem utilizados para a ação se concretizar: A primeira regra seria perceber como os humanos agem nas mais diversas circunstâncias, como os *stage players* imitam outros homens, como falam ou como se expressam quando tomados por uma paixão, como movimentam seus olhos, suas mãos, seu corpo para tal. A segunda regra seria que, depois de observá-los, deveriam estar atentos aos excessos cometidos, contê-los com o objetivo de manter o estilo apropriado com comedimento e prudência.

Os excessos que Wright aponta, seriam o resultado equivocado de uma manifestação não comprometida com as demandas que lhe são exigidas dentro das circunstâncias que se encontram. Pouco ou demasiadamente expressiva, o excesso seria tudo aquilo que extrapola os harmônicos de uma manifestação advinda da Ação. Da mesma forma, a imitação de ações humanas, travada pelo drama e própria do ofício dos *players* se corromperia quando eles não dispõem de capacidades sensíveis para ordenar internamente as paixões que as personagens exigem. Por isso, Wright infere que seriam os *stage players* os sujeitos os quais reuniriam tais capacidades e por isso poderiam servir de exemplo aos oradores como é possível notar na citação abaixo:

Assim, a ação do corpo deveria ser, em perfeita persuasão, uma imagem da paixão na mente. Mas como será realizado isso? Duas regras gerais ocorreram na minha memória no presente, não muito duras de serem aprendidas, mas muito rentáveis ao serem praticadas. A primeira é olhar outros homens apaixonados, como eles se degradam em paixões, e observar o que e como eles falam com alegria, tristeza, ira, medo, esperança, etc. E depois, conter o excesso e exorbitante levandade ou outros defeitos, e manter a maneira corrigida pelo rigor judicioso: e isso pode ser melhor observado em atores, que atuam perfeitamente; pois se a perfeição de seu exercício consiste na imitação de outros, aqueles que imitam melhor, atuam mais perfeitamente. [...] <sup>85</sup>. (WRIGHT, 1620, p. 179)

<sup>84</sup> Tão vividamente quanto preciso.

<sup>85</sup> So the action of the bodie should be, in a perfit persuader, an image of the passion in the mind. But how shall this be performed? Two generally rules at this present occurred vnto my memorie, not very hard to be learned, but exceeding profitable to be practised. The first is, that we look vpon other men appassionate, how they demeane themselves in passions, and observe what and how they speake in mirth, sadness, ire, feare, hope, &c. and then have the excesse and exorbitant levitie or other defects, and keepe the manner corrected with prudent mediocritie:

O trabalho do *player* seria como um potencializador do trabalho do orador, e, nos apresenta uma pista sobre a relação do *stage player* com seu ofício. Percebemos que ele destaca, em particular, a excelência da representação dos *stage players*, os quais, no exercício de seu ofício representam *brilliantly*<sup>86</sup> (WRIGHT, 1620, p. 179), ou imitam outros mobilizando paixões específicas neste processo. O *stage player*, durante a construção da ação, acordaria as paixões e as movimentaria. Não seriam as paixões as disparadoras da ação ou mesmo o seu resultado, e sim um conjunto como de tramas em movimento. Faria parte da representação, do processo de imitar, permitir que elas emergjam, ao mesmo tempo em que faz parte deste mesmo processo que o *stage player* possa dosar a intensidade destas paixões inflamadas. Esta deveria ser uma qualidade no ofício do orador e intrínseca à do *stage player*. O exercício de atuar exige o jogo com suas capacidades que visam responder àquilo que lhe é requerido. Wright apresenta as propriedades que constituem os elementos básicos que estão reunidos na representação, os quais em relação, concretizam-se em ação pelo *actor*. O pensamento interior que se materializará em imagem exterior.

É um fragmento importante, pois sua descrição de ação revela o reconhecimento de manifestações artísticas na representação. O *player* é um *actor*, afirma a qualidade da representação em imitar outros. Wright marca a arte do *stage player* como aquele que, em excelência, atua a serviço da imitação. A competência da representação do *player* se deve ao domínio de sua arte em representar as personagens. Para tanto, o *player* precisa dominar os procedimentos envolvidos no processo da representação em cena. Um desses procedimentos envolve a destreza do *player* em representar as paixões de quaisquer personagens. A destreza está na sua capacidade sensível de poder ser *passionated/incitado/provocado/movido* por alguma paixão. *Come, give us a taste of your quality. Come, a passionate speech*<sup>87</sup> (Ato II, Cena II, verso 427), pede Hamlet ao *First Player*<sup>88</sup> da pequena companhia que chega a Elsinore. O pedido é atendido e arrebatada o príncipe da Dinamarca. Evoca, em Hamlet, a reflexão sobre quão extraordinária é a capacidade do *player* em transitar entre uma paixão e outra, e, de como as governa de forma engenhosa. Destaca a competência do *player* em evocar as paixões manifestando-as todas em conjunção de forma e conteúdo ao representar em uma ‘ficção, um

---

and this the best may be marked in stage players, who act excellently; for as the perfection of their exercise consisteth in imitation of others, so they that imitate best, act best.

<sup>86</sup> Brilhantemente.

<sup>87</sup> “Vamos, dê uma prova de seus talentos, uma fala arrebatada”.

<sup>88</sup> Primeiro ator.

sonho de paixão'. Sua impressão com relação à representação do *First Player* nos é apresentada logo que a companhia deixa o salão. Vejamos:

**HAMLET**

[...]Ah, que patife eu sou, que escravo desprezível!  
 Não é monstruoso que esse ator aí consiga  
 Numa simples ficção, num sonho de paixão,  
 Estampar na sua alma a imagem concebida  
 A ponto de fazer seu rosto embranquecer,  
 Derramando lágrimas, todo atormentado,  
 A voz trêmula, tudo em total conjunção de forma e conteúdo?  
 E tudo por nada! Por Hécuba!  
 Quem é Hécuba pra ele e ele pra ela,  
 Pra ele se derramar assim. E o que faria  
 Se tivesse o motivo e as deixas da paixão  
 Que eu tenho. O palco viraria um mar de lágrimas,  
 Sua horrenda frase furaria o ouvido público,  
 Ficando louco o culpado e pasmo o inocente,  
 E o ignorante, confuso, deixando aturdidas  
 As próprias faculdades dos olhos e ouvidos (II, II, p. 105)

A síntese das capacidades envolvidas na representação mobilizaria as paixões da plateia. As paixões são uma resposta e não a origem da Ação. Para Wright, os gestos procederiam de alguma paixão, “*action is [...] and gestures proceeding from some passion*”<sup>89</sup>. O *player*, de qualquer forma, não seria arrebatado pelas paixões a ponto de exceder-se na representação. Esta capacidade de mobilizar as paixões é parte do processo da representação e uma destreza apreciada tanto no trabalho do orador como no do *stage player*. Examinamos que para Wright, é o *player* quem age de modo excelente. É ele quem tem a técnica e a densidade para convocar essas potencialidades. E é assim que ele é referenciado como um *actor*. Ser comparado a um *actor* seria uma constatação de que o modo de representação do *player* se ampliou e se transformou. O *player* se autoriza a imprimir algo que somente sua singularidade poderá manifestar no jogo da cena. Descola-se do texto como um material literal a ser transposto ao corpo. Torna-se livre do gesto ilustrado e de uma palavra memorizada. Confunde-os. O *stage player* começa a estabelecer uma relação com o papel deveras mais aprofundada devido aos processos internos mobilizados e tornados visíveis no ato de sua produção e experienciação no palco-plateia.

Novamente, o conceito formalizado por Wright é relevante, pois nos remete a pensar sobre a formulação feita quatro séculos mais tarde por Stanislavski sobre a ação física. Ainda que estejamos cogitando uma comparação, deveras cautelosa, é inevitável trazermos à

---

<sup>89</sup> Ação é [...] e gestos provenientes de uma paixão.

luz o conhecimento que atualmente reunimos a respeito das várias tentativas de Stanislavski de formular ou definir a Ação Física do ator. Apontamos isso, pois elas se alinham quando pontuam a ação como oposição de uma compilação de gestos e movimentos. Isto é, as capacidades sensíveis convocadas não seriam uma soma, e sim uma síntese dos elementos concretos e abstratos compondo um todo coerente e que visa uma intenção. A ação apresentada por Wright, entendemos, como um conjunto de elementos em constelação. Não seriam gestos superficiais e desprovidos de intenção. Teria de estar alinhada a um propósito.

De acordo com o discípulo direto do encenador russo, Vassíli Toporkov (1889-1970), “seria errado considerar a ação física apenas como um movimento plástico que expressa a ação. Não; é uma ação autêntica, logicamente fundada, que busca uma finalidade concreta e que, no momento de sua execução, se converte em uma ação psicofísica”. (Stanislavski apud Toporkov, 2016, p. 182). A ação psicofísica proposta por Stanislávski é habilitada a partir de um trabalho do corpo do ator. Presumivelmente um trabalho paralelo poderia ter sido feito pelos *stage players*. Não encontramos anotações a respeito. Talvez a exigência de que tais *stage players* estivessem preparados para a maratona de atuações em si mesma já servisse para esta preparação física.

Nosso intuito é fazer notar que Wright, de alguma forma, antecipa ou vislumbra o que Stanislavski problematiza de modo altamente elaborado como sendo a ação do ator no momento presente da cena. Wright reuniu em sua descrição aquilo que o *player* precisaria dispor para atuar *excellently*. Ela é relevante, pois que Wright, ao elaborar tal definição, abre margem para refletirmos o quanto o orador estimulava a produção de afetos ou a comoção tão plenamente a ponto de ele tomar o *player* como senhor de comparação e resignificar o conceito de ação justamente com a representação do *player* em mente. Trata-se de uma constatação do que lhe parecia mais correto observar estes homens, seus ofícios, suas funções.

Neste sentido, temos o discorrer sobre os atributos que constituem uma representação por excelência segundo Wright. A ação como o efeito da síntese de um conjunto de capacidades e competências convocadas e harmonizadas que configurariam o processo de uma representação por excelência. A ação como um todo complexo que envolve a gesticulação, a pronúncia e a mobilização das paixões e, como o título do capítulo de sua obra já instaura a provocação, “*How passions are moved by action*”, as paixões seriam movidas pela ação e não o contrário. Isto é, não são as paixões que mobilizariam a ação. A partir desse exame,

entendemos que a harmonia entre *to gesture*, *to pronounce* e *to passionate* comporia o *acting* para Thomas Wright.

Tomando, então, a definição de Wright de ação, tentaremos elucidar como o *player* poderia, em sua preparação, exercitar o *passionating*. O *passionating* era um elemento desse conjunto que seria exercitado a partir dessa nova era que se instaura nos palcos. E, o *player* precisava em seu “*private study*”<sup>90</sup>, como era chamado naquele tempo o momento em que ele se dedicaria às *parts* de sua personagem, quebrar seus diálogos em *passions*. As *passions*, portanto, seriam anteriormente separadas em unidades pelo *player*. Segundo Palfrey e Stern (2007, p. 313-315) a ação era fisiologicamente a externalização de uma emoção interior e o papel uma coleção de unidades dessas emoções. O teatro do elisabetano tardio tornou-se uma escola onde se aprendia sobre as paixões.

*To passionate*<sup>91</sup> significa afetar-se, mover, incitar, provocar, mobilizar as paixões. A origem do verbo está na palavra *passion*, do grego *pathos*. *To passionate* seria a capacidade do atuante em movimentar as paixões. A preparação do ator envolveria a identificação das paixões em suas *parts* para em cena manifestá-las. Seria o caminho do *player* para valorizar o trânsito entre diferentes estados da mente da personagem. Em sua ação, portanto, o *actor*<sup>92</sup> deve poder manifestar as paixões em concordância com a circunstância na qual está inserido. Segundo Stern (2004, p. 79) *passionating* seria um termo, frequentemente usado para descrever a arte de representar no período. Mas entendemos, a partir do tratado de Wright e da análise sobre seu conceito de ação, que *passionating* é também **uma parte** do processo e não a representação em si. Isto é, se acompanhamos a lógica do conceito de Ação de Wright, *acting* abrangeria o *passionating* e, portanto, não equivaleria somente à capacidade do *actor* em movimentar as paixões, tal qual é o princípio do *passionating* para o orador.

O *passionating* é uma das competências que o *actor* deve poder manifestar dentro do processo do *acting*. Encerrar o *passionating* como sendo a definição da arte do *actor* no período, não parece abarcar o que temos investigado sobre as transformações no ofício do *player*. A arte dos *stage players* exige, como vimos, outras competências que não apenas saber identificar e manifestar as paixões. A mobilização das paixões no processo do *acting* é uma consequência de sua preparação anterior e da Ação. O *player* não se prepara somente para

<sup>90</sup> Estudo privado ou ensaio individual. Naquele período não existiam ensaios coletivos, exceto para coreografar cenas de luta em que precisavam treinar a esgrima para as apresentações.

<sup>91</sup> Verbo *passionate*/1 e 2 - OED- Oxford English Dictionary.

<sup>92</sup> Note que o emprego da palavra *actor*, está vinculado à ideia de quem está em ação, ou seja, atuando.



“mobilizar as paixões”. Em seu estudo privado, ele memoriza suas deixas, prepara seu gestual, treina sua pronúncia, também identifica que paixões ele deve manifestar, mas que estão inscritas também na dramaturgia. É um processo que dependerá de sua Ação no palco, do momento presente da cena. O *player* não joga sozinho com suas paixões, joga com a plateia, joga com seus pares no palco.

Nos distanciamos da percepção de Stern neste aspecto especificamente, e nos aproximamos em outros tantos. Compreendemos que o *passionating* era parte do processo de representação dos *players* e não o processo como, talvez, Stern queira imprimir e compará-lo com a função do orador. O *Passionating* seria uma parte dentro de um processo que envolve outras capacidades do *stage player* durante a representação. Portanto, não se encerra como sendo a definição absoluta da arte de homens em ação no palco à serviço da personagem e do espetáculo.

De qualquer forma, *to passionate* exigia exercício. O estudo privado seria o momento em que a preparação do papel pelo *player* começaria. As *parts* ou o material textual de trabalho dos *players* seriam a matriz da preparação à espera de mais uma etapa: a de fragmentação do texto todo nesta cadeia que deveria identificar as paixões exigidas. A preparação do papel no estudo privado exigiria do *player* cumprir três ou quatro etapas: memorizar as falas e as deixas de seus parceiros de cena, identificar/reconhecer as paixões em cada uma das *parts* e exercitar a pronúncia e a gesticulação. O *player* passava boa parte de sua preparação praticando a pronúncia e as transições entre paixões eram altamente consideradas. Stern (2004), comentando Wright, infere sobre como esse reconhecimento das paixões, de suas transições era, no trabalho do *player*, congruente à construção dramática e refinado no estudo das *parts*:

Transições visíveis de uma paixão mais extrema a outra dentro de um discurso eram altamente consideradas – e por isso eram escritas dentro do texto. Nas peças de Shakespeare elas podem ocorrer quando a prosa dá lugar ao verso, quando a linguagem ‘simples’ dá lugar à linguagem ‘complexa’ ou quando linhas sonoras e longas dão lugar a sentenças mais curtas e em staccato. Estas são algumas das características que um ator identificaria em sua parte enquanto trabalhasse junto ao instrutor.<sup>93</sup> (STERN, 2004, p. 80).

---

<sup>93</sup> Visible transitions from one major passion to another within a speech were highly thought of – and so were written into texts. In Shakespeare’s plays they may occur when prose gives way to verse, when simple language gives way to complex language or when long, singing lines give way to short, staccato sentences. These are some of the features that an actor would identify in his part as he worked together with his instructor.

Aos *players*, conforme coloca Stern (2004, p.81), que agiam dentro desse corpo de regras, cabia realçar sua representação com combinações outras. Acreditava-se que uma paixão cedia a outra com enorme facilidade, pois se pensava que as paixões eram alcançadas pelo intelecto, pela velocidade e violência. Num sistema de repertório bastante exigente, as companhias teriam de contar com *players* habilidosos para lidar com a demanda de papéis a serem representados nos movimentados meses da temporada teatral. O modo de preparação de cada um para cada peça e personagens dependia exatamente das circunstâncias em que a peça se inseria e era encaixada ao repertório, e de quando ela seria apresentada.

## 2.4 Personating

*Personare*, curiosamente, é o único verbo relacionado à arte da representação a aparecer em *A World of Words*, dicionário em inglês e italiano compilado pelo linguista Giovanni Florio<sup>94</sup> (1553-1625) e publicado em 1598. Do latim, *personare* é definido como *to act, to imitate any person, to acte or play a part in a play, to counterfaite another person*<sup>95</sup>. Curiosamente, *playing* e *acting* não aparecem no dicionário. Já *passionare* aparece como verbo, porém não associado à representação. Já no *Oxford English Dictionary (OED)* a palavra se amplia em seus significados e impressiona por suas variáveis. *Personate* abarcaria em sua definição:

(1). *spec.* to satirize. Also: to describe allegorically; to indicate symbolically; (4a). to act or play the part of (a character in a play, etc.); (5). to imitate, mimic; (6). in early use: to represent or imagine as a person; to give a human form. In later use: to be an embodiment of. (7) To symbolize; to represent in a personal or bodily form.; (8) To feign, counterfeit, or act (a quality, emotion, etc.)<sup>96</sup>.

Significativamente, a ampla definição de *personate* abrange acepções que perpassam tanto o que estudamos sobre o *playing* quanto a abrangência que constitui o *acting*. O que nos chama a atenção é compreender a ação de personificar tal qual conceber como a uma pessoa (OED, 6) e/ou representar de forma pessoal (OED, 7). Esses novos sentidos apresentam

<sup>94</sup> Florio teria sido tutor real da língua na corte de James I e o primeiro tradutor dos ensaios do filósofo francês Michel de Montaigne (1533-1592) à língua inglesa.

<sup>95</sup> Representar, jogar, imitar qualquer pessoa, representar um papel numa peça. Fingir ser uma outra pessoa. <http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/293.html>. Página da web acessada em 09/05/2018.

<sup>96</sup> Satirizar/1; Também, descrever alegoricamente; indicar simbolicamente; representar um papel, (uma personagem numa peça, etc.)/4<sup>a</sup>; imitar, copiar/5; uso antigo: representar ou conceber como a uma pessoa; dar forma humana. Uso posterior: ser uma corporificação de/6; simbolizar; representar de forma pessoal ou física/7; simular, fingir ou representar (uma qualidade, emoção, etc.). <http://www.oed.com/view/Entry/141493?print>. Página acessada em 17/08/2016.

uma possibilidade de representação em que a criação e autoria pessoal é considerada. Oportunamente, um tratado produzido por um ator na era shakespeariana, tornou-se referência relevante em nosso estudo, uma vez que o vocábulo *personated* aparece como um definidor da arte do *player* no período. Uma obra escrita para os *players* em que o autor protesta contra a marginalização social ainda enfrentada por seus pares.

Em *An Apology for Actors* do ator e dramaturgo inglês Thomas Heywood, escrita por volta de 1607 e publicada em 1612, encontramos uma manifestação clara sobre o lugar ocupado pelos *players* naquele momento. O autor defende a qualidade na arte de representar fazendo lembrar que esta é uma arte das mais antigas e como tal, deveria melhor considerar aqueles que dela participam. Apresenta-se não como um dramaturgo que o era também, mas antes, como um sujeito atento ao lugar que ocupa em seu momento histórico, o de ator. Em suas palavras:

Out of my busiest hours, I have spared myself so much time as to touch some particulars concerning us, to approve our Antiquity, ancient Dignity, and the true use of our quality. That it has been ancient, we have derived it from more than two thousand years ago, successfully to this age.<sup>97</sup> (HEYWOOD, 1941, p. 5)

Heywood escreve sua defesa a seus pares de palco. Segundo Richard H. Perkinson (1941, p. ix), editor dessa edição do tratado de Heywood, o autor estava preocupado não em endossar a figura do poeta no cenário do entretenimento londrino, e sim em defender, como o próprio nome da obra mostra, o ofício dos *players*. Pelo final da primeira década do século XVII (1610) o prestígio da profissão dos dramaturgos sem dúvida melhorou, enquanto o status popular do *player* há muito se mantinha o mesmo. Por todo o tratado essa concepção do *player* como essencial e não subordinado ao dramaturgo está na mente de Heywood.

O crítico e teórico alemão Robert Weimann em *Author's pen and actor's voice* (2000), destaca a participação relevante do *player* neste cenário de intenso fervor. O autor propõe o ofício dos *players* como uma manifestação artística que começa a se desvincular de uma noção entranhada na marginalidade para receber um tratamento diferenciado no que tange ao seu status diretamente associado à qualidade desta arte. Reconsidera, da mesma forma que Heywood lá nos primórdios do século XVII, a posição do *player*, não abaixo nem acima da obra ou do dramaturgo, mas ao lado, nos fazendo também lembrar, quase de modo óbvio,

---

<sup>97</sup> No meu tempo livre, tenho pensado muito nas questões mais particulares sobre nós, em aprovar nossa antiguidade, nossa dignidade ancestral, e o verdadeiro uso de nossa qualidade. Esta é muito antiga, nós a legamos há mais de dois mil anos atrás, e é bem-sucedida até os dias de hoje.

portanto, que a figura do *player* tinha importância limitada. Isto é, não significa que ele tenha excedido em importância se sobrepondo ao poeta ou à sua obra. Muito antes pelo contrário, o ator dependia da peça do dramaturgo.

A peça era o material de trabalho para poder pensar em subir ao palco, o que só se efetivaria segundo uma outra condição, a autorização do censor. Nenhuma peça, lembremos, ou *player* poderia subir ao palco sem que tivesse em mãos tal autorização. Mesmo assim, em nada importaria ter uma peça sem *players* para produzi-las. Heywood percebe o *player* como figura fundamental no processo de transposição *parts*/palco. Mas este continuou sendo uma figura, dentro da hierarquia social, marginalizada. O que não quer dizer que isso se confunda com uma diminuição da relevância de sua função ou de sua qualidade no exercício de seu ofício.

Ao tecer os argumentos sobre reconsiderar o status social desses sujeitos da ação, Heywood apresenta subliminarmente as mudanças que perpassam o campo da representação. Pontua as diferenças entre uma representação calcada na composição da oratória e outra que é valorizada por *qualifie everything to the nature of the person personated*<sup>98</sup> (HEYWOOD, 1941, p.31). O emprego dos termos *actor* e *acting* já, à primeira vista, nos indica a proximidade de sua perspectiva com o legado da arte retórica. No entanto, a palavra *personated*, tanto no dicionário de Florio, de 1598, como na obra de Heywood, de 1607, sugere que a forma de representar merecia um novo modo de ser nomeada. Notamos, que há aí o surgimento de um pensamento que está se elaborando e reivindicando ser pensado a respeito da representação. Ademais, o tratado de Heywood é a simbolização de que este ator/dramaturgo se autoriza a clamar pela autoria do *player* em relação à potencialidade da criação própria de seu ofício. Isto é, não há espetáculos sem *players*. Vejamos, na citação abaixo, como Heywood se refere à oratória como um quadro ausente de vida e como a representação pode dar cor e brilho à personagem que deita inerte nas páginas dos manuscritos.

ORATORIA é um tipo de quadro discursivo, portanto alguns podem dizer que não é suficiente discursar para os ouvidos de príncipes a fama dos conquistadores. [...] Uma descrição é somente uma sombra recebida pelo ouvido, mas não percebida pelo olhar; um retrato tão vívido é meramente uma forma vista pelo olho, mas não pode mostrar ação, paixão, movimento ou qualquer outro gesto, para mover os espíritos do observador à admiração. Mas ver um soldado moldado como soldado, falar, andar, agir como um soldado; [...] como se o *personater* fosse o homem personificado; então, enfeitar algo é uma ação vívida e espirituosa, em que há poder de moldar novos corações de espectadores e estilizá-los na forma de qualquer nobre e notável tentativa<sup>99</sup> (HEYWOOD, 1941, p. 21)

<sup>98</sup>Qualificar tudo à natureza da pessoa personificada.

<sup>99</sup> ORATORY is a kind of a speaking picture, therefore may some say, is it not sufficient to discourse to the ears of princes the fame of these conquerors: A description is only a shadow received by the ear, but not perceived by

Heywood aponta o poder do *personater* em mobilizar a plateia através de sua representação. Embora a arte pictórica possa figurar vivacidade diante de nossos olhos ou que uma eficiente oratória possa encantar os ouvidos, elas não possuem a propriedade de afetar os corações do mesmo modo que o *personater* o faz pelas suas capacidades sensíveis no ato da personificação. De acordo com Gurr (2009), para toda essa nova forma de representar caberia evocar também um novo modo de se nomeá-la. *Personation* melhor abarcaria o que os palcos tinham a oferecer. *The new art of individual characterization*<sup>100</sup> (GURR, 2009, p. 118) contemplaria, em seu ato, os indícios da criação poética. Isto é, instaurou-se a ilusão mimética de que o *personater* é a pessoa personificada.

De certa forma, Heywood anuncia o *player* como autor. Autoria, autor de sua expressão pessoal e singular que não mais pode ser abafada por um excelente material discursivo ou por uma máscara que impede a plateia de se aproximar e apreciar os detalhes mais sutis de seu *corpus* de representação. Estamos mais próximos de constatar que esse *turning point*<sup>101</sup> no modo de representação se alicerça na ideia de que é o *personater* o responsável e, portanto, autor em corpo da personagem literária. É ele quem conceberá, a seu modo e justeza, os detalhes, as nuances, os silêncios, as pausas, as ambiguidades que compõem cada papel. É ele quem criará, no palco e a partir de suas *parts*, as sinuosidades que irão compor a pessoa a ser personificada. Ademais, é interessante que um ator - também dramaturgo - tenha escrito sobre o trabalho e a posição social do player. Isso é um sinal dos tempos. A perspectiva de Heywood, entendemos, é a manifestação literária de um ator/dramaturgo que acreditava serem os *players* os principais responsáveis pelo sucesso do teatro e por vezes estendido apenas aos dramaturgos e suas obras.

De acordo com Weimann (2000, p. 132), o termo *personation* semântica e cronologicamente estaria mais perto do que teria sido o *acting*. Porém, não temos mais receios de que *playing*, *acting* e *personating* configuraram maneiras diferentes de se estar em cena. Quando os dois primeiros flertaram entre si, tentaram complementar-se. Houve ruído, houve

---

the eye; so lively portraiture is merely a form seen by the eye, but can neither show action, passion, motion, or any other gesture, to move the spirits of the beholder to admiration. But to see a soldier shaped like soldier, walk, speak, act like a soldier; [...], as if the personater were the man personated: so bewitching a thing is lively and well spirited action, that it hath power to new mold the hearts of the spectators and fashion them to the shape of any noble and notable attempt.

<sup>100</sup> A nova arte de caracterização individual.

<sup>101</sup> Virada. Ponto de mudança.

tensão. Houve provocação e, continuaram disputando espaços e plateias, e conviveram lado a lado.

### Hamlet

[...]Se vocês as berrarem como muitos atores fazem, melhor é chamar o pregoeiro público pra repetir as linhas. Nem fiquem todo instante cortando o ar com a mão assim, mas façam tudo com suavidade. Pois até [5] na torrente, na tempestade e eu diria mesmo no torvelinho da paixão, convém forjar e exprimir uma temperança que traga equilíbrio. Oh, me fere a alma ouvir um marmanjo coa cachola emperucada rasgar uma paixão aos trapos e farrapos, estourando os tímpanos da plateia, que, na maior parte, não é capaz de nada além de palhaçadas e algazaras. (III, II, p. 116).

Na enérgica sugestão de Hamlet percebemos a relação do príncipe com o teatro e a retórica. Esta é uma relação das mais discutidas no universo da crítica. Mas é mais o que ele tem a assinalar sobre o que não fazer e a quem não tomar como referência que se mostra interessante. Chamamos a atenção para o contraponto entre *player*, cujas manifestações vocais talvez desajustadas à sua bagagem da rua em sua infância medieval são alvo de depreciação, e *actor*, por demais efusivo em suas paixões e agitado em seu gestual. Não bastava uma boa oratória para dar conta da representação da personagem. Surge a necessidade de concepção para esse modo de representação. *Personation* implicava, talvez, em sintetizar o que no *playing* e *acting* tinham de mais profícuo: a capacidade de brincar a cena somada às técnicas de elocução da arte retórica acometidas pelo *passionating*. *Playing* e *acting*, assim como práticas que caminharam lado a lado, foram termos que em suas acepções, aqui apresentadas, não deixaram de ser empregadas até 1642, segundo Weimann (2000, p. 133). Entretanto, possuíam em sua origem especificidades que acabaram, muito provavelmente, se reorganizando e compondo outras especificidades. Difícil determinar o quê exatamente. Talvez o princípio elementar que alicerça o teatro seja a ignição para novas formulações, ajustes e equilíbrio tal como a potencialidade que há no jogo e a convocação das capacidades sensíveis e perceptivas para se autorizar a compor tantos personagens quantos espetáculos surgissem.

Na medida que o tempo passava, a noção de *part* começa a ceder, já que as companhias possuem um repertório que, no decorrer dos anos, se repete e a familiaridade como os papeis e com o sistema de ‘deixas’ deixa de ser um desafio para os *players*. O que antes poderia ser uma preparação nebulosa, em função dos *players* só terem acesso à peça por uma leitura única coletiva, começa a se tornar menos exigente e mais desanuviado, já que dominavam as regras e convenções que se configurou nesse sistema de representação. A unidade da peça que somente era dada no ensaio/estreia da sessão pública aberta, já fazia uma rede mais concreta na mente do *player* no decorrer e conjunto de apresentações, formando-o e

reinventando, experimentando ou por já tê-la apresentado ou por antever, mesmo nas peças ainda não apresentadas, os finais possíveis de suas personagens.

O surgimento de *personation*, *personating* ou *personificação* é a constatação de que algo, portanto, havia se transformado. E evidencia a destreza e o comprometimento completo daquele que representa e como representa. É nessa fresta sutil que se encontra o *turning point* e a distinção do *personating* como um modo de representação que se concebeu a partir do universo engendrado pelo *acting*. E, é também o espaço-impulso do que viria a ser mais bem elaborado por Stanislavski no início do século XX sobre o objetivo principal do método das ações físicas: “a corporificação mais completa do sentido conceitual da figura cênica” (Stanislavski apud Toporkov, 2016, p. 182).

Weimann (2000) apresenta que os atores no período conquistaram a capacidade de se movimentar entre *playing*, *acting* e *personating*. Obviamente que podemos imaginar que nem todos os atores tinham essa facilidade. Mas atentamos ao fato de que elas existiam em paralelo. O contraponto feito por Weimann nos faz perceber que esses modos não eram excludentes.

Thus, actors were expected to do both – to impersonate characters ‘to the Life,’ and to persist in presenting characters, stories, and histrionic skills rather than creating any life-like illusion for the play at large. As Alexander Leggatt notes in his *Jacobean Public Theatre*, in the latter case the player continued to stand “as it were beside the character, showing it off, commenting on it, explaining it”, as when in *Edward IV* “the performer describes the happiness of his character as though from the outside” or when, in *A Woman Killed with Kindness*, it is as though Wendoll (and behind this represented figure, its performer) “is watching, helplessly, another man’s ruin”<sup>102</sup>. (WEIMANN, 2000, p. 132)

Tal como pensou Hamlet, Weimann (2000) também acredita num ajuste entre *playing* e *acting*. Aos pares da geração de Heywood, a dica seria se melhor pudessem *possesse the stage against the play*<sup>103</sup> assim eles reafirmariam a autoridade do *playing* sobre texto. (WEIMANN, 2000, p. 132). De qualquer forma, o processo de personificação ou *impersonating* também se inscrevia na linguagem. Não era somente no palco que ela se concretizaria, mas também no próprio texto que orientaria o *player*. A dramaturgia trazia em sua linguagem a

<sup>102</sup> Thus, actors were expected to do both – to impersonate characters ‘to the Life,’ and to persist in presenting characters, stories, and histrionic skills rather than creating any life-like illusion for the play at large. As Alexander Leggatt notes in his *Jacobean Public Theatre*, in the latter case the player continued to stand “as it were beside the character, showing it off, commenting on it, explaining it”, as when in *Edward IV* “the performer describes the happiness of his character as though from the outside” or when, in *A Woman Killed with Kindness*, it is as though Wendoll (and behind this represented figure, its performer) “is watching, helplessly, another man’s ruin”.

<sup>103</sup> Possuir o palco em detrimento da peça.

inscrição norteadora para a elocução do corpo do *player*; o texto potencializa a personificação da personagem que depende de um *personater*, que, com o mínimo entendimento desse texto e de suas nuances, responderia com suas capacidades para, na mesma intensidade, potencializar esse texto. Podemos tomar Ofélia, por exemplo, numa circunstância específica a contar ao pai sobre seu encontro com Hamlet, em que ela se apresenta e se personifica.

#### OFÉLIA

Tomou-me pelo pulso e me pegou com força.  
E, depois, recuando a um braço de distância,  
E colocando a mão, assim, por sobre a testa,  
Ele põe-se a escrutar de tal modo meu rosto

Como quem vai pintá-lo. Assim ficou um tempo.  
E, enfim, quando mexi levemente meu braço,  
E ele ergueu e baixou a cabeça três vezes,  
Soltou um suspiro tão mísero e profundo  
Que pareceu estremecer o corpo inteiro  
Consumindo seu ser. Então ele me larga,  
E com a cabeça voltada para o ombro  
Pareceu avançar sem auxílio das vistas,  
Pois buscou o exterior como quem anda às cegas,  
E até o final fixou a luz do olhar em mim. (II, I, p. 86)

Ou ainda, Hamlet com seu emblemático solilóquio, “ser ou não ser” em que o registro do qual ele fala, as pausas, nuances, o tempo de maturação e elaboração do pensamento, das palavras que se tornam corpo, os ritmos se constroem, se opõem a um texto escrito com uma elocução retórica muito dura, por exemplo, cujas personagens possuem posturas hieráticas - que não revelam o caráter – e que o ator segue no automático da memorização.

#### HAMLET

Ser ou não ser: eis a questão:  
Saber se é mais nobre na mente suportar  
As pedradas e flechas da fortuna atroz  
Ou tomar armas contra as vagas de aflições  
E, ao afrontá-las, dar-lhes fim. Morrer, dormir.  
Só isso. E dizer que com o sono damos fim  
À nossa angústia e aos mil assaltos naturais  
Que a carne herdou: sim, eis uma consumação  
Que cumpre ardentemente ansiar. Morrer, dormir;  
Dormir, talvez sonhar – Sim, aí está o entrave:

Pois no sono da morte os sonhos que virão,  
Depois de repudiado o vórtice mortal,  
Nos forcem a refletir. E é bem esse reparo  
Que dá à calamidade uma vida tão longa.  
Pois quem suportaria o açoite e o esgar do mundo,

A afronta do opressor e a insulto do soberbo,  
O baque do amor ferido, o lento da lei  
A insolência do mando e este bruto achincalhe



Que o mérito paciente recebe do inepto,  
Se pudesse ele próprio quitar sua quietude

Com um reles punhal. Quem suportaria fardos,  
Gemendo e suando numa vida de fadigas,  
Senão porque o terror ante algo após a morte,  
A terra ignota de cujos confins nenhum  
Viajante retornou, nos congela a vontade

E nos força a aguentar os males que já temos  
Em vez de ir pra outros que desconhecemos.  
E assim a consciência faz todos nós covardes;  
E assim a cor nativa da resolução  
Ganha o tom doentio do pensamento pálido

E empreitadas de grande vigor e valor,  
Com tais ponderações, suas águas ficam turvas,  
E perdem o nome de ação. Mas silêncio agora,  
A bela Ofélia. Ninfa, em tuas orações sejam  
Lembrados meus pecados. (III, I, p. 111)

O sujeito da ação no palco desse período, cujo papel a ser personificado era orientado por suas *parts*, vê-se obrigado a criar procedimentos para valorizar a personificação. Se antes se contava com uma memorização meticulosa e uma boa oratória e capacidade de jogar em cena com as deixas e pares da cena, por ora, os *personaters* movimentam-se para encontrar o seu modo de se apropriar do material textual que antes corria à pena do poeta, mas que agora era responsabilidade de quem o personificaria. Era o *personater* quem determinaria as pontuações de suas falas, quem daria sentido ou configuraria de *part* a *part* o sentido mais essencial da personagem. A partir do estudo de cada *part*, estabelecia as nuances, a entonação adequada, os gestos em conformidade com a sua categoria hierárquica, conquistando as transições necessárias que representassem os estados da mente da personagem. Para Tiffany Stern and Simon Palfrey, (2007),

Pontuação é, claro, frequentemente latente no sentido de ser um componente. Mas assim que o ator começava a trabalhar nas nuances e mudanças de direção que o autor inseriu, apontando, escolhendo uns sobre os outros – aí foi onde ele começou a ‘se apoderar’ da fala. Mesmo aquelas escolhas que mais ou menos demandavam um sentido, embora ‘selecionadas’ pelo ator, pertenceriam a ele também. Nestes dias, pontuação cuidadosa e ‘precisa’ faz escolhas para o leitor, determinando quais palavras são importantes, qual sentença é chave; no começo do período moderno, fazer essas escolhas e decidir como manifestá-las era grandemente o que o ‘estudo’ privado era<sup>104</sup>. (PALFREY&STERN, 2007, p. 319)

<sup>104</sup> Punctuation is, of course, often latent in the sense of a piece. But as the actor started to work on the switches and changes of direction the author had inserted, pointing them, choosing some over others – this was where he started ‘owing’ the writing. Even those choices more or less demanded by the sense would, through being ‘selected’ by the actor, belong to him too. These days careful and ‘accurate’ punctuation makes choices for the reader, determining which words are important, which phrases are key: in the early modern period, making those choices and deciding how manifest them was largely what private ‘study’ was.

O estudo, portanto, sobre a representação dos atores do período estudado, desses alguns conceitos, embora forje um enquadramento, uma categorização e até mesmo uma justificativa sobre como os atores constituíram sua prática, revelou que as transformações, os distanciamentos, as singularidades, as diferenças entre eles são complementares. Partes um do outro em combinações variadas que se resignificam. Num movimento de ligações complexas e contínuas tornam-se outro. Isto é, os conceitos/sujeitos são agentes mobilizadores, agindo, inter(agindo) e intra(agindo) para multiplicarem-se em seus antagonismos.

Tentamos estabelecer um diálogo com alguns interlocutores nessa pesquisa. Interlocutores que nos provocaram a refletir sobre a função do teatro; os lugares ocupados pelos atores; seus procedimentos de representação; sobre uma possível autoria no trabalho que descobrimos estaria implicada na fusão do ator com o texto. Se prazer e edificação foram os pilares que sustentaram o ressurgimento do teatro no período medieval, os palcos públicos do início da modernidade teriam se legitimado como sendo a escola das paixões a ensinar *player* e plateia a sentir e conviver com tantas ambiguidades, sentimentos que esperavam ser elaborados poeticamente em seu momento histórico e por players que pudessem dar conta desse novo modo de representar que se instaurou num movimento circular com a dramaturgia que se produzia para eles, com eles e junto a eles. *Players*-testemunhos de seu tempo. Os catalisadores de saberes que se tornaram os responsáveis por evocar no palco, as inquietações da mente do sujeito moderno. Tal como Palfrey e Stern colocam:

O sentido aqui é que o teatro era quase uma escola de aprendizagem para as paixões: que o público ia até lá para se surpreender, não apenas presenciar as facilidades do ator ou do dramaturgo, mas a sua própria capacidade de sentir os "contrários" aparentemente impossíveis de uma só vez, pois que o teatro estava introduzindo a seus espectadores "extasiados" novas possibilidades de sentir<sup>105</sup>. (PALFREY&STERN, 2007, p. 317)

O *medieval player* foi um jogador, um especialista do entrar e sair de cena, comparado a um atleta que entra na quadra e que só recebe foco quando tem as mãos na bola. Não se partilhava a ideia de fixidez na representação da personagem. Os figurinos e as máscaras cobriam a faceta de não exposição de si na espetacularização dos ciclos litúrgicos. Havia um desprendimento na relação do *player* com o papel. A ideia de representar por trás de uma

---

<sup>105</sup> The sense here is that the theatre was almost a 'learning school for passions: that audiences went there to feel newly amazed, not only at an actor's or playwright's facility, but at their own capability to feel apparently impossible 'contraries' at one time, as though the theatre was introducing its 'rapt' spectators to new possibilities of feeling.

máscara, de ser uma figura alegórica ou um contador de histórias não estava associada a uma fixidez ou comprometimento com a natureza humana e emotiva da personagem. *Players*-imagens em movimento que agiam somente quando a bola estava em jogo. Ao longo do tempo, *playing* e *player* sofrem alterações. Dividem espaço com outros modos de representar, com outros modos de ser e estar no mundo. Os corpos contaminam-se, sofrem interferências do mundo novo e moderno que se compõe. Reinventa-se o mundo, inova-se o teatro. O *player* encontra espaço para alguma autoria cujo efeito resulta na reinvenção da representação. O teatro da palavra e os dramas do homem tornam-se o novo desafio a ser explorado.

O *early modern actor* é um sujeito mais bem conhecido como atuante das salas; um prisioneiro do texto, das regras e das convenções que nele constam. Ele deve eloquentemente externar a *vox*, *vultus*, *vita* descrito em seu discurso. Cumpre a função de pronunciar, gesticular quase tudo de modo burocrático. Seria um executor das funções retóricas acordadas às hierarquias consubstanciadas nas *parts* das personagens. A eloquência de seu corpo deve imprimir os padrões dos encontros entre personagens. Para tanto, o *actor* deve aprender as regras de decoro, manter a formalidade exigida, a solenidade respeitada, sua dança controladamente coreografada, e ser inflamado pelas paixões. A fórmula do *vox+vultus+vita* de Wright captura a interconexão relacionada entre história, palavras, sentido, linguagem corporal e voz. Mas o *acting* ignorou o *playing*, e por ele foi interpelado. O palco exige jogo. Jogo com a plateia, jogo com o parceiro da cena, jogo com o espaço, com as deixas e, incipientemente, jogo com as palavras. *Player* e *actor* abrem espaço para um outro sujeito se emancipar. Nesse momento de transição, de turbulência e instabilidade, o *actor* se defronta não apenas com o novo mundo exterior que se altera, mas com o homem estranho que o habita. O território de suas emoções é examinado. Num flerte inaugural consigo mesmo, arrebatase. Eis que surge um outro dele mesmo no palco. Um outro que, mais familiar às mudanças, decanta as informações e as resignifica.

O *personater* é a síntese do que o *player* e o *actor* tem de melhor e se expande. Se o *early modern actor* acorda o humano que há em si, o *personater*, já o tem na intimidade. Na cena, temos o privado tornando-se público em seu *corpus* de representação. Seria ele a versão singular e universal do que se poderia ser em seu momento histórico. Momento esse em que o Humano está sob o escrutínio das mentes sábias. Momento em que o Homem desliza o olhar do cosmos, do fora, para recair sobre si mesmo, sobre seu *microcorpus*. Espaços próprios para se desvelar o íntimo são construídos. Falar de si e do outro requer a esfera do privado. Os palcos públicos erguem paredes concretas, de tetos ainda descobertos e arejados, protegendo apenas

algumas cabeças nobres sob o telhado da Santa Fé. *Groundlings*<sup>106</sup> e atores estão alocados numa proximidade circunscrita e protegida dos acasos e das intempéries da rua.

Os palcos públicos e depois os teatros *indoors* (as salas fechadas) trazem o privado, os silêncios, a pulsação dos corpos, a respiração ofegante, o suor intermitente. Confidencialmente, o *personater* manifesta à plateia a densidade das relações humanas. Representa a interioridade do caráter não apenas pelo “quê” diz, mas pelo “como” se pronuncia corporalmente. Faz ressoar no palco a voz das ambiguidades. As feições do rosto contrapõem o que o corpo ilustra e as palavras enunciam. Produção de sentidos são disparadas pela sonoridade das palavras, pela competência do *personater* em dar corpo a imagética e as paixões imbricadas na tessitura de suas *parts*. Confusão entre a ação e a palavra. *Actio* e *Pronunciatio* se descolam, confundem e se fundem simultaneamente.

O *personater* reúne qualidades como a do contador de histórias e do orador por ter somado à sua prática as adversidades da rua e as mais belas ferramentas retóricas. Estabelece uma outra relação com o papel: a possibilidade de se manter comprometido à personagem. Mais comprometido do que apenas nos instantes de suas falas. É o *personater* quem irá instaurar a fixidez do papel durante a representação. E até mesmo perde-se ou deixa-se tomar pela personagem levando para fora dos palcos a sua personificação. Segundo Palfrey e Stern (2007),

Um número de estórias circulava sobre atores que tinham o controle de si assumido pelas personagens que representavam. Eram contos de *players* que ficavam ‘presos’ com os maneirismos das personagens que haviam representado, como se sobrecarregados por uma verdade interior, de repente, ganhavam enorme atenção pública. Exemplos incluíam o player que interpretou Antonio em *The Changeling*, quem ‘tão vividamente e corporalmente personificou um *Changeling*, que jamais poderia compor a expressão do rosto e figura que tinha, antes de tomar aquele papel’<sup>107</sup>. (PALFREY&STERN, 2007, p. 47)

O *personater*, portanto, teria sido uma versão do sujeito moderno que sintetizou em seu ofício, o saber jogar/brincar/contar histórias do *player* com o

<sup>106</sup>Plateia traduz aqui “*groundlings*” que são aqueles que assistem a peça na parte inferior do teatro, junto ao palco, ou seja, como o termo sugere, no “chão” (*ground*). O “*groundling*” era geralmente frequentado pelo público mais humilde, ao passo que o que tinham algum ganho maior sentavam nos assentos altos. A menção aos “*groundlings*” deve-se ao fato de que estavam estes mais próximos dos atores, portanto mais sensíveis aos gritos e berros destes. (PEREIRA, 2015, p. 262)

<sup>107</sup> A number of stories circulated about actors who were permanently taken over by the characters they portrayed. There were tales of players left ‘stuck’ with the mannerisms of the characters they had played, as though overwhelmed by an inward truth suddenly given such public head. Examples include the player who performed Antonio in *The Changeling*, and who ‘so lively and corporally personated a Changeling, that he could never compose his Face to the figure it had, before he undertook that part.

persuadir/afetar/pronunciar/gesticular do *early modern actor*. A essas qualidades complementa-se à capacidade de concentrar-se no papel, de manter-se na personagem, de comprometer-se com o sentido daquilo que é enunciado, de personificar os estados da mente da personagem, de atravessar o trânsito entre as paixões humanas, de personificar sujeitos tal como na vida poderíamos conhecê-los.

### 3. Discursos contemporâneos

Entrevistar<sup>108</sup> atores e ouvi-los discorrer sobre o seu ofício compõem um desejo instaurado há alguns anos. Anterior mesmo a esta tese. Satisfazê-lo foi matriz e ignição para um último momento da pesquisa. Se me proponho a refletir sobre o ofício do ator nada mais ajustado do que chamá-los para compor a rede de interlocutores.

O diálogo e o encontro pessoal não puderam ser realizados. Nem foi possível mantermos uma relação entre cartas. Os tempos são outros. Tivemos trocas de e-mails. Em sua maioria burocráticos. A chegada de um último e seu anexo confirmavam os discursos pelos atores elaborados. Cada um desses seis atores<sup>109</sup> não apenas responderam a todas as seis perguntas, como as problematizaram em outras. Mas, prometi a mim mesma que não leria absolutamente nada até terminar o estudo e elaboração dos capítulos teóricos sobre o trabalho daqueles outros atores, nossos antecessores. Queria o impacto da primeira leitura de uma só vez. Ler cada pergunta, e ter todas as seis respostas<sup>110</sup> juntas. Queria me proteger de conhecer suas impressões antes de finalizar as minhas impressões na pesquisa.

Cada grupo de perguntas contava com a possibilidade de instigar o ator a refletir sobre seu ofício. As perguntas amplas abarcavam diferentes vieses a serem discutidos, permitindo ao ator escrever livremente sobre aquilo que lhes parecesse mais pertinente deixar registrado. Por parte de alguns, houve o desejo de se estabelecer um diálogo a partir da entrega da entrevista. Uma vontade de aprofundar a reflexão. Porém, uma oportunidade interrompida pela decisão de não fazer as leituras. Riscos, ganhos e perdas concentrados numa decisão.

Os campos temáticos foram delimitados para a posterior análise, porém não especifiquei para os atores quais seriam eles, embora parecessem claros. O intuito era reconhecer em suas falas as ideias que partilham sobre o texto, a preparação, a personagem e a

<sup>108</sup> Anexo B – Relação de perguntas, p. 144.

<sup>109</sup> Anexo C – Breve biografia dos atores entrevistados, p. 147

<sup>110</sup> Anexo D - Relação de respostas que segue a mesma sequência que consta na biografia dos atores, p. 150.

autonomia bem como autoria. Estamos entre/vistas. Entre pontos de vistas. Pela vista dos atores que são nossos contemporâneos. Eles compartilham das mesmas ideias, se distanciam em outras, mantém e constroem pontos comuns com aqueles antigos, os sujeitos da primeira parte da pesquisa. Seus discursos revelam um pouco de sua trajetória de vida, de suas experiências e de sua formação.

Embora o diálogo interpessoal não fora possível, aqui, tentaremos estabelecer um cruzamento entre os discursos configurados como em um diálogo. Logo, teremos uma rede de discursos que serão interpostos de um modo mais ampliado do que o círculo hermético do entrevistado e entrevistador. Propor um encontro dessas vozes. Permitir o cruzamento, recortado pelos eixos temáticos, com o mínimo de interferência. E chamar a atenção sobre a relação com os outros ‘atores’ do recorte da pesquisa.

### 3.1 Da relação do ator com o material textual

Discutir a relação do ator com o texto aparece das mais diversas formas, mas se alinham num ponto em comum: todos o tomam como uma potencialidade na criação. Para a atriz Karol<sup>111</sup> Garrett, quando um processo de criação começa com base em um texto, quando um conjunto de pessoas se propõe a montar uma peça que está pronta e que não é um processo de criação coletiva de um texto, ele é o que existe de mais importante. Também para Eduardo Moreira<sup>112</sup>,

O texto é um ponto de partida fundamental que está além de ser um mero pretexto para uma encenação. A essência daquilo que vai ser encenado provem sempre do texto, por mais radical que possa ser a releitura proposta pela encenação. Todo o material extraído para improvisos, criações de ações cênicas, jogos entre os atores partem da matéria prima do texto. (EM)

Da mesma forma para Renata Kaiser<sup>113</sup>,

No texto Shakespeariano literalmente está toda a base, estão todos os elementos imprescindíveis para a criação da cena e das personagens. Quando surge alguma dúvida, recorro ao texto. A resposta, o caminho está apontado lá no texto. Mesmo muitas vezes chegando a várias interpretações, mas a essência está lá. (RK)

Segundo Maurício Schneider<sup>114</sup>,

<sup>111</sup> Karol Garrett é atriz e colaboradora no *Globe Theatre*.

<sup>112</sup> Eduardo Moreira é ator/fundador do Grupo Galpão (1982) de Belo Horizonte, Minas Gerais.

<sup>113</sup> Renata Kaiser é atriz/fundadora da companhia Clowns de Shakespeare de Natal, Rio Grande do Norte.

<sup>114</sup> Maurício Schneider é ator e colaborador da Cia Balagan em São Paulo, São Paulo.

A matéria textual é como o delimitador de um campo poético. É um dos elementos que compõe a linguagem e há muitas formas de se relacionar com ela. Há diretores que vão ao encontro ao texto, reforçando as imagens nele presentes, outros criam um discurso cênico paralelo e que o complementa, e às vezes até se opõe, e há aquele que o soterra com suas ideias, e outros que o veem como mais um dos componentes envolvidos da criação. (MS)

Para Garret, Moreira e Kaiser, dentro de uma perspectiva em que o processo de criação se propõe à montagem de uma peça em particular, o texto é a matéria-prima mais importante. Ali estariam confinados os elementos essenciais para a criação da cena, das ações cênicas, das improvisações, dos jogos com seus parceiros de cena. E seria no texto que ator poderia se apoiar e buscar respostas às suas dúvidas. Mantê-lo como um porto em que se pode aportar seguramente quando necessário.

Schneider já apresenta o texto como um dos elementos que compõe a linguagem, talvez não o enfatizando como o fundamental apontando que as relações que se estabelecem variam de processo a processo, ator a ator, diretor a diretor. Mas, de qualquer maneira, havendo o acordo de qual peça será montada, algumas possibilidades de relação do ator com o texto são deflagradas, pois tudo irá depender de que maneira os partícipes entram em relação com ele. Possibilidades que se apresentam separadas do coletivo, diluídas no coletivo e com o coletivo. O texto em importância como unidade, o texto-discurso no corpo-discurso, a palavra como tessitura de provocações a serem experimentadas.

Nesse sentido, pinçamos a diversidade nas considerações dos atores. Atores que se preocupam em como irão travar uma relação de intimidade com o material textual. Atores que se sentem, por vezes, mais seguros ao trabalhar suas experimentações com o texto no coletivo, mas que se permitem vislumbrar um estudo privado. Para a atriz Priscila Genara Padilha<sup>115</sup>, por exemplo, se está envolvida num processo coletivo, não costuma ensaiar sozinha sistematicamente. Em suas palavras,

O máximo que faço é experimentar uma ou outra fala, uma ou outra ação na dimensão cotidiana do existir, seja em casa, na rua, ou em outro local. Um pequeno laboratório. Todavia acredito que há como criar ações físico-vocais em ensaios privados, não acho que haja uma regra fixa. Um ator que tenha autonomia de sua arte tem condições de trabalhar sozinho, uma vez que tem princípios com os quais pode trabalhar. Trata-se, portanto, de uma opção pessoal enquanto artista que privilegia o espaço coletivo. Sinto-me mais segura junto de outros e acho que meu trabalho rende mais em tais contextos. (PP)

---

<sup>115</sup> Priscila Genara Padilha é atriz e professora de teatro na Universidade Federal de Santa Catarina.

Para Kaiser, o coletivo a ampara e da mesma forma um trabalho tutoriado é bem-vindo, tal como o fora para os atores no início do período moderno. Kaiser aqui apresenta a preparadora vocal como a representante contemporânea do que teria sido o instrutor dos atores que nos antecederam. Vejamos abaixo:

trabalhar em grupo, isso me permite me sentir amparada para “errar” os caminhos até encontrar a estrada “correta”. São nos processos de montagem que de fato pesquisamos. E o texto sempre é a base para o desenrolar dessa pesquisa. A partir desse caminho mais claro vou buscando em sala de ensaio possibilidades do corpo, da movimentação e dos timbres das personagens. Trazendo para o trabalho vocal, foi bem marcante o processo de construção da voz da personagem Margaret da montagem “Sua Incelença, Ricardo III”. Um trabalho individual que foi desenvolvido junto com a Babaya, preparadora vocal que trabalha a muitos anos com o Gabriel Villela (diretor do espetáculo). (RK)

Há aqueles atores que manifestam a necessidade pelo ‘estudo privado’, tal como tivera de ser para os atores do elisabetano tardio. O estudo privado como uma potencialidade e característica essencial, para se trabalhar com base num texto. Para Karol Garret, cujo desejo implica numa formação que a qualifique como uma atriz shakespeariana, o trabalho privado teria uma parcela maior sobre os ensaios coletivos. Vejamos abaixo:

Meu trabalho em Shakespeare é 80% comigo mesma, no estudo que tenho sozinha para conseguir absorver tudo que posso do texto. Os outros 20% encontro nos ensaios e na interação com os outros atores e com o diretor, isso inclui o trabalho vocal, que se diferencia dependendo do espaço em que trabalhamos. Acredito que isso se deve exatamente pelo fato de que os textos foram escritos para serem trabalhados sozinhos, por não existir, como você mesma disse, tempo e dinheiro para ser diferente. (KG)

Karol Garret, atriz de vários espetáculos no *Globe Theatre*, se sente familiarizada com o sistema de deixas e salienta que, para ela o estudo privado e o entendimento sobre o modo como os atores daquele período trabalhavam se caracterizou como um fator importante para sua preparação individual. Pois, no texto encontra as indicações do próprio dramaturgo, implícitas em seu modo de escrever e de como as deixas suscitavam reações distintas no ato de sua manifestação em cena pelos atores.

A questão das deixas é algo que eu aprendi quando atuei no *Globe Theatre* e que entendi a importância na hora de compreender e aprender o texto, tanto que eles reforçam isso até hoje lá. Apesar de não trabalharmos mais com o elemento ‘surpresa’ que era não conhecer o texto dos outros atores e se basear nas deixas, acredito que compreender que isso existia e que Shakespeare utilizou isso para dar direções aos atores, é algo que todo ator que se propõe a trabalhar com Shakespeare tem que



aprender. Por exemplo, por muitas vezes no meio de uma fala de outro ator você escuta a sua deixa duas vezes, um ator que não leu a peça inteira, ao escutar a sua deixa pela primeira vez, reage e tenta dar a sua fala, o outro ator, sem ter terminado o seu texto, o interrompe e continua, deixando claro que ainda não terminou. Quando esse ator finalmente termina, ele pode dar a mesma deixa, ou a deixa de outro ator. Acredito que ao escrever dessa maneira, Shakespeare deixou claro que queria que aquele ator fosse interrompido no meio do texto, criando, provavelmente, algum tipo de emoção ou tensão na cena que, talvez, passasse despercebido pelo ator. Quando estudo um texto de Shakespeare sempre fico atenta às minhas deixas, isso pode me ajudar a entender melhor o personagem e o clima da cena, assim como a escrita (prosa, verso e rima) também me ajudam. Acredito que não existe nada mais importante em Shakespeare do que o texto e abomino, uso essa palavra forte pois tenho extrema convicção, qualquer ator que tente encená-lo sem ter feito um trabalho minucioso e detalhado em cima do texto, não só do seu personagem, mas também dos outros. Acredito que nenhuma técnica de interpretação seja mais adequada e interessante no processo de criação do ator shakespeariano do que a compreensão do texto, não só das palavras, mas também da estrutura. (KG)

As considerações elaboradas pelos atores entrevistados revela muito do modo como cada um espera se apropriar desse material ou se propõe se familiarizar a ele no processo de criação. Preferências pessoais de estudo do texto em modo privado parecem acompanhar e enriquecer o processo de experimentação com o texto dentro do coletivo. Experimentar era uma característica inexistente no medievo ou no período moderno, em que não havia tempo para um processo no sentido experimental a curto, médio ou a longo prazo. Lembramos, os espetáculos eram apresentados de um dia para o outro nos palcos públicos. O que os atores se permitiam experimentar, se se pode inferir assim, seria algo experimentado no estudo privado, mas não podemos ir mais adiante do que isso. Eduardo Moreira entende como estudo privado o tempo despendido para memorizar as falas e buscar as intenções correspondentes, pois que para ele,

O trabalho em si sobre o texto foi e é fundamental sempre, independente das especificidades de cada processo. A memorização das falas, o estudo das intenções e dos jogos de cena são um tipo de trabalho que muitas vezes é feito como um "estudo privado". Durante o processo de "Romeu e Julieta", cada ator trabalhou detalhadamente as suas falas com o assistente de direção, o que foi um pré-trabalho essencial. Mesmo durante uma fase mais adiantada do processo, em que as falas precisaram ser mais incorporadas pelo corpo dos atores, fizemos muitos trabalhos de exercitar o texto e as músicas, buscando uma espécie de desequilíbrio sempre prestes a uma precipitação, que foi fundamental para que o texto deixasse de ficar declamado e fosse incorporado pelo corpo dos atores. Uma das regras mais recorrentes e básicas que adotamos é não fixar nenhum tipo de musicalidade que induza o texto a uma espécie de cantilena, deixando sempre as falas vivas e pulsando na relação do jogo entre os atores. (EM)

Da mesma forma para o ator Marcelo Adams<sup>116</sup> ambos os trabalhos se tornam complementares.

---

<sup>116</sup> Marcelo Adams é ator da companhia Teatro ao Quadrado e professor de teatro.

No trabalho solitário, costumo dedicar-me à memorização do texto desde o princípio. Minha meta é, o mais rápido possível, ter presentes na memória as palavras que direi em cena, além das “deixas” e dos sentidos das falas dos demais atores que comigo atuarão. Naturalmente, este estágio de memorização não acontece todo ele antes de iniciar-se o trabalho coletivo, em que os ensaios em grupo construirão as cenas (marcações, propostas de ações, etc.). Há uma concomitância entre meu trabalho individual com o texto (memorização e experimentação de maneiras de pronunciar palavras e produzir outras sonoridades com meu corpo, seja pelo aparelho fonador, seja por mãos e pés [por meio de marcações rítmicas, por exemplo]) e o trabalho coletivo. O que acontece nessa sobreposição de trabalhos é que um auxilia o outro: a memorização e a experimentação das possibilidades que o texto me dá, trabalhadas solitariamente, me estimulam no jogo proposto pelos ensaios coletivos, já que me sinto mais preparado para propor, experimentar [...] ambos os trabalhos são práticos - tanto o solitário com o texto quanto o coletivo, com o texto mais todo o resto -, e é como se um auxiliasse o outro, moldando as margens em que corre o fluxo da personagem que atuo. Percebo os limites do texto e os limites das ações, e tento ultrapassar, testar novos limites, avançando e retrocedendo, experimentando coerências e incoerências, para que eu sinta encontrar a forma justa - ou provisoriamente justa - de enunciar as palavras. (MA)

Para Schneider, o estudo privado pode vir a ser um momento de experimentação em que ele se debruça dependendo de uma necessidade que surge ocasionalmente. Escrever e reescrever o texto com o objetivo de fixá-lo na memória, ouvir sua voz gravada para, supomos, perceber nuances desejadas e outras menos caprichosas e também examinar o texto, separando-o em partes que potencializam e estabelecem uma ponte ao trabalho prático.

O único exercício com o texto que me vejo repetindo é a escrita. Eu leio algumas vezes, mas sinto a necessidade de escrever o texto, repetidas vezes, o que me ajuda a memorizar o texto não tanto pelo som das palavras, mas a guardá-las dentro de mim e ter um estudo prático com outros colegas ou matérias, e deixar que a relação evoque o tom, o ritmo, a coloração do texto escrito. Por vezes também gosto de gravar o texto e ouvir enquanto faço outras coisas, tarefas domésticas por exemplo. Algumas vezes recorro a uma análise mais minuciosa, dividindo o texto, associando imagens, pintando de cores específicas, ou intuindo posturas, ou ritmos. (MS)

O “estudo do texto”, para Kaiser, é relevante quando configurado num processo coletivo e não privado, tutoriado ou individual. Um estudo mais conhecido como o “de mesa”, em que todos os sujeitos implicados no processo contribuem no aprofundamento sobre a obra.

Minha experiência como atriz até hoje se dá através do grupo de teatro Clowns de Shakespeare onde estou desde a sua fundação e acredito cada vez mais na potência do trabalho construído em grupo. Assim sendo, a cada novo processo tudo é concebido em coletivo. Desde o momento em que um indivíduo externa um desejo e aos poucos vai envolvendo os demais naquele desejo até a concretização de um novo projeto. Tudo é construído em coletivo. Quando entramos em processo de modo geral levamos um bom tempo em trabalho de mesa, estudando, esmiuçando o texto. Estudando cada ato. Cena a cena. Buscando entender a trama, a poética, as personagens, a

musicalidade das cenas. Esse é um momento muito valioso, pois geralmente nesse momento ainda não sabemos que personagem faremos, estamos todos juntos em busca da compreensão da obra como um todo. Teve processo desse momento durar quase dois meses, trabalhando 06 horas por dia, 06 dias da semana. Depois dessa etapa é que partimos para experimentações cênicas (workshops), levantando material que servirá para a construção da encenação. (RK)

Kaiser enfatiza a relevância do estudo de mesa para a compreensão da obra, sem ter a certeza de qual personagem será distribuída a quem. O aprofundamento do texto pelos atores, talvez, seja dado justamente por essa ausência proposital na nomeação dos papéis, por não saberem quem representará quem. Estabelecer essa relação de desconhecimento de quem fará qual papel, pode ser um procedimento que convoque os atores a um comprometimento com cada uma das personagens e um adensamento da obra desde o início. O todo e cada parte são relevantes. No fim do medievo e no início da modernidade, aprofundar, compreender a obra como um todo não era uma característica de preparação dos atores. Não havia tempo para esgotar o texto com interpretações sobre as intenções intrínsecas das personagens. A profundidade estava na tessitura de cada linha dos diálogos e solilóquios, inscrito na fala da personagem que manifestava sua interioridade.

Esse recurso de não distribuir os papéis imediatamente, como experimentado por Kaiser em seu processo, parece inspirador e tem correspondência com a realidade de preparação dos atores do elisabetano tardio. Naquele momento, os papéis seriam distribuídos somente após a primeira leitura da peça que teria sido realizada com toda a companhia. Não teria sido um estudo de mesa. Mas uma leitura à mesa para os papéis serem distribuídos e alguma noção do todo da história a ser costurada. Assim como Kaiser, um dos processos de criação vivenciados por Schneider também apresenta essa correspondência com o modo como os atores daquele período preparavam seus papéis com uma particularidade a mais acrescida a não distribuição dos papéis: todos os atores tiveram a oportunidade de experimentar todas as personagens antes de se decidir quem faria qual papel.

Tive a oportunidade de fazer dois papéis em uma montagem de “Sonho de uma noite de verão” na UFSM, com direção do Fabrício Moser. Lembro-me de perceber a complexa rede de relações presentes nessa peça, de como os diálogos construíam a ação, e como essas muitas ações geravam um sentido para cada cena. O espetáculo teve substituições e a entrada de novos atores alterava completamente o ritmo e às vezes as ações e o sentido da cena. Anos depois na pesquisa sobre o “Do jeito que você gosta” com a Cia. Elevador todos os atores experimentaram todos os personagens, somente mais tarde o Marcelo distribuiu os papéis, já no período de montagem das cenas. Ao longo das três temporadas e inúmeras viagens podemos comprovar o quanto a composição individual era fruto da perspectiva e ação do outro, do colega de cena. (MS)

Como podemos notar a relação do ator contemporâneo com o texto é múltipla, e como tal, apreende modos que muito se distanciam do que foi para os atores do início da Idade Moderna, mas que também apontam aproximações. Percebemos, quase na maioria das respostas, que o trabalho com o texto na preparação, seja ela individual ou coletiva, é pensado ao lado do trabalho vocal do ator. O texto como disparador de potencialidades criativas na “dimensão vocal da ação psicofísica” como coloca Padilha:

Trabalhar o texto, em minha concepção, é criar a dimensão vocal da ação psicofísica. Dessa forma, posso dizer que minha preparação individual se resume a decorar o texto, de forma “branca” (neutra), de modo a não fixar entonações, musicalidades, intenções antes de ter pelo menos um esboço de uma linha de ações físicas. É por esta linha que tento tornar o texto falado em ação físico-vocal, ou seja, é pela repetição e elaboração das ações físicas que tento trazer a palavra à cena de forma orgânica. E isso, em meu caso, ocorre dentro de ensaios agendados com o grupo e/ou com o diretor. (PP)

No medievo, se bem lembramos, havia já uma manifestação por encontrar atores cuja voz fosse potente e eloquente. Afirmar que havia, em alguma instância, alguma espécie de preparação mais acentuada nesse sentido não se faz possível. Já para os atores contemporâneos, essa é uma característica no trabalho do ator fundamental em sua preparação, ao mesmo tempo em que parecem estar diante de um campo misterioso, nebuloso de ser penetrado ou eloquentemente descrito. A voz é provocadora, instauradora de sentidos nem sempre portadores de significado. Ela habita o corpo, habita a linguagem. Mas que voz é essa que habita o corpo? O que diz o como diz essa voz? Através da pesquisa nos períodos estudados, foi possível perceber que a instrução teria sido um fator que poderia ter dado conta dessa dimensão. Ao ator seria passado algum conhecimento sobre como a eloquência deveria ser manifestada dentro de seu corpus de representação.

Para Adams, por exemplo, o campo das técnicas vocais é algo que pode ser tanto pesquisado de modo solitário como coletivo. Não há regras. Há experimentação. Algo que naquele período não era uma possibilidade cogitada, mas que encontrava algum espaço dentro do estudo privado, fosse ele um momento solitário como acompanhado de seu instrutor quando necessário. Boa parte desse tempo era dedicado em como melhor dar o texto, transcrever o texto para o corpo, tentar encontrar as nuances, a entonação mais justa à circunstância. Algo que ainda hoje se mantém como um procedimento e que a cada processo de montagem é reconsiderado, reconfigurado e, portanto, é compreendido como um campo a ser explorado.

Entre cá e lá, essa particularidade tanto une os atores dos diferentes momentos históricos, como os distingue. Naquele período, não existiam processos diferentes de montagem. Existia um modo de atuar, um modo de preparar a montagem do espetáculo. Seguir as regras da instrução era manter um modelo, um sistema formal de convenções a serem respeitadas e seguidas como a um modelo passado por um tutor na formação do ator. Isto é, poderia ser um momento exploratório dentro daquele sistema. Nesse sentido, há uma correspondência com a ideia de experimentação contemporânea. Adams aponta que de qualquer forma, algumas das experimentações acabam sendo, recorrentemente, retomadas como o exercício de articulação das palavras, a intensidade, as entonações e que se alinhariam à linguagem que àquela proposta de encenação quer construir. Em suas palavras:

É uma descoberta que faço durante a experimentação, tanto solitária quanto coletiva. Algumas delas são sempre retomadas, como a articulação das palavras, o volume da voz (variando conforme a intenção do que é dito, acompanhando ou contradizendo a intenção), o registro mais grave ou mais agudo, as diversas formas de respirar (o que implica na maneira de introduzir as pausas), as entonações crescentes ou decrescentes... Também, em todas essas técnicas descritas, entram em jogo as características do texto enunciado; ou seja, trata-se de um texto longo (um fragmento de monólogo, um solilóquio) ou uma cena de diálogo entre duas ou mais personagens (em que entra também a questão do "ataque" da fala. (MA)

A partir das considerações desses atores, notamos que há sempre um caminho a ser explorado com o texto. Um esforço empregado para comungar o texto e transformá-lo no que Priscila coloca como ação físico-vocal. Tornar o texto falado em ação físico-vocal. Ou como Schneider coloca, o texto como a um discurso e como a um território desconhecido que deve ser investigado e acessado. O acesso se daria pelo corpo, o qual também é um discurso e não pode ser privado de ser também explorado. Ambos, texto e corpo, podem tanto encontrar um caminho a compartilhar juntos, como também se desencontrar seguindo separados, desde que mantenham uma relação dinâmica. As linguagens dos processos podem ser distintas, mas é através do corpo que o texto é eloquentemente movimentado, acordado e fundido.

### **3.2 Personagem e suas Paixões**

*O passionating*, dentro do conjunto das especialidades abrangidas no trabalho dos atores ingleses do início do período moderno, se definiria como um processo em que o ator teria de identificar em seu material textual quais as paixões deveriam ser destacadas para no espetáculo serem manifestadas. Essa é uma problemática que chama pra si a atenção de que as

paixões poderiam existir enquanto tais. Poderiam ser representadas enquanto tal, como configurações alegóricas que imprimem um modo de estar dentro de uma situação. Porém, a emoção não existe enquanto tal. Ela é fruto de afetações. São atravessamentos que tomam tanto o ator quanto espectador das mais diferentes formas. Nem um nem outro dominam esse campo de forças que acometem os sujeitos envolvidos no evento teatral.

Confiar a representação à materialização das emoções como intenção primeira pode levar o sujeito à derrocada. Moreira discorre sobre a dificuldade de se confiar nas emoções. O ator se vê desafiado em como expressar algo que pode estar sentindo, mas que está longe de conseguir expressá-lo em seu corpus de representação. Pode até mesmo perpassá-lo, mas que não se evidencia na representação. As emoções, para Moreira, seriam algo da ordem da fluidez, do trânsito. Fugidias elas se deslocam por entres os sujeitos que afetados, afetam-se entre si.

Tocar na questão das emoções ou das paixões contidas nos vários momentos da peça acaba sendo inevitável no trabalho do ator. O problema é confiar nas emoções, que são sempre fugidias e pouco confiáveis. É muito comum, como ator, eu estar achando que estou sentindo algo que, de fato, não estou conseguindo expressar. Nesse sentido, é verdade que o ator não deve se fiar nas emoções. Quem se emociona ou não é o espectador.

Garret aponta que as emoções devem sim ser reconhecidas, compreendidas através de um viés interpretativo. Poderiam e deveriam ser estudadas pelo ator para serem entendidas.

Acredito que seja impossível você criar um personagem sem entender as emoções que ele vive, afinal essas emoções darão humanidade ao seu personagem e farão com que o espectador se identifique. Principalmente em Shakespeare, onde o sentimento ultrapassa a questão social e cultural dos personagens, o entendimento, de forma racional, das emoções é necessário. Digo de forma racional, pois acredito que o trabalho é muito mais difícil e trabalhoso do que simplesmente encontrar algo que desperte em você a mesma emoção que a do personagem. Todos nós sentimos amor, ódio, inveja, tristeza e milhares de outros sentimentos com que os atores trabalham todos os dias, acho que o trabalho do ator é saber como transparecer isso com a ajuda do texto e direção que lhe são dados.

Complexo pensar ou confiar que o ator poderá despertar em si mesmo algo que exatamente se equivalha à emoção da personagem. As variações entre os estados da mente a serem representados seriam ajudados pelo texto. No início da modernidade, as transições entre uma paixão e outra, como inferiu Stern (2004, p. 80), estariam inscritas na própria linguagem do texto, seria dado pela entonação, pelo ritmo, pela sonoridade das palavras, quando o verso

dava lugar à prosa. É Shakespeare quem inaugura a faceta de abalar e reconfigurar um modo de escrever que até então não se havia manifestado na literatura dramática.

Nesse sentido, o ator acabou também descobrindo como melhor manifestar essas transições a partir do modo como esse texto foi escrito. Precisou criar um procedimento, o *passionating*, que pudesse determinar que aqui ou ali tal e tal paixão configuravam um modo de ser vinculado à eloquência corporal ou ao corpus de representação. Um processo que se instaurou de forma fragmentada pelo sistema de distribuição apenas das *parts* e, portanto, não se ancorava no entendimento das ações da personagem no conjunto da obra. Algo que para Adams é um intrincado modo de se trabalhar na medida em que esse sistema não contemplava na relação do ator com o papel a relação da personagem com o todo da peça.

Pinçar as emoções das falas, sem o conhecimento do todo do texto dramático, e investir seu trabalho em tornar explícitas ao espectador essas emoções talvez não seja, na compreensão atual, a melhor maneira. Mas, ao mesmo tempo, não é algo totalmente equivocado. Considero importante conhecer a obra na íntegra, para compor com maior segurança o quadro emocional com coerência.

Adams, assim como Moreira e Garret, entende que as emoções são por demais abstratas para serem manipuladas ao bel prazer do ator. Pensar que o ator mobilizará em si a mesma emoção que a personagem, parece levantar, entre os atores, uma questão conflitante. Adams, por exemplo, propõe observar essa problemática a partir de como definimos a ideia de personagem.

Se eu considerar que a personagem é uma criação ficcional, uma abstração que é fruto de diferentes contribuições mas que pode ser descrita, pode ser discutida, problematizada, questionada e diferenciada, significa que ela existe como criação impossível ter em mãos a Alegria, a Tristeza, a Dor como categorias fechadas. O que existe é uma maneira de externar, por aspectos físicos (e esteticamente construídos), uma alegria, uma tristeza, uma dor. A emoção em si não existe, existe apenas sua manifestação, como indícios, em um corpo vivo. E sendo assim, não há uma fórmula infalível para que ocorra essa externalização física, embora sejam associados, pela experiência, alguns traços dessas emoções que se repetem em seres humanos, como sorrisos (associados à alegria), lágrimas (associados à tristeza) e gemidos (associados à dor). Mas não existem também sorrisos de raiva, lágrimas de alegria e gemidos de prazer? Além disso, acredito que a arte teatral tem como um de seus *modus operandi* o contraste entre o que é real e o que é ficcional, entre o dito e o não dito, entre o explícito e o implícito, o que torna mais complexa a expressão de emoções em cena.[...] Por outro lado, se escolhermos dizer que a personagem não existe, e se trata sempre do ator ou da atriz em estado de atuação, alguma emoção há, já que um ator é um ser vivo, portanto emocional. O caso é que as emoções do ator não são as mesmas da personagem, na maior parte das vezes - e é bom que seja assim. Para simular alegria em cena, eu não preciso estar tomado da emoção alegria, mas provavelmente estarei atravessado por mais de uma emoção (ansiedade, frustração, satisfação, etc., dependendo da minha própria percepção de ser bem ou mal sucedido em simular a emoção da personagem que atuo frente aos espectadores). Não acredito em algo como

um ator ser dominado pela emoção da personagem. Sempre há um distanciamento entre minha emoção e a da personagem, mesmo que elas se toquem e sejam semelhantes em momentos efêmeros.

Schneider considera as emoções também complexas de serem externadas à vontade do ator. Tenta compreendê-las como movimento inconstante em que uma cede a outra que afeta outra e assim sucessivamente compondo diferentes facetas da personagem.

A personagem é o mastro firme ao qual procuramos nos agarrar para aguentar a tempestade. E ser ator é aceitar o desequilíbrio, a tormenta. Para mim o Hamlet só é Hamlet enquanto personagem no texto de Shakespeare. Como ator eu devo me colocar em relação com o movimento que o autor desenha e chama por um nome próprio. Não há identificação ou assimilação com outra “personalidade” mas uma atitude de colocar-se dentro do movimento que o “personagem” propõe, e ele nem sempre propõe, as vezes é na interação com outro ator que encontro o “Movimento Hamlet”. Talvez seja esse também o modo como vejo a emoção em cena, ela não é o motriz, mas a consequência de um movimento, seja físico ou vocal; ou até a falta dele. Acredito que a emoção é por si mesma movimento, há que acessá-la mas não agarrar-se a ela. Quando desejo a emoção ela se me escapa, quando quero “representá-la” indo direto a ela como um leão faminto ela se esquivava e ri de mim. Não há nada pior do que ver um ator tentando domar a emoção em cena, tentando adestrá-la. Se observar as experiências mais significativas que tive em cena todas elas foram recheadas de muitas emoções, e sempre estavam caminhando para se transformar em outra coisa e consequentemente outra emoção. Talvez uma imagem do movimento das marés sirva bem para visualizar. A nossos olhos o oceano é um ser, entretanto dentro dele existem muitas correntes. A emoção dá qualidade à ação, eu nunca abordo pela emoção diretamente, mas tento intuir posturas, movimentos, ritmos e depois abrir os sentidos observando que emoções suscitam, as vezes elas são justas outras não, quando não o são preciso ir atrás de outras ações.

No mesmo caminho de seus pares, Padilha acredita que confiar nas emoções ou tomá-las como ponto de partida no processo de criação da personagem pode levar o ator a uma exteriorização caricata dessas. As emoções são parte da ação e seriam manifestadas naturalmente como decorrência orgânica do processo.

Não há personagem, nem emoção, descolado de um corpo-mente que os possa criar. A emoção no trabalho do ator, penso, é o resultado do processo de vivência na cena. Acredito que a personagem possa ser compreendida como o encontro do ator com as circunstâncias que a obra e o processo criativo oferecem, e a vivência de ações nessas circunstâncias, seja pelas falas de um texto, seja pelas imagens que outro material criativo suscitar, seja pelas orientações da direção. A personagem pode ser compreendida como algo a ser tomado para si e representado, mas prefiro entendê-la como um material criativo sobre o qual o ator irá se debruçar, juntamente com seus *partners* (outros atores, atrizes, direção), na tentativa de dar-lhe vida cênica por meio de ações psicofísicas. Antes disso, me parece, só há palavras escritas em um papel, poesia, literatura. As emoções, sentimentos, sensações, memórias e pensamentos se articulam como consequência orgânica da elaboração do ator sobre o material que lhe é oferecido. Surgem como consequência da organicidade.



Essa perspectiva me provoca a retomar o conceito de ação definido por Wright (1620, p. 176), no qual constaria a ideia de uma conjunção de potencialidades evocadas para compor a personagem no momento de sua representação. Nessa conjunção, os afetos seriam provocados como efeitos produzidos em simultaneidade com as outras potencialidades na representação do ator.

A afeição flui por todos os meios possíveis, para revelar aos observadores presentes e ouvintes, como o ator é afetado, e qual afeição tal seja o caso e a causa que lhe é exigida: pela boca, ele fala seu pensamento: com tranquilidade ele fala com uma voz silenciosa aos olhos; com toda a vivacidade e corpo ele parece dizer.<sup>117</sup> (WRIGHT, 1620, p. 176)

Para Kaiser, a emoção seria algo deslocado para o espectador e não algo a ser mobilizado em si mesmo pelo ator. Ela acredita num descolamento entre emoção do ator e emoção da personagem.

O ator não sente nada, o sentimento não está nele, está nas palavras e com tudo o que o representa. Existe um distanciamento dessa ação-palavra para a emoção que o espectador sente. Quem sente é ele, o espectador. Quando isso acontece, é lindo! De se sentir o portador da ação, da emoção, mas quem de fato sente não sou eu enquanto atriz, é a personagem se colocando na situação e levando o exercício do sentir para a plateia.

Padilha, ao fazer referência ao espectador, conclui que delegar ao espectador a função de conceber as emoções é um tanto reducionista no que concerne ao processo de comprometimento do ator no momento da ação

tendo a pensar no espectador como um *partner* do ator. Uma vez que é junto dele que ocorre o fenômeno teatral. Penso que há, sim, criação por parte do espectador. Mas pensar que as emoções do ator são criação do espectador é reduzir as potencialidades da atuação. Agir produz sensações, sentimentos (ou emoções), pensamento e mexe em instâncias psíquicas como a imaginação e memória. O agir é um processo que envolve nossa psicofisicidade, implica em nos entregarmos para a vivência do momento da ação. Nessa vivência o espectador está implicado, ele está ali, com os atores, participando de uma proposta de acontecimento, de um recorte de vida.

Falar em psicofisicidade no contexto elisabetano tardio é anacrônico, logo incorreto. Pensar a psique humana só foi possível quatro séculos depois com a descoberta do

---

<sup>117</sup> That is, the affection poureth forth itself by all meanes possible, to discover unto the present beholders and auditors, how the actors affected, and what affection such a case and cause requireth in them: by mouth hee telleth his minde: in countenance he speaketh with a silent voice to the eies; with all the universall life and body hee seemeth to say.

inconsciente de Freud. O que não quer dizer que ela já não existisse. O que havia, como pensamento vigente, era uma tentativa de explicar como as emoções se manifestavam internamente no corpo humano a partir de agentes externos e internos a ele. Um pensamento que associava os estados da mente ao equilíbrio ou ao desequilíbrio dos humores e estes reverberariam sobre o modo de ser do sujeito. A partir do estudo de Erin Sullivan (2015, p.4) sobre a obra de Wright (1620) e os ‘movimentos da alma’, as emoções teriam uma certa história que atualmente as pensamos no sentido metafórico, mas no período teria tido ressonância literal. Me pergunto em que medida isso de fato ressoaria na representação dos atores como uma manifestação literal.

Do ponto de vista contemporâneo, a psicofisicidade ou a ação psicofísica no trabalho do ator pode ser entendida pelo viés de um aprofundamento concernente ao estudo e criação da personagem e que está implicado ao sujeito que a representa, ao modo como ele pode entender, compreender o universo ao qual essa personagem se encontra. Esse tipo de aprofundamento e mesmo problematização das subjetividades não era algo escavado pelos atores do elisabetano tardio. Não que não pudesse haver essa discussão entre os agentes sociais daquele momento, mas não era algo parte da preparação dos atores, muito possivelmente pela inexistência de tempo para fazer elucubrações dessa ordem. Nas palavras de Padilha,

No processo, circunstâncias ficcionais e criativas são oferecidas, isso direcionará a composição da personagem, depende de como o ator se sente naquele momento, do que o afeta naquele aqui-agora, depende de como se dá a relação entre os pares, tanto da instância da atuação como na da encenação, de como o ator recebe e articula as circunstâncias propostas na realização de ações psicofísicas. A personagem é uma forma de ser, é um “eu”, é “o eu possível” naquele momento, naquelas circunstâncias. O ser como um existir possível. Esse modo de existência é definido por nossas ações no mundo: quais são minhas escolhas e como ajo perante elas? Trata-se sempre de uma questão ética. Como agir? O que considerar, o que não aceitar, como se impor na vida? Por que agir dessa forma? Como agir de fato com potência de realidade? Como movimentar a vida, ela mesma, e a vida na cena?

Podemos observar que Padilha compreende a personagem como uma forma de ser possível dentro de circunstâncias específicas. A personagem se compõe na medida em que o ator decide como agir e como articular, no momento presente da representação, as circunstâncias as quais está vinculado. Uma ideia de personagem implicada à ética do ator. Sua ideia parece sugerir a personagem como sendo a construção da figura cênica no fenômeno teatral, concebida por um ator que age dentro das circunstâncias propostas pelo autor. Essa concepção sobre a personagem apresentada por Padilha e alicerçada sobre sua formação como atriz e pesquisadora do Método das Ações Físicas e o Sistema de Stanislávski, não teria correspondência àquilo que se entendia

sobre personagem pelo sujeito moderno. Essa é uma ideia que começa a amadurecer a partir da escola russa no início do século XX. Não poderia ter sido em outro momento histórico que não esse onde as teorias de um Freud e de um Stanislávski emergem para dar conta de saberes até então não formulados sobre a mente humana e sobre a arte do ator respectivamente.

Assim como não poderia ter sido em outro momento histórico, o surgimento de um Shakespeare que abarca a riqueza e complexidade interior do humano em linguagem escrita. Interioridade que é transcrita em palavras e personificada na representação dos atores. Complexidade que virá a ser nomeada posteriormente como subjetividade. É Shakespeare quem inaugura o que antes chamei de protosubjetividade. Aos seus pares de companhia cumpria-se o desafio de externar, via eloquência corporal ou pelo seu corpus de representação, àquilo que se inscrevia em palavras. Ou seja, a interioridade era manifesta nos discursos das personagens e representada pelo ator. O ator era aquele texto, era aquele discurso. Era um corpo-discurso que não necessitava implicar-se eticamente na representação. Não havia a necessidade.

A palavra em Shakespeare se configurou como o elemento mais importante de seu teatro. Surgiu como que para romper com o silêncio interior dos homens, mas é somente no século XX que acaba sendo objeto de escrutínio, de escavação por parte dos atores no sentido de desvelar seus subtextos. O corpo-mente do ator em cena encontraria novos rumos, o qual não implicariam mais em evocar a palavra para representar sua interioridade.

### **3.3 Da possibilidade da autoria**

Há sempre o risco de formularmos perguntas que, de alguma forma, apresentem, em sua própria formulação, uma provocação. Afirmar que as encenações atuais são um “conjunto de ideias concebidas pelo encenador”, implica, em certo nível, restringir o espaço de autonomia do ator dentro do processo. Confere ao encenador um lugar centralizador e pouco arejado para o ator se sentir parte de um projeto que no fim, é constituído, por um coletivo. A primeira pergunta foi, nesse sentido, um disparador para se pensar a relação do ator com o texto e com sua autonomia dentro de um processo de criação.

Para o ator Marcelo Adams,

Acho importante falar um pouco sobre a própria elaboração da pergunta, que deixa margem a se pensar que o teatro é um processo rumo à concretização de ideias fornecidas por um encenador. Essa visão, por mais que traduza a maioria dos processos dos quais tenho me aproximado, não é o único, e pensar que as ideias de

um encenador têm que ser “concretizadas” deixa um pouco espremida e em segundo plano a participação do ator-criador como proponente. A concretização poética, na realidade, pode se dar pelo ator (e se dá, não tenho dúvidas), que em minha opinião é, sim, o responsável pela concretização, já que o encenador conta com a carne dele “para tornar visível o invisível”.”

Da mesma forma para Maurício Schneider,

acho bem complicado pensar no espetáculo como um “conjunto de ideias por parte do encenador”. Acho essa uma grande armadilha que tem implicações sérias no coletivo, no como vemos o espetáculo e consequentemente o teatro. Isso pode determinar uma hierarquia extremamente perniciosa à experiência teatral, que é a meu ver sumariamente uma experiência, acontecimento, ato... coletivo. A criação não pertence a ninguém, é um lugar comum no qual podemos nos encontrar para além das nossas individualidades.

De um lado temos Adams, o qual vincula o ator a um processo no qual ele é sempre um sujeito proponente, um ator-criador, e, portanto, ocuparia um lugar que pode abalar ‘o conjunto de ideias’ preconcebidas pelo encenador. Por outro, temos Schneider o qual aponta que a criação não é um advento singular. Nem o encenador nem o ator centralizariam o status de criadores. É no acontecimento teatral, na conjunção do encontro que a criação se manifesta. O teatro como uma experiência coletiva na qual todos estão implicados na criação.

A hierarquização no campo da representação sempre denotou ser um assunto complexo e delicado. Heywood (1612), no século XVI, reunira ânimos para em seu ensaio manifestar sua insatisfação diante do não reconhecimento do ator como o sujeito a ser valorado em sua época, que insistia em mantê-lo à margem em importância se comparado ao prestígio estendido à obra e ao poeta. Adams, assim como Heywood a seu tempo e modo, parece acreditar na figura do ator como fundamental na relação que se estima a concepção de um espetáculo. Conta-se com eles para no palco, se fazer carne a história que se quer contar. Schneider sugere que a criação estaria deslocada para a experiência coletiva. Estaria num lugar comum compartilhado e não centralizado num sujeito em particular. Tomo essas manifestações inquietas, diante de uma pergunta capciosa, como indício simbólico da autonomia do ator. Embora ocupem lugares de fala equivalentes e distem em suas perspectivas, imprimem algo a ser reparado, uma urgência que deflagra neles a necessidade de esclarecer e problematizar o lugar que pode ocupar esse ator nas distintas relações implicadas nos projetos aos quais estão envolvidos.

Cada um dos discursos, de alguma maneira, incide sobre compreender que lugar é esse que ocupa o ator e qual o tipo de relação seria possível se estabelecer nos diferentes

processos aos quais podem vir a se vincular. Volta e meia, percebemos como cada um dos atores entrevistados acabam, a partir de uma pergunta disparadora, re(conhecendo) como agem ética e artisticamente dentro do processo.

Para Padilha,

Penso que sempre há espaço para a autonomia do ator emergir, mesmo em processos não experimentais, pois ela se refere a como o ator dá conta do que lhe foi proposto. Os limites são negociados em cada processo, dependendo da proposta e dos acordos firmados entre os pares. Se o diretor já chega com uma forte ideia do que ele quer, ainda assim, o ator pode dar vida a essa ideia. Vai depender, também, do quão generosa está sendo a relação entre ator e diretor. Os processos se diferenciam em seus métodos, suas linguagens, suas pedagogias, mas ao ator recai a função de tornar orgânica a proposta, pois é ele que estará implicado no acontecimento da cena, é com ele que o público faz o encontro mais imediato.

Encontramos no relato de Padilha, a ideia de que a autonomia poder ser o espaço onde o ator manifesta suas capacidades perceptivas e sensíveis para dar conta do que lhe foi proposto. Mas ela está sempre relativizada e nunca unilateral. Encontra-se num espaço de negociação constante. Para Kaiser, a autonomia é entendida como liberdade, como proposição que de todo modo é também uma autonomia compartilhada, examinada, aceita, sempre negociada. Ela percebe que nos processos em que participa da companhia, os atores têm

toda a liberdade para criar, propor, em todas as áreas. Somos estimulados a isso. Tenho a liberdade para compor minha personagem, de pensar no seu figurino, na forma de falar, movimentar, na música que existe, nos elementos cênicos, etc. Somos estimulados, como já disse, a sempre propor. Se estou segura das minhas escolhas, eu posso propor e colocar no processo. O diretor vai me ouvir junto aos demais integrantes, e conjuntamente avaliaremos quais as diretrizes a serem seguidas para a encenação. O diretor geralmente é quem define o que fica, afinal é ele que tem esse olhar externo para organizar as propostas. Mas tudo é recebido com muito respeito. Inclusive temos a prática de registrar tudo, seja escrito que as vezes publicamos, seja através de fotos ou vídeo. As vezes a solução de uma cena vem de resgatar algum material deixado pra trás de um workshop produzido. Temos a autonomia para propor o máximo de material e a tranquilidade de desapegar do que não vai pra cena.

Da mesma forma para Adams, a autonomia estaria associada a um processo de negociação com os outros atores, com as regras e convenções estabelecidas.

A autonomia do ator é imprescindível para que se possa entender o que faz de um ator um ator, o que esse ser humano tem de específico que pode determiná-lo como ator. Uma maneira de usar seu corpo-voz? Uma energia? Uma espécie de presença? [...] defendendo que deve haver autonomia do ator num processo de criação, o que não significa que não existam regras e convenções que nortearão seu trabalho. Não é o caso de sair criando enlouquecidamente, sem direção ou estruturação. E são esses exatamente os limites da autonomia, aqueles que são acordados no processo de criação.

Garret, na tentativa de compreender-se como autônoma do processo, percebe também que ela não pode ser unilateral ou total. Há limites impostos por agentes externos que interferem sobre a autonomia. Ela parece sugerir que mesmo encontrando espaço para que a autonomia emerja, ela surge em diferentes níveis ao longo do processo de criação.

Acredito que em uma montagem trabalhamos com autônias diferentes, além de egos e experiências diferentes. Depende muito não só do ator, mas também do diretor. Alguns estão abertos a sugestões e tentativas, outros tem uma visão já fechada do que esperam daquele personagem, ou daquela peça e isso acaba mudando o nível de autonomia do ator no seu trabalho. Eu vejo a autonomia como um gráfico, em um processo de criação todos começam com o mesmo nível de autonomia, e conforme o tempo passa, a autonomia de cada um cresce ou diminui nesse gráfico até chegar a um ideal, uma harmonia que pode, ou não, ser o esperado pelo ator. Quando se trabalha com outras pessoas, com outros seres humanos, você tem que estar aberto a nem sempre ter tudo do seu jeito, de nem sempre as suas escolhas serem as corretas ou as melhores para aquela montagem, e acreditar que, apesar disso, está tudo bem. O limite é saber entender onde está a linha entre a sua vontade e a dos outros.

Já Mauricio, na agudeza de sua interpretação, compromete-se a tentar investigar os espaços de uma possível autonomia nos processos, através da problematização da relação entre ator, encenador no processo de criação. Na medida em que vai elaborando o seu pensamento, conclui que autonomia é uma autorização do sujeito em se permitir olhar distanciadamente para essas relações na tentativa de encontrar um ponto comum para que ambos possam habitar em sintonia.

Não sei se consigo responder a essas perguntas sem me perguntar muitas outras coisas. Me parece que essa lógica semântica, encenação, encenador, ator cria uma cisão. Quando ouço essas palavras imediatamente relaciono a encenação ao encenador, e o ator fica meio perdido, meio executante, meio fantoche. Cria-se uma relação direta como se o encenador fosse o responsável pela encenação, ao ator cabe dar vida as propostas e também manter uma certa ignorância, como se ele não precisasse saber certas coisas. Falo isso pois muitas foram as vezes em que vi mais as ideias do diretor em cena do que a cena, como se o tempo todo alguém ausente tentasse se expressar e tantas vezes sem conseguir. A encenação é o ponto de encontro entre ator e diretor, ela é a balisa para a criação e tem que ser ajustada pelo diretor e pelo ator ao longo do processo de criação e de apresentação. Encenação é linguagem e esta deve ser algo comum, compartilhada. Ambos devem ter autonomia da mesma, autonomia para mim é distanciamento, para olhar para um espaço comum que essas duas figuram habitam. As funções são diferentes mas o objetivo é o mesmo. Essa perspectiva possibilita que o ator e o diretor trabalhem para além da sala de ensaio onde se encontram, cada um terá de descobrir o que precisa fazer para acessar a criação, e é ela que revela a verdadeira encenação, a linguagem do espetáculo.

Tentar definir a autonomia do ator, os espaços possíveis de mobilidade interna num universo tão repleto e sujeito às interferências internas ou externas ao processo como entre as

relações interpessoais, é tentar tirá-lo de um contexto que exige compartilhamento de autorias que compõem algo em nome de alguma coisa maior. E, portanto, a autonomia não estaria no ator, e sim deslocada à obra enquanto fenômeno teatral. No discurso de Adams, podemos perceber que ele se coloca como autor na medida em que se permite adentrar o espaço, ser parte dele, estar nele e também tomá-lo como seu.

Autoria para mim tem a ver com o espaço que me é concedido (ou que eu próprio concedo) em um processo de criação, para que minhas ideias sejam vistas e ouvidas, e contribuam para o conjunto da obra que está sendo criada. Pensando em um tipo de criação que conte com um encenador responsável pelos encaminhamentos criativos, e que detenha a palavra final sobre a forma da cena, minha autoria como ator poderá também “conversar” com as demais autorias. Não acredito que aceitar propostas de outros seja perder a autoria. Entretanto, isso deve ser negociado e fluir durante o processo, para que eu não me sinta apenas cumprindo ordens ou reproduzindo ideias que não são as minhas. Não há uma regra para a maneira como isso acontece. No trabalho com o texto, e na forma como o utilizo como estímulo para minha atuação, me sinto autor, mesmo que não sejam minhas as palavras que profiro. Nesse ponto, autoria e singularidade se cruzam no processo, já que minha maneira de “ler” o texto será, inevitavelmente diversa de todas as outras, pois sou um ser único, com experiências únicas, o que me traz um entendimento singular da personagem que atuo, além das balizas que escolherei para dar sentido à figura ficcional que elaboro.

Da mesma forma para Kaiser, a autoria se manifesta em prol da obra teatral,

Entendo que está relacionado em como o ator se coloca no processo, em como também contribui para a montagem colocando a sua voz de artista como autor, influenciando as vezes na encenação apesar de estar na função de ator. Não só uma autoria em relação a personagem, ou seja, como que ele vai interpretar aquele personagem especificamente mas também como ele vai contribuir para a autoria da obra como todo.

Para Schneider autonomia, autoria e singularidade são conceitos-ideias que “contribuem para a individualização da experiência e, em certa medida, para dissolução de um caráter tão caro ao teatro que é a coletividade”. Ela percebe o ator, nessa enseada de tentar assegurar um caminho da autoria na criação, como a um mestre de si, se como mestre partilha de seus conhecimentos. Em suas palavras:

Eu faço uma brincadeira com essa coisa da criação, muitos atores parecem as vezes demonstrar muito apego com o que criam, desenvolvem uma relação muito infantil, ou mercantil, de posse com a criação, como se fosse algo muito puro, a verdade de seu ser (diretores também). Reconheço esse discurso fortemente nos performers. Entretanto nem tudo que o ator cria é luz, há merda também. E não tem que ter desespero porque merda aduba. Padrões de comportamento e movimento frutos de traumas, obsessões.... É extremamente delicado isso porque o ator está constantemente trabalhando sobre si, sobre sua ação no mundo, sua psicologia, seus

afetos. Por isso acho necessário um distanciamento para olhar sua ação, decodificar os padrões que ela revela. O ator deve ser um pouco diretor, um pouco encenador, deve olhar para si como á “um outro” também. O ator deve ser o mestre de si, não deve confiar a outro essa responsabilidade, mas pode sim compartilhá-la.

Pesquisamos os conceitos pelos campos temáticos ofertados nas amplas perguntas. Tentando desvelar como melhor definimos aquilo que fazemos enquanto fazemos. O intuito das entrevistas era tanto dar voz aos atores como ouvir suas vozes para estabelecer relações com o fazer de seus antecessores. Nossa hipótese estava assegurada na ideia de que os atores do medievo e da era shakespeareana tinham autonomia para criar dentro de seus sistemas. Elaborei que, talvez, possamos compreender uma relativa autonomia no âmbito da criação artística e vinculada ao domínio de princípios e procedimentos. De como o ator pode, dentro de seu *corselet* de regras, criar espaço para suas ações. Autonomia como potencialidade de criação que gera esses novos modos de estabelecer uma relação com o seu fazer, com a sua prática.

Autoria engendra o contexto genuíno dos atores daquele período e de nossos pares contemporâneos. Há, acreditamos, um espaço em que o ator se permite, se autoriza a criar em nome da sublimação, em nome do Teatro. Nesse sentido, ambos os períodos contemplam essa possibilidade de o autor se autorizar, independente de seus contextos, a autoria se faz presente de diferentes formas. Sim. Porém, em nome de algo maior que é a arte teatral e não sujeita ou atrelada aos quereres individuais dos sujeitos implicados no fenômeno teatral



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O entusiasmo que acompanhou a pesquisa deve-se às reflexões conquistadas no mestrado e aos pontos de interrogação que se acumularam ao longo dos anos. Perguntas-problemas que moveram o acontecer desse estudo sobre os sujeitos históricos que nos antecederam. Algumas delas foram respondidas. Outras acabaram se desdobrando em ainda mais perguntas. Às vezes, no atual ponto da trajetória não tenho esperança de que elas poderão ser respondidas de fato. Talvez, seja melhor que elas se mantenham assim, envolvidas e mesmo protegidas pelo mistério, pelo desejo de serem descobertas, sob a brincadeira do pique-esconde.

O campo é amplo, e nebuloso por demais, para assegurarmos certezas definitivas. Mas, paramos então por aqui. É difícil. É uma relação de muitos anos para colocarmos um ponto final. A despedida para um “adeus e até logo”, ou, um “adeus para nunca mais”. No entanto, é preciso considerar um fechamento. Firmar uma conclusão que apresente uma apuração daquilo que pode ser conquistado nessa relação. Ao término do mestrado, entendemos que o ator do elisabetano tardio trabalhava sob sistemas de regras e convenções bastante rígidas. Instaurou-se, então o desejo de realizar uma pesquisa de caráter teórico e analítico que me levasse a querer pinçar os espaços de autonomia possível no que tange o campo artístico desses atores.

O ator parecia estar impedido de encontrar um espaço que lhe desse alguma autonomia para criar. As indagações estavam relacionadas à questão da representação, compreendida como pouco maleável, pois que os atores eram iniciados num método de instrução rigoroso, em que as regras de enunciação deveriam ser aprendidas e fixadas. Técnicas de pronúncia e de gestos, que, tradicionalmente, acompanhavam a elocução e eram transmitidas no estudo privado por um tutor/instrutor que poderia ser o próprio poeta da companhia – artigo de luxo em algumas companhias tal como fora para a de Shakespeare – ou um ator mais experiente. O que nos levou a pensar que o ator era compreendido como um títere do poeta.

A jornada então começa. Tentar detectar o espaço, dentro desse *corselet*, possível de mobilidade interna que pudesse representar simbolicamente que ali constava uma certa autonomia. Uma autonomia que pudesse se sobrepor aos sistemas aos quais estava vinculado para subir ao palco. Auto/nomia, autonegar-se, assinar-se. Um estar isolado. Mas eis que se provoca uma aporia, pois, pensar em autonomia é pensar também na condição de um mundo

hermético, fechado em si mesmo, que se bastaria em si mesmo, não? No entanto, é possível pensar em autonomia como espaço de potencialidade criativa.

Vivemos sob condições interdependentes. Somos atravessados constantemente pelos mais diversos pensamentos não tão meus, mas também seus e de outros. Talvez, possamos pensar em autonomia, vislumbrá-la como a um disparador para a invenção. De algum modo, encontramos espaços que confirmam o ator como mobilizador e inventor de procedimentos. Os esforços para lidar com as demandas instauradas, que acarretaram em mudanças associadas ao modo de representação e ao modo de preparação confirmam um espaço de autonomia. Um espaço onde os atores se autorizaram a inventar e reformular os procedimentos que melhor estabeleciam relação com as necessidades imediatas.

Há, portanto, autonomia, e indícios de uma autoria. Uma autoria implicada na fusão do ator e do texto. Uma autoria que se fundia ao trabalho dos atores junto aos autores em nome da criação de algo maior. Várias autorias reunidas. Não havia uma dissociação entre um e outro. Todos e cada um, a seu modo, compunham juntos. O que se confirma, na verdade, é a indissociabilidade do ator e do texto. O ator era o texto. O ator era a personificação desse texto. Escrevia-se para esse ator que inscrevia no corpo seu discurso eloquente. O que havia era uma fusão entre ator e texto, um movimento circular que caracterizou o teatro nesse período. O ator um criador de mundos a partir de um texto que se corporifica no palco.

A leitura sobre os estudos teóricos nos levaram a cogitar que os sistemas formais que configuraram as práticas como tais, teriam sido criados como exteriores ao envolvimento dos atores. De que aos atores fora imposto pelo tutor um modo de se relacionar com o seu fazer, abstraindo-se de sua contribuição para criá-lo. Ou seja, haveria uma adequação por parte do ator. O que se pode compreender é que as regras eram geradas internamente ao processo, a sua maneira e tempo, essa prática ia se constituindo até que se encontra a estabilidade da forma. Nomes são pensados para denominar essa forma que de algum modo imprimia diretrizes a serem seguidas por outros atores. Para que, aqueles que os sucedessem, tivessem o registro de como envolver-se dentro desse sistema.

Os atores das manifestações litúrgicas construíram um modo particular de ocupar a cidade e de espetacularizar as histórias bíblicas, por exemplo. Fenômeno esse que tinha no espaço a força da comunhão. Em que os sujeitos foram tanto convocados como convidados à participação. Uma participação pautada na criação de pequenos mundos dentro do episódio da *pageant*. Uma criação pautada na autonomia de cada *pageant*, independente das de seus pares.

Cada *pageant* fabulava o modo como iriam, novamente, contar aquela mesma história, por várias horas e muitas e muitas vezes. Esses atores estabeleceram um tipo de relação com o fazer teatral que permitiu essa mobilidade interna dentro da apresentação do ciclo litúrgico. Cada *pageant*, nesse sentido, se autorizava a criar o seu modo de contar aquela história independente das outras *pageants* e guildas.

As condições espaciais foram determinantes sobre o modo de representação configurado. No que se refere à organização da montagem das peças que compõem o ciclo, o espaço reverberou sobre a preparação dos atores e sua representação, cuja responsabilidade estava em fazer cumprir com os dois princípios-propósitos fundamentais desse tipo de evento cênico: prazer e edificação. Na medida em que o ciclo começou a ser reconhecido como um evento que, não apenas cumpria as funções edificantes e prazerosas, mas que também poderia gerar uma ampliação econômica, o lugar que ocupava esse ator também aumenta. Aumenta, pois percebe que pode vislumbrar um espaço menos marginal socialmente. Despede-se, então, de seu antagonismo amador para ocupar o sentido de um profissional. Despede-se também das máscaras que o cobriam. Vai desfazendo-se do laço absoluto com o ponto para conquistar seu próprio material de trabalho.

Há, portanto, uma necessidade de emancipação dessa forma. Da criação de uma outra forma. Percebemos que não houve uma reinvenção da forma, mas uma necessidade de se construir outra prática. Uma prática que criasse outras histórias, que se concebesse no palco o mundo de sua época. Uma outra prática cujo sistema de trabalho em possui espetáculos diferentes sendo estreados todos os dias. Num universo em que o entretenimento central era o teatro e que a demanda por manter os palcos públicos ocupados era enorme. Estreias/ensaios apresentados frente a uma plateia que deliberava juízos. Um sistema de trabalho que tinha como prerrogativa encontros coletivos abertos. Contava-se, na verdade, com dramaturgos e atores, e também com atores-dramaturgos que, com destreza, lidavam com imenso volume textual.

Conferiu-se uma emancipação dos atores em tomarem para si a responsabilidade de darem conta de um sistema de repertório que se torna exigente na medida em que se amplia a demanda para se ir e estar no teatro. Conjuntamente a um desejo de fabular histórias distintas daquelas com temáticas apenas de caráter religioso. O teatro do elisabetano tardio estabeleceu uma maneira singular de se relacionar com o fazer teatral e com o fruir teatral. As estações/pontos como os locais de apresentação das *pageants* no medievo tornam-se edifícios teatrais no período moderno. Morada constante para muitas companhias. Os atores agora podem vislumbrar pertencer a uma companhia. Tem oportunidade de se dedicar ao seu ofício sem

estarem vinculados às corporações de outros ofícios. O estudo privado agora é o possível espaço-tempo para a experimentação e construção de seu *corpus* de representação.

Importante colocar que esse não é um estudo que pensa a história do ator ocidental de modo linear, progressivo ou evolucionário. A qualquer tempo, os abalos, as intempéries, os altos e baixos são intrínsecos aos processos artísticos. Mas nosso estudo não é histórico ou de caráter sociológico; é um estudo teórico, que claramente perpassa as questões históricas e sociais, mas que tenta se ater àquilo que diz respeito ao ator e à sua prática. Como resultado dessa análise, destacamos a descoberta de procedimentos associados à preparação dos papéis governada por um sistema de repertório e outro de deixas bastante exigente. Procedimentos tiveram de ser criados para que eles pudessem trabalhar todos os dias, tais como a criação de deixas e memorização das *parts* em detrimento da unidade do texto; identificação das paixões nas *parts*; a não pontuação que delegava ao ator trabalhar as nuances, o timbre, o ritmo da fala. Os *players* encontraram caminhos para inventar a forma e (re)significá-la.

Ter estudado sobre as nuances diferenciais entre os conceitos de *playing*, *acting* e *personating* permitiu que pudéssemos acessar um pouco de como esse ator estabelecia as relações com o espaço, o material textual e a sua plateia. De entender que o fazer teatral do *medieval player*, esse jogador da rua, combinado ao *acting* dos oradores inflamados e toda a sua retórica legaram um conhecimento no tempo que interferiu sobre o fazer teatral do *personater*. As sutis diferenças os tornaram singulares. Wright nos apresenta um conceito de ação e nos ajuda a entender o ofício do *player*. Nos apresenta um *actor* que não é *player*, mas **também** *player* e, antes de tudo, um orador. Uma *Action* que não é mero gesto, mas uma reunião de qualidades que o ator evoca enquanto representa a figura cênica.

Revisamos a questão do *passionating*, que parecia em um primeiro momento, a certeza da definição da arte do ator do período do drama renascentista e entendemos que o *passionating* é parte do processo de *acting*. Paixão e ação. Estaria aí os primeiros indícios, no trabalho do ator, da separação, da distinção, do afastamento de uma técnica, ou regras de enunciação, calcadas nos ensinamentos da Retórica, numa dramaturgia rica em ornamentos linguísticos estruturados a partir da Retórica estilística e que no que concerne ao trabalho do ator, permitia ampliar as possibilidades de sua arte e dar lugar ao aprofundamento de seus papéis.

O ensaio de Heywood, talvez, no todo desse estudo, seja a simbolização do reconhecimento do ator como também um autor no fenômeno teatral no sentido de que junto

ao texto é ele quem personifica a personagem. Os esforços de Heywood tanto estão voltados para o reconhecimento do papel do ator que ocupa um lugar social marginalizado, como para a valorização da autoria desse ator junto à obra e ao poeta. A fusão que existiu entre ator e texto é a característica principal desse período. E o expoente maior dessa característica é Shakespeare. Foi ele quem conseguiu estabelecer essa relação altamente adensada e circular entre o ator e o texto. Ele, como ator e dramaturgo, junto a outros atores, também dramaturgos, trabalhavam juntos, criavam simultaneamente. Ator e texto estavam implicados. O desafio que se instaurou era exatamente esse, o de fundir-se ao texto. Dar conta da representação das personagens que possuíam camadas sob a pele a serem desveladas e que nunca antes tinham sido descobertas.

Apontando que a representação naquele período se ancorava na fusão entre texto e ator. Procedimentos foram criados para que essa forma se estabelecesse como tal. O dramaturgo por exemplo, não se preocupava em colocar a pontuação, ou o escriba, responsável por transcrever as *parts*, não as evidenciava, o que é um sinal da autoria do ator sobre seu material. O ator era responsável por deflagrar as pontuações corporificadas em pausas, silêncios, timbres, volumes, nuances, ritmos, etc. É, portanto, nesse momento da história do ator ocidental que se pode perceber que o ofício do ator se emancipou e se tornou uma função com maior ciência de sua prática, provocando e reverberando sobre o modo como se estabelecia a relação com a representação. Essa, adensada pela dramaturgia, inscrita também na dramaturgia, mas que ressoa no corpo do ator, no modo como ele dará conta de personificar a complexidade interior dessas personagens. As entrevistas foram fundamentais para eu poder elucidar as questões que perpassam a ideia de autonomia e autoria.

Essa elucidação se deu a partir do fato de eu detectar o esforço dos atores em tentar entender essa relação do texto no seu fazer. O esforço dos atores para comungar com o texto. Algo que em algum momento no século XX parece ter cindido no teatro e que serviu para acordar, desvelar e re(conhecer) particularidades sobre aquele teatro do início do século XVII. As entrevistas vêm para evidenciar o trabalho do ator e sua necessidade de discursar-se. Surgem para complementar o estudo. Acessar o pensamento vigente perpassado no fazer desses atores contemporâneos, cujas histórias de vida, trajetória e experiência são tão díspares, como aproximadas, ricas e singulares. O desejo era poder privilegiá-los. Registrar como esses nossos testemunhos do tempo pensam o seu fazer. Também estabelecer alguma relação com aqueles que foram seus antecessores e primeiros atores a personificar as personagens shakespearianas.

O título de nossa tese contemplou três conceitos que foram parte de nosso campo de estudo. As linhas condutoras do trabalho. Na medida em que os modos de representação são concebidos, nomes são inventados para simbolizar a transformação. O que se inovou e o que há de continuidade na representação se configura como linhas de tensão a sustentar os conceitos. Sublinhar que a pluralidade de palavras para designar a arte de ator tem a haver também com o desejo de especificar o valor deste trabalho. Considero importante ter verificado quais eram as condições de trabalho de atores nos séculos XII, XIII, XIV, XV. Eram atores que fundamentalmente apresentavam os ciclos litúrgicos (*Mystery Plays*) fazendo teatro de rua. Encenavam ao longo do dia em diferentes locais das cidades, chegando a repetir diversas vezes a encenação num mesmo dia. O ator na era shakesperiana se emancipa do estigma marginal que o caracterizara no medievo. Agora ele integra um papel social hierarquicamente mais reconhecido, pertence a uma companhia teatral, possui um espaço fixo para trabalhar e um sistema de repertório que o permite subir ao palco diariamente.

A representação sofre modificações em função da demanda por espetáculos e o *player* medieval, jogador da cena de rua, compartilhará espaço com outro tipo de prática teatral ricamente influenciada pelo *acting* dos mestres da retórica. O que sobrou da Retórica clássica tornou-se limitada e pouco apreciada pelo universo nosso contemporâneo que busca inovações consideravelmente distantes do rigor das convenções gestuais que instigava os dramaturgos do elisabetano tardio à perfeição da representação do ator no sentido de combinar a palavra à ação. Formaram-se atores com múltiplas capacidades. Uma união de especialidades que contaminaram o modo de atuar nos palcos públicos e, de alguma forma, provocaram a concepção de um outro modo de representação: o *Personating*.

Personificar, a partir de suas *parts*, a figura cênica. Transitar as paixões humanas pelas nuances da elocução. Se o espaço da rua era o espaço de potencialidade de criação dos atores medievais, a arte da personificação dos atores das companhias teatrais como a *The Lord Chamberlain's Men* (1594 a 1603) e *King's Men* (1603 a 1642) em que se configura a fusão do ator com o texto e o domínio do *passionating* aponta que o ator se torna autor pela primeira vez na história do teatro ocidental. O *personater* é convocado a investigar um *corpus* de representação para a interioridade humana. É convocado a desvelar eloquentemente os esconderijos do pensamento humano, expondo as facetas do caráter da personagem corporalmente.

Nesse período, autor/autoria se fazia conjuntamente, se caracterizava por um todo, uma união dos trabalhos do autor do texto, dos atores, formava um movimento só, se

harmonizavam num movimento só, não havia distinção. Essa prática teatral era feita do autor do texto e do trabalho do ator num movimento só. A partir disso, houve, nesse período que se deu uma visível separação do autor do texto do trabalho do ator. Temos o acontecer de uma separação. E com isso uma possível autoria do ator. Ele se torna autor dentro do processo. A força dramática estava no texto, mas era o ator quem teria de manifestá-la através de um preparo pontual. Num trabalho que escapa das amarras do texto do poeta e que permite a autoria do ator neste sentido, no entanto, ele não se abstém do texto, não havia essa opção. Ao contrário, ele dependia do texto, servia-se da literatura para no palco, transpor cenicamente, pelas suas capacidades artísticas, aquilo que lhe competia: personificar personagens, dar corpo à letra.

Nosso objetivo foi, a partir dos estudos realizados por autores específicos, entender como se deram as transformações no campo da representação de um grupo de atores. Retomo estas considerações recordando que as informações sobre o período de produção e o entendimento que se teve sobre o período referido foi possível através de referências bibliográficas e escritos específicos a respeito da prática teatral do período histórico-literário. Entre elas, temos os escritos de autores do período como *The Passions of the Minde in Generall* (1620) do filósofo Thomas Wright e o ensaio *An Apology for Actors* (1612) do ator Thomas Heywood. A análise de passagens selecionadas da dramaturgia shakespeariana, assim como os estudos críticos e históricos de Glynne Wickham, Meg Twycross, B. L. Joseph, Andrew Gurr, Tiffany Stern, Robert Weimann e John Astington, cujas pesquisas dão especial atenção ao trabalho do ator, fundamentam nosso estudo teórico e analítico.

Já a segunda parte e terceiro capítulo contemplou a análise de entrevistas realizadas a artistas brasileiros convidados a discorrer sobre os processos envolvidos na criação. Optamos pela análise temática sendo possível estabelecer as relações entre as percepções atuais a respeito do ofício do ator com as que conquistamos ao longo dos dois primeiros capítulos circunscritos pelo período entre o fim do medievo e a Idade Moderna. Nesse sentido, combinamos curiosidade e paixão à pesquisa para desvendar algo mais sobre a arte do ator, seus espaços de autonomia e inscrição de sua autoria.

## REFERÊNCIAS EM ORDEM DE CITAÇÃO

BRITO, Álvaro F.J.; FERES, Nazir, J. *A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos*. Revista Evidência, Araxá, v. 7, n. 7, p. 237-250, 2011.

STERN, Tiffany. *Making Shakespeare, the pressures of stage to page*. Routledge, NY, New York. 2004.

TWYXCROSS, Meg. *The theatricality of medieval English plays*. In R. Beadle & A. Fletcher (Eds.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre* (Cambridge Companions to Literature. pp. 26-74). Cambridge: Cambridge University Press. Doi: 10.1017/CCOL9780521864008.003

<http://www.oed.com/view/Entry/141493>

SYMES, Carol Lynne. *The makings of a Medieval Stage. Theatre and the Culture of Performance in Thirteenth –Century Arras*. Thesis. Harvard University, Cambridge, Massachussetts. 1999.

WHITE, Martin. *Renaissance drama in action: an introduction to aspects of theatre practice and performance*. Routledge, London. 1998.

WICKHAM, Glynne. *The Medieval Theatre*. 3º edition. Cambridge University Press. 1987.

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946 – 1987*; tradução de Antonio Mercado e Elena Galdano. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GURR, Andrew. *The Shakespearean Stage, 1574-1642* – 4<sup>th</sup> ed. Cambridge University Press. 2009.

BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie. How can we write the history of the actor. Article in Romard: Research on Medieval and Renaissance Drama, vol. 50. 2011.

<http://www.parliament.uk/vagabondact>. Acessado em 28/01/2018.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*; tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DRAY, William H. *History as Re-enactment: R. G. Collingwood's Idea of History*. Oxford University Press. Published by United States, New York, 1995.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenzeller. - São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

STERN, Tiffany. *Making Shakespeare, the pressures of stage to page*. Routledge, NY, New York. 2004.



QUINTILIANO, M. F. Quintilian's Institutes of the Orator in Twelve Books. Book VII. Translated from the Original Latin according to the Paris Edition of Professor Rollin, and illustrated with Critical and explanatory Notes by J. Patsall, A.M.  
<http://books.google.com.br/ebooks/reader?id=5WVr96ch2CMC&hl=pt-BR&printsec=frontcover&output=reader&pg=GBS.PA3>

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislavski Ensaia: memórias*. Tradução Diego Moschkovich. – 1. ed. – São Paulo: É Realizações, 2016.

STERN, Tiffany. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford University Press, New York, NY, 2000.

CASTAMAN, Aline. *Entre texto e palco: um estudo sobre a preparação do espetáculo e dos atores das companhias profissionais elisabetanas*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). 2013.

STERN, Tiffany; PALFREY, Simon. *Shakespeare in Parts*. Oxford University Press. Printed in EUA, New York, NY, 2007.

STERN, Tiffany. *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge University Press. Printed in the UK, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma Noite de Verão*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 2015.

ASTINGTON, John H. *Actors and Acting in Shakespeare's Time: the art of stage playing*. Cambridge University Press, 2010.

JOSEPH, B. L. *Elizabethan Acting*. Oxford University Press. London: Geoffrey Cumberlege Publisher to the University, 1951. Printed in Great Britain.

BULWER, John. *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*. 1974.

BENTLEY, G. E. *The professions of dramatist and player in Shakespeare's time, 1590-1642*. Princeton University Press, Guilford, Surrey, 1986.

WRIGHT, Thomas. *The Passions of the Minde in Generall in Six Bookes* (1620) Thomas Dewe. Printed by Augustine Mathewes and Anne Helme. Reproduction of the original in the Folger Shakespeare Library. London: EEBO Editions, s/d.

SULLIVAN, Erin; MEEK, Richard. *The renaissance of emotion: Understanding affect in Shakespeare and his contemporaries*. Manchester University Press, 1º Edition, July 1, 2015.

*FLORIO, Giovanni. A World of Words.* Dicionário inglês e italiano compilado pelo linguista Giovanni Florio. <http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/> e outra versão de 1611 <http://www.pbm.com/~lindahl/florio/>

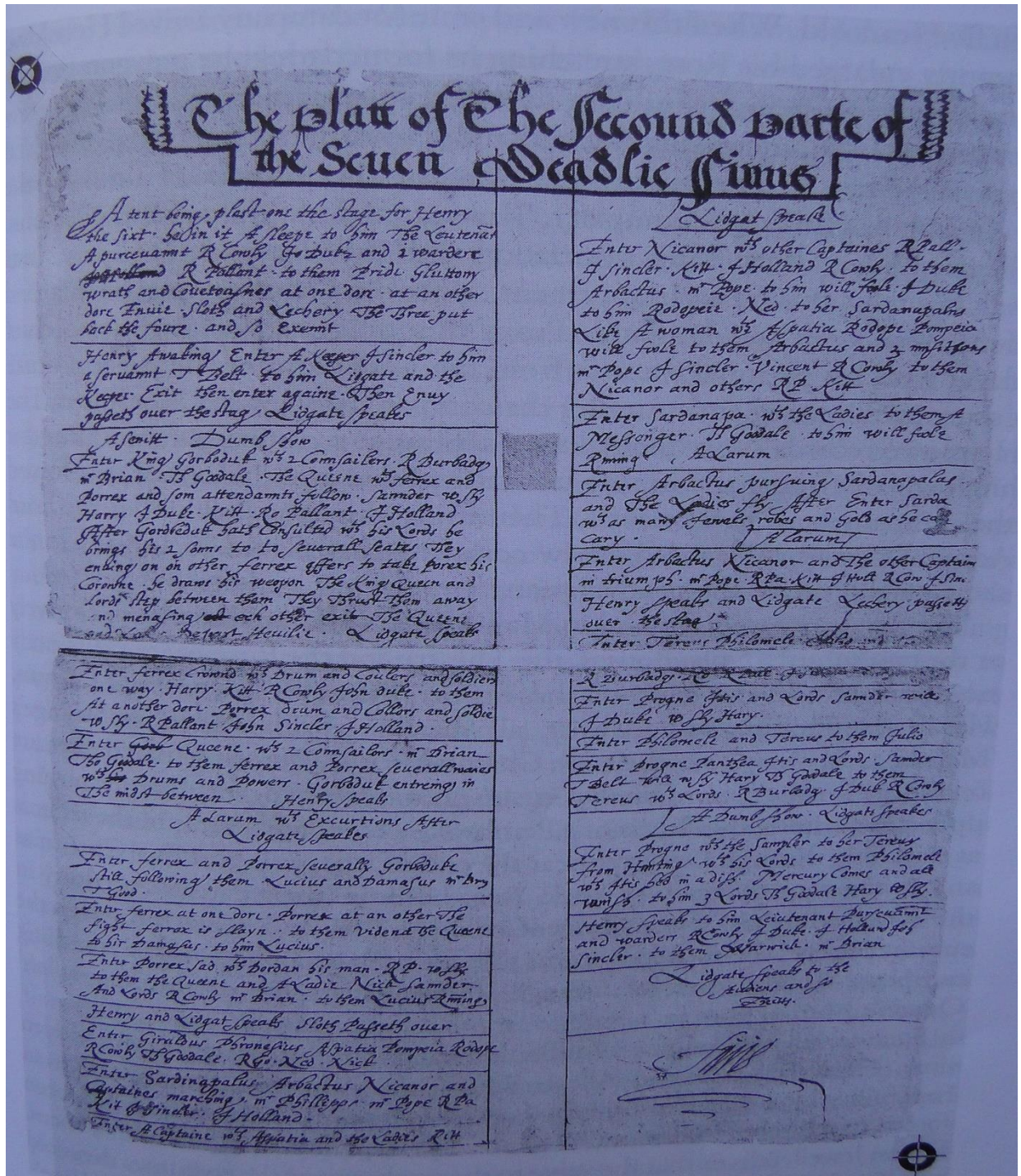
HEYWOOD, Thomas. *An Apology for Actors* (1612). A refutation of the apology for actors (1615) by I.G. with introductions and bibliographical notes by Richard H. Perkinson. *Scholars' Facsimiles & Reprints.* New York, NY, 1941. <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=77358858>

WEIMANN, Robert. *Author's pen and Actor's voice. Playing and writing in Shakespeare's Time.* Cambridge University Press, 2004.

## APÊNDICE

## ANEXO A - Ilustrações

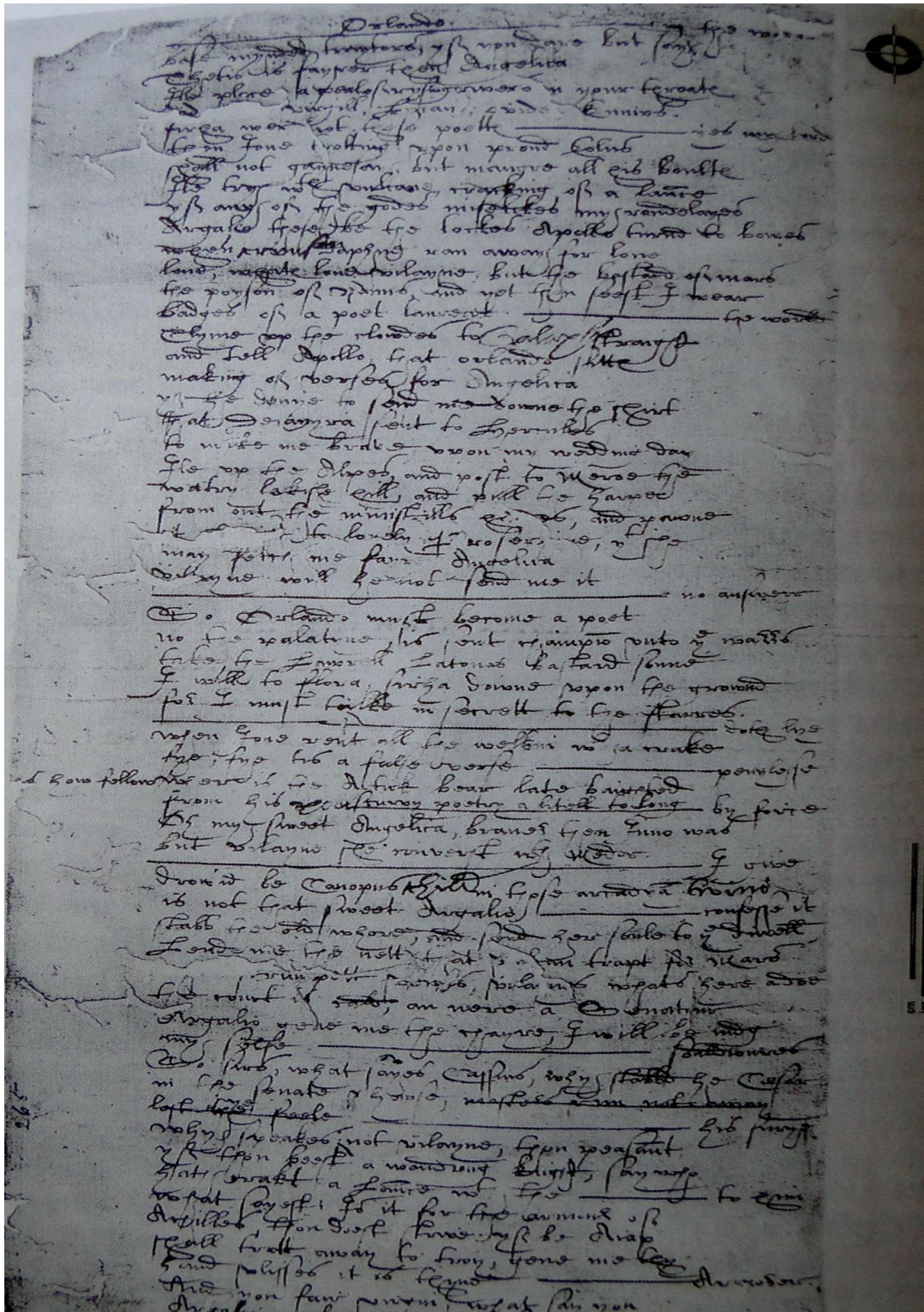
**Figura 01** – Representação de um Plot. *Os Sete Pecados Mortais Ou The Platt Of The Secound Parte Of The Seven Deadlie Sinns*



Fonte: *The Shakespearean Stage, 1574-1642* de Andrew Gurr, 2009, p. 51



**Figura 02** - Part da personagem Orlando em *Orlando Furioso* – poema épico escrito por Ludovico Ariosto em 1516.



Fonte: em *The Shakespearean Stage, 1574- 1642*, de Andrew Gurr, 2009, p. 79.

## ANEXO B

### Relação de Perguntas

Prezados entrevistados,

Elaborei seis perguntas que tem como objetivo re-conhecer o universo da arte do ator. Elas e as respectivas respostas farão parte de minha tese de doutoramento que está centrada no trabalho dos atores ingleses do final do século XVI, os quais tinham um entendimento bastante particular sobre a arte da atuação. Porém, são pouquíssimas as informações que existem a respeito do trabalho destes primeiros sujeitos históricos responsáveis por apresentarem ao mundo os escritos de Shakespeare. Neste sentido, me ocorreu que seria relevante e necessário partir de um certo estudo teórico e histórico a respeito desta prática realizada há 450 anos e voltar a pergunta a atores do século XXI a respeito de seu ofício, sobre sua relação com o texto do bardo, sobre seu entendimento sobre a singularidade e autoria, sobre os desafios de se trabalhar o texto, sobre as descobertas sobre si mesmo dentro de processos de criação a partir de procedimentos utilizados para se trabalhar o texto, sobre autonomia no trabalho. Enfim, meu desejo é que as perguntas sejam disparadores para se pensar o ofício do ator e construirmos juntos uma rede, uma tessitura de ideias como um legado à atores, professores, encenadores e curiosos a respeito da história e da arte do ator. Penso que este será um registro valioso para ser compartilhado e que o tomem, talvez, como um desafio a si mesmos para, de alguma maneira, se investigarem. Tentei desdobrar cada pergunta em várias outras para que as respostas possam ser adensadas o quanto seja possível. Agradeço novamente a oportunidade. Um abraço amoroso.

1. Na medida em que cada espetáculo, cada processo é único e compreende um conjunto de ideias por parte do encenador a respeito do modo como ele concretizará poeticamente tais ideias na cena, como você percebe a importância do texto em processos de criação atuais?
2. Na era Shakespeare, para cada nova peça integrada ao repertório das companhias, os atores dedicavam boa parte do tempo a um ensaio individual, o chamado *Estudo Privado*, em que eles empregavam seus esforços em decorar suas falas, aprender quais *deixas* referiam-se à sua entrada em cena e quais *deixas* deveriam ser por eles enfatizadas no que concerne à entrada de seus parceiros de cena. Os atores não tinham acesso, portanto, ao todo da peça ou a unidade da história, pois não havia tempo hábil para o escriba da companhia repassar o texto completo a

todos os atores da companhia. Desse modo, somente os atores que tinham falas recebiam a distribuição de seus papéis e as levariam para casa para estudá-las, sem passar por um processo de ensaio. A estreia no Globe era o ensaio geral e que seria afinado posteriormente a essa apresentação para ser reapresentado na corte. A partir dessas considerações a respeito do modo de preparação dos atores naquele período, poderias compartilhar como você avalia e analisa a tua preparação individual? Como você se compreende implicado num determinado trabalho? Esta preparação individual seria algo relevante, ou os ensaios agendados dentro de um processo de encenação dão conta de se trabalhar o texto? O que seria trabalhar o texto? Estaria vinculado à técnicas vocais, à treinamentos específicos de cada trabalho, ou você possui alguns procedimentos que sempre retorna independente do trabalho que está realizando?

3. Naquele período arte de atuar compreendia a gesticulação, a pronúnciação e o *passionating* (identificação e manifestação das paixões contidas nas *parts*). Lembrando que o ator não recebia a peça inteira, apenas as *parts*, ou melhor, os diálogos correspondentes a personagem que representaria e a partir de suas falas ele trabalharia as três especialidades da atuação em seu *estudo privado*, tentando adequar a palavra a ação e a ação à palavra. Até onde se sabe, não havia registros de ensaios ou discussões acerca do universo da personagem. Leituras eram organizadas com os atores uma única vez quando esta era anexada ao repertório da companhia. O ator teria referências sobre a história da peça e suas relações com as outras personagens somente a partir dessa leitura. Dessa forma, pensando especificamente no *passionating*, dentro do conjunto das especialidades abrangidas no trabalho dos atores ingleses do início do período moderno, os quais pinçariam em suas *parts* as paixões que deveriam ser destacadas para no momento da representação serem manifestadas, como você entende o trabalho do ator e sua relação com as emoções na criação da personagem? Há personagem e emoções ou elas são uma criação do espectador quando do ato da representação?
4. Como você entende a autonomia no trabalho do ator? Em que medida o ator no processo de criação tem sua autonomia considerada ou ela seria algo vinculada ao campo da experiência e, portanto, a ser conquistada no decorrer da vida e mesmo de um processo de criação? Há espaço para autonomia do ator num projeto de encenação? Quais seriam os limites que se apresentam para determinar tal autonomia?
5. Ao longo de tua vida como ator/atriz, quais foram os desafios ou dificuldades que enfrentaste no que concerne o trabalho com o texto? Estão relacionadas a quê especificamente no teu

processo criativo? Como você se aproxima destes discursos de fala que comporiam a personagem aos olhos e ao encontro do espectador? Quais considerações você poderia tecer a respeito de procedimentos experimentados de trabalho com o texto que julgas terem surtido um efeito surpreendente pra você, tanto no processo como no resultado do trabalho. Perguntamos isso, com um interesse em reconhecer que o processo, de alguma maneira tenha instaurado, uma ampliação de suas capacidades perceptivas em relação ao texto a partir de procedimentos que funcionaram como ignições para escavar as várias camadas do texto.

6. O que entendes por autoria e singularidade no trabalho do ator?

## ANEXO C – Biografia dos Atores Entrevistados

### Eduardo Moreira

Natural do Rio de Janeiro, mudou-se para Belo Horizonte em 1974. Fez suas primeiras incursões no teatro no final da década de 1970, montando espetáculos dentro do movimento estudantil da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG (FAFICH), e junto aos grupos musicais CURARE e Mambembe, ligados à Fundação de Educação Artística. Participou de “Murro em Ponta de Faca”, dirigido por João Marcos Machado Gontijo, sobrinho de Maria Clara Machado e, em 1981, integrou o elenco de “Me Aperta, Te Aperta, Te Espeta”, espetáculo que ganhou o Prêmio Mambembão, fazendo temporadas no Rio e em São Paulo. Em 1982, participou de um longo trabalho de oficinas e de formação teatral com os diretores George Froscher e Kurt Bildstein do “Freies Theater” de Munique (Alemanha) que deu origem ao espetáculo “A Alma Boa da Setsuan”, de Brecht. No mesmo ano, fundou o Grupo Galpão, tendo participado de todas as suas montagens, tanto como ator, quanto como diretor (“Um Molière Imaginário”) e assistente de direção. Desde a fundação do grupo, tem sido responsável pela sua direção artística. Ganhou prêmios de ator revelação e melhor ator coadjuvante com suas atuações nos espetáculos “De Olhos Fechados”, “O Inspetor Geral” e “Um Molière Imaginário”.

### Renata Kaiser

#### *Atriz - Clowns de Shakespeare*

É uma das fundadoras do grupo de teatro Clowns de Shakespeare, nos trabalhos como atriz estão: Muito Barulho Por Quase Nada (2003) e O Casamento do Pequeno burguês (2006) com direção de Fernando Yamamoto e Eduardo Moreira; Roda Chico (2006) com direção de Marco França e Fernando Yamamoto; Em 2009 atua em “O Capitão e a Sereia” com direção de Fernando Yamamoto que estreou na cidade de São Paulo no teatro SESI - Vila Leopoldina e permaneceu em temporada durante dois meses. Em 2010 participa da montagem A Farsa da Boa Preguiça em parceria com o grupo Sertão, dirigido por Fernando Yamamoto e Cristina Streva. Ainda em 2010 estreia o espetáculo “Sua Incelença, Ricardo III” com direção de Gabriel Villela que circulou pelos principais festivais de teatro do país além de seguir para o Chile, Uruguai, Espanha e Portugal. Em 2013 estreia o espetáculo Hamlet com direção de Marcio Aurelio. Em 2014 estreia no Espetáculo Nuestra Señora de las Nuvens, dirigido por Fernando Yamamoto. Produtora e coordenadora de diversos projetos desenvolvidos no grupo de teatro Clowns de Shakespeare em especial para o Festival O Mundo Inteiro é um Palco(2013-2017). Espaço Cultural Casa da Ribeira(2001) fundadora da instituição.

### Maurício Schneider

Maurício Schneider é ator graduado em interpretação pela Universidade Federal de Santa Maria; onde realizou diversas pesquisas entre elas: “Relações entre a Mimesis Corpórea e o conceito de corpo consciência” que tem como resultante o monólogo *É o meu delírio...* – baseado no livro Lavoura Arcaica de Raduan Nassar; e “O ator criador em diálogo com a encenação” tendo como resultado cênico o espetáculo *Últimos capítulos ou Primeira tentativa* – inspirado nas obras de Jean Luc-Lagarçe e dirigido por Leonel Henckes. Ambas orientadas por Eduardo Okamoto. Ainda em Santa Maria integrou a Cia. Mínima de Teatro, com a qual



realizou o espetáculo *Borogodot*, contemplado pelo Prêmio Mirian Munyz de Teatro (2006). Em São Paulo foi convidado pela Cia. Elevador de Teatro Panorâmico a colaborar nos processos-montagem sob a direção de Marcelo Lazzaratto: *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros* de Peter Handke (2009), *Do jeito que você gosta* de William Shakespeare (2010), e *Ifigênia* de Cássio Pires (2012). Integrou o Núcleo Experimental do SESI (2012) sob orientação de Maria Thais, realizando as seguintes montagens ligadas à entidade: assistente de direção de *Ana não está* de Murilo de Paula com direção de Gilberto Gawronski (2013), e ator em *Fogo Azul de um minuto* de Daniel Graziane com direção de Zé Henrique de Paula (2013). Atuou no projeto "*O Maravilhoso Teatro Ambulante da Academia de Palhaços*", cinco peças de circo-teatro dirigidas por Fernando Neves e apresentadas na rua em uma kombi-palco. Atualmente integra o elenco de *Cabras - cabeças que voam, cabeças que rolam*, a convite da Cia Teatro Balagan. Desde 2008 investiga as relações entre processo e produto no fazer teatral, e suas implicações no trabalho do ator, tendo publicado dois artigos sobre o tema, o primeiro intitulado "As evidências do processo" no livro *Balagan - Teatros, Territórios e tessituras*; e "Ifigênia - a obra, o processo e o ofício do ator" no livro *Cia. Elevador de Teatro Panorâmico*.

### **Marcelo Adams**

Marcelo Adams é ator, diretor teatral e dramaturgo. Graduado em Teatro- Interpretação Teatral e em Direção Teatral, pela UFRGS. Mestre em Letras pela PUCRS. Fundador da Cia. de Teatro ao Quadrado, sediada em Porto Alegre. Participou de dezenas de espetáculos como ator e diretor. Destacam-se *Goela abaixo*, *O homem e a mancha* (Prêmio Açorianos de Melhor Ator em 2006), *Burgueses pequenos*, *Édipo*, *O médico à força* (Prêmio Açorianos de Melhor Ator em 2008), *Bodas de sangue* e *Mães & Sogra*s. Estreará no próximo dia 15 de outubro, no Teatro de Arena de Porto Alegre, o espetáculo *A lição*, de Eugène Ionesco, nova produção da Cia. de Teatro ao Quadrado. Autor do blog <http://marceloadams.blogspot.com/>

### **Priscila Genara Padilha**

Sou formada em Artes Cênicas pelo curso da UFSM (Santa Maria-RS), com habilitação em Encenação e Interpretação Teatral, onde também atuei como professora substituta. Hoje sou professora nessas duas subáreas no curso de Artes Cênicas da UFSC (Florianópolis-SC). Trabalhei como atriz em espetáculos como: *A Triste História do Soldado* (adaptação de Woyzeck, de Georg Büchner), *Valsa* (adaptação de Valsa nº6, de Nelson Rodrigues), *Aquela Peça Escocesa* (adaptação de Macbeth, de Shakespeare), *Desassossego* (adaptação de O livro do Desassossego, de Fernando Pessoa) e *Godot* (adaptação de Esperando Godot, de Samuel Beckett). Como encenadora, dirigi: *Ser Infeliz*, (adaptação de Infelicidade, de Franz Kafka), *A Floresta Alheia* (adaptação de Na floresta do Alheamento, de Fernando Pessoa), *Borogodô* (adaptação de Esperando Godot, de Beckett), *Canção de Ninar* (de Beckett), *Encontros Clownescos* (criação coletiva), *O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave* (adaptação de Descrição de Imagem, de Heiner Müller), *Guerra: substantivo Feminino* (adaptação de A guerra não tem Rosto de Mulher, de Svetlana Aleksievich). Fiz mestrado no PPGAC da UFRGS (RS), com a dissertação "Canção de ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett", orientação de Inês Alcaraz Marocco. Doutorei-me pelo PPGT da UDESC (SC), com a tese "O Sistema de Stanislávski e o processo experimental de O Homem, a Mulher, o Pássaro e a chave", orientação de Sandra Meyer. Como artista me interessam montagens que me desafiem, seja como atriz ou encenadora. Como professora procuro fortalecer as bases criativas dos alunos, dando-lhes suporte para agir organicamente na cena e pensa-la de forma crítica e ética. Tenho o Sistema

de Stanislávski como minha formação principal. E isso me permite transitar, entre as instâncias da criação e do ensino, na busca pela ação autêntica.

## **Karol Garrett**

### Graduação:

- Organização e Gestão de Eventos – Faculdade Anhembí Morumbi - término dezembro 2005.
- Comunicação das Artes do Corpo com habilitação em teatro- PUC-SP- término dezembro de 2009

### Títulos:

- Membro da ‘International Actors’ Fellowship’ do Globe Theatre de Londres
- Membro do Centro de Estudos Shakespearinos do Brasil (CESh)
- Membro Fundador da Companhia Shakespeariana Teatral Internacional ‘International Actors Ensemble’

### Especializações:

- Shakespeare After All: The Later Plays (Harvard University – julho de 2011)
- Shakespeare’s Hamlet (Shakespeare Institute, University of Birmingham – janeiro e fevereiro de 2014)
- Shakespeare and his World (The University of Warwick – março e maio de 2014)
- England in the time of King Richard III (University of Leicester – junho à agosto de 2014)
- Much Ado About Nothing (Shakespeare Institute, University of Birmingham – março e abril de 2015)

### Cursos:

- Escola de Atores Wolf Maya - julho de 2004 até julho de 2007
- Workshop Internacional “A Técnica Meisner de Interpretação” com Antony Pearce e Louise Nolan. – agosto de 2005
- Workshop Internacional “Shakespeare: Sentidos, Sentimentos e Forma” com Brian Stiner.- dezembro de 2008
- Workshop Internacional “Shakespeare: Sentidos, Sentimentos e Forma- parte 2” com Brian Stiner- dezembro de 2010
- Workshop Internacional “Método Haber” com a preparadora de atores Margie Haber – maio de 2012
- Workshop Internacional “Acting Shakespeare” com Leon Rubin – novembro de 2012
- Curso de Stand Up Comedy com Nando Viana na Casa do Humor – junho 2017

## ANEXO D - Relação de Respostas

**Por Eduardo Moreira**

1-O texto é um ponto de partida fundamental que está além de ser um mero pretexto para uma encenação. A essência daquilo que vai ser encenado provem sempre do texto, por mais radical que possa ser a releitura proposta pela encenação. Todo o material extraído para improvisos, criações de ações cênicas, jogos entre os atores partem da matéria prima do texto. Como sua pesquisa está centrada na forma de preparação e atuação dos atores ingleses do século XVI, tomo como exemplo a nossa montagem de "Romeu e Julieta". Desde o princípio ( antes de saber que peça que seria montada), o diretor Gabriel Villela queria montar um espetáculo que teria como cenário a Veraneio que servia como meio de transporte dos atores e do material de cena do grupo até então. Desde o princípio, o propósito foi de se fazer uma releitura popular e "voltada para o interior do Brasil" da tragédia dos amantes de Verona. Isso engendrou toda uma pesquisa musical, de construção de figurinos, objetos de cena, cenário que foram moldando a releitura que aquele grupo de atores do Galpão junto com Gabriel queriam construir da peça. Mas a matriz da criação partiu sempre do texto.

2-O trabalho em si sobre o texto foi e é fundamental sempre, independente das especificidades de cada processo. A memorização das falas, o estudo das intenções e dos jogos de cena são um tipo de trabalho que muitas vezes é feito como um "estudo privado". Durante o processo de "Romeu e Julieta", cada ator trabalhou detalhadamente as suas falas com o assistente de direção, o que foi um pré-trabalho essencial. Mesmo durante uma fase mais adiantada do processo, em que as falas precisaram ser mais incorporadas pelo corpo dos atores, fizemos muitos trabalhos de exercitar o texto e as músicas, buscando uma espécie de desequilíbrio sempre prestes a uma precipitação, que foi fundamental para que o texto deixasse de ficar declamado e fosse incorporado pelo corpo dos atores. Uma das regras mais recorrentes e básicas que adotamos é não fixar nenhum tipo de musicalidade que induza o texto a uma espécie de cantilena, deixando sempre as falas vivas e pulsando na relação do jogo entre os atores.

3-Tocar na questão das emoções ou das paixões contidas nos vários momentos da peça acaba sendo inevitável no trabalho do ator. O problema é confiar nas emoções, que são sempre fugidias e pouco confiáveis. É muito comum, como ator, eu estar achando que estou sentindo algo que, de fato, não estou conseguindo expressar. Nesse sentido, é verdade que o ator não deve se fiar nas emoções. Quem se emociona ou não é o espectador. O caminho das ações físicas, aquilo que gera ação em cena, parece ser sempre um caminho mais seguro a ser trilhado na construção de um percurso para o personagem.

4-Acredito que sempre existe bastante autonomia por parte do ator em qualquer trabalho. No nosso processo de ensaio o ponto de partida é sempre do ator. Por isso trabalhamos tanto com a criação de "workshops" ( construção de ideias cênicas) que sempre são gestados e concebidos pelos próprios atores, em criações autônomas, construídas entre os atores e apresentadas ao diretor. Por isso, por mais que a concepção geral do todo seja uma atribuição da direção, a contribuição dos atores, nesse processo, se faz de maneira permanente e contínua.

5-Cada processo representa uma nova história. O teatro é sempre terrivelmente desafiador porque , de certa forma, sempre começamos do zero, do espaço vazio que precisa ser preenchido

numa relação viva e presente do aqui e do agora. Nesse sentido, não existem fórmulas e muitas vezes o ator precisa saber "esvaziar-se" para que novas coisas possam vir a preenche-lo. Para exemplificar, gostaria de citar, mais uma vez, um processo que foi muito interessante (e já que estamos no terreno do teatro elizabetano de Shakespeare), do ensaio de "Romeu e Julieta". Num dado momento da nossa preparação, nos deparamos com a dificuldade das falas estarem saindo excessivamente declamadas e sem pulso de vida. O texto simplesmente era dito meio decorado, sem a corporificação em nós e por nós mesmos daquelas palavras, que acabavam soando formais e sem vida. Foi a partir do conceito de que "Romeu e Julieta" é a tragédia da precipitação, em que tudo se desenrola de forma precipitada, prestes a cair no abismo, em que os personagens não pensam e sempre agem, começamos a fazer uma série de exercícios em que todos os textos e as músicas eram ditos com os atores caminhando numa "pinguela" (uma passagem estreita) erguida a dois metros do chão. O sentido de perigo iminente foi fundamental para que os corpos vibrassem, as palavras ganhassem vida e que os atores superassem a declamação e conseguissem dar concretude àquilo que estava sendo dito. As palavras passaram a serem ditas a partir de um corpo na iminência de cair no abismo. E isso criou uma enorme diferença. A partir da nossa memória daquele corpo prestes a se precipitar, as palavras ganharam uma nova concretude e um novo sentido.

6- A singularidade do trabalho do ator está ligada à capacidade de imprimir, de alguma forma, uma assinatura pessoal ao trabalho. Nesse sentido, ela está intimamente conectada a uma verdade, a um comprometimento absoluto e radical com o ato de estar em cena. Algo que seja capaz de transformar nossa relação com o personagem, com o ato teatral na sala de ensaio e na sua relação com o espectador e com a nossa própria vida. Esse é o ponto de partida para que possa existir uma autoria por parte do ator. Autoria que é sempre parcial e atravessada pela mão e o olhar do diretor. Com muita frequência a liberdade do ator começa a brotar a partir do momento em que os parâmetros coletivos daquele processo de trabalho foram acordados e estabelecidos. É a partir desse "chão comum" que aparece a possibilidade do ator imprimir sua assinatura. É a partir daí que começa a se moldar a sua singularidade.

### **Por Renata Kaiser**

1. No texto Shakespeariano literalmente está toda a base, estão todos os elementos imprescindíveis para a criação da cena e das personagens. Quando surge alguma dúvida, recorro ao texto. A resposta, o caminho está apontado lá no texto. Mesmo muitas vezes chegando a várias interpretações, mas a essência está lá. Claro que não é tão simples assim. Requer muito estudo desse texto, muito trabalho de mesa. Fazer teatro está relacionado a contar uma história e é tão prazeroso quando essa história tem relação com o que se quer falar ao mundo, com o que acredito, com o que me puxa o tapete. E Shakespeare era mestre em contar histórias. Ele fazia teatro para o povo e a cada obra ele conseguia dar o seu recado político, falar do humano, falar das dores, das fragilidades, de ter o poder nas mãos e de tudo que se é capaz de fazer para se ter poder. Muitas questões completamente atuais, por isso um dramaturgo tão inspirador onde na sua poética deixa nas entrelinhas o poder da palavra. A palavra do texto Shakespeariano por si só, já diz tudo e cabe ao ator saber dizer. Eis o grande desafio!

2. Minha experiência como atriz até hoje se dá através do grupo de teatro Clowns de Shakespeare onde estou desde a sua fundação e acredito cada vez mais na potência do trabalho construído em grupo. Assim sendo, a cada novo processo tudo é concebido em coletivo. Desde o momento em que um indivíduo externa um desejo e aos poucos vai envolvendo os demais naquele desejo até a concretização de um novo projeto. Tudo é construído em coletivo. Quando entramos em processo de modo geral levamos um bom tempo em trabalho de mesa, estudando,

esmiuçando o texto. Estudando cada ato. Cena a cena. Buscando entender a trama, a poética, as personagens, a musicalidade das cenas. Esse é um momento muito valioso, pois geralmente nesse momento ainda não sabemos que personagem faremos, estamos todos juntos em busca da compreensão da obra como um todo. Teve processo desse momento durar quase dois meses, trabalhando 06 horas por dia, 06 dias da semana. Depois dessa etapa é que partimos para experimentações cênicas(worshops), levantando material que servirá para a construção da encenação. Uma vez definidos os papéis cada ator parte também para seus estudos pessoais tendo como balizadores todas as notas do processo coletivo. Vem o trabalho de buscar o entendimento das ações, das motivações, etc, pra no passo seguinte decorar o texto. Comigo sempre preciso da mão do diretor pra me colocar no caminho da encenação. Sou daquelas que demora um pouco a entender e saber “fazer” de acordo com a linguagem poética da encenação. Mas isso não me aflige tanto, sofro mas não tanto quanto outros companheiros do grupo. Pois no caso de trabalhar em grupo, isso me permite me sentir amparada para “errar” os caminhos até encontrar a estrada “correta”. São nos processos de montagem que de fato pesquisamos. E o texto sempre é a base para o desenrolar dessa pesquisa.

A Partir desse caminho mais claro vou buscando em sala de ensaio possibilidades do corpo, da movimentação e dos timbres das personagens. Trazendo para o trabalho vocal, foi bem marcante o processo de construção da voz da personagem Margaret da montagem “Sua Incelença, Ricardo III.

Um trabalho individual que foi desenvolvido junto com a Babaya, preparadora vocal que trabalha a muitos anos com o Gabriel Villela(diretor do espetáculo). A Margaret era quem profetizava, já havia sofrido com a queda do poder e saberia o que os demais iriam sofrer também. Meio que uma bruxa que jogava suas imprecações aos que agora estavam usurpando o poder. Para isso ela teria uma voz que vem da terra, grave, preenchida, que afeta a todos os personagens. Foram alguns dias para tentar descobrir essa embocadura, descobrir de onde parte essa voz, num tom muito grave que preenchesse todo o espetáculo. Que o público também sentisse o arrepio a cada palavra dessa mulher. Foi um trabalho que até hoje agradeço muito ao Gabriel e a Babaya pelo desafio. Conseguir fazer e manter o trabalho conquistado é um dos maiores prazeres na arte de atuar. E essa descoberta dessa voz está completamente ligada ao texto que foi trabalhado conjuntamente. Cada frase, cada palavra, era estudada de forma a não se perder a informação a ser dita.

Trabalhos muito com ensaios abertos, para sentir o quanto a obra está chegando no público, o quanto precisa ser ajustado. Sempre dando espaço para ouvir e considerar o que nos for importante e retrabalhar em sala. Com isso, quando estreamos estamos de certa forma um pouco mais adaptados a toda a mecânica do espetáculo, sem grandes novidades. Claro que a obra está sempre por acabar. E a cada nova apresentação muito pode ser ajustado, cortado, acrescentado. Mas longe de não saber o que meu companheiro de cena irá fazer ou dizer. Já aconteceu o caso de uma atriz passar mal de saúde, iniciarmos a apresentação e outra atriz está a postos para dar o seu texto e o da colega. Ainda bem que não foi preciso. A colega conseguiu se restabelecer e entrar em cena antes do momento da sua primeira fala. Com isso quero dizer que de certa forma trabalhamos para ter o entendimento geral da obra.

3. A personagem deve estar a serviço da obra e trazendo mais uma vez a experiência da montagem do Ricardo III, lembro do cuidado mais uma vez com a palavra. O texto sendo colocado da forma adequada, com as intenções justas, sendo dito com toda a sua potencia, a emoção chega ao público. O ator não sente nada, o sentimento não está nele, está nas palavras e com tudo o que o representa. Existe um distanciamento dessa ação-palavra para a emoção que o espectador sente. Quem sente é ele, o espectador. Quando isso acontece, é lindo! De se sentir o portador da ação, da emoção, mas quem de fato sente não sou eu enquanto atriz, é a personagem se colocando na situação e levando o exercício do sentir para a platéia.

4. Estando em processo criativo, ou seja, em montagem, que é como acontece no meu grupo, nós atores temos toda a liberdade para criar, propor, em todas as áreas. Somos estimulados a isso. Tenho a liberdade para compor minha personagem, de pensar no seu figurino, na forma de falar, movimentar, na música que existe, nos elementos cênicos, etc. Somos estimulados, como já disse, a sempre propor. Se estou segura das minhas escolhas, eu posso propor e colocar no processo. O diretor vai me ouvir junto aos demais integrantes, e conjuntamente avaliaremos quais as diretrizes a serem seguidas para a encenação. O diretor geralmente é quem define o que fica, afinal é ele que tem esse olhar externo para organizar as propostas. Mas tudo é recebido com muito respeito. Inclusive temos a prática de registrar tudo, seja escrito que as vezes publicamos, seja através de fotos ou vídeo. As vezes a solução de uma cena vem de resgatar algum material deixado pra traz de um workshop produzido. Temos a autonomia para propor o máximo de material e a tranquilidade de desapegar do que não vai pra cena. No processo do capitão e a Sereia foi bem isso. Éramos quatro atores e um diretor que estava adaptando a obra a partir das propostas cênicas desenvolvidas durante o processo e cerca de 80% foi descartado. Propomos cenários, figurinos, músicas, cenas, que nunca foram para o espetáculo, mas que são de fundamental importância para a concretização da obra. Todos no grupo temos autonomia em nossas funções, sempre colaborando com os demais. E como colocado na questão essa autonomia vai para além da cena, vai para questões também administrativas que resvalam no artístico.

5. Primeiro se falando de Shakespeare a própria formalidade, a erudição nas palavras gera um desafio. Ele era popular, porém erudito. Então o exercício de superar essa erudição e compreender de fato o que queria/quer ser dito já é um grande desafio para o trabalho do ator. Fazer relações com a contemporaneidade através de textos e situações atuais colaboram bastante para que o discurso esteja apropriado e dito com verdade. A minha verdade, a minha motivação, o meu disparador não necessariamente precisa ser o mesmo do meu companheiro de cena, mas é importante o diálogo para não correr o risco de seguirmos caminhos distintos. Através de muitos workshops podemos buscar essa apropriação do texto, da obra. No grupo utilizamos muito esse recurso não só para o levantamento de cenas mas também para buscar o entendimento e as possíveis linguagens que podem ser trabalhadas com determinada obra. Eu tenho muita dificuldade em decorar o texto, preciso do meu tempo para maturar. Portanto quando tenho o entendimento das palavras crio relação com a movimentação. Minhas falas são completamente ligadas a ação. Crio partituras para poder me sentir segura. Segundo observação de companheiros eu sou daquelas que consigo representar sempre da mesma forma. Uma vez a obra “pronta”, sempre consigo fazer da mesma forma em todas as apresentações. Claro que me mantenho aberta para as possibilidades, para o improviso, para aproveitar o acaso, mas sigo sempre o meu “caminho”. O que de certa forma é bom, porém, isso aumenta o meu desafio de tentar manter o frescor da sensação de estar fazendo aquilo pela primeira vez. Que é o que acho fantástico no teatro. Essa sensação de que está sendo feito ali, na hora. Eis mais um desafio, permanecer firme e segura na atuação porém buscar ter esse frescor de que é a primeira vez que faço.

6. Entendo que está relacionado em como o ator se coloca no processo, em como também contribui para a montagem colocando a sua voz de artista como autor, influenciando as vezes na encenação apesar de estar na função de ator. Não só uma autoria em relação a personagem, ou seja como que ele vai interpretar aquele personagem especificamente mas também como ele vai contribuir para a autoria da obra como todo. Seja montando em um texto que já existe, como por exemplo um texto de Shakespeare como está sendo um coautor junto aos demais integrantes do grupo. Enquanto que a singularidade estaria relacionada com a personalidade de cada ator, como cada ator vai interpretar aquele mesmo personagem, mesmo texto. Como por exemplo em uma substituição cada ator deixa a sua forma de interpretação singular.

## Por Maurício Schneider

1. Primeiramente acho demasiado estrito pensar no espetáculo como um “conjunto de ideias por parte do encenador”. Não que não existam diretores que pré-concebem o espetáculo, relegando ao ator um papel secundário na criação, mas porque acho essa estratégia uma armadilha que tem implicações sérias no coletivo, no como vemos o espetáculo, o processo e consequentemente o teatro. Isso pode determinar uma hierarquia extremamente perniciosa a experiência teatral, que é a meu ver sumariamente uma experiência, acontecimento, ato... coletivo.

A meu ver a criação no teatro não pertence a alguém, é um lugar comum no qual podemos nos encontrar para além das nossas individualidades.

É importante talvez ressaltar que essa é uma perspectiva pessoal, de alguém que vê a obra e o processo de criação teatral como algo compartilhado entre os participantes.

A matéria textual para mim é como o delimitador de um campo poético. É um dos elementos que compõe a linguagem e há muitas formas de se relacionar com ela. Há diretores mais literalistas que vão de encontro ao texto, reforçando as imagens nele presentes fazendo do texto seu principal discurso. Tem a ilusão de estarem sendo fiéis as palavras do autor e são incapazes de reconhecer que na sua encenação há um traço, uma leitura, ou a sua ausência. Outros preferem estabelecer uma relação, um diálogo, e criam um discurso cênico paralelo que o complementa, e às vezes até se opõe ao texto escrito. Há também aqueles de mão pesada que, cheios de ideias, acabam soterrando o texto, nesses casos os atores parecem fantoches e muitas vezes demonstram desconhecimento da linguagem; outros que o veem como mais um dos componentes envolvidos da criação, uma das vozes presentes na linguagem que deve ser elaborada e concebida por todos.

Quando se escolhe entrar em um processo a partir de um texto há que reconhecer que aquelas palavras estão mortas, mesmo o texto dramático não passa de “literatura” se não for encenado, e que o autor tem a sua voz, necessitamos desenvolver a nossa. E colocar na cena o texto é também entender os outros componentes envolvidos na linguagem, e para mim o componente principal no caso da arte teatral é o humano. O texto escrito fala por si, para fazer com que as palavras impressas no papel, e até então bidimensionais, ganhem vida na cena é preciso fazer com que encontrem com a materialidade em movimento que é o corpo do ator. Um encontro se faz necessário e só através dele descobriremos o que se faz preciso no trabalho com o texto, as coisas podem ora fluírem junto com o texto hora conflitarem. Sem falar que além do texto há todo um “não dito” que precisa ser descoberto.

Como ator sempre me parece necessário evitar um impulso de literalidade (sublinhar as palavras do autor) e abrir o corpo, a escuta, para o que a matéria texto evoca. Observar que às vezes uma palavra ou a uma frase nos surpreende, outras uma imagem vem a superfície quando leio em voz alta, ou quando escuto o texto na boca de outro ator. Esses momentos servem para que eu intua um acesso, uma possível entrada no texto. Sim, é preciso entrar no texto como se entra em um território desconhecido.

Em suma o texto é um discurso, como o corpo também, eles podem se encontrar e caminhar juntos, ou separar-se cada um para um lado, mas estão em relação, dinamicamente.

Talvez seja uma questão geracional, pois minha entrada no teatro se dá em um momento onde os estudos sobre o corpo tomam conta da formação dos atores. Nunca tive aula de interpretação de texto, dicção, oratória, ou canto que utiliza da palavra num outro registro. Ao trabalhar com atores mais velhos e de gerações anteriores a minha pude ver como dedicam a um estudo

demorado sobre o texto, suas cópias sempre muito rabiscadas e coloridas. A aprendizagem de trabalho com o texto que tive foram às aulas de análise ativa na UFSM, que me forneceram algumas ferramentas para olhar texto. Elas me direcionam a tentar reconhecer as situações propostas pelo texto, o universo em que está inserido, a analisar as forças presentes, se há oposição, encontro, e também coisas mais intuitivas como que movimento possui a cena em questão, que imagens suscita, temperatura, coloração, vibração, ritmo e mudança de ritmo. Mas tudo é uma questão de perspectiva, ela pode ser construída individualmente ou coletivamente. Entretanto depende muito de como se dá o processo, há diretores que gostam de conduzir a criação, norteando os atores dentro de um exercício ou proposta até que os mesmos improvisem, já dentro de certo campo delimitado pelo mesmo. Também existem outros que cercam os atores com imagens, e exercícios prévios mas que no estudo do texto como cena deixam que os atores façam suas propostas. Nesse caso vejo duas situações, a cena é solo e a cena em dupla ou grupo. Quando a cena é coletiva o modo de abordar o texto resulta de uma série de impressões e métodos diversos, por vezes antagônicos, que o coletivo propõe e o ator precisa gestar. Quando o estudo do texto é feito sozinho procuro acessar as ferramentas que a análise ativa me proporciona e intuir imagens físicas que me ajudem a andar dentro do texto em busca de sua vibração particular.

Se vislumbro um objeto, uma vestimenta ou outra coisa a relação com esta também acaba interferindo no estudo com o texto.

Há um estudo prévio, feito antes mas há também o estudo prático, no improviso com o texto e outros materiais. E esse estudo se estende para a relação com os parceiros, o espaço, a platéia – o lugar de onde sou visto.

2. Acho que cada processo também determina o modo de abordar o texto, e eles acabam sendo os mais diversos. A experiência mais próxima que tive com a descrita acima se deu no processo de remontagem do “O Maravilhoso Teatro Ambulante da Academia de Palhaços” em que fui convidado para fazer uma substituição. O projeto compreendia remontar cinco peças em três meses, todas ligadas à tradição do Circo Teatro. Pelo tempo escasso tínhamos que decorar a peça e usar o mínimo de tempo possível para pegar as marcações, o que era em torno de três semanas. Entretanto a cada peça o desafio do trabalho com o texto era outro, umas pediam um ajuste muito preciso com o movimento, outras era o texto que guiava as cenas, e havia ainda algumas em que a música ditava o ritmo da ação físico-vocal. Percebi que em determinados momentos somente memorização se fazia necessária pois havia uma série de ações e relações com outros atores e elementos que definiam o trabalho com o texto. Em outros momentos um estudo mais intenso se fazia necessário, descobrir as motivações, as imagens, o ritmo e suas variações.

A preparação varia de acordo com a peça e o espaço a ser representada, uma preparação demasiadamente complexa e rebuscada pode engessar o ator e impedir que ele se relacione com seus colegas ou com o espaço. Afinal, é necessário certo relaxamento para que as palavras revelem seu sentido. A Maria Thais tem uma imagem muito justa para isso, dizendo que o texto – nesse caso a narrativa – não é um cavalo, o ator não deve montar sobre as palavras e domá-las, mas sim ir junto, acompanhar a sonoridade no espaço e descobrir as imagens suscitadas pelo texto, ouvir o texto no espaço. Abrir o texto, deixar espaço para digressões, para outras formas de discurso como o canto, a dança.... Assim o texto final vira um misto entre as palavras do autor e outros discursos físicos e vocais que também falam e modificam o texto do autor, complexifica a ação.

O único exercício com o texto que me vejo repetindo sempre é a escrita. Eu leio algumas vezes, mas sinto a necessidade de escrever o texto, repetidas vezes, o que me ajuda a memorizar o texto não tanto pelo som das palavras, mas a guarda-las dentro de mim para o posterior estudo



prático com outros colegas ou matérias, e deixar que a relação evoque o tom, o ritmo, a coloração do texto escrito.

Por vezes também gosto de gravar o texto da forma mais “branca” (neutra, sem intenção) e ouvir enquanto faço outras coisas, tarefas domésticas por exemplo. Deixar o texto entrar de maneira menos objetiva e racional mas pela sonoridade das palavras.

Algumas vezes recorro a uma análise mais minuciosa, dividindo o texto, associando imagens, pintando de cores específicas, ou intuindo posturas e ritmos. Estas posturas acabam sugerindo qualidades distintas à voz e consequentemente ao texto.

3. A personagem é o mastro firme ao qual procuramos nos agarrar para aguentar a tempestade. E ser ator é aceitar o desequilíbrio, a tormenta. Para mim o Hamlet só é Hamlet enquanto personagem no texto de Shakespeare. Como ator eu devo me colocar em relação com o movimento que o autor desenha e chama por um nome próprio. Não há identificação ou assimilação com outra “personalidade” mas uma atitude de colocar-se dentro do movimento que o “personagem” propõe, e ele nem sempre propõe, as vezes é na interação com outro ator que encontro o “Movimento Hamlet”. Talvez seja esse também o modo como vejo a emoção em cena, ela não é o motriz, mas a consequência de um movimento, seja físico ou vocal; ou até a falta dele. Acredito que a emoção é por si mesma movimento, há que acessá-la mas não agarrar-se a ela. Quando desejo a emoção ela se me escapa, quando quero “representa-la” indo direto a ela como um leão faminto ela se esquia e ri de mim.

Não há nada pior do que ver um ator tentando domar a emoção em cena, tentando adestrá-la. Se observar as experiências mais significativas que tive em cena todas elas foram recheadas de muitas emoções, e sempre estavam caminhando para se transformar em outra coisa e consequentemente outra emoção.

Talvez uma imagem do movimento das marés sirva bem para visualizar. A nossos olhos o oceano é um ser, entretanto dentro dele existem muitas correntes.

A emoção dá qualidade a ação, eu nunca abordo pela emoção diretamente, mas tento intuir posturas, movimentos, ritmos e depois abrir os sentidos observando que emoções suscitam, as vezes elas são justas outras não, quando não o são preciso ir atrás de outras ações.

4. Muitas questões aqui. Primeiramente precisamos acordar a que chamamos autonomia? É o ator que realiza as coisas sozinho? Independente?

A encenação é o que? Até que ponto a pesquisa o processo de encenação se aparta da pesquisa do ator sobre seu trabalho, sua ação no mundo? Não seria a linguagem teatral um exercício de investigação da ação do homem no mundo? E quem realiza essa ação faz parte dessa investigação ou é meramente uma cobaia?

E se a encenação se desenvolve a partir da pesquisa da ação que resulta na linguagem é realmente necessário que o ator tenha autonomia da encenação? Ou ele deveria ao contrario desposá-la e fazer dela o seu trabalho?

Ela pertence a alguém, a encenação? Não pertence ao ator? Ela existe sem ele? Me parece que um projeto de encenação que não pense os atores, os corpos envolvidos está trabalhando com um ideal inalcançável. É claro que existem diretores que concebem cada movimento e administram o tempo de cada ação, coreografam a cena e passam para o ator suas marcas. Essa pode ser uma proposta, que o ator concretize uma ideia do diretor. Já vi espetáculos assim e me angustia a frieza dos atores em cena, sua atenção e energia estão geralmente voltadas para si, para o cumprimento de uma marca, como público fica evidente a total desconexão com a plateia e até com seus parceiros.

Somente ao ator é necessário autônima da encenação? Ao diretor é permitido a integração com a mesma? Quais os limites que se apresentam para delimitar a autonomia do encenador?

É preciso tomar bastante cuidado para não tratar os atores como cobaias, como alguém responsável por concretizar uma imagem concebida pelo encenador, pois a frustração é inevitável. Corre-se o risco de ver os atores como funcionários, e a funcionalidade não me parece uma característica do teatro. A vivência da ação sempre transforma qualidade da mesma. O que chamamos criação no teatro? A encenação é criação do encenador? Não é do ator?

Não sei se consigo responder a essas perguntas sem me perguntar muitas outras coisas. Me parece que essa lógica semântica, encenação, encenador, ator cria uma cisão. Quando ouço essas palavras imediatamente relaciono a encenação ao encenador, e o ator fica meio perdido, meio executante, meio fantoche. Cria-se uma relação direta como se o encenador fosse o responsável pela encenação, ao ator cabe dar vida as propostas e também manter uma certa ignorância, como se ele não precisasse saber certas coisas. Falo isso pois muitas foram as vezes em que vi mais as ideias do diretor em cena do que a cena, como se o tempo todo alguém ausente tentasse se expressar e tantas vezes sem conseguir.

A encenação é o ponto de encontro entre ator e diretor, ela é a balisa para a criação e tem que ser ajustada pelo diretor e pelo ator ao longo do processo de criação e de apresentação. Encenação é linguagem e esta deve ser algo comum, compartilhada. Ambos devem ter autonomia da mesma, autonomia para mim é distanciamento, para olhar para um espaço comum que essas duas figuram habitam. As funções são diferentes mas o objetivo é o mesmo.

Essa perspectiva possibilita que o ator e o diretor trabalhem para além da sala de ensaio onde se encontram, cada um terá de descobrir o que precisa fazer para acessar a criação, e é ela que revela a verdadeira encenação, a linguagem do espetáculo.

5. Acho que antes de tudo, sempre que pego um texto procuro entender que “homem” está por trás desse texto. Não falo do autor especificamente, embora achar fundamental conhecer mais sobre o autor, seus outros textos, o contexto em que vive, o que pensa sobre as coisas, o mundo... isso acaba trazendo informações que podem ser muito enriquecedoras no trabalho com o texto. O que me pergunto é “Que boca derrama essas palavras?”, “Que corpo ressoa essas frases?” tentar intuir a matéria que vibra esse som é o desafio. Encontrar o eco material dessas palavras. Texto para o ator é voz e voz é corpo, e corpo é a consciência desse corpo. E nem tudo é consciente no corpo, principalmente porque em muitos trabalhos de encenadores pedagogos nos deparamos com teorias e práticas que sugerem que o corpo em si “pensa”, a sua maneira. Possui suas lógicas, suas estruturas e sua organização, uma consciência. Quando vejo a teoria de Artaud sobre o corpo sem órgãos consigo ter uma imagem daquilo que experiencio no teatro. Tudo possui uma organização, um sistema, uma dinâmica própria. Basta colocar um corpo parado em cena, como observador imediatamente sou bombardeado de imagens sobre esse mesmo corpo, e a cada movimento que ele desempenha no palco vou organizando algo. O corpo sem órgãos é o corpo sem organização, os fluxos não estão pré-estabelecidos, todas as organizações são possíveis.

E se existe uma consciência do corpo deve de se ter também uma inconsciência do corpo, e ela é inerente a ele, independente do plano racional e consciente de nossa mente. Nem tudo que desejo ou quero sou capaz de realizar.

Acho que as experiências mais interessantes de trabalho com o texto sempre passam por uma investigação prática do mesmo, em voz, em corpo, em movimento, em relação. E eu estendo essa relação para o encontro do texto com o espaço, o outro ator, outra voz, outros corpos. Para mim o ator é o responsável por botar a linguagem de pé, conceitos e palavras servem para iluminar, mas é no encontro vivo, na experiência que o verdadeiro trabalho se revela, e as suas exigências hão de serem descobertas nesse átimo, numa fração de segundo outras coisas se farão necessárias.

Nesse sentido todo procedimento, ferramenta ou exercício deveria apontar para o encontro, para a orquestração de muitas vozes, a conscientização por parte do ator das muitas vozes que

compõe a linguagem. A música é potente por conta disso, do encontro entre diferentes vozes, vozes que juntas compoem um gênero musical (linguagem). O que seria necessário para o membro de uma orquestra? Existem muitos procedimentos, métodos, às vezes uma questão técnica pode se fazer necessária, referente à respiração, elocução, timbre, mas tem toda uma outra zona que é da ordem do encontro, e ele exige uma atitude, uma escuta. Ser somente sujeito me parece equivocado nesse momento pois a criação não é algo individual.

Quando penso nos atores da época de Shakespeare como você descreve penso: eles tinham suas partes de texto, talvez algumas informações sobre o temperamento do personagem, e que mais? Eles tinham um espaço aonde iriam se encontrar pra fazer a peça, uma disposição que não era a mesma no Globe e na corte. Tinham também objetos, figurinos, companheiros de cena com temperamentos distintos. Parece-me que nesse caso a encenação era também a união dos esforços e do trabalho desses atores de por em cena um texto, criar uma obra teatral.

Os textos de Shakespeare são riquíssimos, às vezes compreendo melhor um personagem pela boca de outro. Sua construção frasal suscita imagens e essas se repetem ao longo do texto, sugerem arquétipos. Essa repetição ajuda a dar concretude engordando ação, entretanto eu não preciso sempre reforçar essa construção, posso também me opor a ela, demonstrar através da ação um conflito entre o que falo e o que faço, entre o que falo e o que penso. Entre mim e Shakespeare.

Tive a oportunidade de fazer dois papéis em uma montagem de “Sonho de uma noite de verão” na UFSM, com direção do Fabrício Moser. Lembro-me de perceber a complexa rede de relações presentes nessa peça, de como os diálogos construíam a ação, e como essas muitas ações geravam um sentido para cada cena. O espetáculo teve substituições e a entrada de novos atores alterava completamente o ritmo e às vezes as ações e o sentido da cena.

Anos depois na pesquisa sobre o “Do jeito que você gosta” com a Cia. Elevador todos os atores experimentaram todos os personagens, somente mais tarde o Marcelo distribuiu os papéis, já no período de montagem das cenas. Ao longo das três temporadas e inúmeras viagens pudemos comprovar o quanto a composição individual era fruto da perspectiva e ação do outro, do colega de cena. Eu representava Toque, um bobo que foge da corte, da cidade regida por um despótico Duque para a floresta em busca do irmão e Duque destronado, o generoso, afetivo.

O personagem possuía uma retórica impressionante, versava sobre temas complicados de maneira leve, cômica. Sugería uma sabedoria natural, orgânica, que vem das relações, da vida e não das páginas de algum livro teórico, o que me dava a impressão de uma certa jovialidade, uma sabedoria prematura, infantil, fresca, para o uso diário. Toque versava fluentemente e conseguia argumentar de maneira divertida com o nobre e o campesino, suas palavras pareciam raios, seu pensamento elétrico e ainda assim um bobo, apaixonado, tarado, faminto, sujo.

Ao longo do processo de investigação pude ver diversas abordagens desse personagem, um atriz abordou a animalidade de sua personalidade, outro a sexualidade latente, outro o mau humor, outro o bom humor, e tudo parecia caber.

Desde a primeira vez que eu li o personagem senti a eletricidade, o ritmo acelerado em seu raciocínio e na tentativa de acompanhá-lo minha voz foi ficando cada vez mais aguda, beirando a estridência. Meus companheiros reagiram muito bem a essa voz e eu comecei a investiga-la. Muito mais alta que meu tom de origem aquela voz necessitava muito trabalho e fôlego. Na cena a ligeireza de seu discurso parecia clamar por um corpo extremamente preparado e ágil, e na tentativa de acompanhar o fluxo verbal eu acabei chegando a diferentes qualidades. Uma das atrizes que fazia o personagem da Audrey, a camponesa por quem o bobo se apaixona investigava traços animais e grotescos o que, no jogo de cena, me levou a descobrir uma qualidade de movimento e energia próxima ao do cachorro e do macaco.

Entretanto tinha uma série de outras abordagens de colegas que eu achava riquíssimas, e sentia a necessidade de abordá-las. Uma delas era o constante mau humor e a voz grave de um dos meus colegas. A voz estridente ganhou um contraponto. E assim o Personagem de Shakespeare

foi aparecendo, das minhas impressões, das contribuições dos meus colegas, da relação com outros personagens, das contribuições do Marcelo. Era um desafio imenso pois a composição final exigia um alto nível de energia e movimento físico e vocal, o que me fez passar boa parte do tempo em que trabalhamos e apresentamos procurando gestar minha energia ao longo de duas horas e quarenta de espetáculo. Descobrimos o tamanho de cada ação o volume de cada fala.

A encenação revelou a necessidade de colocar todos os atores em cena, de modo que eu poderia estar em cena como Maurício, apartado de toda fisicalidade do Toque, cantando as canções, e eram tantas! Esse jogo de sair e entrar da “personagem” (que continuava sendo eu dentro das circunstâncias e diálogos propostos por Shakespeare, por mim, meus colegas, o teatro imenso e de acústica ruim, a sala pequena e reverberante de um complexo cultural, a plateia fria, a plateia quente...) foi extremamente benéfico para entender que o Toque também era mudança, era ir do agudo ao grave, da agilidade a imobilidade, do riso ao choro.

Como eu vejo a encenação e a criação é um pouco assim, uma rede de conexões, tensões e relaxamentos, altos e baixos, mudança, mudança, mudança... A cada dia diferente.

6.No último ano de minha graduação entreguei um relatório de conclusão final de curso que partiu do projeto intitulado “O ator criador em diálogo com a encenação”. A proposta desse último ano era justamente reconhecer qual seria o papel do ator enquanto criador dentro de uma encenação. No ano anterior havia eu passado por outra etapa proposta pelo PPP do curso de Artes Cênicas da UFSM, que consistia em montar um monólogo, e o percurso proposto era de que depois de uma experiência como “criador autônomo” de um processo-obra eu deveria ver como era a criação em diálogo com outros, um encenador, um elenco.

Lembro-me disso pois na entrega do relatório a professora Adriana percebeu uma certa imprecisão quanto a definição de conceitos, o primeiro revelou-se pelas diferentes palavras que usei para falar do fazer do ator, de sua ação. Ora eu falava em interpretação, ora em representação, ora em atuação, e nenhum desses termos parecia traduzir o que eu reconheço na experiência teatral como ator. Outro se dava com a ideia de criador, eu não conseguia achar que essa era a palavra justa.

Parece-me que há uma atmosfera de identidade e identificação que se suscita quando ouço a palavra criação, como se fosse algo muito especial e pessoal, e essa não era a minha impressão. Eu não poderia dizer o quanto as coisas que “eu criava” eu criava sozinho, que aquilo era meu, teria nascido somente de mim, era eu. Mais tarde descobri que na língua japonesa e chinesa nem sequer existe esse vocábulo: eu.

Entretanto reconheço que há um traço individual, uma tendência em como usar o corpo, a voz, como abordar os materiais, como adentrar no espaço cênico, o que pode servir em algumas ocasiões e outras não. Esse mesmo traço singular possui uma intrincada rede de relações, pois se existe eu existe o outro, e são tantos outros, o colega de cena, o diretor, o iluminador, o texto, a luz, o figurino.... e tem também aquele jeito que eu tenho de fazer tal coisa que é igual ao meu pai, e aquele modo de reagir que veio depois daquele evento marcante, e aquela limitação por conta de um trauma e etc.... Me parece que o eu enquanto identidade una e fixa no teatro não favorece o trabalho, o que chamamos de singular é também uma organização. Sinto que a cada ação estou atualizando memórias, experiências passadas, revendo padrões de movimento e gesto, readequando na relação com outro colega, texto, outra linguagem. O “eu” do ator é um corpo organizado (um corpo com órgãos), entretanto não se pode agir seguindo o mesmo padrão frente a diferentes pessoas, textos, propostas de encenação, linguagens... O eu deve “ser” com a possibilidade de deixar de sê-lo, uma organização mutante.

Eu faço uma brincadeira com essa coisa da criação, muitos atores parecem as vezes demonstrar muito apego com o que criam, desenvolvem uma relação muito infantil, ou mercantil, de posse

com a criação, como se fosse algo muito puro, a verdade de seu ser (diretores também). Reconheço esse discurso fortemente nos performers. Entretanto nem tudo que o ator cria é luz, há merda também. E não tem que ter desespero porque merda aduba. Padrões de comportamento e movimento frutos de traumas, obsessões.... É extremamente delicado isso porque o ator está constantemente trabalhando sobre si, sobre sua ação no mundo, sua psicologia, seus afetos... Por isso acho necessário um distanciamento para olhar sua ação, decodificar os padrões que ela revela. O ator deve ser um pouco diretor, um pouco encenador, deve olhar para si como á “um outro” também. O ator deve ser o mestre de si, não deve confiar a outro essa responsabilidade mas pode sim compartilhá-la.

Acho complicado chamar esses padrões de comportamento de “vícios” ou “estereótipos”, pois essa atitude parece só pesar mais e complicar a questão, prefiro chamar de recorrências. A cada processo uma nova linguagem se apresenta, e com ela a exigência de novos corpos, novas organizações, é nesse momento que o ator deve olhar para aquilo que é recorrente e que talvez não sirva para aquele momento, e aprender a atualizar, reconfigurar sua ação. Por isso o trabalho do diretor é tão complicado, porque ele está trabalhando com os seres vivos mais complexos, o humano, e uma palavra errada pode bloquear tudo aquilo que ele anseia por dissolver. E por isso que é tão complexa essa relação entre ator e diretor, porque o diretor também não deve ser paternalista, ou maternal, muito menos um ditador que olha cegamente para sua concepção. Por isso, a atitude de olhar para a criação e para a encenação como um espaço compartilhado me parece uma boa estratégia, ele não me pertence e nem ao diretor, mas é um meio pelo qual a gente pode acessar outros modos de relação, outras linguagens.

Quando pensei o ator criador eu caí na armadilha de achar que sou sujeito da experiência, e o outro, todos os outros passam a ser meros objetos. Acho que vejo a palavra criação hoje mais como um território, um espaço que precisa ser conquistado coletivamente, pois de nada serve um ator criador e um público que não cria. E compartilhar não é fácil, é necessário uma atitude, uma série de acordos.

Acho que temos que ter cuidado com essas palavras: autoria, singularidade e autonomia pois contribuem para a individualização da experiência e, em certa medida, para dissolução de um caráter tão caro ao teatro que é a coletividade. Aquilo que as vezes parece singular e autoral pode ser um sintoma dos tempos, um retrato, uma faceta da realidade, uma denúncia, um delírio. E eu consigo achar beleza no delírio, na febre.

E por fim, mesmo em um espetáculo solo existe um bilheteiro, existe alguém que limpou o espaço, existe a pessoa na plateia, como existiu alguém que construiu aquelas paredes que nos abrigam naquela hora.

### **Por Marcelo Adams**

1. Acho importante falar um pouco sobre a própria elaboração da pergunta, que deixa margem a se pensar que o teatro é um processo rumo à concretização de ideias fornecidas por um encenador. Essa visão, por mais que traduza a maioria dos processos dos quais tenho me aproximado, não é o único, e pensar que as ideias de um encenador têm que ser “concretizadas” deixa um pouco espremida e em segundo plano a participação do ator-criador como proponente. A concretização poética, na realidade, pode se dar pelo ator (e se dá, não tenho dúvidas), que em minha opinião é, sim, o responsável pela concretização, já que o encenador conta com a carne dele “para tornar visível o invisível”. Dito isso, acredito que a importância do texto (que, aqui, entendo como a palavra dita pelo ator, a despeito de que o entendimento de texto pode ser muito mais amplo do que isso, semioticamente falando) no teatro de nossos dias tem se transformado em mais de um aspecto. Primeiramente - e isso para recuar em algumas décadas, até os anos 1960/70 - havia uma espécie de rejeição ou má vontade com a palavra semanticamente utilizada na cena - melhor dito, com a palavra integrando uma dramaturgia de

alguma forma mais linear, que contasse uma história, com personagens minimamente delineadas e ações perceptíveis pelo espectador “médio”. Obviamente que esta rejeição não era regra, já que jamais deixou de haver um teatro (e mesmo predominava/predomina esta forma) que se contentava com contar histórias criadas pelo dramaturgo, restando ao encenador (melhor seria dizer diretor teatral) encontrar uma maneira respeitosa (em relação às ideias do dramaturgo) e atraente (em relação às expectativas do público). Quando falo em rejeição me refiro às tendências que surgiam naquele momento de saturação do “contar uma história” e da ânsia de transformação da arte teatral, que parecia sufocada em convenções antigas e insuficientes para fazer face ao mundo em transformação. A menção à década de 1960 é uma baliza para localizar um momento de busca por algo que fizesse sentido naquele momento, e uma das respostas encontradas foi a substituição da palavra (do texto) em cena, pelo corpo, que se queria transgressor, libertado, suficiente, plural. Trocar texto por corpo parecia uma maneira de deixar o “mofo” do teatro “bem comportado” para trás. O que parece ter acontecido, nas décadas seguintes, é que apenas trocar uma coisa pela outra tem alcance limitado (isso sem desmerecer, em hipótese alguma, a importância das rupturas, que neste caso da elevação do *status* criador do corpo foi fundamental para a renovação do teatro do século XX), e é neste momento que percebo estarmos. Há uma nova ênfase no texto, e aqui quando digo texto digo palavra em cena: não está expurgada a dramaturgia narrativa, evidentemente, mas abriram-se inúmeras frentes novas, que passam pela desconstrução da narrativa e pela provocação deliberada por meio da escassez de pontos de apoio narrativos, tendo em vista a exigência de novos espectadores-investigadores, aos quais se dão pistas, indícios, restando a eles a composição de um quadro individual em sua significação, já que cada assistente contará com sua própria biblioteca de referências para dar sentido ao visto/ouvido.

Acredito que o texto, na criação teatral atual, tem uma importância renovada, acrescida da já referida exigência feita não apenas aos espectadores, mas aos atores, que terão a tarefa de tornar palavras - muitas vezes de desafiadora relação em nível semântico, na estrutura de um texto - em imagens, e imagens em ações. Acredito que a passagem de um texto narrativo, com personagens, para um texto fragmentário, em que vozes anônimas, ou corais, enunciam palavras que vão criando uma tessitura, seja um diferente estágio no uso da palavra em cena. Para isso, são necessárias diferentes maneiras de trabalhar esse texto. Algumas exigências talvez se transformem, algumas técnicas talvez se modifiquem. Há algo que sempre digo aos meus alunos: por que abandonar a palavra como elemento importante e fundamental no teatro, já que a palavra é o principal elemento que caracteriza a espécie humana? Que outra espécie animal desenvolveu com tanta perfeição o recurso de significar simultaneamente em, pelo menos, dois níveis de significação: o do som em si (em que podem ser considerados aspectos como timbre, volume, intensidade) e o do significado semântico que esses sons articulados em conjunto carregam? Que outra espécie animal consegue, através de sons ouvidos, que se tornam imagens em nossas consciências, decifrar as sutilezas e complexidades de um ser?

2. Aqui falarei especificamente sobre minha preparação individual para um trabalho atorial organizado, ou seja, quando há um esforço coletivo para a criação e a estruturação de um espetáculo com data de estreia. Ressalto isso para que fique bem claro que, nesses casos, e ao contrário de um trabalho continuado que um grupo de artistas possa manter (e que por vezes pode ser chamado de treinamento), há uma maior objetividade para cumprir prazos e metas, ainda que não se abra mão da experimentação. A tendência, no entanto, é que essa experimentação ocorra em uma direção mais definida, abrangendo, de forma geral, alguns princípios estéticos relacionados ao(s) tema(s) que serão tratados cenicamente.

Dou muita atenção à palavra em cena, e acredito que a maneira como ela é trazida é decisiva para o bom resultado de um espetáculo que se propõe a fazer uso dela. E isso não apenas em um texto narrativo (Shakespeare, Molière, Nelson Rodrigues, Martin Sherman), mas em

qualquer texto no qual, ainda que se trabalhe com uma lógica “pós-dramática”, a palavra seja um elemento da cena. Por esse motivo, minha preparação sempre se dá em dois níveis: um, no qual trabalho sozinho, apenas eu e o texto que me cabe; e outro, no qual trabalho com o grupo, com o coletivo de artistas com o qual estou criando. É necessário elucidar melhor essa maneira de trabalhar, para que não fique a impressão de que, no trabalho com o grupo, apenas “apresento” e “reproduzo” meu trabalho individual, como se “trouxesse tudo pronto” de casa.

No trabalho solitário, costumo dedicar-me à memorização do texto desde o princípio. Minha meta é, o mais rápido possível, ter presentes na memória as palavras que direi em cena, além das “deixas” e dos sentidos das falas dos demais atores que comigo atuarão. Naturalmente, este estágio de memorização não acontece todo ele antes de iniciar-se o trabalho coletivo, em que os ensaios em grupo construirão as cenas (marcações, propostas de ações, etc.). Há uma concomitância entre meu trabalho individual com o texto (memorização e experimentação de maneiras de pronunciar palavras e produzir outras sonoridades com meu corpo, seja pelo aparelho fonador, seja por mãos e pés [por meio de marcações rítmicas, por exemplo]) e o trabalho coletivo. O que acontece nessa sobreposição de trabalhos é que um auxilia o outro: a memorização e a experimentação das possibilidades que o texto me dá, trabalhadas solitariamente, me estimulam no jogo proposto pelos ensaios coletivos, já que me sinto mais preparado para propor, experimentar, pois o esforço para buscar na memória um texto, em uma cena com outro ator, por exemplo, frequentemente me deixa inseguro e dispersa minha energia, que se divide em dois tempos: o que chamo de “passado”, que é o texto em processo de memorização, e que me leva a todo instante para as páginas do texto que estou trabalhando; e o “presente”, que é o momento de colocar em jogo o texto, as ações e as relações propostas pela cena que está sendo trabalhada naquele momento. Como considero o teatro aquilo que Ariane Mnouchkine chama de “a arte do presente”, e é nesse estar presente, nesse momento único e irrepetível que almejo empregar toda minha energia e consciência. Ao voltar ao “passado”, ou seja, pescar na memória o cardume de palavras que teimam em escapar à rede, me divido e não me coloco de fato em nenhum dos dois tempos, nem no passado, nem no presente.

Ambos os trabalhos são práticos - tanto o solitário com o texto quanto o coletivo, com o texto mais todo o resto -, e é como se um auxiliasse o outro, moldando as margens em que corre o fluxo da personagem que atuo. Percebo os limites do texto e os limites das ações, e tento ultrapassar, testar novos limites, avançando e retrocedendo, experimentando coerências e incoerências, para que eu sinta encontrar a forma justa - ou provisoriamente justa - de enunciar as palavras.

Quanto a técnicas vocais específicas, essa é uma descoberta que faço durante a experimentação, tanto solitária quanto coletiva. Algumas delas são sempre retomadas, como a articulação das palavras, o volume da voz (variando conforme a intenção do que é dito, acompanhando ou contradizendo a intenção), o registro mais grave ou mais agudo, as diversas formas de respirar (o que implica na maneira de introduzir as pausas), as entonações crescentes ou decrescentes... Também, em todas essas técnicas descritas, entram em jogo as características do texto enunciado; ou seja, se trata-se de um texto longo (um fragmento de monólogo, um solilóquio) ou uma cena de diálogo entre duas ou mais personagens (em que entra também a questão do “ataque” da fala). O *timing* da cena também é levado em consideração. Para construir a maneira de elocução de uma personagem tudo isso é relevante, e, fundamentalmente, o texto em si: que poesia esse texto apresenta.

3. Acredito que haja mais de uma maneira de responder a essas perguntas. Pinçar as emoções das falas, sem o conhecimento do todo do texto dramático, e investir seu trabalho em tornar explícitas ao espectador essas emoções talvez não seja, na compreensão atual, a melhor maneira. Mas, ao mesmo tempo, não é algo totalmente equivocado. Considero importante conhecer a obra na íntegra, para compor com maior segurança o quadro emocional com

coerência. Por outro lado, o que dizer de atores de telenovelas, que participam de uma obra aberta, e necessitam externar as emoções de suas personagens? Esses atores, no caso da TV, certamente guiam-se pelas palavras do capítulo que gravam, e pelas indicações do texto e da direção.

À pergunta se “há personagem e emoções ou elas são uma criação do espectador quando do ato da representação?” responderei assim: por um ponto de vista, há personagem mas não há emoção; por outro, há emoção mas não há personagem. Se eu considerar que a personagem é uma criação ficcional, uma abstração que é fruto de diferentes contribuições<sup>118</sup>, mas que pode ser descrita, pode ser discutida, problematizada, questionada e diferenciada<sup>119</sup>, significa que ela existe como criação. O que não existe são as emoções, essas sim absolutamente abstratas: é impossível ter em mãos a Alegria, a Tristeza, a Dor como categorias fechadas. O que existe é uma maneira de externar, por aspectos físicos (e esteticamente construídos), uma alegria, uma tristeza, uma dor. A emoção em si não existe, existe apenas sua manifestação, como indícios, em um corpo vivo. E sendo assim, não há uma fórmula infalível para que ocorra essa externalização física, embora sejam associados, pela experiência, alguns traços dessas emoções que se repetem em seres humanos, como sorrisos (associados à alegria), lágrimas (associados à tristeza) e gemidos (associados à dor). Mas não existem também sorrisos de raiva, lágrimas de alegria e gemidos de prazer? Além disso, acredito que a arte teatral tem como um de seus *modus operandi* o contraste entre o que é real e o que é ficcional, entre o dito e o não dito, entre o explícito e o implícito, o que torna mais complexa a expressão de emoções em cena.

Por outro lado, se escolhermos dizer que a personagem não existe, e se trata sempre do ator ou da atriz em estado de atuação, alguma emoção há, já que um ator é um ser vivo, portanto emocional. O caso é que as emoções do ator não são as mesmas da personagem, na maior parte das vezes - e é bom que seja assim. Para simular alegria em cena, eu não preciso estar tomado da emoção alegria, mas provavelmente estarei atravessado por mais de uma emoção (ansiedade, frustração, satisfação, etc., dependendo da minha própria percepção de ser bem ou mal sucedido em simular a emoção da personagem que atuo frente aos espectadores). Não acredito em algo como um ator ser dominado pela emoção da personagem. Sempre há um distanciamento entre minha emoção e a da personagem, mesmo que elas se toquem e sejam semelhantes em momentos efêmeros.

Sobre a responsabilidade do espectador em desvendar (ou ler) os indícios apresentados pelo ator em relação a determinada emoção, concordo que isso ocorra. Entretanto, esses indícios nem sempre são lidos da maneira que o ator gostaria (por exemplo, eu quero dar a impressão de que minha personagem está indecisa, mas não tenho recursos suficientes, em meu trabalho atorial, para explicitar essa emoção sem ser literal [minha personagem diz em alto e bom som “Estou indeciso”]. O espectador, a partir de sua biblioteca pessoal, conseguirá ou não captar essa tentativa de significação). Há um jogo constante entre “leitores e escritores”, ou seja, espectadores e atores, que entram em acordos tácitos ou a partir de convenções criadas pela

<sup>118</sup> A contribuição do autor dramático, que cria palavras e dá um nome para essa personagem, que é apenas uma imagem etérea à qual são atribuídas palavras a serem ditas; a contribuição do(a) ator/atriz, que fazendo uso de palavras escritas, lhes dará corpo-voz e movimento, além de coerência psicofísica; a contribuição do encenador, que ordenará no espaço-tempo da cena as ações da personagem, tornando-a mais ou menos visível, mais ou menos relevante no conjunto da encenação.

<sup>119</sup> Aqui penso na astronomia, por exemplo: os cientistas muitas vezes chegam a conclusões baseadas preponderantemente em especulações e probabilidades, baseadas em indícios muitas vezes tênues. As declarações de que existem inumeráveis galáxias e sistemas semelhantes ao nosso sistema solar não são feitas a partir de práticas empíricas, mas de deduções advindas de parâmetros instituídos pelos próprios cientistas: não há verdades absolutas, apenas provisórias, até que novas teorias sejam criadas e novas evidências sejam a elas associadas. Não podemos afirmar que essas galáxias não existem apenas porque não as vemos. São cálculos matemáticos que “comprovam” a existência desses astros não-visíveis, ou seja, são os números, entidades abstratas, que servem para a comprovação de corpos concretos. Interessante junção entre abstratos e concretos, algo como a existência ou não de Deus...



tradição ou pelo evento em questão, para que as “mensagens” enviadas cheguem na caixa de entrada do receptor, sejam lidas e tenham seus conteúdos decodificados e minimamente compreendidos.

4. A autonomia do ator é um dos caminhos que acredito serem fundamentais para considerar o trabalho atorial uma criação artística dentro da arte que a engloba, o Teatro. Quando se pensa em teatro como arte, lembramos de tudo que compõe o evento teatral, e não deixo de acreditar que dentro da arte-Teatro há uma outra arte, que é a Atuação, e que pode sobreviver fora do Teatro. Um ator não é apenas um ser de Teatro, já que pode atuar em outros veículos e em outras circunstâncias que não são chamadas de Teatro. A autonomia do ator é imprescindível para que se possa entender o que faz de um ator um ator, o que esse ser humano tem de específico que pode determiná-lo como ator. Uma maneira de usar seu corpo-voz? Uma energia? Uma espécie de presença? Dentro de um processo de criação, por mais que um ator seja um dos integrantes da encenação, ele não pode ter o mesmo status que a cenografia, ou a iluminação, ou a dramaturgia, pois esses elementos não são vivos, não são artistas, mas apenas resultados do trabalho de artistas. O único elemento vivo, e portanto criador, é o ator. Não há comparação entre o vivo, que constrói-se a todo momento como obra de arte, e um facho de luz, por exemplo. Portanto defendo que deve haver autonomia do ator num processo de criação, o que não significa que não existam regras e convenções que nortearão seu trabalho. Não é o caso de sair criando enlouquecidamente, sem direção ou estruturação. E são esses exatamente os limites da autonomia, aqueles que são acordados no processo de criação.

5. Me relaciono com o texto de maneira prazerosa, nunca o considere como um inimigo ou um obstáculo a ser superado. Sempre como um importante elemento de minha atuação; como um desafio, por vezes. Quando participei de uma montagem, em 2009, de um dos mais conhecidos diálogos platônicos (*Górgias*), no qual me coube o papel de Sócrates, me vi frente a uma grande dificuldade, em função da necessidade de conseguir dar conta de todas as nuances da filosofia de Platão, contidas naquele extenso texto. Não bastava (naquele caso, como em todos os outros) apenas ter uma memória prodigiosa para trazer fluidez àquela enxurrada de palavras, mas também fazê-las terem sentido, primeiro para mim, e depois para quem as ouvisse. Assim, eu precisava “entender” o que Platão dizia, que raciocínio defendia, para que eu pudesse, agora com meus próprios recursos físicos, dar corpo e voz a tudo que me era exigido pela encenação. Dou esse exemplo para demonstrar minha determinação em tratar o texto de maneira aprofundada, dedicando considerável tempo para experimentação com ele (sozinho e no coletivo, como escrevi antes). Gosto de trabalhar com a sonoridade das palavras (assonâncias, silabação, força de consoantes, leveza de vogais, etc.), pois acredito que esses sons constroem uma outra camada de significados, ao lado do sentido semântico das palavras. Me interessam as pausas, e como posso utilizá-la para dar ambiguidade às frases e aos encadeamentos lógicos do discurso. Outra possibilidade é a de criar abertura para um jogo entre palavras, gestos e silêncios, que reforcem sentidos pré definidos por mim, ou, o que é também muito bem vindo, criam novos significados no momento em que ocorrem. Improvisar, durante o processo de criação, novas formas de fazer as palavras soarem. Nesse sentido, fico muito atento à musicalidade das falas e dos encadeamentos rítmicos que se dão em um texto solo ou em um diálogo.

6. Autoria para mim tem a ver com o espaço que me é concedido (ou que eu próprio concedo) em um processo de criação, para que minhas ideias sejam vistas e ouvidas, e contribuam para o conjunto da obra que está sendo criada. Pensando em um tipo de criação que conte com um encenador responsável pelos encaminhamentos criativos, e que detenha a palavra final sobre a forma da cena, minha autoria como ator poderá também “conversar” com as demais autorias. Não acredito que aceitar propostas de outros seja perder a autoria. Entretanto, isso deve ser

negociado e fluir durante o processo, para que eu não me sinta apenas cumprindo ordens ou reproduzindo ideias que não são as minhas. Não há uma regra para a maneira como isso acontece. No trabalho com o texto, e na forma como o utilizo como estímulo para minha atuação, me sinto autor, mesmo que não sejam minhas as palavras que profiro. Nesse ponto, autoria e singularidade se cruzam no processo, já que minha maneira de “ler” o texto será, inevitavelmente diversa de todas as outras, pois sou um ser único, com experiências únicas, o que me traz um entendimento singular da personagem que atuo, além das balizas que escolherei para dar sentido à figura ficcional que elaboro.

### Por Priscila Genara Padilha

1. e 2. Trabalhar o texto, em minha concepção, é criar a dimensão vocal da ação psicofísica. Dessa forma, posso dizer que minha preparação individual resume-se a decorar o texto, de forma “branca” (neutra), de modo a não fixar entonações, musicalidades, intenções antes de ter pelo menos um esboço de uma linha de ações físicas. É por esta linha que tento tornar o texto falado em ação físico-vocal, ou seja, é pela repetição e elaboração das ações físicas que tento trazer a palavra à cena de forma orgânica. E isso, em meu caso, ocorre dentro de ensaios agendados com o grupo e/ou com o diretor. Não tenho o costume de ensaiar sozinha, sistematicamente, se há um processo de criação coletivo. O máximo que faço é experimentar uma ou outra fala, uma ou outra ação na dimensão cotidiana do existir, seja em casa, na rua, ou em outro local. Um pequeno laboratório. Todavia acredito que há como criar ações físico-vocais em ensaios privados, não acho que haja uma regra fixa. Um ator que tenha autonomia de sua arte tem condições de trabalhar sozinho, uma vez que tem princípios com os quais pode trabalhar. Trata-se, portanto, de uma opção pessoal enquanto artista que privilegia o espaço coletivo. Sinto-me mais segura junto de outros e acho que meu trabalho rende mais em tais contextos.

3. Minha formação e, portanto, minha concepção de trabalho atorial, é pautada pelo legado de Stanislávski. Falar de personagem, nesse contexto, implica em falar na ação física, prática que centraliza todos os elementos do Sistema de Stanislávski. Entendo, portanto, que o ator parte de si mesmo para criar ações concretas, sentimentos surgem naturalmente como decorrência orgânica do processo. E surgem articulados com sensações, memórias e pensamentos. Acho, pois, problemático tentar acessar essa ou aquela emoção quando se está criando uma personagem. Um processo assim pode levar o ator a se fixar na forma “exterior” da emoção, mecanizando seu trabalho em clichês.

Não há personagem, nem emoção, descolado de um corpo-mente que os possa criar. A emoção no trabalho do ator, penso, é o resultado do processo de vivência na cena. Acredito que a personagem possa ser compreendida como o encontro do ator com as circunstâncias que a obra e o processo criativo oferecem, e a vivência de ações nessas circunstâncias, seja pelas falas de um texto, seja pelas imagens que outro material criativo suscitar, seja pelas orientações da direção. A personagem pode ser compreendida como algo a ser tomado para si e representado, mas prefiro entendê-la como um material criativo sobre o qual o ator irá se debruçar, juntamente com seus *partners* (outros atores, atrizes, direção), na tentativa de dar-lhe vida cênica por meio de ações psicofísicas. Antes disso, me parece, só há palavras escritas em um papel, poesia, literatura. As emoções, sentimentos, sensações, memórias e pensamentos se articulam como consequência orgânica da elaboração do ator sobre o material que lhe é oferecido. Surgem como consequência da organicidade.

Sobre o espectador e emoções, eu precisaria parar para pensar melhor. Não tenho essa questão muito elaborada. Mas tendo a pensar no espectador como um *partner* do ator. Uma vez que é junto dele que ocorre o fenômeno teatral. Penso que há, sim, criação por parte do espectador. Mas pensar que as emoções do ator são criação do espectador é reduzir as potencialidades da

atuação. Agir produz sensações, sentimentos (ou emoções), pensamento e mexe em instâncias psíquicas como a imaginação e memória. O agir é um processo que envolve nossa psicofisicidade, implica em nos entregarmos para a vivência do momento da ação. Nessa vivência o espectador está implicado, ele está ali, com os atores, participando de uma proposta de acontecimento, de um recorte de vida.

4. Autonomia criativa para mim refere-se ao domínio de princípios. O ator que possui instrumentos para trabalhar sua arte (re) conquista sua autonomia dentro de qualquer estilo de processo, e dentro de qualquer linguagem proposta. Entendo que há princípios de base para o trabalho com a atuação e princípios mais profundos que possibilitam o desenvolvimento das capacidades criativas do ator. Estes, os “mais profundos”, penso ser a disponibilidade, a humildade, a generosidade. Os outros se referem àquilo que acredito ser a base da atuação, e estão ligados à tradição do teatro moderno, sobretudo a que permeia os ensinamentos de Stanislávski, são eles: a imaginação, a atenção, as circunstâncias propostas, o tempo-ritmo, a liberdade muscular, a comunicação, entre outros. Treinar tais princípios em procedimentos práticos é treinar a própria autonomia criativa. Penso que sempre há espaço para a autonomia do ator emergir, mesmo em processos não experimentais, pois ela se refere à como o ator dá conta do que lhe foi proposto. Os limites são negociados em cada processo, dependendo da proposta e dos acordos firmados entre os pares. Se o diretor já chega com uma forte ideia do que ele quer, ainda assim, o ator pode dar vida a essa ideia. Vai depender, também, do quão generosa está sendo a relação entre ator e diretor. Os processos se diferenciam em seus métodos, suas linguagens, suas pedagogias, mas ao ator recai a função de tornar orgânica a proposta, pois é ele que estará implicado no acontecimento da cena, é com ele que o público faz o encontro mais imediato.

5. Tenho muitas dificuldades em trabalhar a palavra cênica. Em minha formação trabalhamos muito com a compreensão física, concreta do agir em cena e, por vezes, negligenciávamos o texto. Trata-se de um procedimento metodológico que, ao retirar a palavra falada da cena, obriga ao ator agir de fato, ajudando-o a esquivar-se de clichês. No entanto, essa estratégia pedagógica pode promover um distanciamento do corpo com a palavra, tornando difícil ao ator, seu posterior trabalho.

6. Acho que isso se refere à autonomia. Diz respeito àquilo que só aquele ator, naquele contexto pode fazer.

Quando falo em arte do ator, ação física real, quando penso o teatro e os movimentos que é capaz de promover, o que tento ter comigo é a referência da própria vida, do ser humano em ação na vida, da ação orgânica e efetiva. A ideia de sujeito aqui é a ideia de um sujeito em constante construção e desconstrução, de um constante refazer-se, “sou esse um”, mas também “sou outros”, depende do que se apresenta como possibilidade de vivência no momento. Dessa forma, falar em personagem, para mim é falar de como o ator, ele mesmo, age, tendo aceito as circunstâncias que lhes são oferecidas, seja pelo diretor, pelo texto, por uma imagem, pelo espaço de trabalho, por aquilo que é dele e lhe afeta naquele momento, seja na apresentação ou no laboratório.

O ser humano age em circunstâncias ofertadas pela vida, vai dando forma às ações e, assim, vai fazendo escolhas: aceito ou não aceito estas circunstâncias? Luto contra elas? Alio-me a elas? Tento mudá-las? Proponho, à vida, outras diferentes circunstâncias? Conseguiria me impor? O ator, na cena, procura tornar real sua vivência e compartilhá-la com o público. Poderíamos dizer que um ator que consiga agir de fato em cena está criando realidades? Agir de fato, independentemente das circunstâncias, sempre haverá um como. Assim, independentemente da linguagem do espetáculo, independentemente de métodos e estilos de direção, independentemente da forma como a encenação se dá, sempre há circunstâncias que nos dão elementos para o agir.

Ganhar do diretor um “desenho” já pronto da personagem é uma circunstância a ser aceita, trabalhar num espaço inadequado também o é, montar Shakespeare ou Beckett, trabalhar com o registro dramático ou performativo, sempre haverá condições de trabalho e pontos de partidas para a criação. Nesse sentido, disparadores criativos são circunstâncias oferecidas pelo acontecimento da montagem de espetáculo.

No processo, circunstâncias ficcionais e criativas são oferecidas, isso direcionará a composição da personagem, depende de como o ator se sente naquele momento, do que o afeta naquele aqui-agora, depende de como se dá a relação entre os pares, tanto da instância da atuação como na da encenação, de como o ator recebe e articula as circunstâncias propostas na realização de ações psicofísicas. A personagem é uma forma de ser, é um “eu”, é “o eu possível” naquele momento, naquelas circunstâncias. O ser como um existir possível. Esse modo de existência é definido por nossas ações no mundo: quais são minhas escolhas e como ajo perante elas? Trata-se sempre de uma questão ética. Como agir? O que considerar, o que não aceitar, como se impor na vida? Por que agir dessa forma? Como agir de fato com potência de realidade? Como movimentar a vida, ela mesma, e a vida na cena?

Ainda quando terminava minha tese de doutorado, percebi o quão afastada da vida já estava, e, com enorme esforço, tentava escrever sobre a vida gerada na cena. Ao retornar à vida e observá-la, passei a pensá-la, e pensá-la desde dentro. Passei a direcionar minha atenção ao meu próprio agir e ao agir dos outros. Isso, pensando: realmente estariam envolvidos os elementos do qual o sistema trata? Minhas hipóteses deixo-as reservadas a outro momento, mas posso afirmar que faz muito sentido. Stanislávski teve uma perspicácia tremenda ao entender a vida pela ação humana da forma como entendeu, o que me causa certo espanto.

Stanislávski não aceitou as circunstâncias que o teatro dispunha para a área da atuação naquele período histórico e propôs uma reforma de base, ética e estética, para o ser humano e para o artista. E é sobre o fracasso de que trata Stanislávski, fracassamos muito facilmente, é preciso treinar a ação, percebê-la, reelaborá-la, adaptá-la e isso da melhor forma. E para treiná-la, pensá-la, refazê-la, é preciso, primeiramente, saber quais são seus princípios, o que pauta nossas ações no mundo e na cena. O sistema propõe alguns, outros tantos Stanislávski dizia ainda ser necessário descobri-los.

Em meu processo de tese, que ocorreu em um momento em que a vida me oferecia as circunstâncias mais complexas até então, entendi que há proposições que fazemos, quando as aceitamos, tenderão ao fracasso inevitavelmente. Mas essa é, talvez, nossa prerrogativa maior: a do fracasso. O ator trabalha sobre seu próprio fracasso momento a momento, assim como o fazemos na vida. Quando da finalização da tese, percebi que falava em vida na cena, mas da vida mesma, havia me distanciado, fiquei fracassando sem mais a referencia da vida. Nesse momento parei e comecei um processo de retorno, sobretudo pela observação. Tentei fazer o exercício mais importante de Stanislávski, o de remeter-se aos princípios da ação do ser humano na vida. Fico curiosa para pensar outros princípios que cercariam a ação orgânica e, como sabemos, Stanislávski sabia que não os esgotara. Passei a olhar com atenção para o céu e suas nuvens, para as pessoas que na rua caminhavam com seus distintos objetivos, engendrando, com posturas, suas ações. Parei para ver o movimento e o ritmo de um trânsito visto de cima, as luzes vermelhas dos carros e sua música compassada pelas sinaleiras, e o ritmo das nuvens pela imagem da terra vista em tempo real na tela de um computador. Isso me fez entender o Sistema de forma mais abrangente, processo que se iniciou há pouco. Tenho um longo caminho pela frente.

### **Por Karol Garrett**

1. Acho que quando um processo de criação começa com base em um texto, quando um conjunto de pessoas se propõe a montar uma peça que está pronta e que não é um processo de

criação coletiva de um texto, ele é o que existe de mais importante. A compreensão do que está escrito e de como os personagens interagem entre eles é o que dá um começo a todo e qualquer processo de criação, seja ele do ator ou do diretor. Agora, quando uma peça começa a ser concebida a partir de um estímulo corporal ou sensorial, o texto deixa de ser relevante, até mesmo por que, na maioria das vezes, ele surge e se modifica com o tempo de ensaio.

2. Para mim, que trabalho com Shakespeare, o processo de Estudo Privado e o entendimento da maneira como eles trabalhavam naquela época é de extrema importância. A questão das deixas é algo que eu aprendi quando atuei no Globe Theatre e que entendi a importância na hora de compreender e aprender o texto, tanto que eles reforçam isso até hoje lá. Apesar de não trabalharmos mais com o elemento ‘surpresa’ que era não conhecer o texto dos outros atores e se basear nas deixas, acredito que compreender que isso existia e que Shakespeare utilizou isso para dar direções aos atores, é algo que todo ator que se propõe a trabalhar com Shakespeare tem que aprender. Por exemplo, por muitas vezes no meio de uma fala de outro ator você escuta a sua deixa duas vezes, um ator que não leu a peça inteira, ao escutar a sua deixa pela primeira vez, reage e tenta dar a sua fala, o outro ator, sem ter terminado o seu texto, o interrompe e continua, deixando claro que ainda não terminou. Quando esse ator finalmente termina, ele pode dar a mesma deixa, ou a deixa de outro ator. Acredito que ao escrever dessa maneira, Shakespeare deixou claro que queria que aquele ator fosse interrompido no meio do texto, criando, provavelmente, algum tipo de emoção ou tensão na cena que, talvez, passasse despercebido pelo ator. Quando estudo um texto de Shakespeare sempre fico atenta às minhas deixas, isso pode me ajudar a entender melhor o personagem e o clima da cena, assim como a escrita (prosa, verso e rima) também me ajudam. Acredito que não existe nada mais importante em Shakespeare do que o texto e abomino, uso essa palavra forte pois tenho extrema convicção, qualquer ator que tente encenar-lo sem ter feito um trabalho minucioso e detalhado em cima do texto, não só do seu personagem, mas também dos outros. Acredito que nenhuma técnica de interpretação seja mais adequada e interessante no processo de criação do ator shakespeariano do que a compreensão do texto, não só das palavras, mas também da estrutura. Meu trabalho em Shakespeare é 80% comigo mesma, no estudo que tenho sozinha para conseguir absorver tudo que posso do texto. Os outros 20% encontro nos ensaios e na interação com os outros atores e com o diretor, isso inclui o trabalho vocal, que se diferencia dependendo do espaço em que trabalhamos. Acredito que isso se deve exatamente pelo fato de que os textos foram escritos para serem trabalhados sozinhos, por não existir, como você mesma disse, tempo e dinheiro para ser diferente. Apesar do trabalho se dar, em grande parte, com base no texto, acredito que o trabalho de cada ator torna aquele personagem singular, não importa quantas vezes aquele personagem tenha sido encenado. Shakespeare nos mostra como aquele personagem é, o que ele sente e como ele reage aos outros, porém, como o ator coloca isso no seu corpo, na sua voz e entrega isso ao público, sempre será diferente e único.

3. Acredito que seja impossível você criar um personagem sem entender as emoções que ele vive, afinal essas emoções darão humanidade ao seu personagem e farão com que o espectador se identifique. Principalmente em Shakespeare, onde o sentimento ultrapassa a questão social e cultural dos personagens, o entendimento, de forma racional, das emoções é necessário. Digo de forma racional pois acredito que o trabalho é muito mais difícil e trabalhoso do que simplesmente encontrar algo que desperte em você a mesma emoção que a do personagem. Todos nós sentimos amor, ódio, inveja, tristeza e milhares de outros sentimentos com que os atores trabalham todos os dias, acho que o trabalho do ator é saber como transparecer isso com a ajuda do texto e direção que lhe são dados. Acredito que quando um ator faz bem o seu trabalho ele atinge o espectador de uma maneira que acaba criando novas nuances dessa mesma emoção. Um ator que consegue transmitir a emoção de estar apaixonado

atinge de uma maneira mais intensa um espectador que está apaixonado, todos entenderão que aquilo é amor, mas em níveis diferentes.

4. Acredito que sempre existe espaço para a autonomia do ator, porém, em diferentes níveis. Não posso afirmar que existe uma regrinha para um ator se tornar cada vez mais autônomo. A experiência ajuda, mas não torna o ator isento de erros. A experiência torna o processo menos complicado já que o ator terá passado por diferentes situações e terá vivido desafios diferentes, dando a ele ferramentas para solucionar problemas de uma maneira mais fácil, ou menos emocional e mais racional. Porém, acredito que em uma montagem trabalhamos com autônomoas diferentes, além de egos e experiências diferentes. Depende muito não só do ator, mas também do diretor. Alguns estão abertos a sugestões e tentativas, outros tem uma visão já fechada do que esperam daquele personagem, ou daquela peça e isso acaba mudando o nível de autonomia do ator no seu trabalho. Eu vejo a autonomia como um gráfico, em um processo de criação todos começam com o mesmo nível de autonomia, e conforme o tempo passa, a autonomia de cada um cresce ou diminui nesse gráfico até chegar a um ideal, uma harmonia que pode, ou não, ser o esperado pelo ator. Quando se trabalha com outras pessoas, com outros seres humanos, você tem que estar aberto a nem sempre ter tudo do seu jeito, de nem sempre as suas escolhas serem as corretas ou as melhores para aquela montagem, e acreditar que, apesar disso, está tudo bem. O limite é saber entender onde está a linha entre a sua vontade e a dos outros.

5. Durante a minha vida como atriz eu passei por inúmeros desafios e dificuldades. Nem todos sempre facilmente solucionados e muitos se repetiram em outros trabalhos. Ao meu ver, o trabalho do ator sempre terá desafios e nada será fácil, por mais experiente e bom que você seja haverá sempre alguma dificuldade ou um desafio. Acredito que isso se dá ao fato de trabalharmos com seres humanos e para seres humanos. Somos afetados constantemente pelos nossos colegas de trabalho e pela plateia e isso provoca diferentes reações em mim e no meu trabalho, criando assim novos desafios e dificuldades. Acho que ao longo da minha carreira, por trabalhar bastante com textos em outras línguas, a minha maior dificuldade e meu grande desafio é sempre estar certa de que entendo o que eu estou falando e de que estou sendo entendida pelo público. Trabalhar em diferentes países e culturas também é um grande desafio para mim pois, nem sempre o meu método de atuação ou a maneira com que eu trabalho é igual à dos colegas e do diretor. Acho que o grande desafio que sempre encaro, e que continuarei encarando, será ser flexível e aberta a novas experiências, sejam elas na língua, no texto, na maneira de atuar ou na maneira de reagir ao público. Em relação ao texto, independente da língua que ele seja, acho que a minha maior dificuldade é fazer ele casar com a minha boca. Muitas vezes recebemos textos com palavras e maneiras de falar que não são do nosso dia-a-dia e isso causa um estranhamento. Como o trabalho principal do ator é se fazer ser entendido, e para isso é preciso que você entenda o texto e não só tenha uma dicção boa, o trabalho constante no processo de ensaio para tornar aquelas palavras suas é extremamente importante. Tornar um texto que não é seu, seu é a chave para uma boa atuação.

6. Entendo a autoria e, principalmente, a singularidade no trabalho do ator como aquilo que o diferencia. O modo como eu trabalho e o resultado que eu chego é um processo individual, apesar de muitas vezes sofrer interferências (boas ou ruins) de outras pessoas, e isso torna meu trabalho singular. Ninguém, por mais que trabalhe com as mesmas pessoas, o mesmo texto durante o mesmo tempo chega ao mesmo resultado que eu. A capacidade de ser singular é o que torna um ator um bom ator, caso contrário seríamos todos “fabricados” e todo o nosso trabalho e estudo seria inútil na montagem de uma peça.

## ANEXO E

### Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa CEP/UNICAMP



#### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

##### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Da arte do ator: entrevistas para analogias a respeito da arte do ator contemporâneo e do ator inglês no início do período moderno.

**Pesquisador:** ALINE CASTAMAN

**Área Temática:**

**Versão:** 2

**CAAE:** 75982017.3.0000.5404

**Instituição Proponente:** Instituto de Artes

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

##### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 2.328.040

##### Apresentação do Projeto:

###### Resumo:

O presente projeto tem como objetivo a realização de entrevistas estruturadas direcionadas a atores e atrizes brasileiros os quais tenham participado de encenações inspiradas nas peças do dramaturgo inglês William Shakespeare. Para tal, um roteiro de perguntas previamente estabelecido, será pensado e, como um questionário, a entrevista estruturada poderá conter perguntas abertas e fechadas. Ela será realizada por email, visto que alguns dos entrevistados residem em outras cidades. Ademais, as cinco perguntas foram pensadas para provocar o ator e/ou a atriz a discorrerem livremente sobre suas impressões a respeito do fazer teatral. Portanto, entendemos que mais pertinente seria ampliar o tempo para que o entrevistado reflita sobre essas questões de modo que a discussão possa se aprofundar. Esta proposta de entrevistas visa estabelecer relações com o estudo que já vem sendo realizado no Instituto de Artes da UNICAMP, cujo campo de pesquisa se centra na história do ator ocidental. A tese investiga um pouco do que compreendemos como o universo teatral dos atores ingleses do início do período moderno (1575/1642). As perguntas visam o registro das impressões destes atores a respeito de como eles se preparam para suas montagens, os procedimentos de trabalho utilizados na criação e

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
**Bairro:** Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887  
**UF:** SP **Município:** CAMPINAS  
**Telefone:** (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 2.328.040

preparação de suas personagens, e mais importante, o registro reflexivo sobre o ato de se representar, de estar em representação. A partir do material coletado com os entrevistados, contrastaremos com o já existente a respeito do momento histórico antecedente, estabelecendo aproximações e distanciamentos acerca da transposição do texto ao palco no trabalho dos atores. Dessa forma, esperamos que as considerações finais elaboradas a partir das entrevistas no conjunto da tese, sirvam para enriquecer o campo de pesquisa sobre a arte da representação no sentido de se tornar uma referência significativa no que tange a história do ator ocidental. Aquilo que já conquistamos de material para a historiografia teatral que servirá para estruturar o roteiro de perguntas para que estes atores, nossos contemporâneos, possam deixar o seu registro acerca de suas vivências em encenações contemporâneas baseadas em obras de Shakespeare. Apontamos ser esta uma tentativa de flagrar um pouco daquilo que alguns atores, com uma experiência mais intensa com as peças do bardo, revelam sobre a arte da representação.

#### Introdução:

A tese de doutoramento da pesquisadora encontra-se no estágio de finalização, a qualificação do trabalho foi realizada em fevereiro, e uma nova abordagem a ser concretizada foi elaborada. Até o momento, levantamos as questões associadas às particularidades envolvidas na arte do ator inglês da virada do século XVII e, vislumbra-se a partir de agora, a realização de entrevistas com alguns atores cuja trajetória nos palcos perpassaram ou perpassam a montagem de peças do dramaturgo inglês William Shakespeare. O propósito e tecer considerações a partir da problematização teórica de escritos referentes a arte do ator do início da arte moderna, bem como trazer à luz depoimentos de atores, nossos contemporâneos, e examinar como elas se atualizam hoje no trabalho deles. O intuito é sublinhar o conhecimento a respeito dos processos envolvidos na transposição do texto ao palco no século XVII pelos atores primeiros homens a personificarem as personagens de Shakespeare como por atores, estabelecendo um paralelo com os discursos dos atores hoje, que já realizaram trabalhos representando personagens shakespearianas.

#### Hipótese:

Supomos que as análises das perguntas nos fará chegar a algumas considerações relevantes acerca das impressões dos atores sobre a arte da representação neste momento da história, contada por estes alguns atores brasileiros que tiveram experiências significativas em processos

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
**Bairro:** Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887  
**UF:** SP **Município:** CAMPINAS  
**Telefone:** (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br





Continuação do Parecer: 2.328.040

de criação baseados nas peças de Shakespeare.

#### Metodologia Proposta:

Os procedimentos metodológicos que melhor se aplicam aos interesses da pesquisa de doutoramento da autora neste projeto são o da entrevista estruturada, ou formalizada, que se desenvolve a partir de uma relação fixa de perguntas, cuja ordem e redação permanecem invariáveis para todos os entrevistados.

Critério de Inclusão:

Optamos por escolher atores (3) e atrizes (3) brasileiros que já tenham tido experiência prévia em encenações shakespearianas.

#### Metodologia de Análise de Dados:

Este projeto optou por empregar o método de análise de conteúdo ou de análise temática. O objetivo amplo da análise é procurar sentido e compreensão nos dados coletados.

#### Desfecho Primário:

Por meio deste projeto, vimos a garantir que os depoimentos serão prezados e analisados originando um material textual reflexivo sobre a arte do ator. Isto posto, também garantimos que será apresentado aos entrevistados e a UNICAMP, uma vez que se configurará como parte fundamental da tese de doutoramento.

#### Objetivo da Pesquisa:

##### Objetivos:

##### Objetivo Primário:

Realizar entrevistas com atores e atrizes brasileiras a respeito de suas experiências em montagens shakespearianas, identificando as afinidades e divergências a respeito dos processos internos e externos instaurados na transposição do texto ao palco associados à preparação dos atores como

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
**Bairro:** Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887  
**UF:** SP **Município:** CAMPINAS  
**Telefone:** (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 2.328.040

no ato da representação para então estabelecer as relações do ofício com a prática realizada pelos atores ingleses do século XVII, os quais foram os primeiros a montar os textos de Shakespeare.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

Segundo a pesquisadora:

"Riscos:

Acreditamos que não há riscos previsíveis na pesquisa. Os depoimentos coletados pelos entrevistados serão prezados e incluídos na tese de doutoramento para assegurar a legitimidade e integridade das respostas que servirão como registro fundamental para a história do ator ocidental e brasileiro.

Benefícios:

Não há benefícios diretos gerados pela participação na pesquisa. Apontamos estes registros como um material rico aos estudos sobre a representação e que servirá, de algum modo, para atores, diretores, professores e interessados no universo da historiografia teatral."

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Este protocolo se refere ao Projeto de Pesquisa intitulado "Da arte do ator: entrevistas para analogias a respeito da arte do ator contemporâneo e do ator inglês no início do período moderno" cuja pesquisadora responsável é ALINE CASTAMAN e a orientadora responsável Suzi Frankl Sperber.

A pesquisa foi enquadrada na Área Temática "Grande Área 8. Linguística, Letras e Artes" e embasará a tese de Doutorado da pesquisadora. A Instituição Proponente é o Instituto de Artes (IA) da Unicamp.

Segundo as Informações Básicas do Projeto, a pesquisa tem orçamento estimado em R\$0,01 (Um centavo e zero Reais) e o início da coleta se realizará a partir de 10/11/2017. Serão abordados ao todo 6 pessoas.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Foram analisados os seguintes documentos de apresentação obrigatória:

1 - Folha de Rosto Para Pesquisa Envolvendo Seres Humanos: Foi apresentado o documento "FR.pdf" devidamente preenchido, datado e assinado.

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
 Bairro: Barão Geraldo CEP: 13.083-887  
 UF: SP Município: CAMPINAS  
 Telefone: (19)3521-8936 Fax: (19)3521-7187 E-mail: cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 2.328.040

- 2 - Projeto de Pesquisa: Foram analisados os documentos "PB\_INFORMAÇÕES\_BÁSICAS\_DO\_PROJETO\_952369.pdf" e "Projeto.pdf". Adequados.
- 3 - Orçamento financeiro e fontes de financiamento: Informações sobre orçamento financeiro incluídas no documento "PB\_INFORMAÇÕES\_BÁSICAS\_DO\_PROJETO\_952369.pdf". Adequados.
- 4 - Cronograma: Informações sobre o cronograma incluídas nos documentos "PB\_INFORMAÇÕES\_BÁSICAS\_DO\_PROJETO\_952369.pdf" e "CRONOGRAMA.pdf". Adequados.
- 5 - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido: "TCLE.pdf". Adequado.
- 6 - Currículo do pesquisador principal e demais colaboradores: Contemplados no documento
- 7 - Outros documentos que acompanham o Protocolo de Pesquisa:  
AtestadoMatricula.pdf  
cartarespostapendencias.pdf

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

A pesquisadora modificou todas as pendências apontadas pelo CEP.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

- O participante da pesquisa deve receber uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, na íntegra, por ele assinado (quando aplicável).
- O participante da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado (quando aplicável).
- O pesquisador deve desenvolver a pesquisa conforme delineada no protocolo aprovado. Se o pesquisador considerar a descontinuação do estudo, esta deve ser justificada e somente ser realizada após análise das razões da descontinuidade pelo CEP que o aprovou. O pesquisador deve aguardar o parecer do CEP quanto à descontinuação, exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao participante ou quando constatar a superioridade de uma estratégia diagnóstica ou terapêutica oferecida a um dos grupos da pesquisa, isto é, somente em caso de necessidade de ação imediata com intuito de proteger os participantes.
- O CEP deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo. É papel do pesquisador assegurar medidas imediatas adequadas frente a evento adverso grave ocorrido (mesmo que tenha sido em outro centro) e enviar notificação ao CEP e à Agência Nacional de Vigilância Sanitária – ANVISA – junto com seu posicionamento.

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
Bairro: Barão Geraldo CEP: 13.083-887  
UF: SP Município: CAMPINAS  
Telefone: (19)3521-8936 Fax: (19)3521-7187 E-mail: cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 2.328.040

- Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas e aguardando a aprovação do CEP para continuidade da pesquisa. Em caso de projetos do Grupo I ou II apresentados anteriormente à ANVISA, o pesquisador ou patrocinador deve enviá-las também à mesma, junto com o parecer aprovatório do CEP, para serem juntadas ao protocolo inicial.

- Relatórios parciais e final devem ser apresentados ao CEP, inicialmente seis meses após a data deste parecer de aprovação e ao término do estudo.

- Lembramos que segundo a Resolução 466/2012, item XI.2 letra e, "cabe ao pesquisador apresentar dados solicitados pelo CEP ou pela CONEP a qualquer momento".

- O pesquisador deve manter os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, sob sua guarda e responsabilidade, por um período de 5 anos após o término da pesquisa.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_952369.pdf	08/10/2017 17:29:00		Aceito
Outros	cartarespostapendencias.pdf	08/10/2017 17:25:19	ALINE CASTAMAN	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto.pdf	08/10/2017 17:22:06	ALINE CASTAMAN	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	04/10/2017 22:32:37	ALINE CASTAMAN	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA.pdf	04/10/2017 22:32:14	ALINE CASTAMAN	Aceito
Outros	AtestadoMatricula.pdf	27/07/2017 22:34:55	ALINE CASTAMAN	Aceito
Folha de Rosto	FR.pdf	30/06/2017 15:55:15	ALINE CASTAMAN	Aceito

Situação do Parecer:

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
 Bairro: Barão Geraldo CEP: 13.083-887  
 UF: SP Município: CAMPINAS  
 Telefone: (19)3521-8936 Fax: (19)3521-7187 E-mail: cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 2.328.040

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

CAMPINAS, 11 de Outubro de 2017

---

Assinado por:  
Renata Maria dos Santos Celeghini  
(Coordenador)

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
**Bairro:** Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887  
**UF:** SP **Município:** CAMPINAS  
**Telefone:** (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



## ANEXO F

### Termo de consentimento – TCLE/Assinados

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO TCLE

Entrevistas sobre a arte do ator

Aline Castaman

Número do CAAE:

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

#### Justificativa e objetivos:

A presente pesquisa vislumbra nos aproximarmos do universo de criação dos atores a partir de perguntas pontuais que serão realizadas com o objetivo de fazê-los refletir sobre seu ofício. Nosso desejo está em fazer notar as propriedades que endossam o destacamento do ator como autor/criador. Neste sentido, é mister a realização de entrevistas com alguns atores e algumas atrizes brasileiras a respeito de suas experiências em montagens particularmente shakespearianas, identificando as afinidades e divergências a respeito dos processos internos e externos instaurados na transposição do texto ao palco associados à preparação dos atores, para com o material reunido, estabelecer as relações do ofício nos diferentes momentos históricos.

O propósito das entrevistas, portanto, está em, a partir das respostas de cada um dos envolvidos, reunir as considerações e analisá-las, fazendo notar as aproximações e distanciamentos entre aquilo que se pensa atualmente a respeito da atuação e sobre aquilo que se pensava no século XVI a respeito do ofício do ator. O intuito é sublinhar tanto o conhecimento que se tinha a respeito dos processos envolvidos na transposição do texto ao palco pelos atores do século XVI, quanto o conhecimento que os atores contemporâneos que trabalham ou que já realizaram trabalhos especificamente baseados nas peças de Shakespeare possuem.

#### Procedimentos:

Cada um dos entrevistados receberá um questionário em word por email, cujo tempo estimado para as respostas é de no máximo um mês. Todas as respostas serão confidenciais até a entrega da tese aos professores membros da banca de defesa. Posteriormente elas serão publicadas para apreciação de qualquer um interessado em lê-la. Dessa forma, participando do estudo você está sendo convidado a responder perguntas a respeito da arte da representação, compartilhar suas impressões sobre o ofício do ator com a instituição de artes da UNICAMP e com todos aqueles atores, diretores, professores e curiosos em se aprofundar nos registros legados a respeito da arte da atuação. É uma entrevista estruturada que pretende instaurar um espaço de reflexão acerca do trabalho do ator.

#### Desconfortos e riscos:

Não há riscos previsíveis na participação da pesquisa.

#### Benefícios:

Não há benefícios diretos gerados pela participação na pesquisa. A importância das entrevistas se apresenta de modo a privilegiar o conhecimento dos atores, sobre seu ofício uma vez que a tese de doutoramento está centrada na arte da representação. Nada mais interessante para professores, diretores e atores que trazer as aproximações ou distanciamentos sobre como se pensava e/ou se pensa tal arte. Portanto, acreditamos que se efetivadas as entrevistas, a tese se potencializa acentuando as chances de ser uma referência importante àqueles interessados na arte da representação, no discurso dos atores contemporâneos a respeito dela, e na história do ator inglês o qual fora o primeiro a transpor as peças de Shakespeare ao palco.

#### Acompanhamento e assistência:

Rubrica do pesquisador:



Rubrica do participante:



Verão: março 2016

Página 1 de 2

Toda e qualquer dúvida que algum dos entrevistados tiver ao longo do período determinado para a realização da entrevista e mesmo posteriormente poderão ser enviadas à pesquisadora principal que está disponível para esclarecê-las através do email: [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com).

O entrevistado é livre para responder da forma como quiser a cada uma das perguntas, e se em algum momento ele não se sentir confortável, não tiver tempo ou mesmo com dificuldades em responder as perguntas ou explicitar suas considerações, é necessário que ele comunique a pesquisadora para que ela possa intervir de modo a ajudá-lo nessa situação. E, também, se em algum momento posterior ao envio das respostas até a data de publicação ele considerar não querer expor suas considerações, terá total respaldo da pesquisadora que não o incluirá na tese.

#### Ressarcimento e Indenização:

O participante tem direito de solicitar indenização mediante eventuais danos decorrentes da pesquisa.

#### Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Aline Castaman, (19) 99756- 5975, [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com). Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs às 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br).

#### O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

#### Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: Eduardo de Luz Moreira  
 Contato telefônico: (31) 99282-6581  
 e-mail (opcional): eduardodsluzmoreira@gmail.com  
 \_\_\_\_\_  
 (Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL) Data: 30/10/2017

#### Responsabilidade do Pesquisador:

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguo, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Aline Castaman Data: 30/10/2017

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_



**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**  
**TCLE**

Entrevistas sobre a arte do ator

Aline Castaman

Número do CAAE:

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

**Justificativa e objetivos:**

A presente pesquisa vislumbra nos aproximarmos do universo de criação dos atores a partir de perguntas pontuais que serão realizadas com o objetivo de fazê-los refletir sobre seu ofício. Nosso desejo está em fazer notar as propriedades que endossam o destacamento do ator como autor/criador. Neste sentido, é mister a realização de entrevistas com alguns atores e algumas atrizes brasileiras a respeito de suas experiências em montagens particularmente shakespearianas, identificando as afinidades e divergências a respeito dos processos internos e externos instaurados na transposição do texto ao palco associados à preparação dos atores, para com o material reunido, estabelecer as relações do ofício nos diferentes momentos históricos.

O propósito das entrevistas, portanto, está em, a partir das respostas de cada um dos envolvidos, reunir as considerações e analisá-las, fazendo notar as aproximações e distanciamentos entre aquilo que se pensa atualmente a respeito da atuação e sobre aquilo que se pensava no século XVI a respeito do ofício do ator. O intuito é sublinhar tanto o conhecimento que se tinha a respeito dos processos envolvidos na transposição do texto ao palco pelos atores do século XVI, quanto o conhecimento que os atores contemporâneos que trabalham ou que já realizaram trabalhos especificamente baseados nas peças de Shakespeare possuem.

**Procedimentos:**

Cada um dos entrevistados receberá um questionário em word por email, cujo tempo estimado para as respostas é de no máximo um mês. Todas as respostas serão confidenciais até a entrega da tese aos professores membros da banca de defesa. Posteriormente elas serão publicadas para apreciação de qualquer um interessado em lê-la. Dessa forma, participando do estudo você está sendo convidado a responder perguntas a respeito da arte da representação, compartilhar suas impressões sobre o ofício do ator com a instituição de artes da UNICAMP e com todos aqueles atores, diretores, professores e curiosos em se aprofundar nos registros legados a respeito da arte da atuação. É uma entrevista estruturada que pretende instaurar um espaço de reflexão acerca do trabalho do ator.

**Desconfortos e riscos:**

Não há riscos previsíveis na participação da pesquisa.

**Benefícios:**

Não há benefícios diretos gerados pela participação na pesquisa. A importância das entrevistas se apresenta de modo a privilegiar o conhecimento dos atores, sobre seu ofício uma vez que a tese de doutoramento está centrada na arte da representação. Nada mais interessante para professores, diretores e atores que trazer as aproximações ou distanciamentos sobre como se pensava e/ou se pensa tal arte. Portanto, acreditamos que se efetivadas as entrevistas, a tese se potencializa acentuando as chances de ser uma referência importante àqueles interessados na arte da representação, no discurso dos atores contemporâneos a respeito dela, e na história do ator inglês o qual fora o primeiro a transpor as peças de Shakespeare ao palco.

**Acompanhamento e assistência:**

Rubrica do pesquisador:

Rubrica do participante:

Word: 10/10/2016



Toda e qualquer dúvida que algum dos entrevistados tiver ao longo do período determinado para a realização da entrevista e mesmo posteriormente poderão ser enviadas à pesquisadora principal que está disponível para esclarecê-las através do email: [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com).

O entrevistado é livre para responder da forma como quiser a cada uma das perguntas, e se em algum momento ele não se sentir confortável, não tiver tempo ou mesmo com dificuldades em responder as perguntas ou explicitar suas considerações, é necessário que ele comunique a pesquisadora para que ela possa intervir de modo a ajudá-lo nessa situação. E, também, se em algum momento posterior ao envio das respostas até a data de publicação ele considerar não querer expor suas considerações, terá total respaldo da pesquisadora que não o incluirá na tese.

#### Ressarcimento e Indenização:

O participante tem direito de solicitar indenização mediante eventuais danos decorrentes da pesquisa.

#### Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Aline Castaman, (19) 99756-5975, [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com). Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretária do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs às 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br).

#### O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

#### Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: Maria Carolina de Oliveira Freitas

Contato telefônico: 33-96148-7628

e-mail (opcional): KAROLCEL@GMAIL.COM

[Assinatura] Data: 29/10/2017  
(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

#### Responsabilidade do Pesquisador:

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

[Assinatura] Data: 27/10/2017

Rubrica do pesquisador: [Assinatura]

Rubrica do participante: [Assinatura]



## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TCLE

Entrevistas sobre a arte do ator

Aline Castaman

Número do CAAE:

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

**Justificativa e objetivos:**

A presente pesquisa vislumbra nos aproximarmos do universo de criação dos atores a partir de perguntas pontuais que serão realizadas com o objetivo de fazê-los refletir sobre seu ofício. Nosso desejo está em fazer notar as propriedades que endossam o destacamento do ator como autor/criador. Neste sentido, é mister a realização de entrevistas com alguns atores e algumas atrizes brasileiras a respeito de suas experiências em montagens particularmente shakespearianas, identificando as afinidades e divergências a respeito dos processos internos e externos instaurados na transposição do texto ao palco associados à preparação dos atores, para com o material reunido, estabelecer as relações do ofício nos diferentes momentos históricos.

O propósito das entrevistas, portanto, está em, a partir das respostas de cada um dos envolvidos, reunir as considerações e analisá-las, fazendo notar as aproximações e distanciamentos entre aquilo que se pensa atualmente a respeito da atuação e sobre aquilo que se pensava no século XVI a respeito do ofício do ator. O intuito é sublinhar tanto o conhecimento que se tinha a respeito dos processos envolvidos na transposição do texto ao palco pelos atores do século XVI, quanto o conhecimento que os atores contemporâneos que trabalham ou que já realizaram trabalhos especificamente baseados nas peças de Shakespeare possuem.

**Procedimentos:**

Cada um dos entrevistados receberá um questionário em word por email, cujo tempo estimado para as respostas é de no máximo um mês. Todas as respostas serão confidenciais até a entrega da tese aos professores membros da banca de defesa. Posteriormente elas serão publicadas para apreciação de qualquer um interessado em lê-la. Dessa forma, participando do estudo você está sendo convidado a responder perguntas a respeito da arte da representação, compartilhar suas impressões sobre o ofício do ator com a instituição de artes da UNICAMP e com todos aqueles atores, diretores, professores e curiosos em se aprofundar nos registros legados a respeito da arte da atuação. É uma entrevista estruturada que pretende instaurar um espaço de reflexão acerca do trabalho do ator.

**Desconfortos e riscos:**

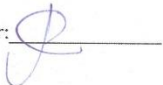
Não há riscos previsíveis na participação da pesquisa.

**Benefícios:**

Não há benefícios diretos gerados pela participação na pesquisa. A importância das entrevistas se apresenta de modo a privilegiar o conhecimento dos atores, sobre seu ofício uma vez que a tese de doutoramento está centrada na arte da representação. Nada mais interessante para professores, diretores e atores que trazer as aproximações ou distanciamentos sobre como se pensava e/ou se pensa tal arte. Portanto, acreditamos que se efetivadas as entrevistas, a tese se potencializa acentuando as chances de ser uma referência importante àqueles interessados na arte da representação, no discurso dos atores contemporâneos a respeito dela, e na história do ator inglês o qual fora o primeiro a transpor as peças de Shakespeare ao palco.

**Acompanhamento e assistência:**

Rubrica do pesquisador:



Rubrica do participante:



Toda e qualquer dúvida que algum dos entrevistados tiver ao longo do período determinado para a realização da entrevista e mesmo posteriormente poderão ser enviadas à pesquisadora principal que está disponível para esclarecê-las através do email: [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com).

O entrevistado é livre para responder da forma como quiser a cada uma das perguntas, e se em algum momento ele não se sentir confortável, não tiver tempo ou mesmo com dificuldades em responder as perguntas ou explicitar suas considerações, é necessário que ele comunique a pesquisadora para que ela possa intervir de modo a ajudá-lo nessa situação. E, também, se em algum momento posterior ao envio das respostas até a data de publicação ele considerar não querer expor suas considerações, terá total respaldo da pesquisadora que não o incluirá na tese.

#### Ressarcimento e Indenização:

O participante tem direito de solicitar indenização mediante eventuais danos decorrentes da pesquisa.

#### Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Aline Castaman, (19) 99756- 5975, [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com). Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs às 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br).

#### O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

#### Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: MARCELO ADAMS  
 Contato telefônico: (51) 99866-2728  
 e-mail (opcional): MARCELOADAMS.FOA@GMAIL.COM

Marcelo Adams Data: 22/12/2017  
 (Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

#### Responsabilidade do Pesquisador:

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Glenn Osburn Data: 20/12/2017

Rubrica do pesquisador: [Assinatura]

Rubrica do participante: AMAP



**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO****TCLE**

Entrevistas sobre a arte do ator

Aline Castaman

Número do CAAE:

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

**Justificativa e objetivos:**

A presente pesquisa vislumbra nos aproximarmos do universo de criação dos atores a partir de perguntas pontuais que serão realizadas com o objetivo de fazê-los refletir sobre seu ofício. Nosso desejo está em fazer notar as propriedades que endossam o destacamento do ator como autor/criador. Neste sentido, é mister a realização de entrevistas com alguns atores e algumas atrizes brasileiras a respeito de suas experiências em montagens particularmente shakespearianas, identificando as afinidades e divergências a respeito dos processos internos e externos instaurados na transposição do texto ao palco associados à preparação dos atores, para com o material reunido, estabelecer as relações do ofício nos diferentes momentos históricos.

O propósito das entrevistas, portanto, está em, a partir das respostas de cada um dos envolvidos, reunir as considerações e analisá-las, fazendo notar as aproximações e distanciamentos entre aquilo que se pensa atualmente a respeito da atuação e sobre aquilo que se pensava no século XVI a respeito do ofício do ator. O intuito é sublinhar tanto o conhecimento que se tinha a respeito dos processos envolvidos na transposição do texto ao palco pelos atores do século XVI, quanto o conhecimento que os atores contemporâneos que trabalham ou que já realizaram trabalhos especificamente baseados nas peças de Shakespeare possuem.

**Procedimentos:**

Cada um dos entrevistados receberá um questionário em word por email, cujo tempo estimado para as respostas é de no máximo um mês. Todas as respostas serão confidenciais até a entrega da tese aos professores membros da banca de defesa. Posteriormente elas serão publicadas para apreciação de qualquer um interessado em lê-la. Dessa forma, participando do estudo você está sendo convidado a responder perguntas a respeito da arte da representação, compartilhar suas impressões sobre o ofício do ator com a instituição de artes da UNICAMP e com todos aqueles atores, diretores, professores e curiosos em se aprofundar nos registros legados a respeito da arte da atuação. É uma entrevista estruturada que pretende instaurar um espaço de reflexão acerca do trabalho do ator.

**Desconfortos e riscos:**

Não há riscos previsíveis na participação da pesquisa.

**Benefícios:**

Não há benefícios diretos gerados pela participação na pesquisa. A importância das entrevistas se apresenta de modo a privilegiar o conhecimento dos atores, sobre seu ofício uma vez que a tese de doutoramento está centrada na arte da representação. Nada mais interessante para professores, diretores e atores que trazer as aproximações ou distanciamentos sobre como se pensava e/ou se pensa tal arte. Portanto, acreditamos que se efetivadas as entrevistas, a tese se potencializa acentuando as chances de ser uma referência importante àqueles interessados na arte da representação, no discurso dos atores contemporâneos a respeito dela, e na história do ator inglês o qual fora o primeiro a transpor as peças de Shakespeare ao palco.

**Acompanhamento e assistência:**

Rubrica do pesquisador:



Rubrica do participante:



Toda e qualquer dúvida que algum dos entrevistados tiver ao longo do período determinado para a realização da entrevista e mesmo posteriormente poderão ser enviadas à pesquisadora principal que está disponível para esclarecê-las através do email: [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com).

O entrevistado é livre para responder da forma como quiser a cada uma das perguntas, e se em algum momento ele não se sentir confortável, não tiver tempo ou mesmo com dificuldades em responder as perguntas ou explicitar suas considerações, é necessário que ele comunique a pesquisadora para que ela possa intervir de modo a ajudá-lo nessa situação. E, também, se em algum momento posterior ao envio das respostas até a data de publicação ele considerar não querer expor suas considerações, terá total respaldo da pesquisadora que não o incluirá na tese.

#### **Ressarcimento e Indenização:**

O participante tem direito de solicitar indenização mediante eventuais danos decorrentes da pesquisa.

#### **Contato:**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Aline Castaman, (19) 99756- 5975, [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com). Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs às 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br).

#### **O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).**

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

#### **Consentimento livre e esclarecido:**

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: Maurício Schneider  
 Contato telefônico: 1111 993346172  
 e-mail (opcional): mauricio.schneider@yahoo.com.br

Maurício Schneider Data: 24/10/17  
 (Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

#### **Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Alina Castaman Data: 22/10/2017

Rubrica do pesquisador: [assinatura]

Rubrica do participante: [assinatura]

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**  
**TCLE**

Entrevistas sobre a arte do ator  
Aline Castaman  
Número do CAAE:

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

**Justificativa e objetivos:**

A presente pesquisa vislumbra nos aproximarmos do universo de criação dos atores a partir de perguntas pontuais que serão realizadas com o objetivo de fazê-los refletir sobre seu ofício. Nosso desejo está em fazer notar as propriedades que endossam o destacamento do ator como autor/criador. Neste sentido, é mister a realização de entrevistas com alguns atores e algumas atrizes brasileiras a respeito de suas experiências em montagens particularmente shakespearianas, identificando as afinidades e divergências a respeito dos processos internos e externos instaurados na transposição do texto ao palco associados à preparação dos atores, para com o material reunido, estabelecer as relações do ofício nos diferentes momentos históricos.

O propósito das entrevistas, portanto, está em, a partir das respostas de cada um dos envolvidos, reunir as considerações e analisá-las, fazendo notar as aproximações e distanciamentos entre aquilo que se pensa atualmente a respeito da atuação e sobre aquilo que se pensava no século XVI a respeito do ofício do ator. O intuito é sublinhar tanto o conhecimento que se tinha a respeito dos processos envolvidos na transposição do texto ao palco pelos atores do século XVI, quanto o conhecimento que os atores contemporâneos que trabalham ou que já realizaram trabalhos especificamente baseados nas peças de Shakespeare possuem.

**Procedimentos:**

Cada um dos entrevistados receberá um questionário em word por email, cujo tempo estimado para as respostas é de no máximo um mês. Todas as respostas serão confidenciais até a entrega da tese aos professores membros da banca de defesa. Posteriormente elas serão publicadas para apreciação de qualquer um interessado em lê-la. Dessa forma, participando do estudo você está sendo convidado a responder perguntas a respeito da arte da representação, compartilhar suas impressões sobre o ofício do ator com a instituição de artes da UNICAMP e com todos aqueles atores, diretores, professores e curiosos em se aprofundar nos registros legados a respeito da arte da atuação. É uma entrevista estruturada que pretende instaurar um espaço de reflexão acerca do trabalho do ator.

**Desconfortos e riscos:**

Não há riscos previsíveis na participação da pesquisa.

**Benefícios:**

Não há benefícios diretos gerados pela participação na pesquisa. A importância das entrevistas se apresenta de modo a privilegiar o conhecimento dos atores, sobre seu ofício uma vez que a tese de doutoramento está centrada na arte da representação. Nada mais interessante para professores, diretores e atores que trazer as aproximações ou distanciamentos sobre como se pensava e/ou se pensa tal arte. Portanto, acreditamos que se efetivadas as entrevistas, a tese se potencializa acentuando as chances de ser uma referência importante àqueles interessados na arte da representação, no discurso dos atores contemporâneos a respeito dela, e na história do ator inglês o qual fora o primeiro a transpor as peças de Shakespeare ao palco.

**Acompanhamento e assistência:**

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_



Toda e qualquer dúvida que algum dos entrevistados tiver ao longo do período determinado para a realização da entrevista e mesmo posteriormente poderão ser enviadas à pesquisadora principal que está disponível para esclarecê-las através do email: [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com).

O entrevistado é livre para responder da forma como quiser a cada uma das perguntas, e se em algum momento ele não se sentir confortável, não tiver tempo ou mesmo com dificuldades em responder as perguntas ou explicitar suas considerações, é necessário que ele comunique a pesquisadora para que ela possa intervir de modo a ajudá-lo nessa situação. E, também, se em algum momento posterior ao envio das respostas até a data de publicação ele considerar não querer expor suas considerações, terá total respaldo da pesquisadora que não o incluirá na tese.

#### **Ressarcimento e Indenização:**

O participante tem direito de solicitar indenização mediante eventuais danos decorrentes da pesquisa.

#### **Contato:**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Aline Castaman, (19) 99756- 5975, [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com). Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretária do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs às 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br).

#### **O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).**

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

#### **Consentimento livre e esclarecido:**

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: Renata Melo Kaiser

Contato telefônico: 84 98816-4593

e-mail (opcional): renata@clowns.com.br

Renata Kaiser

Data: 13 / 11 / 2017

(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVELLEGAL)

#### **Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Aline Castaman

Data: 10 / 11 / 2017

Rubrica do pesquisador:

[Assinatura]

Rubrica do participante:

[Assinatura]

# TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

## TCLE

Entrevistas sobre a arte do ator

Aline Castamã

Número do CAAE:

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

### Justificativa e objetivos:

A presente pesquisa vislumbra nos aproximarmos do universo de criação dos atores a partir de perguntas pontuais que serão realizadas com o objetivo de fazê-los refletir sobre seu ofício. Nosso desejo está em fazer notar as propriedades que endossam o destacamento do ator como autor/criador. Neste sentido, é mister a realização de entrevistas com alguns atores e algumas atrizes brasileiras a respeito de suas experiências em montagens particularmente shakespearianas, identificando as afinidades e divergências a respeito dos processos internos e externos instaurados na transposição do texto ao palco associados à preparação dos atores, para com o material reunido, estabelecer as relações do ofício nos diferentes momentos históricos.

O propósito das entrevistas, portanto, está em, a partir das respostas de cada um dos envolvidos, reunir as considerações e analisá-las, fazendo notar as aproximações e distanciamentos entre aquilo que se pensa atualmente a respeito da atuação e sobre aquilo que se pensava no século XVI a respeito do ofício do ator. O intuito é sublinhar tanto o conhecimento que se tinha a respeito dos processos envolvidos na transposição do texto ao palco pelos atores do século XVI, quanto o conhecimento que os atores contemporâneos que trabalham ou que já realizaram trabalhos especificamente baseados nas peças de Shakespeare possuem.

### Procedimentos:

Cada um dos entrevistados receberá um questionário em word por email, cujo tempo estimado para as respostas é de no máximo um mês. Todas as respostas serão confidenciais até a entrega da tese aos professores membros da banca de defesa. Posteriormente elas serão publicadas para apreciação de qualquer um interessado em lê-la. Dessa forma, participando do estudo você está sendo convidado a responder perguntas a respeito da arte da representação, compartilhar suas impressões sobre o ofício do ator com a instituição de artes da UNICAMP e com todos aqueles atores, diretores, professores e curiosos em se aprofundar nos registros legados a respeito da arte da atuação. É uma entrevista estruturada que pretende instaurar um espaço de reflexão acerca do trabalho do ator.

### Desconfortos e riscos:


Não há riscos previsíveis na participação da pesquisa.

### Benefícios:

Não há benefícios diretos gerados pela participação na pesquisa. A importância das entrevistas se apresenta de modo a privilegiar o conhecimento dos atores, sobre seu ofício uma vez que a tese de doutoramento está centrada na arte da representação. Nada mais interessante para professores, diretores e atores que trazer as aproximações ou distanciamentos sobre como se pensava e/ou se pensa tal arte. Portanto, acreditamos que se efetivadas as entrevistas, a tese se potencializa acentuando as chances de ser uma referência importante àqueles interessados na arte da representação, no discurso dos atores contemporâneos a respeito dela, e na história do ator inglês o qual fora o primeiro a transpor as peças de Shakespeare ao palco.

### Acompanhamento e assistência:

Rubrica do pesquisador:



Rubrica do participante:





Toda e qualquer dúvida que algum dos entrevistados tiver ao longo do período determinado para a realização da entrevista e mesmo posteriormente poderão ser enviadas à pesquisadora principal que está disponível para esclarecê-las através do email: [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com).

O entrevistado é livre para responder da forma como quiser a cada uma das perguntas, e se em algum momento ele não se sentir confortável, não tiver tempo ou mesmo com dificuldades em responder as perguntas ou explicitar suas considerações, é necessário que ele comunique a pesquisadora para que ela possa intervir de modo a ajudá-lo nessa situação. E, também, se em algum momento posterior ao envio das respostas até a data de publicação ele considerar não querer expor suas considerações, terá total respaldo da pesquisadora que não o incluirá na tese.

#### Ressarcimento e Indenização:

O participante tem direito de solicitar indenização mediante eventuais danos decorrentes da pesquisa.

#### Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Aline Castaman, (19) 99756- 5975, [alinecastaman@gmail.com](mailto:alinecastaman@gmail.com). Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretária do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs às 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br).

#### O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas.

#### Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: PAISULA GENUANA PADILHA  
 Contato telefônico: 48 996860355  
 e-mail (opcional): PAISULA.GENUANA@UFSC.BR

Priscila Padilha Data: 08/11/2017  
 (Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

#### Responsabilidade do Pesquisador:

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado e pela CONEP, quando pertinente. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Aluísio Barbosa Data: 07/11/2017

Rubrica do pesquisador: [Assinatura]

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_