



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Anna Paola Biadi Bicalho

**PRODUÇÃO DE VÍDEOS QUE FACILITEM A ABORDAGEM DO
PROCESSO CRIADOR DA VIVÊNCIA, EM STANISLAVSKI**

CAMPINAS

2015

Anna Paola Biadi Bicalho

**PRODUÇÃO DE VÍDEOS QUE FACILITEM A ABORDAGEM DO
PROCESSO CRIADOR DA VIVÊNCIA, EM STANISLAVSKI**

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 – Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

Este exemplar corresponde à versão final da Tese
defendida pela aluna Anna Paola Biadi Bicalho e
orientada pela Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.



CAMPINAS

2015

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

B471p Bicalho, Anna Paola Biadi, 1973-
Produção de vídeos que facilitem a abordagem do processo criador da vivência, em Stanislavski / Anna Paola Biadi Bicalho. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

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

1. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938. 2. Experiência. 3. Atores. 4. Hábito. I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Production of videos that facilitate the access to Stanislavsky's approach to the creative process of experiencing

Palavras-chave em inglês:

Stanislavski, Konstantin, 1863-1938

Experiencing

Actors

Habit

Área de concentração: Artes Cênicas

Titulação: Doutora em Artes

Banca examinadora:

Renato Ferracini

Cassiano Sydow Quilici

Elena Vassina

Rogério Santos de Oliveira

Data de defesa: 18-08-2015

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

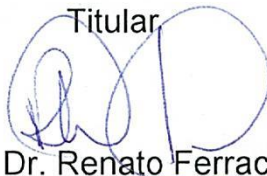
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Anna Paola Biadi Bicalho - RA 079303 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Presidente



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Prof. Dr. Renato Ferracini
Titular



Profa. Dra. Elena Vassina
Titular



Prof. Dr. Rogério Santos de Oliveira
Titular

Para meus pais, que me mostraram desde sempre como é apaixonante saber transitar entre mundo real e imaginário.

Ao meu pai, Paulo César Bicalho, diretor/dramaturgo/professor de teatro inquieto, criativo e generoso, por ter o pensamento mais livre e desvinculado de culpas ou dogmas que já conheci, por mostrar que a irreverência e o lado *gauche* da vida são ótimos nutrientes artísticos, por ser tão vivo e inquieto em tudo que faz, por se doar ao outro com interesse e dedicação incansáveis, por fazer do cotidiano comum um acontecimento ímpar!

À minha mãe, Matilde Biadi, por ela fazer diferença no mundo, por deixar a vida mais alegre, por dar sabor antigo de pão, vinho, uvas, tomates, manjerição e azeite às conversas, aos passeios, às comidas (que sabe inventar tão bem!). Por acreditar na vida como uma experimentação de sonhos. Por ser uma pessoa que além de ser excelente atriz e ótima companheira de trabalho criativo, é uma mãe sem fim e sem fundo no que uma mãe tem de possibilidades. Por fazer da vida uma aventura!

AGRADECIMENTOS

Este trabalho de investigação, tradução, redação, revisão, criação de roteiro, gravação, edição, mais revisão e finalização (ufa!) não seria possível sem o apoio generoso que tive de diversas pessoas.

Agradeço a minha querida orientadora Suzi Frankl Sperber, primeiramente por ter me aceitado (mal sabia ela o que a esperava) como orientanda. Por ter sempre me apoiado nas inúmeras mudanças de trajetória que o trabalho sofreu desde sua concepção, no mestrado. Por ter um modo sensível de trabalhar com o outro, escutando seus desejos mais ocultos em prol do desenvolvimento mais amplo de um projeto. Agradeço imensamente por ter me proporcionado essa experiência tão única.

Agradeço a meu pai, Paulo César Bicalho, que foi, durante todo o período da tese, meu coorientador extraoficial, me desafiando, provocando, criticando, ajudando na criação desse projeto com fôlego incansável. Além de atuar como ator, me norteou em todos os processos de criação dos vídeos, desde os fundamentos de Stanislavski, passando pela criação dos roteiros e suas inúmeras revisões e reavaliações, até a finalização do processo. Agradeço pela generosidade em transmitir a mim (e a todos que passaram pelo processo) seu vasto conhecimento sobre Stanislavski e sobre o fazer teatral. Enfrentou minha teimosia, meus maus-humores, sempre com a lucidez dos que não perdem de vista os objetivos a serem alcançados.

Agradeço a minha mãe, Matilde Biadi, antes de tudo por ter esse coração gigante e alegria generosa, me salvando de algumas crises nervosas durante o processo da tese. Passou inúmeras manhãs, tardes e noites me ajudando nas traduções de textos do italiano (sua língua materna) para o português, discutindo, revisando, a fim de que encontrássemos o melhor termo para os textos. Revisou e criticou o material escrito que se modificava ao longo do tempo com sua valiosa contribuição. Desdobrou-se como atriz, produtora, cozinheira, motorista e faz-tudo durante as gravações e edições dos vídeos. E no meio de todo o caos que foi essa tese, proporcionou, sempre, o quentinho no coração.

Agradeço a Bruno Madeira por sua presença calma, larga, reconfortante, durante as várias fases em que estive ao meu lado. Pelas incontáveis revisões minuciosas e pela imensurável ajuda nas traduções dos textos em língua inglesa. Ajudou nas gravações dos vídeos como contrarregra, operador de áudio, motorista, silenciador do Miguilim (nosso cão)

e, apesar de ser *bicho-do-mato*, aceitou participar dos vídeos como ator. Foi, ao longo de todo o processo, um grande companheiro de viagem.

Agradeço a José Adolfo Moura que, além de ser meu grande amigo, quase pai, é meu chefe na TV Minas e me incentivou a persistir nas pesquisas, flexibilizando o tempo para que eu pudesse realizar todas as atividades. Agradeço a ele, especialmente, por ter me inaugurado profissionalmente no mundo audiovisual e por abrir valiosas portas desse mundo para mim.

Agradeço aos atores que tanto admiro, que me ensinam e me comovem sempre e que participaram deste projeto de forma tão generosa: Jeane Doucas, Lucílio Gomes, Rafael Bottaro, Luciana Lanza, Antonio Mello, Roberson Nunes e Manu Pessoa.

Agradeço a Pedro Carvalho e a Felipe Chemicatti por dividirem comigo o trabalho de edição dos vídeos e de algumas gravações. Sem a sua competência e organização, a edição desses vídeos estaria ainda a passos lentos. Salvaram a lavoura!

Agradeço a Ana Gini Madeira, por sua meticulosa dedicação em revisar meu texto de modo tão inteligente e preciso. Também por me incentivar, garantindo que eu conseguiria chegar ao final, mesmo quando isso era uma grande dúvida pra mim.

Agradeço a Elena Vássina, a Cassiano Sydow Quilici, a Luiz Otávio Gonçalves, a Renato Ferracini, a Ricardo Carlos Gomes e a Rogério Santos de Oliveira pela troca de pontos de vista e pelas sugestões valiosíssimas ao trabalho desenvolvido.

Agradeço a Letícia Machado, da Secretaria da Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, pela paciência quase materna em me ajudar a driblar minha desorganização e a conseguir cumprir os prazos do programa.

Agradeço ao Grupo Galpão, que me deixou entrar na intimidade de um dia de espetáculo e gravar sua preparação de maneira tão acolhedora.

Agradeço à Fundação Clóvis Salgado, em nome de Cláudia Malta, por ter aberto as portas do palco do Palácio das Artes para a gravação de algumas cenas, com toda sua equipe técnica empenhada em ajudar.

Agradeço à Rede Minas, em nome de Israel do Vale, por investir na produção do saber de seus funcionários como forma de crescimento dela própria.

Agradeço aos amigos que sempre estiveram ao meu lado me suportando na loucura e na tensão, na crise e no caos, na ausência e na presença, me apoiando e acreditando neste projeto. Agradeço também aqueles que aceitaram em participar dos vídeos, colaborando com sua realização. Na verdade, é meu coração que agradece. Obrigada, Beatriz Amaral,

Carlos Sperber, Cecília Puntel Motta, Cida Rodrigues Coelho, Cissa Carvalho, Eliane Marta Teixeira Lopes, Gustavo Campos, Gustavo Soares, Isis Melo Vieira Soares, José Bianchi Zavagli Macedo de Almeida, Julia Bianchi Zavagli, Júnia Bicalho de Souza, Laura e Marina Bicalho Mendes de Sá, Marcelo Miyagi, Maria Carmem Germano, Marina Bianchi Zavagli, Mario e Maria Tereza Zavagli Alvares da Silva, Marjorie Marona, Raquel Melo Vieira, Renata Ditta, Sérgio Madeira, e Virgínia Pitzer.

Por fim, agradeço ao Miguilim, meu cão tão pirlimpimpim, que acabou participando da gravação de quase todos os vídeos, sendo convidado a participar ou não, e que, durante todo o processo do doutorado, me salvou da loucura com sua companhia bipolar alegremente tranquilizadora.

RESUMO

A tese propõe a produção de vídeos que facilitem a atores e estudantes de teatro a abordagem ao processo criador da vivência, tal como proposto por Stanislavski. Os vídeos buscam evidenciar a importância que Stanislavski atribuía à preparação diária e continuada do ator sobre si mesmo, ou seja, sobre sua própria experiência de vida, e os consequentes exercícios, práticas, processos e procedimentos experimentados pelo mestre russo com o propósito de promover a formação do ator, “criar a vida do espírito humano em um papel e encarnar essa vida em cena sob uma forma artística”.

Palavras-chave: vivência; Stanislavski; preparação do ator a partir de si mesmo; criação de hábitos e habilidades.

ABSTRACT

This thesis proposes the production of videos that facilitate the access by acting students and actors to Stanislavsky's approach to the creative process of experiencing. The aim of the videos is to show the emphasis that Stanislavsky placed on the daily and continuing preparation of the actor on himself, i.e., on his own life experience, and the ensuing exercises, practices, processes, and procedures applied by the Russian master to promote the development of the actor and “the creation of the life of the human spirit in a role and the communication of that life onstage in an artistic form.”

Key-words: experiencing; Stanislavsky; inward preparation of the actor; acquisition of habits and skills.

SUMÁRIO

Introdução	11
Por que realizar vídeos sobre os fundamentos da preparação do ator a partir de Stanislavski?	19
Metodologia	30
Organização dos vídeos	33
Ficha técnica da equipe de realização do conjunto dos 11 vídeos	35
1ª Parte: Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo	36
Introdução e roteiro do Vídeo 1 – A criação a partir de si mesmo	47
Introdução e roteiro do Vídeo 2 – A experiência pessoal por meio dos sentidos	50
Introdução e roteiro do Vídeo 3 – Objeto imaginário	56
Introdução e roteiro do Vídeo 4 – Observação ativa	60
Introdução e roteiro do Vídeo 5 – Relaxamento muscular	64
2ª Parte: A imaginação personalizada	66
Introdução e roteiro do Vídeo 6 – “Se” mágico	67
Introdução e roteiro do Vídeo 7 – Circunstâncias propostas	69
Introdução e roteiro do Vídeo 8 – Imaginação	71
3ª Parte: Processos e procedimentos	74
Introdução e roteiro do Vídeo 9 – Comunicação	75
Introdução e roteiro do Vídeo 10 – Análise da ação do personagem	77
4ª Parte: Uma visão resumida da preparação do ator sobre si mesmo	79
Introdução e roteiro do Vídeo 11 – Discussão, não. Ação, sim.	80
Roteiro inicial para gravação	83
Decupagem das cenas para gravação a partir do roteiro inicial	134
Bibliografia citada e consultada	214
Obras audiovisuais citadas no conjunto dos 11 vídeos	216
Bibliografia usada para a criação dos 11 roteiros	217

INTRODUÇÃO

Geralmente, o ator trava seu primeiro contato com Constantin Stanislavski e seus textos em escolas de teatro. Comigo também foi assim. Muito se fala e se pesquisa sobre ele, teoricamente. Mas existe uma distância muito grande entre a proposta de seu Sistema¹ e o modo como ele é abordado nos cursos de teatro. Sua grade curricular disponibiliza, normalmente, uma disciplina prática, quatro aulas por semana, durante, no máximo, dois semestres, para que o aluno tome conhecimento das bases do Sistema nos três ou quatro anos de formação. E para uma turma de mais de vinte alunos. A ideia básica do Sistema (“Criação inconsciente da natureza, por meio da psicotécnica consciente do ator.”²), se perde nesse modelo de formação, com disciplinas que apontam cada qual para uma direção, não possibilitando processos que levariam o ator à criação da vivência e, depois, da encarnação. Nessa forma desarticulada da grade curricular, cada aluno, por não experimentar, de fato, a proposta de Stanislavski, fica à mercê de pequenas amostras do Sistema, como ocorreu comigo no princípio. Mas ao me debruçar sobre seu trabalho como diretora e pesquisadora, vi o quanto ele é atual e necessário. O que interessava a Stanislavski era a vida orgânica revelada durante a atuação. E isso se torna claro ao vê-lo no corpo-a-corpo com os atores. Os trechos de seus livros que contam como eram desenvolvidos os processos são alimento para qualquer trabalho criativo, como nesse exemplo, em que Toporkov relata de que maneira Stanislavski o dirigiu em uma cena de “Almas mortas”, de Gogol:

“Stanislavski tinha argutamente comparado a cena *Tchitchikov com Korobotchka* com a reparação de algum estranho mecanismo numa relojoaria. O relojoeiro, Tchitchikov, perito no seu trabalho, procura colocar em funcionamento o mecanismo, mas a cada vez, no último momento, quando libera o pêndulo, por alguma razão inexplicável, a corda se desenrola ruidosamente e é preciso recomeçar tudo de novo. Tchitchikov, como um artesão meticuloso, sem perder o controle, com calma, volta a montar até as menores peças do mecanismo, fixa os parafusos minúsculos até o momento fatal em que se ouve o barulho e a corda se distende completamente. Armando-se de paciência, Tchitchikov recomeça o trabalho muitas vezes, até que, agora perdendo a paciência, num ataque de raiva, atira o relógio no chão com toda força... e ele de repente começa a funcionar. O mecanismo do relógio está na cabeça da Korobotchka e a tarefa de Tchitchikov consiste em penetrar no interior desse mecanismo, compreender onde

¹ Toda vez que sistema se referir ao Sistema de Constantin Stanislavski, a palavra terá sua inicial maiúscula.

² STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005, p.19. (Tradução nossa).

está o defeito e remover todos os obstáculos que impedem Korobotchka de se entender com Tchitchikov.”³

A pesquisa de Stanislavski se deu por meio da experiência prática, experimentada em todos os níveis possíveis na época, e não de teorizações abstratas, o que faz dele um exímio conhecedor da técnica artesanal do ator. Stanislavski não poupava esforços na tentativa de transpor os obstáculos que ele e os atores com quem trabalhava iam encontrando pelo caminho. As abordagens da obra adequadas ao trabalho dos atores e os desafios que produzia para eles eram precisos e estimulantes: conseguiam dar vida e clareza para a trajetória do ator, que se impregnava do personagem, por meio de exercícios, jogos e improvisações. Depois de Stanislavski, a arte teatral se transformou tanto ética quanto esteticamente. Ele atacou as fórmulas prontas, a obviedade e a mecanicidade no teatro, investigando seu caráter aberto, original, experimental e intensamente vivo:

“No sistema, por meio do qual realizo o meu trabalho com vocês, eu procuro levá-los para o caminho da pesquisa de suas forças criativas. Quero arrancar todas as velhas concepções teatrais e dar um novo princípio para a arte criativa, um princípio que salve o ator de se fossilizar.”⁴

Ao dar como exemplo a abordagem do papel de Alexander Chatski, de “Que desgraça ser inteligente!”, de Alexander Griboedov, Stanislavski parece mostrar quase que um resumo da grande mudança que seu Sistema causou nas relações travadas entre ator e personagem:

“Vamos supor que tenham me dado o papel de Chatski e que eu esteja indo para o teatro para o primeiro ensaio, marcado para hoje, depois de uma longa série de trabalhos de preparação de análise do texto e de vivência. Preocupado com o ensaio, quero, num certo sentido, me preparar para ele. [...] Começar do quê? Talvez me autoconvencendo que sou Alexander Chatski em pessoa? Trabalho inútil, esse, pois a natureza física e espiritual do ator nunca se dobrará a essa tentativa de enganação, a uma mentira tão evidente.”⁵

Stanislavski mostra como é importante a pergunta que o ator se faz sobre o personagem para se motivar e dar concretude ao seu trabalho:

³ TOPORKOV, Vassili. *Stanislavskij alle prove: gli ultimi anni*. Milão: Ubulibri, 1991, p.91. (Tradução nossa).

⁴ STANISLAVSKI, Constantin. *L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bol'soj (1918-1922)*. Etica. Florença: La Casa Usher, 1980, p.61. (Tradução nossa).

⁵ STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006, pp.80-81. (Tradução nossa).

“[...] tento me colocar uma pergunta mais difícil, isto é, o que sentia Alexander Chatski enquanto ia ao encontro de Famusov e Sofia. Já percebo uma sensação de desconforto, é como se perdesse o equilíbrio, pressentindo uma situação constrangedora. Como adivinhar um sentimento alheio, como me colocar no lugar dele, substituindo-o? Apago rapidamente a pergunta, substituindo-a por uma outra: o que fazem os apaixonados que, como no caso de Chatski, vão ao encontro da amada após alguns anos de ausência?

Colocada assim, a pergunta me parece menos assustadora, mas ainda árida, vaga, genérica e me apresso para lhe dar um conteúdo mais concreto, colocando-a diversamente: ‘O que faria se, agora, eu fosse, não até o teatro, mas até a minha ‘ela’, não importa o seu nome, Sofia ou Natasha?’.

Faço questão de ressaltar a diferença sutil que existe entre essa pergunta e a anterior; na primeira, eu me perguntava o que um *outro* faria, mas agora se trata do meu *próprio* sentimento. E na verdade essa pergunta, assim formulada, está mais próxima de mim e, por isso, é mais viva, mais quente. Para decidir o que eu teria feito se tivesse ido até ela, devo sentir em mim toda a força do seu fascínio.

De fato, encontro em mim mesmo, com muita facilidade, os sentimentos estimulantes, que conheço bem, e os impulsos interiores necessários para essa vivência.”⁶

Desse modo, ocorre a transformação do *sentir no lugar de outro* para o *que eu faria, aqui e agora, se me encontrasse em situação similar* como foco motivador da prática do ator. O ator não se avalia por sentir a emoção, mas por realizar precisamente um conjunto de ações. Essa precisão somada à visualização interna das imagens das falas do personagem e dos atores com quem contracenam provocam a emoção adequada. Essa mudança de perspectiva é já uma entrada no caminho que levaria ao processo das ações físicas e que começa a acontecer entre 1916 e 1920, muito antes de seus últimos anos, marcados geralmente entre 1928 e 1938.

O ator passou a valer-se de sua própria vida e das experiências pessoais ao trabalhar o papel. Não mais uma interpretação exteriorizada, construída por decisões formais. Os atores passam a criar, trabalhando sobre si mesmos e a partir de si mesmos:

“O objetivo dos atores é lembrar, compreender e decidir o que deveriam fazer numa hora dessas, de modo a poderem viver como se as coisas descritas na peça houvessem acontecido a eles, isto é, a seres humanos vivos, e não apenas a personagens de uma peça. Em outras palavras, o ator jamais *deve esquecer* que, principalmente nas cenas mais dramáticas, ele deve sempre viver *em sua própria pessoa, e não tomar seu papel como ponto de partida, senão na medida em que irá encontrar nele as circunstâncias propostas pelo papel dentro das*

⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006, pp.82-83. (Tradução nossa).

*quais deve ser representado. Portanto, o objetivo a ser alcançado resume-se nisso: responda cada ator, precisamente, à pergunta: qual ação física executaria, como agiria (não sentiria; a esta altura, pelo amor de Deus, nada de sentimento deve entrar em jogo) nas circunstâncias propostas criadas pelo dramaturgo, pelo diretor da peça, pelo cenógrafo, pelo próprio ator, por meio de sua imaginação, do técnico de luz, e assim por diante.”*⁷

A partir da estimulação dos sentidos, uma memória pode ser atualizada, fornecendo, ao ator, nutrientes pessoais para sua interpretação. Quando ele fala para seus atores não se concentrarem nos sentimentos, mas no que fariam nas circunstâncias propostas para o personagem, está abraçando firmemente a essência do teatro, que se fundamenta na ação, na contra-ação e no conflito. Se a emoção pode gerar ações físicas precisas, a partir desse momento o ator deve concentrar toda sua atenção na ação. Stanislavski desloca a atenção do ator dos verbos de estado – estar triste, deprimido, eufórico – para os verbos de ação – querer vencer uma partida de xadrez, convencer alguém, não deixar sair – que são mais estimulantes e adequados à abordagem da linguagem dramática. Os verbos de estado sugerem a linguagem discursiva, os verbos de ação solicitam uma linguagem recheada de imagens provocantes da vida pessoal do ator. A pesquisa procura abranger efetivamente o universo do ator (o “se” mágico, as circunstâncias propostas, a memória emotiva, a visualização, a relação com os objetos imaginários, o jogo), pois o que importa nessa preparação é o que resulta nas suas ações. O jogo servindo como ponte para chegar ao comportamento. Para unir corpo e sentimento, Stanislavski levava o ator o tempo todo a estimular seus sentidos nas variadas situações que criava. Não eram cerebrais as descobertas dos atores. Em vez de pedir ao ator uma biografia discursiva de uma pessoa muito pobre, ele o levava a cortiços onde era possível ver, cheirar, escutar, sentir o frio enregelante; em vez de abordar por meio de alguma reflexão a loucura de um pai que, dominado por um religioso farsante, doa sua filha em casamento, Stanislavski criava um jogo na improvisação em que o pai saía atrás da filha armado de uma absurda faca. Desse modo, os sentidos eram sempre estimulados para despertar a intuição de forma dramática. Dessa maneira funcionava também o trabalho com a recordação. Em vez de perguntar como o ator se sentiu ao vivenciar determinada situação análoga à do papel, Stanislavski chamava atenção para os sentidos nos seus mínimos detalhes: ver, ouvir, sentir os cheiros, o contato do corpo, etc., para aclarar uma determinada relação, como neste caso com o personagem Chatski:

⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.240.

“O ator, uma vez no palco, permanece sempre e unicamente como si mesmo, e age em primeira pessoa.

[...]

Como, então, conectar as circunstâncias imaginárias da vida de um personagem com aquelas reais, concretas, da situação à minha volta, isto é, no meu caso, o fato de me encontrar num transporte público indo para o ensaio? Como iniciar a criação, ser, *existir*, na realidade presente? Como justificar as circunstâncias da vida de um personagem?

Antes de mais nada, é preciso recriar, em nós, não apenas mentalmente, na nossa imaginação, mas também na realidade, aquele estado definido como ‘*eu vivencio*’. [...]

Seria completamente inútil tentar me convencer de que hoje, neste exato momento, voltei do exterior, depois de um longo período de ausência: não acredito nessa mentira! Procuro um outro caminho, de modo a não violentar nem a mim mesmo, nem a minha imaginação e, ao mesmo tempo atualizar a situação que desejo usar na atuação de forma concreta. Procuro avaliar o que significa realmente voltar do exterior, me fazendo a seguinte pergunta: ‘Compreendo (e na criação, compreender quer dizer perceber, conhecer por meio dos sentidos), o que quer dizer voltar à minha pátria, vindo de um país estrangeiro, depois de uma longa ausência?’. Para dar uma resposta a uma pergunta desse tipo é preciso, em primeiro lugar, avaliar, de maneira mais ampla e completa, o que representa, na realidade, uma volta como essa; preciso compará-la a acontecimentos parecidos, retirados da minha experiência pessoal, da minha vida. E isso não é difícil. Quantas vezes voltei para Moscou depois de ter estado longamente no exterior e na época, como agora, me dirigi para o teatro usando um transporte público? Lembro muito bem como ficava alegre pensando em encontrar meus amigos, em rever o meu teatro, meus compatriotas, falar em russo, rever o Kremlin, e também o transporte público feio e todo aquele ‘perfume de pátria’ que nos é tão ‘doce e caro’, do mesmo modo como, depois de ter sido obrigado a usar um fraque apertado e sapatos de verniz, nos alegamos usando finalmente um roupão folgado e pantufas macias. Do mesmo modo, eu, depois da confusão do exterior, me alegrava com a minha Moscou tão hospitaleira.

É um sentimento de paz, de repouso, do aconchego do lar que se reforça sempre mais se paramos para pensar que a viagem não foi feita numa confortável cabine-leito, mas numa carroça balançante dos correios. Como lembro bem aquela viagem e suas paradas! E como lembro os postos do correio, os viajantes, os cocheiros, a bagagem, a espera, as sacudidas, a dor nas cadeiras, as fincadas nos ombros, nos rins, as noites insones iluminadas pela lua, o maravilhoso nascer do sol, o insuportável calor do dia e o frio invernal. Enfim, tudo aquilo que de mais agradável ou desagradável existe numa viagem de carroça.

Se já nos cansamos viajando durante uma semana, como eu fiz, imaginem Chatski, que fez isso durante várias.”⁸

⁸ STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006, pp.81-82. (Tradução nossa).

Stanislavski criou a partitura das ações físicas, um rol de ações que o ator deveria percorrer, levando em conta as tarefas de cada seção em conexão com a tarefa principal. Essas ações podiam ser revividas de diversas formas, a critério dos motivadores que reanimam e renovam o envolvimento do ator, o que Stanislavski nomeia de “chamariz” (que são os “se”, a memória emotiva, as seções e tarefas...), sempre dentro das circunstâncias propostas pelo papel e pela encenação. No interior de cada ação, existe uma infinidade de possibilidades a serem descobertas: detalhes cada vez menores que o ator vai descobrindo ou criando e que refinam sua interpretação.

Stanislavski foi ousado para sua época em variados níveis. Ele não se limitava às ações que faziam parte do texto teatral, mas agia também como um dramaturgo, ampliando o texto, atribuindo-lhe camadas de leitura que enriqueciam tanto a imaginação e a ação dos atores quanto a encenação. Ele dizia que, não sendo possível ressuscitar o autor, nem confiar nas ideias de todos os diretores, o ator deve contar e confiar em si mesmo. Assim, levava os atores a sonhar e a inventar o que o autor não escreveu: “Vocês terão de virar coautores e resgatar o que ele não fez por conta própria. Quem sabe, talvez tenhamos de escrever uma peça inteira...”⁹ Isso fazia com que o ator ganhasse uma atitude ativa com relação ao papel e à encenação. Trabalhava as ações antes do texto entrar em cena, para que o ator compreendesse (no seu processo, compreender é conhecer por meio dos sentidos), com todo seu ser, o comportamento do personagem. Antes de o ator falar o texto, ele deveria usar suas próprias palavras, dentro das circunstâncias do papel, ou usar uma espécie de linguagem inventada (tatibitate) que privilegiasse as intenções que estão por trás do texto e o ritmo da ação. A abordagem do texto do autor ia sendo feita aos poucos e por meio desses jogos e brincadeiras, de tal forma que o ator o incorporasse organicamente. Stanislavski vislumbrou a possibilidade de encenar uma peça em que as ações criadas pelos atores e diretor nas improvisações é que dariam origem a uma peça inédita:

“Eis como abordo um novo papel [...] sem qualquer leitura, sem qualquer conferência sobre a peça, os atores são convocados a ensaiá-la. [...] E tem mais. Pode-se ensaiar uma peça que ainda não foi escrita. [...] Não me acreditam? Então vejam. Tenho uma peça na cabeça. Vou contar-lhes o enredo em episódios, e vocês os interpretarão. Observarei o que disserem e fizerem em sua improvisação, e anotarei as coisas mais adequadas. De modo que, unindo nossos esforços, escreveremos e logo interpretaremos uma

⁹ STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.198.

peça que ainda não existe. Os lucros serão equitativamente compartilhados por nós.”¹⁰

As condições propostas pelo autor, com o passar do tempo, vão ficando sempre mais interativas e complexas: é a história, seus acontecimentos, a época, o lugar, os personagens, mas também “a maneira pessoal como nós, atores e diretores, compreendemos a peça; aquilo que acrescentamos: encenação, montagem, cenários, figurinos, acessórios, iluminação, sons, ruídos, etc., e tudo aquilo que os atores devem levar em consideração no decorrer de seu trabalho criador.”¹¹ Isso estimula os atores a participar criativamente de vários aspectos da montagem do espetáculo – direção, dramaturgia, encenação. Stanislavski implicava os atores na criação de variadas maneiras. Assim, o ator não fica esperando indicações prontas do diretor, mas busca criar camadas de possibilidades para entrar e traçar seus próprios caminhos criativos tanto nos ensaios quanto no espetáculo. Stanislavski empenhava-se em fazer com que os atores conseguissem dominar a técnica que mais servia a cada um deles para serem autônomos e, assim, dar vazão à sua criatividade:

“O diretor da peça estuda-a em seu escritório e chega ao primeiro ensaio com um plano já estabelecido. Aliás, muitos deles não a estudam com nenhuma seriedade, confiando em sua própria experiência. Com um aceno da mão, por puro hábito adquirido, esses diretores ‘experientes’ traçam a linha que a peça deverá seguir. Outros diretores, mais sérios, de inclinações literárias, costumam formular uma linha intelectual, após um minucioso estudo na tranquilidade de seus escritórios. Será uma linha fiel, mas sem atração, e, portanto, inútil para um ator criativo. Finalmente, há o diretor de talento excepcional, que mostra aos atores como devem representar seus papéis. Quanto mais talentosa for sua demonstração, quanto mais profunda a impressão que ele produzir, tanto maior será a escravização do ator. Depois de ver seu papel tratado com tanto brilhantismo, o ator querará representá-lo exatamente como lhe foi demonstrado. Jamais poderá libertar-se da impressão recebida, será impelido a imitar desajeitadamente o modelo. Mas nunca poderá reproduzi-lo, pois esse objetivo está além de seus poderes naturais. Após uma demonstração desse gênero, o ator é despojado da liberdade e de sua própria opinião sobre seu papel.”¹²

¹⁰ STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.257.

¹¹ Stanislavski, citado por Knebel, em KNEBEL, Maria. *L'analyse-action*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2006, p.54. (Tradução nossa).

¹² STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.286.

Seu sistema, ou método, ou processo – não importa o nome – realizou a maior transformação no trabalho do ator em todos os tempos, inaugurando caminhos e tendências do teatro atual e possibilidades para novas formas de linguagem:

“O meu método de criar uma entidade física analisa, automaticamente, uma peça. Automaticamente, induz a natureza orgânica a pôr em ação suas importantes forças criadoras, para impelir-nos à ação física. Automaticamente, evoca, de dentro de nós, material humano vivo para nosso trabalho. Ajuda quando estamos dando nossos primeiros passos em direção a uma nova peça, a apreender seu clima e estado de espírito geral. São todas estas as possibilidades novas e importantes do meu método.”¹³

O recorte feito nesta pesquisa é essa preparação consciente para despertar o inconsciente, aquilo que o ator pode fazer para gerar uma *segunda natureza* que servirá criativamente a ele em variados processos. A proposta deste trabalho é a criação de vídeos para que atores ou alunos de teatro que queiram se aproximar do Sistema de Constantin Stanislavski possam ter uma ideia dessas práticas conscientes que os ajudarão na geração dessa *segunda natureza* – seu inconsciente criativo.

¹³ STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.292.

POR QUE REALIZAR VÍDEOS SOBRE OS FUNDAMENTOS DA PREPARAÇÃO DO ATOR A PARTIR DE STANISLAVSKI?

A proposta central deste projeto é a produção de vídeos no intuito de facilitar a atores e estudantes de teatro e cinema a percepção da prática de alguns processos fundamentais para a iniciação ao Sistema de atuação investigado por Constantin Stanislavski. Importante ressaltar que será levado em consideração que o Sistema de Stanislavski só tomará sentido e significado para o ator quando for praticado em sua totalidade, acompanhado por pessoas familiarizadas com sua aplicação prática. São três, no entanto, as razões da escolha da proposta de doutorado nesse formato:

Em primeiro lugar, é difícil estudar qualquer sistema de preparação do ator no Brasil.

Não importando qual sistema esteja sendo abordado, as características da arte do ator têm de ser implicadas para sua efetivação: é o próprio ator, o seu corpo, a vivência interna que acorda na atuação, o objeto dessa arte. Da mesma forma que o músico aprende a tocar piano tocando piano, o ator aprende a atuar respondendo com seu corpo e suas vivências internas a desafios propostos por improvisações e ensaios de cenas. Assim procederam alguns dos principais mestres do século vinte, como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Lee Strasberg, Eugênio Kusnet. Isso significa uma orientação (não importa se do professor ou do diretor de teatro) personalizada, intensa e contínua.

Como se trata de arte coletiva, essa preparação ocorre comumente em grupos estáveis e escolas de formação de atores. Mas os grupos estáveis brasileiros, com raríssimas exceções, não realizam uma preparação ininterrupta para seus membros, associada a um sistema de formação. Logo em seguida à estreia de um espetáculo, dedicam todo o tempo à preparação do próximo. Sobre isso, Stanislavski escreve para Niemiróvitch-Dântchenco em uma carta:

“[...] o sistema não se aprende com um novo espetáculo, com um novo papel, é um trabalho ininterrupto. E também não podemos transformar os ensaios em aulas. [...] Eles chamam trabalho ensaiar um novo texto e aprender seu papel, não sua arte. Remover esse preconceito é impossível. Recuso-me a fazê-lo.”¹⁴

¹⁴ Stanislavski, citado por Fausto Malcovati, na introdução de STANISLAVSKI, Constantin. *La mia vita nell'arte*. Curadoria de Fausto Malcovati. Tradução de Raffaella Vassena. Florença: La Casa Usher, 2009. (Tradução nossa).

Na maioria de nossas escolas, essa orientação é dificultada: o tempo ínfimo dedicado às aulas de interpretação, o número exagerado de alunos por turma e a ausência de coordenação com disciplinas afins, como expressão corporal e expressão vocal, praticamente inviabilizam a efetivação de qualquer sistema de formação – dificilmente pode ocorrer o acompanhamento, passo a passo, pelos professores, das criações desenvolvidas com indicações personalizadas para superação dos problemas encontrados pelo aluno no processo. É por este motivo que as escolas internacionais de reconhecida competência na formação de atores admitem, no máximo, dez alunos por turma: para atender às necessidades de personalização da preparação. A Royal Academy of Dramatic Art, onde estudaram Anthony Hopkins, Peter O'Toole, dentre vários outros atores de qualidade inegável, orgulha-se de ter disciplina em que um professor atende apenas a três alunos por vez.

“Entrando em problemas mais específicos, é relevante abordar o problema do número de vagas compatível com um eficiente ensino de práticas artísticas. Em visitas a escolas de teatro europeias e norte-americanas pude constatar que o acompanhamento praticamente individual de cada aluno, e portanto a existência de grupos extremamente reduzidos em cada turma e cada estabelecimento, são condições básicas do bom funcionamento do ensino. Por exemplo, a Escola do Teatro Nacional de Estrasburgo, instituição modelar no que diz respeito à pedagogia moderna, aceita anualmente apenas dez alunos novos para o curso de ator, três para o curso de cenografia e três para o de cenotécnica. [...] Mais do que qualquer outro, o ensino de artes precisa ser antes de mais nada antimassificante.

Considerações deste tipo não encontram margem de manifestação na nossa estrutura universitária, onde o número de vagas é determinado de cima para baixo por considerações mais estatísticas do que pedagógicas, e ainda por cima sem levar em conta as realidades do mercado de trabalho. Precisa-se abrir muitas vagas para mostrar, com dados estatísticos demagogicamente manipulados, um processo de ‘deselitização’ do ensino superior. [...] E no ensino particular, precisa-se abrir muitas vagas para garantir o faturamento.”¹⁵

Além disso, vejo uma rejeição inexplicável ao processo de recordação de situações vividas pelo ator por meio dos sentidos: ver as pessoas que estiveram nestas situações com a maior clareza, ouvir o que disseram do jeito que falaram, etc. Isso é fundamental para a construção de uma linguagem viva pelo ator no lugar das linguagens discursivas e generalistas. Esse processo fundamentou o trabalho dos principais professores do século vinte durante toda sua vida profissional. Tanto Stanislavski quanto Grotowski e

¹⁵ MICHALSKI. Depoimento realizado em mesa redonda pelo professor e crítico teatral Yan Michalski, citado por Bicalho em BICALHO, Paulo César. *Realidade e problemas do teatro profissional em Belo Horizonte*. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1986, p.225.

Strasberg, por exemplo, segundo seus relatos e de pessoas que acompanharam suas atividades, usaram esse processo com insistência em seus trabalhos. Na orientação a seus alunos e atores, recomendavam da mesma forma: *não pensem na emoção e concentrem-se em ver, ouvir, sentir o cheiro, o tato, o paladar*. A prática intensiva e extensiva dessa exercitação em diversos países, principalmente a partir de 1950, demonstrou claramente a improcedência das advertências de críticos do Sistema quanto aos riscos que esse procedimento poderia causar à saúde psicológica dos atores. E os benefícios podem ser observados na interpretação de quem os adota.

O Sistema proposto por Stanislavski tem importância histórica, transformou a preparação do ator de forma radical. Ao invés de treinar o ator para copiar ações físicas construídas por outros atores ou pelo professor para ilustrar um texto no palco, processo comum nas escolas do século dezenove, ele experimentou novos procedimentos que provocam vivência na relação com o espectador e tornam a atuação original, pessoal, autoral. A importância da investigação encetada por Stanislavski e seus discípulos no mundo todo é confirmada por importantes atores, diretores e professores. O acesso a essa investigação, portanto, deveria ser facilitado a todo estudante de teatro.

Como se explica que alunos de diversas escolas de teatro brasileiras, técnicas ou de terceiro grau, cheguem ao final do curso, após três, quatro anos, sem terem adquirido os hábitos que permitem, de fato, acesso a vivências pessoais? Como podem os cursos de Pós-Graduação nas universidades produzir uma quantidade tão espantosa de dissertações e teses sobre o trabalho de Stanislavski e seus discípulos na área de formação do ator, enquanto no curso de graduação o aluno se forma sem praticar de forma efetiva seus processos? A extensa lista de excelentes atores estrangeiros formados em escolas que se adequaram para ensinar o Sistema e que atuam no cinema e no teatro nos dias de hoje não é testemunha de sua importância e atualidade?

Mas, então, por que a maioria das pessoas com quem conversei nos últimos cinco anos (atores, diretores, professores e estudantes de teatro), apesar de reconhecerem a importância do Sistema na formação dos atores norte-americanos (consideram sua adoção efetiva pelas escolas norte-americanas de formação de atores um dos responsáveis pelo esmagador sucesso de sua produção cinematográfica em, praticamente, todos os países), esquivam-se quando lhes é sugerida nova abordagem do Sistema nos grupos teatrais de que participam ou nas escolas em que dão aula? Algumas dessas pessoas chegam a afirmar que ele está ultrapassado, acreditando que seu processo só se presta ao naturalismo e ao realismo, sem nunca o terem praticado de fato.

Na realidade, as escolas brasileiras cujo currículo estudei, não importando a qual Estado pertençam, adotam a grade curricular “oficial” que divide as disciplinas em matérias isoladas e independentes, ao invés de se inspirarem no modelo que transforma o curso num laboratório que busca se ajustar dinamicamente às necessidades de formação do aluno. Neste modelo, o aluno de teatro pode desenvolver suas capacidades expressivas por meio de atividades integradas à produção de uma peça ou cena teatral, promovidas pelas disciplinas que se articulam o tempo todo, viabilizando, assim, a integração do conhecimento e da prática do Sistema – um não existe sem o outro.

Os estúdios que Stanislavski criou, paralelamente ao seu trabalho no Teatro de Arte de Moscou, procuraram responder à necessidade de implicar todos os processos de uma montagem nas investigações que eram realizadas para preparar o ator de forma criativa. Foi assim que o Sistema tomou forma e pôde mostrar sua fundamental importância para a formação de atores originais, criativos e autorais. O cenário em que transcorrem as aulas de *Um ator se prepara por si mesmo no processo criador da vivência*¹⁶, volume em que os vídeos se fundamentam, possui palco e plateia, como a sala de aula dos estúdios, e suas lições decorrem de práticas para resolver desafios cênicos. São verdadeiros laboratórios teatrais. Um dos pesadelos recorrentes de Stanislavski, no final de sua vida, enquanto escrevia seus livros sobre o Sistema, consistia em se encontrar numa sala de aula em que os alunos, sentados em carteiras escolares, respondiam de cor às questões de interpretação levantadas por ele.

O principal propósito do Sistema consiste em “criar a vida do espírito humano em um papel e encarnar essa vida em cena sob uma forma artística.”¹⁷ Para alcançar isso, o ator deve fundamentar-se na sua experiência pessoal, deve perguntar-se *o que eu faria se estivesse nas circunstâncias propostas que condicionam meu papel?* E para responder a isso, os processos do Sistema (do “se” mágico e das circunstâncias propostas, passando pelos objetos imaginários, pela lógica e coerência, pela análise em seções, pelo sentido e convicção do verdadeiro, pela memória emotiva, pelo contato e adequação, pelas linhas de ação secundárias e principais, pelas tarefas menores e maiores, até a tarefa principal do personagem e atitude cênica do ator) prendem-se indissociavelmente à vida do ator, às suas experiências pessoais, matéria prima de sua criação; prendem-se ao despertar do seu inconsciente, possibilitando a conexão com sua intuição e seus impulsos criativos. Todos esses processos, praticados com empenho e continuidade, acabam por compor o “Eu vivencio”, que é não representar, mas

¹⁶ Para esse trabalho, foram usadas as duas versões do livro de Stanislavski: a italiana, “Il lavoro dell'attore su se stesso” e a espanhola, “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia”.

¹⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005, p.38. (Tradução nossa).

promover vivência aqui e agora dentro das circunstâncias propostas da encenação. O “Eu vivencio” é o que Stanislavski considera a realização cênica mais importante, um estado de graça em que o ator reage, pensa, age, interage, sente, *existe* em cena, em harmonia com o personagem. Portanto, esses elementos do Sistema, quando praticados separadamente, desvinculados da criação cênica, não conseguem mostrar de verdade o que é o Sistema e sua ação na formação do ator e na criação do papel. Sem o desafio concreto da criação de uma cena, sem o desafio de particularizar, com sua experiência, as circunstâncias propostas de situações cênicas ou de um papel em uma peça, o aluno ou ator transforma os elementos do Sistema em generalidades, e o Sistema, como um todo, em manual de interpretação, para horror de quem compreende seu funcionamento e objetivos. Por isso, Stanislavski defendia que alunos de teatro e atores devem, desde o início, ativar o inconsciente e suas experiências pessoais nos exercícios preparatórios. Sem desafios cênicos concretos, isso é impossível de realizar.

Escolas engessadas por grade curricular que aponta para caminhos díspares dão forma ao pesadelo de Stanislavski. Em depoimento citado na dissertação de Mestrado de Paulo César Bicalho, “Realidade e problemas do teatro profissional em Belo Horizonte”, o professor e crítico teatral Yan Michalski critica o processo de ensino da arte, enrijecido por normas burocráticas no final dos anos 1970:

“Para citar um exemplo sintomático, as instruções que o professor de Direção Teatral recebe sobre a forma de apresentação do programa semestral do seu curso são idênticas às recebidas pelo professor de Química, sem levar em conta que este último trabalhará no laboratório com experiências perfeitamente previsíveis de antemão, enquanto o professor de Direção no seu laboratório, que normalmente é o processo de ensaios de uma montagem, encontrará diariamente reações inesperadas, que condicionarão o conteúdo da aula subsequente, tornando ultrapassado qualquer programa detalhado, aula por aula, elaborado no início do semestre, que em última análise vem a ser, na forma burocrática em que é exigido, uma folha de papel vazia de conteúdo, para não dizer uma bem-intencionada mentira.”¹⁸

Em que mudaram, substancialmente, as escolas de teatro atuais?

Acrescente-se a isso a necessidade de uma dedicação empenhada e persistente que o aluno deve ter na sua preparação fora da sala de aula e dos ensaios. Novos hábitos integrados às suas atividades artísticas são imprescindíveis para o conhecimento de si mesmo de forma adequada à atuação e ao desenvolvimento de suas habilidades. Para isso, ele precisa

¹⁸ Michalski, citado por Bicalho em BICALHO, Paulo César. *Realidade e problemas do teatro profissional em Belo Horizonte*. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1986, p.225.

exercitar diariamente os sentidos, por meio de evocações que acenderão corporalmente a percepção dele sobre si mesmo e sobre os variados e sutis modos com que reage às situações vividas; observar ativamente pessoas e ambientes no cotidiano, procurando, dessa forma, descobrir a qualidade, a cor, os sentidos das circunstâncias que condicionam a situação que está ocorrendo de fato; passar a viver sua vida como se fosse o personagem muito antes de entrar em cena; exercitar-se com objetos que usamos mecanicamente na vida real, desconstruindo essa mecanicidade e tornando-os imaginários pelo “se” mágico e pelas circunstâncias propostas; perceber e controlar as tensões musculares, como hábito diário, para tornar o corpo receptivo aos impulsos da vida interior... Tudo isso deve ser exercitado sistematicamente, além de diversos outros procedimentos, que acabam por tomar todo o dia do ator e toda sua vida, a tal ponto que Stanislavski comenta que o ator com A maiúsculo não pode viver seu dia como um homem comum. Como interessar o aluno e despertar nele a vontade, senão quando o projeto pedagógico envolve todos os professores nesses procedimentos e os faz acompanhar sua realização e utilizar, em suas aulas, as habilidades conquistadas?

Sem essa preparação e “manutenção” a que se dedicaram Stanislavski e seus atores durante dezenas de anos, teriam eles possibilidade de praticar o “método das ações físicas” que resulta em “hoje lê-se o texto, amanhã já se ensaia no palco”¹⁹, conforme escreveu para o filho? Depois que os atores armazenaram na sua *segunda natureza*, praticando diariamente, por vários anos, o aperfeiçoamento de processos criativos e produziram, para ela, material equivalente à biblioteca do Senado americano, que significado tem a frase de Stanislavski: “Queime tudo”?²⁰ Esqueçam tudo que aprenderam, assim, como num passe de mágica? Muito mais crível é que naquele momento, ensaiando “Tartufo” com atores formados por seu Sistema²¹, o que ele queria dizer era: não se preocupem com

¹⁹ Stanislavski, citado por Fausto Malcovati na introdução de STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006, pXII. (Tradução nossa).

²⁰ No livro “Stanislavskij alle prove: gli ultimi anni”, Toporkov conta que uma atriz, na época dos ensaios de “Tartufo”, disse a Stanislavski que havia conservado anotações detalhadas de todos os ensaios que tinha realizado anos antes, sob sua direção e não sabia como utilizar aquele “tesouro” (segundo ela) naquele trabalho que desenvolviam. Stanislavski responde a ela, curto e grosso: “Queime tudo.” TOPORKOV, Vassili. *Stanislavskij alle prove: gli ultimi anni*. Milão: Ubulibri, 1991, p.109. (Tradução nossa).

²¹ Esses atores haviam trabalhado longamente dentro do Sistema proposto por Stanislavski e estavam presentes em suas montagens propostas a partir das ações físicas. São eles: Lidia Koreneva (no TAM desde 1904), Olga Knipper (no TAM desde 1898), Mikhail Kedrov (no TAM desde 1924), Maria Lilina (no TAM desde 1898), Mikhail Tarkhanov, de nome artístico Moskvín (no TAM desde 1922), Leonid Leonidov (no TAM desde 1903), Boris Livanov (no TAM desde 1920), dentre outros. Toporkov conta que “a formação do ator no espírito da técnica de vanguarda do Teatro de Arte exigia um longo e tenaz trabalho junto a uma cuidadosa proteção do aluno-ator de influências externas nocivas. Por isso era tão raro que o Teatro de Arte convidasse atores de outras companhias. Os atores, como costumava dizer Stanislavski, deviam ser ‘formados’ dentro do teatro. O meu

processos já experimentados, eles já estão integrados em vocês, mas dediquem-se, de corpo e alma, a essa nova proposta de pesquisa. É claro que tudo o que haviam apreendido em sua *segunda natureza*, após anos e anos de trabalho diário, não seria queimado com as anotações. Quando dirige Toporkov no papel de Tchitchikov, em “Almas mortas”, de Gogol, Stanislavski leva-o a recordar situações pessoais vividas pelo ator e compara-as com o que ele produziu no ensaio:

- “- Você tem que vencer de qualquer jeito. Pode ser uma questão de honra, de vida, a escolha é sua. A partida de damas não se baseia em sorte, mas na habilidade, na capacidade de previsão. Para não deixar fugir o momento propício de uma combinação vantajosa, o que deve mobilizar, antes de mais nada, em si mesmo? Relembre aqueles episódios de sua vida pessoal, que me contou *tão bem*. Como a vez em que arriscou um valor bem alto, em Irkutsk.
- Naquela vez senti que...
- Não quero os sentimentos, diga como agiu. Vamos, tente lembrar.
- Observava o jogador que tinha a banca, o modo como olhava as cartas e procurava adivinhar quantos pontos ele tinha. Eu refletia sobre o que fazer: peço mais uma carta ou paro em cinco?
- E ele, o que fazia?
- Parecia que ele também me observava muito atentamente.
- Por que diz ‘atentamente’?
- *Via pelos seus olhos*.
- De que cor são os olhos de Moskvín? Por que olha agora? Deveria saber pelas inúmeras vezes que jogou damas com ele durante os ensaios! Realmente, não lembra a cor dos olhos dele? A cor dos olhos do seu adversário de Irkutsk, talvez lembre até hoje. O que não funciona com você agora? O que te falta? Em que você transgrediu a natureza do jogo de azar neste caso? Você não prestou atenção no Moskvín, seu adversário. Faltou o elemento da atenção, da atenção mais intensa. É daí que precisava iniciar o trabalho: adestrar a própria atenção, dar tarefas à própria atenção, desenvolver a capacidade de estar atento às ações do adversário, partindo das mais simples até chegar às mais refinadas. Lembre-se: se você, depois de ter interpretado uma cena, lembra nitidamente todas as nuances, mesmo aquelas apenas insinuadas, das ações do seu parceiro, então quer dizer que você atuou bem, porque dominou a mais importante das qualidades em cena: a concentração. Quando você jogava baralho em Irkutsk, se concentrou, instintivamente, para se salvar de uma catástrofe que o atingiria em caso de derrota. Em cena, você não corre um perigo real, *mas sabe, pela sua experiência pessoal*, como devemos agir. Treine essas ações.”²²

convite para fazer parte da companhia era uma das raras exceções que a direção do teatro, às vezes, se concedia.” TOPORKOV, Vassili. *Stanislavskij alle prove: gli ultimi anni*. Milão: Ubulibri, 1991, p.27. (Tradução nossa).

²² TOPORKOV, Vassili. *Stanislavskij alle prove: gli ultimi anni*. Milão: Ubulibri, 1991, pp.78-79. (Tradução nossa).

O segundo motivo que me faz propor a realização desses vídeos decorre da dificuldade de abordar o Sistema, baseado na tradução disponível em português. Feita a partir da primeira tradução americana, a obra teve diversas páginas cortadas em comparação com o original russo. Além disso, certos conceitos fundamentais, como a indivisibilidade de mente e corpo, são comprometidos por traduções como superobjetivo do personagem no lugar de tarefa principal. Superobjetivo sugere formulação discursiva, intelectual. Tarefa principal, como é entendida atualmente pelos estudiosos, remete para a prática, para os desejos do ator-personagem, para problemas que desafiam o ator a descobrir soluções por meio de ações. Para criar o roteiro dos vídeos, foram traduzidas inúmeras partes, capítulos quase inteiros da edição italiana (“Il lavoro dell’attore su se stesso”²³, traduzida por Elena Povoledo diretamente do original russo, revista e corrigida por Fausto Malcovati), depois essa tradução foi comparada com a tradução espanhola de Jorge Saura, “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia”²⁴, e, por fim, com a tradução americana mais atual (de 2008), de Jean Benedetti, “An actor’s work – a student’s diary”²⁵, ambas traduzidas também diretamente do russo.

A tradução brasileira, “A preparação do ator”, usa termos para a descrição das práticas às vezes tão deslocados que complicam o entendimento do processo. A começar pelo título. O original já estabelece, de saída, o propósito de Stanislavski: um ator que trabalha sobre si mesmo no processo criador da vivência. Trabalhar sobre si mesmo, para Stanislavski, significa aprender a trabalhar a própria natureza para dar resposta aos desafios cênicos, conhecê-la, desafiar suas fronteiras (como ator, com o treinamento diário, e como homem, com a sua bagagem de vida); criar hábitos necessários para o desempenho do ator, a fim de desenvolver o que Stanislavski chama de *segunda natureza*, gerida a partir do inconsciente, e que promova em cena, os elementos necessários para a atuação orgânica e fluente do ator – perceber de forma integrada pelos sentidos, relaxamento muscular, visualização, relação com objetos e pessoas, etc. –, sem que ele precise pensar no que está fazendo enquanto atua.

Além disso, termos da tradução brasileira como *comunhão*, ao lado de *fé cênica*, remetem, em nossa cultura cristã, para termos religiosos, sugerindo a presença de forças transcendentais que independem da vontade do ator no teatro. Eles perturbam a compreensão do que Stanislavski afirmava: “para o ator acreditar no que faz, suas ações devem ser lógicas e

²³ STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell’attore su se stesso*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005.

²⁴ STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba, 2007.

²⁵ STANISLAVSKI, Constantin. *An actor’s work: a student’s diary*. Edição e tradução de Jean Benedetti. Nova Iorque: Routledge, 2008.

coerentes”; são como tropeções que desviam quem lê dos procedimentos práticos e concretos do Sistema que subjazem aos termos. Nos vídeos, em que a tradução foi reelaborada para comunicar de forma sintética alguns princípios do Sistema, o uso de termos precisos é essencial.

Outro termo cujo significado é fundamental para a compreensão do propósito do Sistema é *vivência*. Ele traduz o termo russo *perezhivanie*, que, resumidamente, refere-se a uma experiência que se viveu e que dura ainda hoje. O ator não se servirá da própria vida em geral, mas escolherá, para levar em cena, apenas aqueles momentos que deixaram marcas nele. Quando alguém vivencia uma situação que o perturbou, algo bastante ruim ou muito prazeroso, e que o incomoda ainda, por mais que ele se esforce em disfarçar ou controlar a emoção, essa vivência se expressa no corpo de forma peculiar, particular e original. Mas o ator, geralmente, só alcança isso quando passa por um período de preparação sistemática, diária, em que adquire o hábito de navegar pelo inconsciente por meio dos sentidos. Sua atuação pode, então, ser alimentada por uma percepção psicofísica mais apurada de si mesmo em diversas situações que sua experiência armazenou. O ator passa a “pensar, querer, desejar, agir, *existir* em cena, nas condições de vida de um personagem e em harmonia com ele”²⁶. E, toda vez que ensaia ou atua, “o papel deve ser vivido e encarnado de novo, a cada vez”²⁷. Por isso, a construção do “Eu vivencio” do ator é sempre renovada pelas atualizações que ele faz dos estímulos, das concentrações e da comunicação com os outros atores. O Sistema é um processo de contínuo aprofundamento do trabalho do ator sobre si mesmo. Tudo isso significava para Stanislavski criar vivência, criar *perezhivanie*. Esse dinamismo não ficou claro quando li a edição brasileira.

A prática cotidiana das exercitações sobre si mesmo deve ser transformada em hábito por qualquer estudante ou ator que pretenda se beneficiar do Sistema; só percebi isso claramente depois que dirigi o espetáculo “Ó, a família do seu Nelsinho tem insônia!”. Ao traduzir a edição italiana, pude confirmar a importância dessa abordagem. Esses hábitos é que permitem ao ator ou ao estudante de teatro um certo domínio do acesso espontâneo ao inconsciente, adequado para seu trabalho. Por meio dos sentidos e da intuição, será possível vasculhar em si mesmo a matéria prima e sensível da sua criação. E cada vez mais instantaneamente.

²⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005, pp.20-21. (Tradução nossa).

²⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005, p.25. (Tradução nossa).

Stanislavski escreveu seus livros como pequenas novelas para facilitar a transmissão do Sistema e de seus processos, e deixar claro que ele só pode ser absorvido na prática, no confronto específico com a criação cênica. Não se trata de um manual que apresenta exercícios que produzem o mesmo resultado, independentemente do ator e do trabalho que está sendo realizado. Por isso, nas traduções atuais do original russo, as cenas dos processos são minuciosas, atravessadas de dúvidas. O corte de inúmeras páginas feito pela tradução brasileira diminui essa contextualização. Com os vídeos, fortemente ancorados no espírito do original, posso ajudar a firmar conceitos básicos segundo a visão de Stanislavski. Esses vídeos servirão como facilitadores para a compreensão de alguns processos do Sistema e não pretendem, de forma alguma, substituir a leitura atenta dos livros de Stanislavski ou dos livros sobre ele, nem mostrar que o Sistema termina nessa preparação (e isso é declarado em cada vídeo).

A terceira razão da opção pela realização de vídeos em vez de um texto escrito é que eles permitem concretizar, por meio dos sentidos da visão e da audição (os dois principais sentidos para provocar na pessoa a vivência de uma experiência pessoal, segundo Stanislavski²⁸), aspectos do Sistema que leitores podem ter dificuldade de perceber por não terem praticado o Sistema ainda. A exercitação dos sentidos por meio da evocação, por exemplo, torna-se mais compreensível através do uso de recursos audiovisuais, como no segundo vídeo, em que essa exercitação pode ser mostrada como geralmente ela ocorre na preparação, de forma mais proveitosa para quem ainda não praticou elementos do Sistema. Esses recursos audiovisuais colaboram para uma percepção mais dinâmica do ator que, por exemplo, penetra em um acontecimento vivido, e mostram: como o sentido da visão permite acompanhar o desenrolar de um acontecimento e despertar os outros sentidos; a superação das dificuldades de acesso a esse acontecimento e o papel dos chamarizes que acenderão a memória. Desse modo, o texto de Stanislavski pode ficar mais claro quando o espectador do vídeo voltar a lê-lo.

As imagens e sons podem também tornar mais sugestivas certas atividades, como a *observação ativa* ou o *rever o dia com os sentidos*, destinadas a exercitar explorações do inconsciente, criando um incentivo a mais para sua prática diária e sistemática. O vídeo tenta aproximar os procedimentos fundamentais do Sistema da realidade atual de seu espectador, ajudando a tornar mais concreta e atraente sua abordagem. Stanislavski afirma, por exemplo,

²⁸ “De todos os cinco sentidos, o que responde melhor é a visão. O ouvido, também, é muito sensível, e, por isso, é mais fácil ativar os nossos sentidos por meio dos olhos e dos ouvidos.” STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005, p.176.

que o figurino também é circunstância proposta. A importância disso pode ser percebida de forma apenas discursiva para o leitor. Mas, provocado pelo vídeo, esse mesmo tema pode tornar-se mais palpável e lúdico.

É importante, no entanto, que fique claro nos vídeos, como fica claro no livro, que Stanislavski nunca pretendeu criar um manual, como esses que ensinam a usar um fogão e que são válidos para fogões de determinada marca e modelo. O ator é um artista e como tal não há fórmulas que acomodem a sua criação. Os vídeos têm a intenção de despertar o interesse de alunos e atores pelas práticas de alguns procedimentos do Sistema e compreendê-lo de tal forma que “se” mágico, circunstâncias propostas, tarefas, etc., tomem um sentido mais concreto para eles, não só por assistirem aos vídeos, mas pela experimentação das práticas sugeridas, fundamentadas no livro, para o qual devem se remeter constantemente para esclarecimento e aprofundamento.

Outro princípio caro a Stanislavski é o de que mente e corpo agem sempre juntos, como irmãos siameses. Por isso, quando o ator busca a alma, os sentidos entram em cena. Eles conectam o pensamento ao corpo. E à ação! Sempre. Se ouço o lamento do meu cão que sofre depois de quebrar a perna, sinto impulso de abraçá-lo. A discussão costuma separar corpo da mente. Por isso, com os vídeos, procurei fazer com que as reflexões fossem acompanhadas de exemplos práticos, buscando incitar o desejo de experimentar, de praticar, de agir.

METODOLOGIA

Quando me debrucei sobre os livros de Stanislavski, principalmente quando, para ter acesso a termos mais próximos daqueles usados por ele, optei por ler a edição italiana “Il lavoro dell’attore su se stesso”, o interesse na investigação do que seria a “criação inconsciente da natureza, por meio da psicotécnica consciente do ator”²⁹, foi ganhando importância. Decidi, então, selecionar os pontos que achava fundamentais e que me fizeram ter uma visão mais palpável da prática realizada por Stanislavski e traduzi-los do italiano, já que não tenho o menor domínio sobre a língua russa. Esse processo foi muito lento, devido à quantidade de passagens selecionadas – quase 140 páginas. O texto usado nos vídeos fundamenta-se nas “falas” escritas de Stanislavski, que fazem parte do volume que aborda a preparação do ator no processo da vivência. Para obter maior precisão quanto ao subtexto que as acompanha, após essa seleção e tradução da versão italiana, fiz, em alguns pontos que julgava ainda “escorregadios” e imprecisos, a comparação com a tradução de Jorge Saura³⁰ e com a de Jean Benedetti³¹. Em seguida, adaptei o texto traduzido para o linguajar cotidiano brasileiro. Procurei, com isso, acompanhar o processo usado pelo mestre russo que se baseou no modo de falar comum das pessoas de seu tempo.

Depois, o trabalho mais espinhoso passou a ocorrer: transformar em roteiros de vídeos o material traduzido de seu livro sobre a vivência, buscando ser fiel às intenções de Stanislavski enquanto adaptava sua linguagem para esse processo audiovisual. Uma das preocupações constantes foi facilitar a compreensão desses processos propostos por Stanislavski para o espectador que assistir ao vídeo. No conjunto, quis mostrar a importância do significado da formação do ator sobre si mesmo, de tal forma que hábitos e habilidades sejam incorporados, bem como os aspectos práticos mais importantes desse processo.

Para realizar os vídeos, que são o cerne do meu Doutorado, adotei os seguintes procedimentos:

- Para investigar a prática de alguns processos do Sistema, usei minhas experiências como diretora:

²⁹ STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell’attore su se stesso*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005, p.19. (Tradução nossa).

³⁰ STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba, 2007.

³¹ STANISLAVSKI, Constantin. *An actor’s work: a student’s diary*. Edição e tradução de Jean Benedetti. Nova Iorque: Routledge, 2008.

– das assistências de direção e codireções praticadas sob a influência do trabalho de Grotowski, em Pontedera, onde atuei como assistente de direção do diretor Roberto Bacci na realização do espetáculo “La vita difettosa – memoriale nascosto per Pinocchio”, e codiretora, ao lado da diretora Annalisa D’Amato, na montagem de “Pellegrino” e “Il matrimonio tra il Cielo e l’Inferno”, com avaliação periódica de Mario Biagini e Thomas Richards, atores e diretores do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*;

– das codireções ao lado de Paulo César Bicalho, em Belo Horizonte, nos espetáculos “Ó: a família do Seu Nelsinho tem insônia!”, “Kaf kaf Kafka – uma comédia pós-contemporânea: você só ri no mês seguinte” e “O último voo do flamingo”, sob fundamental influência dos processos de Constantin Stanislavski, de quem Paulo César Bicalho, diretor teatral e professor de interpretação para cinema e teatro da UFMG e da UFOP, é estudioso e entusiasta.

- Para realizar com maior precisão a versão em vídeo de alguns procedimentos do Sistema, não podendo contar com traduções de importantes obras em português (porque não foram traduzidas ou traduzidas anteriormente aos novos estudos que reviram os conceitos professados pelo mestre russo), foram realizados os seguintes trabalhos:
 - a tradução extensa das partes que considerei fundamentais da edição italiana do livro de Stanislavski “Il lavoro dell’attore su se stesso” (com revisão à luz da edição espanhola “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia” e da edição americana “An actor’s work – a student’s diary”), volume em que os vídeos se baseiam, de tal forma a compreender, com maior precisão, seus processos, o funcionamento prático do Sistema, seus objetivos, e dispor de termos adequados e corretos para a realização dos vídeos – a tradução em português me deixava muito insegura quanto à precisão dos termos;
 - a tradução de trechos de vários capítulos da versão francesa do livro de Maria Knebel “L’analyse-action”, sem versão em português;

- tradução de trechos de capítulos da tradução italiana do livro de Vasili Toporkov “Stanislavskij alle prove: gli ultimi anni”, que não possui versão em português;
 - a tradução completa do livro de Thomas Richards “At work with Grotowski on physical actions” (que fazia parte de meu projeto de mestrado), que me facilitou enfrentar o desafio de formular, em português, as sutis questões de interpretação que o livro aborda sobre Grotowski e Stanislavski;
 - a tradução de trechos dos estudos de Serge Ouaknine, que acompanhou os ensaios do espetáculo “O príncipe constante”, publicados no volume I da coleção “Les voies de la création théâtrale”, em que descreve em detalhes os processos de montagem da peça adotados por Jerzy Grotowski.
- Para a realização da proposta audiovisual, conto ainda com a experiência ativa que venho adquirindo há quase seis anos à frente da direção do programa de ficção infantil Dango Balango e de toda a interprogramação infantil da TV Rede Minas, em que crio roteiros, dirijo cenas (atores e filmagem), dirijo equipe de produção (cenário, figurino, iluminação, fotografia, trilha sonora, etc.), edito e finalizo, além de coordenar a avaliação das peças criadas. É importante salientar que é uma TV cultural e educativa estatal, o que permite a experimentação, independente do sucesso de audiência a qualquer custo, possibilitando, assim, o aprofundamento dos temas.

ORGANIZAÇÃO DOS VÍDEOS

O produto audiovisual – que será disponibilizado tanto na biblioteca da Unicamp, quanto na internet, na página **A Preparação com Stanislavski**, no endereço www.vimeo.com/preparacaostanislavski (para livre acesso e download) – conta com onze vídeos que visam provocar o interesse de alunos e de atores na prática dos principais procedimentos preparatórios do Sistema de Stanislavski. A divisão dos vídeos foi pensada de forma a facilitar a iniciação paulatina ao Sistema e o envolvimento progressivo do espectador na sua prática.

Os onze vídeos de introdução ao Sistema foram divididos em quatro partes:

- 1ª parte: Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo – vídeos 1 a 5:
 - Vídeo 1 – A criação a partir de si mesmo;
 - Vídeo 2 – A experiência pessoal por meio dos sentidos;
 - Vídeo 3 – Objeto imaginário;
 - Vídeo 4 – Observação ativa;
 - Vídeo 5 – Relaxamento muscular.
- 2ª parte: A imaginação personalizada – vídeos 6 a 8:
 - Vídeo 6 – “Se” mágico;
 - Vídeo 7 – Circunstâncias propostas;
 - Vídeo 8 – Imaginação.
- 3ª parte: Processos e procedimentos – vídeos 9 a 10:
 - Vídeo 9 – Comunicação;
 - Vídeo 10 – Análise da ação do personagem.
- 4ª parte: Uma visão resumida da preparação do ator sobre si mesmo – vídeo 11:
 - Vídeo 11 – Discussão, não. Ação, sim.

Observação 1: Em todos os vídeos, aparece essa advertência: ESTE AUDIOVISUAL (UM CONJUNTO DE 11 VÍDEOS) É FRUTO DA PESQUISA DE DOUTORADO DE PAPOULA BICALHO SOBRE A PREPARAÇÃO DO ATOR NO PROCESSO CRIADOR DA VIVÊNCIA, A PARTIR DE STANISLAVSKI. ELE NÃO PRETENDE SUBSTITUIR A LEITURA DOS LIVROS DE STANISLAVSKI, MAS FACILITAR ESSA LEITURA E A PERCEPÇÃO DO SISTEMA. PROCURA, SOBRETUDO, MOSTRAR QUE A EXERCITAÇÃO É FUNDAMENTAL PARA QUE

OCORRA ESSA PERCEPÇÃO. ESTE AUDIOVISUAL NÃO SUBSTITUI, TAMBÉM, A NECESSIDADE DO ACOMPANHAMENTO DO PROCESSO COMO UM TODO POR PESSOAS FAMILIARIZADAS COM A PRÁTICA DO SISTEMA. AS FALAS DO NARRADOR PROCURAM ACOMPANHAR A MANEIRA DE STANISLAVSKI SE EXPRESSAR. TRECHOS DE TEXTOS E DEPOIMENTOS DE STANISLAVSKI FORAM USADOS PARA A CRIAÇÃO DESTES VÍDEOS.

Observação 2: Ao longo das gravações e das edições dos vídeos, o roteiro foi-se transformando. No trabalho, mantive as duas versões desse processo: o roteiro com sua forma final, como se encontra nos vídeos e o roteiro inicial, com a decupagem das cenas, que mostra em detalhes todo o plano de gravação.

FICHA TÉCNICA DA EQUIPE DE REALIZAÇÃO DO CONJUNTO DE 11 VÍDEOS

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.

Coorientador (não oficial): Paulo César Bicalho.

Atores: Paulo César Bicalho, Jeane Doucas, Matilde Biadi, Bruno Madeira, Luciana Lanza, Lucílio Gomes, Rafael Bottaro, Antonio Mello, Roberson Nunes e Manu Pessoa.

Narradores: Paulo César Bicalho e Anna Paola Biadi Bicalho.

Roteiro: Anna Paola Biadi Bicalho.

Tradução dos textos de Stanislavski, e sobre ele, usados para a construção do roteiro: Anna Paola Biadi Bicalho.

Consultoria das traduções: Matilde Biadi, Paulo César Bicalho e Bruno Madeira.

Revisão do português: Bruno Madeira e Ana Gini.

Câmera: Anna Paola Biadi Bicalho.

Câmera adicional: Paulo César Bicalho e Felipe Chemicatti.

Montagem: Anna Paola Biadi Bicalho, Pedro Carvalho e Felipe Chemicatti.

Produção: Matilde Biadi.

Concepção e direção: Anna Paola Biadi Bicalho.

1ª PARTE:

CRIAÇÃO DE HÁBITOS E HABILIDADES SOBRE SI MESMO

A arte do ator implica usar de si mesmo para criar o imaginário. Stanislavski centrou nisso suas investigações: a ação física e a vivência interna produzidas em cena eram buscadas na experiência do próprio ator. É dele a emoção do personagem. É com seu corpo marcado por hábitos e costumes que o personagem age. Por isso, para que haja melhor aproveitamento dessa condição e o imaginário desenvolva-se o mais plenamente possível, é preciso que o ator prepare a si mesmo efetivamente. Se, por exemplo, é importante que o ator alcance o controle das tensões para que a ação física e a vivência se expressem com sutileza, complexidade e fluidez, não bastam exercícios específicos de relaxamento. O ator deve interferir na sua *natureza* cotidiana, observando os músculos que aciona desnecessariamente e a força exagerada que emprega para escovar os dentes, abrir uma porta, sentar-se, escrever no computador, etc., e agir relaxadamente. O mesmo ocorre com a fundamental presença dos sentidos durante toda a atuação: são eles que permitem unir mente e corpo indissoluvelmente. Mas sem o hábito de recordar a jornada diária e acontecimentos importantes do passado com os sentidos em estado de alerta, de “afinar” a observação, por meio deles, enquanto se relaciona com ambientes e pessoas, a vivência fundada na experiência pessoal surgirá débil, imprecisa, e pouco proveitosa nos ensaios, improvisações e apresentações.

Em nosso cotidiano, nos expressamos em diversas situações. Essa linguagem que exteriorizamos em família, no local de trabalho e de estudo, nos acontecimentos sociais, nos encontros entre amigos, etc., é articulada com uma outra linguagem, *interna*, frequentemente oculta até para nós mesmos, que é estimulada por nossas ansiedades, intenções, sentimentos, desejos, associações. Ela se manifesta de forma indireta, pelo olhar, pelo gaguejar, orelhas inflamadas, pequenos gestos descontrolados, atos falhos, alçar de sobrelance...

Os espetáculos de teatro e filmes inspiram-se, em geral, nos encontros e desencontros dessas duas linguagens para construir a expressão dos personagens.

O ator, no entanto, enfrenta um problema singular: apesar de a linguagem dos personagens refletir esse modelo cotidiano em que as pessoas normalmente se esforçam para ocultar o que ocorre no seu íntimo, sua tarefa principal consiste em revelar o que acontece por trás das ações de indivíduos e grupos sociais.

Na expressão dessa linguagem oculta, reside a principal dificuldade dos atores iniciantes. Quando improvisam ou atuam numa cena, reproduzem a *linguagem exterior* a que estão habituados. Isso resulta numa linguagem descolorida, genérica, pobre de significados.

Quando o ator se dá conta disso e procura refazer seu comportamento diante de uma situação teatral, não sabe como acionar as vivências interiores. Na vida real elas ocorrem de forma espontânea, motivadas pelos problemas que afligem a pessoa e o desenrolar dos acontecimentos. Ao tentar resgatar essa *vida interior*, a atuação soa inverossímil, forçada, estereotipada. Ela não responde ao comando da vontade ou do conhecimento.

Para vencer essa dificuldade, Stanislavski investigou novos hábitos para encarnar o personagem de forma mais rica e significativa. Começou, por exemplo, desde muito cedo a agir em diversas situações do seu cotidiano como se fosse o personagem, costume que continuou praticando até suas últimas atuações. Mas a grande descoberta se deu quando conheceu o trabalho de Théodule-Armand Ribot, psicólogo francês que se interessou pela investigação do aspecto físico da vida mental. Ribot provocava seus pacientes para que eles revivessem a situação que produziu o trauma e sofressem novamente toda sua violência. Com a repetição do procedimento, a força destruidora da ocorrência ia perdendo energia, até tornar-se administrável. Um dos recursos importantes para fazer o corpo reviver determinada situação foi o emprego dos sentidos. Quando vemos com precisão, com detalhes, as pessoas e o ambiente onde ocorreu o acontecimento, quando ouvimos o que foi dito do jeito que foi expresso, e despertamos os outros sentidos, as vivências interiores presentes na experiência acontecida vêm à tona e dão vigor original, poderoso, sutil e complexo às ações físicas.

Isso depende, no entanto, da criação de novos hábitos. Estamos acostumados, toda vez que somos colocados em evidência, como ocorre com o ator quando atua, a subtrair nossas intimidades e escorregar para o discursivo. Não foi por acaso que Stanislavski mandou colocar uma faixa na entrada de um de seus estúdios com os dizeres: *Discussão, não. Ação, sim*. O ator, muitas vezes para se defender da dificuldade de expor suas intimidades em público, esconde-se atrás de expressões criadas por outros atores, abrindo mão de sua criação pessoal. Essas intimidades costumam trazer junto sentimentos de vergonha, decepção, saudade.

Para vencer esses obstáculos, Stanislavski experimentou com seus alunos nos estúdios exercícios que permitissem trazer para os ensaios vivências de situações experimentadas pelo ator. Para isso, o ator buscava, principalmente, ver e ouvir novamente o que ocorrera naquelas situações. Por meio desses dois sentidos, o ator voltava a sentir os cheiros, o gosto das comidas, as sensações provocadas pelo sentido do tato com maior facilidade. Com essa exercitação, o ator despertava e percebia, pelos sentidos, pelo próprio corpo, as vivências interiores como se estivessem ocorrendo naquele momento.

Mais: Stanislavski exigia de si mesmo e de seus alunos que praticassem a *observação ativa*. Isso implicava aguçar os sentidos para perceber as emoções, as intenções, os desejos das pessoas com quem mantinha contato no dia-a-dia. Um de seus discípulos conta que, depois de conversar com Sarah Bernhardt, Stanislavski perguntou-lhe o que tinha observado. O discípulo resumiu: “o encontro de duas celebridades que atraiu a atenção de todos”. “Não sei francês suficientemente para falar – retrucou Stanislavski rindo. Então, inventei uma espécie de grammelot a que Sarah respondia como se fosse um francês impecável... Era uma farsa. Aprenda a observar com maior sagacidade.” Ou seja, invente “se” mágicos e novas circunstâncias propostas e verifique, pelos sentidos tornados cada vez mais aguçados, se o que você inferiu procede. Ou, ainda: acredite no que seu corpo comunica a você em decorrência da observação de uma particularidade no olhar da pessoa e, em função da observação, crie “se” mágico e circunstâncias propostas que se encaixem nessa percepção. Seja ousado! A realidade é sempre muito mais complexa do que imaginamos.

Se, no princípio, é difícil para o ator trazer à tona uma situação vivida, principalmente se ela ocorreu num passado distante, com o tempo, formado o hábito, ela surgirá quase que imediatamente após a solicitação do diretor ou a realização de uma ação física pelo ator. Ampliam-se e aprofundam-se, assim, os recursos oriundos da experiência pessoal que o ator pode usar na construção do personagem. A percepção discursiva da encenação pode ser minimizada desde o princípio, mesmo na primeira leitura de uma peça, se o ator consegue atualizar as vivências suscitadas nele por filmes, pinturas, espetáculos de teatro e de dança que tenham a ver com a encenação proposta pelo texto e se consegue recordar experiências significativas vividas por ele mesmo e semelhantes à do personagem.

Mas o ator tem de ficar atento às palavras de Stanislavski:

“Quando aflorar uma lembrança que o afeta de forma importante para seu papel, agradece a Apolo, mas não espere poder conservá-la ou repeti-la. Amanhã, no lugar dela, você recordará uma outra coisa. Não espere que volte a imagem de ontem: fique feliz com aquela que acontece hoje. Aceite a nova evocação e o seu ânimo responderá novamente, com nova energia, à sua atuação na peça, que de tanto repetir, não emociona mais. Você, então, se aquece de novo, renovando suas concentrações. Outros motivadores irão guiá-lo em cena. Não fique caçando a grande emoção perdida. É irrevogável, como um dia passado. A cada vez, procure fazer nascer em você uma inspiração nova, fresca, atual. Não importa se for mais fraca que a de ontem. O importante é que tenha vindo, hoje, natural e

espontaneamente, do fundo secreto do seu eu. E consiga excitar sua criação.”³²

O que fazia Grotowski em relação à prática da recordação? Para compreender o Sistema, sua paixão, criou, quando aluno do Instituto Estatal de Teatro, na Polônia, uma espécie de laboratório teatral dentro do Instituto (com a ajuda dos professores) nos moldes dos estúdios de Stanislavski. Lá deve ter praticado sistematicamente com seus colegas a criação de hábitos para abordar a atuação: recordação por meio dos sentidos, observação ativa, relaxamento, etc. A percepção da importância dessas práticas para produzir no ator um estado de espírito criador é que deve ter levado o mestre polonês a adotá-las com alunos e atores. A exercitação da recordação por meio dos sentidos se assemelha às práticas propostas por Stanislavski. Basta observar um trecho do livro de Thomas Richards, quando relata o trabalho de Ryszard Cieslak em um *workshop* numa improvisação com um participante:

“O jovem deveria recordar o rosto de sua namorada diante de si. Sem um parceiro real, deveria recriar o modo como tocava seu rosto, como se ela realmente estivesse presente e os dois estivessem sozinhos. Para o ator deveria existir somente ela, sua parceira invisível; não nós, os espectadores. Cada vez que o jovem ator tentava essa ação, não conseguia realizá-la de modo verdadeiro. Ele ‘interpretava’, tentando nos mostrar o quanto gostava dela. O resultado era forçado, inverossímil. Cieslak pedia-lhe para repetir várias vezes, como se lhe dissesse ‘Não, não se concentre nos sentimentos. O que você fazia?’ Cieslak dirigia a atenção do rapaz para os detalhes físicos: ‘Não interprete. Como era o toque da pele dela? Em que momento precisamente você toca o rosto de sua namorada? O rosto dela é quente ou frio? Como ela reage ao seu toque? Como você reage à reação dela?’ Apesar dos esforços incansáveis de Cieslak, o jovem ator não chegou *com seu corpo* à verdadeira recordação. Mas quando atingiu seu momento mais verdadeiro, no entanto, Cieslak imediatamente o interrompeu, evidentemente para que ele tivesse como última impressão exatamente esse momento.

Lembrando aquele tempo, percebo que esse foi o meu primeiro *insight* sobre o ‘método das ações físicas’ de Stanislavski. Comparado ao outro trabalho com Cieslak, essa improvisação parecia normal, normal demais para meu jovem corpo ansioso por aventura. Não estava ainda preparado para apreciar o trabalho meticulosamente preciso exigido para dominar um ofício. Mais tarde com Grotowski, no entanto, descobri que o trabalho sobre as ações físicas é realmente esse caminho extremamente preciso, em que nada pode ser feito ‘em geral’.

‘Em geral’, disse Stanislavski, ‘é o inimigo da arte’.”³³

³² STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005, p.181. (Tradução nossa).

Trata-se, claramente, da evocação por meio dos sentidos: “Como era o toque da pele dela? O rosto dela é quente ou frio?”³⁴. E, contrariamente ao que ouvi de diversos professores de interpretação que rejeitam a importância da evocação como um importante processo para o trabalho do ator, alegando que se trata da fase “psicológica” de Stanislavski que deve ser esquecida, Thomas Richards comenta: “percebo que esse foi o meu primeiro *insight* sobre o ‘método das ações físicas’ de Stanislavski.”

Um outro aspecto importante da evocação é trazido à tona nesse *workshop*: durante a evocação “não se concentre nos sentimentos. O que você fazia?”. A atenção deve ser dirigida para os aspectos físicos, para a ação dos sentidos durante a experiência vivida. Exatamente como propunha Stanislavski. As emoções, as sensações, o estado de espírito, os desejos, etc., são consequência da evocação.

De forma muito parecida, assim também procedia Lee Strasberg no Actors Studio:

“O importante ao usar a memória afetiva é manter-se concentrado não na emoção, mas nos objetos ou elementos sensoriais que fazem parte da recordação da experiência passada. [...] Com a memória afetiva trata-se de ver as pessoas que vimos, de ouvir coisas que já ouvimos e de tocar em objetos como tocamos naquela vez. Procura-se recordar por meio dos sentidos o que a boca saboreou, o que vestíamos e o tato da roupa íntima com o nosso corpo. Não se procura recordar a emoção em nenhum momento.”³⁵

Lee Strasberg chama a atenção para certos condicionamentos emocionais que são reforçados com o tempo. Muitos deles tendem a dificultar o acesso vivo à situação experimentada. Nesse caso, aconselha, “sente-se, relaxe e repasse a memória afetiva. Com a insistência, o acesso funciona. Uma vez que isso aconteceu, em teoria vai funcionar sempre.”³⁶

Segundo Strasberg, depois de descobrir as recordações afetivas que lhe são realmente úteis, o ator vê-se às voltas com o problema de trazê-las para a sua atuação. Ele deve, então, procurar fundir sua emoção pessoal com o personagem e o acontecimento a que está dando vida. Por exemplo, quando a pessoa com quem contracenar está falando, o ator

³³ RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Nova Iorque: Routledge, 1995, p.13. (Tradução nossa).

³⁴ RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Nova Iorque: Routledge, 1995, p.13. (Tradução nossa).

³⁵ Lee Strasberg citado por HETHMON, Robert H. *El método del Actors Studio – Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998, p. 86.

³⁶ Lee Strasberg citado por HETHMON, Robert H. *El método del Actors Studio – Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998, p. 86

escuta e responde concentrado nos objetos, como ocorreu nas suas experiências revividas que têm a ver com o momento da atuação: vendo em cena como viu na recordação detalhes da roupa do personagem, etc.³⁷

Quando Stanislavski escreve para o filho relatando o novo processo de abordagem que viria a ser chamado de “Método das Ações Físicas”, ele comenta: “Pode-se realizar a linha física sem aquela espiritual? Não. Isso significa que, traçando a linha física, traça-se também aquela da vivência interior.”³⁸

Se considerarmos o que fala Sharon Marie Carnicke, Stanislavski não admitia a primazia absoluta da ação física sobre as emoções:

“Para Stanislavski, o mental está sempre imbuído do físico e vice-versa. Três meses antes de sua morte, ele advertiu seus estudantes de direção que: ‘É preciso oferecer aos atores vários caminhos. Um desses caminhos é o da ação [física]. Mas há outro caminho: você pode passar do sentimento para a ação, despertando o sentimento primeiro’.”³⁹

Stanislavski trabalhava no sentido de estreitar o vínculo entre corpo e espírito do ator. Para ele, essas duas linhas não podem ser independentes uma da outra na cena.

Já para Grotowski, o uso da vivência interna costuma trilhar caminhos imprevistos. Durante os ensaios de “O príncipe constante”, após conseguir atuar nas improvisações, acionando a vivência interna por meio dos sentidos, o ator passa a se concentrar nas ações físicas produzidas e que serão trabalhadas até o detalhe pelo orientador e por ele próprio. A evocação vale a pena porque gera ações físicas originais e vivas. Após serem trabalhadas em detalhes, essas ações se desprendem das motivações originais. Nesse momento, podem ter seu ritmo alterado e ser deslocadas conforme as circunstâncias e os “se” mágicos colocados pelo diretor e pelo autor. Serge Ouaknine, que acompanhou os últimos ensaios de Grotowski, conta, durante a temporada do espetáculo “O príncipe constante” na França:

“A motivação criadora do ator corresponde à memória afetiva de Proust, mas para o ator grotowskiano, a memória afetiva deve sempre intervir por meio do corpo. Tomaremos emprestado um exemplo

³⁷ Lee Strasberg citado por HETHMON, Robert H. *El método del Actors Studio – Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998, p. 87-88.

³⁸ Stanislavski, citado por Fausto Malcovati na introdução de STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006, pXII. (Tradução nossa).

³⁹ [www.academia.edu/2700819/O Sistema de Stanislavski - Caminhos para o Ator](http://www.academia.edu/2700819/O_Sistema_de_Stanis%C3%A1vski_-_Caminhos_para_o_Ator) Stanislavski, citado por Carnicke em CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky's System – Pathways for the actor*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2000. In: HODGE, Alison. (Org.) *Twentieth Century Actor Training*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000. Tradução: Laédio José Martins. Revisão: Maria Andrea dos Santos Soares e Letícia Bombo.

conhecido da literatura para ilustrar o mecanismo da pesquisa até o espetáculo: em um determinado momento, um ator chamado Proust molha uma *madeleine* numa xícara de chá de tília: a lembrança de Guermantes, ligada a uma época e a um lugar, surge para ele num momento real da improvisação, vivida nesse instante como uma duração afetiva, envolvendo sua totalidade psico-corporal. Sua voz, seus gestos, sua expressão são modificados, determinados por esta associação pessoal. Chamaremos isso de motivação.

A improvisação continua.

[...]

O ator Proust adquiriu uma espécie de reflexo condicionado sobre a base da autenticidade de seu primeiro trabalho. A motivação, repetida e fixada, conserva seu poder criador (o estímulo de um sentido), mas sua essência sofreu uma metamorfose natural: o tempo de sua duração enquanto lembrança-associação desapareceu como tal. Integrada na sua memória como reflexo associado a um tipo de comportamento, a motivação tornou-se mais flexível. O ator pode, agora, jogar com a mesma partitura de motivações, usando um tempo-ritmo acelerado ou lento, permanecer imóvel com uma motivação precisa; seu corpo, seus gestos, sua expressão, o timbre de sua voz, permanecem sempre vivos e fiéis ao sentido fixado, porque estão justificados pelos elementos de sua própria vida.

Numa etapa posterior, tendo a imaginação do ator Proust uma capacidade de deslocamento da motivação original, o encenador pode transformar a *madeleine* em hóstia, a xícara de chá de tília em uma taça de vinho e a mesa em um altar (se a metamorfose é necessária para o sentido pesquisado), ou suprimir tudo e fazer com que o ator aja num espaço vazio onde tudo está por criar pela ‘magia’ do gesto e de sua particular identidade psico-corporal. O encenador pode modificar o espaço (o lugar, as distâncias, os percursos), substituir o texto por um outro fragmento de texto, e solicitar ao ator que dê a mesma motivação a essa nova situação. Para o ator, se sua motivação íntima é autêntica, só ocorrerá um esforço de adaptação, mas interiormente para ele nada mudou.

A *madeleine* pode ter desaparecido; a justificativa da reação e o tipo de contato permanecem. Pouco importa, agora, se o ator está em posição de cruz ou sentado, ou o tipo de seu figurino, ele possui uma chave *real* e *aplicável* que tornará cada momento do jogo teatral um *agora autêntico* em que *acreditaremos*. Assim, brincando com esses múltiplos momentos de verdade do ator, o encenador, em colaboração com o ator, pode construir signos, criar metáforas entre o texto e a ação, a ação corporal e sua motivação, mudar os sentidos até que o efeito procurado satisfaça. [...] Com os fundamentos contidos nesse exemplo, funciona a dialética do presente autêntico e da memória corporal. É bem evidente, no trabalho, que o ator grotowskiano não se coloca o problema sob essa forma nem mesmo se pergunta como isso funciona.

[...]

O trabalho do grupo se pauta pelo tipo de pesquisa descrita a propósito do ‘ator Proust’. [...] O treinamento pelos exercícios metódicos é a primeira porta.”⁴⁰

De qualquer forma, para atuar no cinema, em que geralmente o realismo é adotado, ou numa peça de teatro em que brincamos “com esses múltiplos momentos de verdade do ator”⁴¹, a habilidade de recordar por meios dos sentidos situações em que os provocadores não estão presentes, e que é adquirida por meio de uma prática árdua e sistemática, é indispensável.

Quando eu e Paulo César Bicalho planejamos a construção do espetáculo “Ó: a família do Seu Nelsinho tem insônia!” (a inspiração era Nelson Rodrigues; nenhuma peça, especificamente, mas sua atmosfera), queríamos que o espetáculo se baseasse e se inspirasse em ações físicas ocorridas na experiência íntima e constrangedora dos atores. Não se tratava de documentário. Interessava-nos o rastro que essa experiência deixara no inconsciente do ator no aqui e agora da época da montagem do espetáculo. A trama, o texto, o formato, dependeriam de suas criações. Mas também queríamos um espetáculo substancialmente diferente daqueles em que o espectador participava sem esforço, passivamente, pela empatia com os atores, com a trama, com a trilha... Como no cinema. Sonhávamos com uma produção em que a ação fosse de tal forma deslocada de seu contexto que desafiasse o imaginário do espectador para dar-lhe sentido e, assim, torná-lo mais ativo. Seus desejos, seus medos, suas esperanças, suas angústias, suas sombras é que dariam a forma final. Cada espectador teria o seu espetáculo.

Paulo César havia percebido nos personagens de Nelson Rodrigues o mesmo comportamento dos insones que, por não dormir, não conseguem abrandar os fantasmas do dia anterior e começam a se tornar obsessivos ou “socialmente incorretos” (sem limites entre privado e público, sagrado e profano, sonho e realidade). A partir disso, os ensaios se dividiam em vários momentos diários (que variavam a critério de cada investigação temática e que poderiam durar dias ou semanas):

- trabalho de aquecimento, em grupo: danças e cantos advindos da umbanda e do candomblé; essa fase do trabalho era orientada por um ator que era pai de santo de um terreiro;

⁴⁰ OUAKNINE, Serge. *Théâtre Laboratoire de Wrocław: Le prince constant – Etude et reconstitution du déroulement du spectacle*. Les voies de la création théâtrale. Vol. 1. Paris: Éditions de Centre National de la Recherche Scientifique, 1970, pp.34-35 e p.40. (Tradução nossa).

⁴¹ OUAKNINE, Serge. *Théâtre Laboratoire de Wrocław: Le prince constant – Etude et reconstitution du déroulement du spectacle*. Les voies de la création théâtrale. Vol. 1. Paris: Éditions de Centre National de la Recherche Scientifique, 1970, p.35. (Tradução nossa).

- trabalho sobre experiências vividas – evocação, a partir dos sentidos, de momentos ligados a “fantasmas” ou obsessões que perseguiam os atores, de momentos em que só de lembrar, ficavam corados, e de momentos extremamente íntimos (de coisas que fariam apenas sozinhos ou só na frente de pessoas com quem ficassem extremamente à vontade);
- trabalho sobre a observação ativa de parentes ou amigos próximos, ou seja, de pessoas que o ator conhecia profundamente, e a incorporação de detalhes físicos e comportamentais dessas pessoas à sua *segunda natureza*, disponível para sua atuação;
- trabalho sobre o imaginário – criação do ator a partir de temas propostos, como: criar partitura de ações para uma música que fosse muito significativa para ele; fazer a ação da própria morte, como sempre a imaginou e depois criar a dança da própria morte; recuperar uma experiência marcante vivida no passado e, em seguida, improvisar sobre a ação dessa experiência no presente, finalizando com sua projeção no futuro.

À medida que os atores iam produzindo essas ações, nós diretores trabalhávamos individualmente com cada um para aprofundar a experiência. Quanto ao trabalho com a evocação, por exemplo, o ator era levado a atualizar a situação vivida, por meio dos sentidos, com maior a maior precisão possível (chamando sua atenção para detalhes concretos da situação que o estimulavam fisicamente: *que cor tinha?*, *estava quente?*, *não vejo que você está vendo, onde exatamente a pessoa se encontrava nesse espaço?*, etc.).

Propúnhamos, em seguida, improvisações usando os trechos trazidos pelas evocações, pela observação ativa e pelo imaginário, e que compunham a partitura de cada ator, misturando uns com os outros, e sugerindo adequações de uma ação com a outra de tal forma a sugerir um enredo com princípio, meio e fim. Dessa forma, aos poucos o ator se deslocava da situação geradora e se aproximava da cena criada por nós, diretores.

Outros processos de intervenção sobre o material trazido pelas evocações ocorriam como, por exemplo, fazer com que os sonhos recorrentes do ator, acompanhados de sua carga emocional, se transformassem em ações associadas ao imaginário religioso, ou, então, misturar a ação resultante de uma experiência sexual com os movimentos da dança de congado.

Para realizar isso, contávamos com uma equipe de atores acostumada a pensar nas suas experiências de forma discursiva e, dessa forma, expressá-las. Sem a presença dos sentidos, contavam, para si mesmos, o que havia acontecido, como se estivessem numa mesa

de bar. E, desse jeito, apresentavam as ações: descritivamente. Iniciou-se um longo período preparatório em que as exercícios propostas por Stanislavski foram diariamente praticadas para que se tornassem hábito, dentro do contexto do trabalho que estávamos desenvolvendo: exercitação dos sentidos pela recordação de acontecimentos; observação ativa da experiência cotidiana; percepção da tensão exagerada e da presença de músculos desnecessários para a execução de uma atividade cotidiana como escovar os dentes, e, em seguida, relaxamento; manipulação de objetos da vida cotidiana para serem usados como objetos imaginários, etc.

O resultado foi surpreendente. Durante os seis meses de treinamento diário, de 6 a 8 horas por dia, os atores foram conquistando facilidade crescente em trabalhar com os próprios sentidos, com o relaxamento muscular, com fantasmas de objetos, e com os materiais decorrentes das observações ativas de seu cotidiano e da recordação de situações experimentadas. Já realizavam ações genuínas e extremamente pessoais, com tempo dedicado à iniciação da evocação cada vez menor.

O trabalho em que as ações eram inventadas pelos atores e não aquelas vividas por eles, como no caso da criação de partitura para uma música significativa ou da criação da dança da própria morte, foi o que mais apresentou dificuldades em adquirir vivência interna e se tornar orgânico. Só mais para o final adquiriu consistência, quando os atores já dominavam melhor o uso dos próprios sentidos. O imaginário do ator, que no começo do trabalho era marcado pela racionalização, agora se mostrava mais solto e muito mais vivo nas ações físicas que os atores produziam. Jeane Doucas, atriz participante desse processo, em sua dissertação de Mestrado sobre o trabalho desenvolvido “O que o ator revela na sua ação? Das ações físicas de Stanislavski e Grotowski a duas experiências brasileiras”, conta que, após esse período de preparação, acrescentara à sua lista de ações algumas que havia inventado, que não tinham sido de fato vividas. Desafiou-nos para distinguir as inventadas. Nas suas palavras: “Não só não identificaram, como estas ações entraram na construção do espetáculo, enquanto outras, que haviam sido retiradas da minha vida pessoal, permaneceram fora.”⁴²

No princípio do trabalho, a partitura de ações “inventadas” era discursiva e exteriorizada. A partir de todo esse trabalho preparatório sobre si mesmo, após o período de exercitação, quando se tornou habitual e fácil para o ator o uso dos sentidos, após o ator implicar nesse imaginário suas singularidades, as ações foram adquirindo veracidade. Em alguns casos, como afirma Jeane Doucas, ficou difícil distinguir ações realmente

⁴² DOUCAS, Jeane. *O que o ator revela na sua ação? Das ações físicas de Stanislavski e Grotowski a duas experiências brasileiras*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2004, p.112.

experimentadas pelos atores daquelas inventadas por eles. Essas, agora, irradiavam vida interior. Esse é um pequeno exemplo de uma fase do processo que deixou clara a necessidade do trabalho de preparação sobre si mesmo, anterior ao trabalho da encenação, para que o ator possa ampliar seus recursos sem perder a vivacidade que possuíam na origem. A importância do período preparatório é incontestável.

VÍDEO 1 – A CRIAÇÃO A PARTIR DE SI MESMO

(Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo)

Introdução

Este vídeo procura mostrar a importância de o ator partir de si mesmo, como pessoa, para a construção do papel. São suas as emoções e os desejos que movimentam o personagem. Os hábitos e costumes que presidem suas ações físicas no cotidiano não podem ser desconsiderados – o seu automatismo, que faz o ator andar, abrir uma porta, comer, sentar-se, de certa forma, irá interferir na atuação. O vídeo procura também mostrar que, em consequência disso, a preparação do ator deve agir sobre sua própria pessoa. Sua vida cotidiana é referência e alvo para o seu aperfeiçoamento como artista.

Roteiro

(Pichado numa parede de um teatro: A CRIAÇÃO A PARTIR DE SI MESMO.)

NARRADORA – *(Imagem de pessoas desde a primeira infância até a vida adulta.)* Você! É você que estará no palco, nas telas de cinema e de televisão atuando como ator. É o seu corpo, a sua voz, as suas emoções, a sua experiência pessoal que darão vida ao personagem. *(Narradora fala para câmera debaixo do chuveiro.)* Nos ensaios e nas apresentações, você vai se deparar com o seu maior problema: como ativar seus desejos, seus sentimentos, suas paixões?

NARRADOR – *(Imagens do teatro antes de Stanislavski, desde o grego, com suas máscaras, passando pelo teatro de rua até o palco italiano.)* Na criação de um papel, você pode usar somente suas emoções pessoais. Não conseguimos arrancar nossa alma e substituí-la por uma outra, emprestada, mais parecida com a do personagem!

Sem treinamento adequado e diário, que vira hábito, o ator tem de recorrer a variados truques cênicos. E tudo isso para quê? *(Stanislavski falando.)* Apenas para que o espectador possa ler a obra literária. O espetáculo, então, não passa de uma ilustração que não permite vivência para a plateia porque não tem a presença palpitante do organismo do ator em cena. Por isso, quando você interpreta, deve, sempre, sem exceção, recorrer aos seus sentimentos pessoais.

(Cenas de teatro e de cinema pós-Stanislavski.) Interpretar sempre e apenas você mesmo. Mas, é claro, levando em conta o imaginário do autor e do diretor, as circunstâncias propostas por eles, os problemas e as tarefas que o personagem enfrenta para realizar seus desejos mais intensos na peça ou no filme.

(*Imagens do filme “Faust”, de Sokurov.*) Numa determinada cena é importante, por exemplo, ver novamente aquele sorriso de sua namorada para dar vida a uma ação física. Mas ela não está presente. Para dominar essa habilidade de perceber sua namorada com o seu corpo, como se ela estivesse presente, você tem de praticar sistematicamente a recordação usando os sentidos – ver o ambiente e as pessoas presentes na situação vivida por você, ouvir o que elas falaram do jeito que se expressaram, etc.

(*Fotomontagem de momentos marcantes de uma pessoa, como um álbum de família.*) Quanto mais ampla for sua memória emotiva, quanto mais fácil e rápido se tornar o seu acesso à sua memória emotiva, quanto mais material criativo você puder extrair dela, tanto mais rica e completa será a sua criação. Isso é óbvio e dispensa explicação.

Mas além da riqueza da memória emotiva, é necessário levar em conta a força e a qualidade do seu material. A força, sobretudo. Quanto mais a memória emotiva for poderosa, pungente, marcante, mais a sua recordação será precisa e complexa. Você deve usar as lembranças de suas experiências pessoais como usa os livros da biblioteca para pesquisar uma pessoa. A nossa memória é um material vivo para a criação do personagem.

Quando aflora uma lembrança que o afeta de forma importante para seu papel, agradeça a Apolo, mas não espere poder conservá-la ou repeti-la por muito tempo. Se ela não te emociona mais, amanhã, no lugar dela, uma outra recordação poderá ser despertada.

(*Cena do filme “Persona”, de Bergman.*) Para criar arte que valha a pena, para vivenciar em cena “a vida do espírito humano em um papel”, é indispensável não apenas estudar essa vida, mas estar em contato imediato com ela por meio de suas experiências pessoais tornadas presentes, fisicamente, por meio dos sentidos. Para que isso ocorra é necessária uma preparação sistemática, diária, entusiasmada, persistente que te permita, nos ensaios e nas apresentações, (*imagem de um mesmo lugar em duas diferentes circunstâncias*) ver o que você vai falar e ver aquilo de que os outros atores estão falando. (*Algumas imagens do álbum de família.*) Quanto mais essas imagens mexerem com você, quanto mais elas estiverem presas à sua vida pessoal profunda, tanto mais viva e rica será sua atuação.

NARRADORA – (*Cena do filme “The living and the dead”.*) Stanislavski pedia ao ator para concentrar as investigações que levam à criação do personagem no próprio corpo, nos seus hábitos e costumes, nas suas experiências pessoais, na sua sensibilidade. (*Imagens de aulas e de ensaios.*) É por isso que as escolas consideradas as mais competentes só admitem dez alunos por turma quando o assunto a ser estudado é interpretação. Somente assim, conseguem preparar o corpo de seu aluno de forma personalizada.

(*Imagens de John no documentário “Alive inside”.*) Para dar um exemplo da importância da memória, veja o caso desse senhor. John perdeu a memória e se encontra em um lar para idosos. Perdendo a memória, perdeu também a iniciativa, fundamental para qualquer tipo de criação. (*Cena sobre a história de John no documentário “Alive inside”.*)

VÍDEO 2 – A EXPERIÊNCIA PESSOAL POR MEIO DOS SENTIDOS

(Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo)

Introdução

A preocupação fundamental, neste vídeo, foi tornar mais claras as possibilidades estudadas por Stanislavski de acessar furtivamente, de forma indireta, o inconsciente volúvel, que geralmente se recusa a abrir as portas para a vivência de experiências constrangedoras e lancinantes, exatamente aquelas que dinamizam a criação do ator. O processo de acessar esse tipo de vivência é uma prática essencial para atingir o propósito primordial do Sistema, “criar a vida do espírito humano em um papel e encarnar essa vida em cena sob uma forma artística”⁴³. Sem despertar o inconsciente por meio de processos conscientes, não há como abastecer o espírito humano em um papel, de forma a produzir vivência para essa criação e a convivência em cena com os outros atores. O roteiro do vídeo procura mostrar, de forma fictícia, o processo da evocação de uma situação vivida, tentando tornar claro o acesso por meio dos sentidos, e o papel dos chamarizes. Baseei-me nos exercícios efetuados por atores orientados por mim. Procuro mostrar também a importância do uso do sentido da visão; por meio dela, os outros sentidos são despertados. Além disso, é por meio dela que podemos dirigir a evocação, percorrendo suas etapas. Da evocação, podem surgir materiais importantes que abastecerão a visualização que deve acompanhar a atuação, como uma espécie de filme interior sensível a tudo que acontece em volta do ator e que permite fixar a linha contínua de ações. O vídeo tenta mostrar como transitar na descontinuidade dos detalhes do processo de evocação até alcançar a vivência da experiência buscada. Além disso, procura seduzir o espectador para a prática diária de visitar si mesmo com os sentidos alerta, de forma a conhecer melhor seu instrumento de trabalho, ele próprio, sua experiência de vida, seus desejos, seus comportamentos mais sutis, a relação com sua vida interior e como essa relação influencia seu modo de agir, seus sentimentos, suas intuições diante de obras de arte a que se expôs, etc. Se isso for praticado diariamente, tornando-se hábito, o ator conquista instantaneidade no processo de evocação. Basta agir em cena com lógica e coerência, como sugere Stanislavski.

⁴³ STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005, p.38. (Tradução nossa).

Roteiro

(Câmera passeia pela lombada de livros de uma biblioteca empoeirada. Passa pela sequência de livros. Para, volta atrás porque um dos livros começou a se mover. O livro “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia” arrasta-se para fora e gira, mostrando-se. O livro levanta-se ligeiramente, tremendo, recua, como se virasse o corpo para trás preparando-se para dar uma cabeçada em alguém, e avança em direção rápida do espectador como se batesse na cabeça de quem vê. No blackout que se segue, ruído de vidro sendo quebrado e de cacos caindo pelo chão. Imagens de atores nus no palco com pedaços de papéis de livros colados por todo o corpo, em posições diversas, agachados, virados de lado, em pé, etc., cada um vivendo uma experiência específica, arrancando os papéis e soltando-os no ar com dificuldade, eles colam, têm de empurrá-los com os dedos, e os pedaços de papel se desprendem da mão caindo como penas. Cena filmada com luz por trás, por baixo, ou de lado, de forma a colaborar para criar imagens abstratas que expressem a relação dos atores com os livros que falam do Sistema. Veem-se linhas em movimentos dos corpos dos atores e dos pedaços de papel que arrancam do corpo e jogam fora com dificuldade.)

NARRADOR – Ei! Eu não sou para ser lido! Não sou para ser lido, entendeu? Entendeu!? Você tem de *praticar* o que existe dentro de mim para me entender de fato!

(Corte. A cena agora tem outro clima, mais calmo e concentrado: atores se preparando para começar uma ação.) A preparação é fundamental para o ator que usa seu corpo para criar. Para começar, o ator tem de *ver* aquilo de que está falando quando atua nos ensaios, no palco ou numa filmagem. Da mesma forma, deve *ver* aquilo de que o outro ator com quem contracenar está falando.

(Imagem de um mesmo lugar em duas diferentes circunstâncias.) Você para atuar tem de acionar os seus cinco sentidos. Basicamente, *ver* aquilo de que você está falando e *ver* o que está sendo falado pelos outros atores. *(Ação de uma atriz concentrada em uma situação a partir do acionamento dos sentidos.)* Provocados pelo sentido de ver durante a ação, os outros sentidos são ativados em cena e, juntos, dão vida à fala, aos gestos, à ação. Dessa forma, você produz vida interna para o personagem.

(Imagens de pessoas, muito à vontade, conversando com um telefone antigo desligado como se estivessem conversando com um amigo íntimo.) Para ter uma percepção mais concreta do que estou falando, experimente uma brincadeira: finja telefonar para uma pessoa com quem você convive intimamente. Sempre fingindo, conte para ela alguma novidade que aconteceu, de fato, com você, dentro de algum assunto que vocês costumam

conversar. Agora o importante: procure ver o rosto dela e ouvir a voz do jeito que ela costuma falar. Se alcançou isso, se conseguiu despertar os sentidos da visão e da audição enquanto brincava, muito provavelmente um movimento interior surgiu e mexeu com seu corpo e sua voz.

(*Imagens de amigos conversando.*) Na vida real, isso acontece de forma muito perceptível quando você está relaxado, conversando com amigos, parentes, ou com a namorada. Num desses momentos, motivado pela conversa que gira em torno de excursões pelo mundo afora, por exemplo, vem à sua cabeça a imagem do tio que gosta muito de viajar. (*Cenas descritas da família – tio, irmã, amigos.*) Você o vê durante um almoço, falando entusiasmado de uma excursão pelo Egito. Aí você sente vontade de compartilhar o que viu na sua lembrança e fala dele animadamente para os amigos. Alguém comenta que conheceu o seu tio de que você está falando, no velório de seu avô, pai dele, e parecia que esse seu tio tinha bebido um pouco além da conta. Você pensa ter visto no olho do amigo e no jeito que ele falou uma certa ironia. Você se lembra do tio no velório, chega a sentir novamente o cheiro de álcool no hálito dele quando veio conversar com você. Aparece para você a imagem da irmã dele, olhando-o com desgosto. Dá pra ver que falam mal dele. Então volta a ter, como na época, vontade de defendê-lo. Vê o tio angustiado no hospital, antes da operação do pai. “A doença e a morte do pai acabaram com ele”, você explica para o amigo irônico. E começa a lembrar cenas em que o tio costumava caçoar do modo severo do pai agir e como o pai ficava mais à vontade depois que ria das brincadeiras.

Mas, no dia-a-dia, tudo isso acontece espontaneamente. (*Imagem do ator em um palco e, ao fundo, os personagens da cena anterior que vão sumindo e o deixando sozinho no palco.*) Se você quisesse mostrar essas cenas numa improvisação durante os ensaios, não teria, para começo de conversa, as mesmas pessoas que despertaram seus sentidos no encontro com os amigos ou no velório. As sensações que teve no encontro surgiram lá, espontaneamente. Aqui, quando tenta repetir na improvisação, cadê?

(*Imagem do ator em um palco e, ao fundo, texto teatral com anotações de um ator.*) Essa dificuldade aumenta quando tem de criar um papel. O autor que inventou o seu personagem usou das vivências dele. Você vai ter de usar das suas vivências que se parecem com aquelas do autor. Mas como? Conhecer o personagem, por exemplo, construir sua biografia desde que ele nasceu não é suficiente. (*A imagem do texto some e ator fica sozinho no palco.*) Quando você voltar a ensaiar, vai encontrar a mesma dificuldade de dar vida interior ao personagem.

(Câmera, em planos mais fechados, sai do palco, passa pela plateia, pelos bastidores, onde há um ator concentrado, vai passando pelos corredores do teatro, passa pelo camarim até blackout.) Para orientar seu trabalho, para você acreditar no que faz em cena e o espectador também se envolver com o que vê, a pergunta chave para você é: Como você agiria se estivesse na mesma situação que ele, o personagem? O que você faria se estivesse junto com a namorada, como acontece numa cena, e alguém te empurrasse contra o muro gritando que você o traiu com a esposa dele? Para responder a essa pergunta com seu corpo, com suas emoções, você precisa estar preparado tendo como ponto de partida seu cotidiano e sua experiência vivida.

(Imagem de atriz na frente de um espelho.) Em primeiro lugar, é preciso que saiba se perceber na vida, mas não de uma maneira narrativa e sim fisicamente. Se você se investiga, em variadas situações que te marcaram, com os sentidos colocados em estado de alerta, você cria material vivo que poderá ser usado nos ensaios e nas apresentações da peça. É preciso que você saiba reviver situações experimentadas por você de tal forma que essa revivência possa dar vida ao personagem, dar-lhe alma, a partir das suas experiências pessoais, como faz qualquer artista, seja ele pintor, poeta, músico. Para reviver uma situação experimentada e produzir material que incendeie a criação do personagem, é imprescindível o uso dos sentidos. Ver novamente a situação vivida por você é o mais importante. A visão desperta os outros quatro sentidos. Se você consegue ver com detalhes uma pessoa agindo numa circunstância experimentada por você, na sua memória também irão surgir o que ela falou, o jeito com que ela se expressou, o modo com que essa pessoa te tocou, o cheiro dela.

NARRADORA – *(Falando para a câmera debaixo do lençol.)* Um dos exercícios que Stanislavski e seus atores praticavam diariamente para aperfeiçoar essa viagem a situações vividas por eles é o seguinte...

NARRADOR – *(Imagens subjetivas de um dia rememorado. Câmera subjetiva das várias situações cotidianas que as pessoas experimentam em seu dia-a-dia, às vezes em planos muito fechados, às vezes, embaçados, de acordo com a ligação emocional com a situação. Essas imagens acompanharão a expedição que é proposta na vida pessoal.)* Para começar, à noite, apague a luz e reveja o seu dia, começando pelas situações mais recentes, e, assim, chegando até o momento em que acordou. Faça isso diariamente. Se no princípio é difícil, com o tempo você consegue despertar os sentidos em um minuto. Tente lembrar, com a maior clareza possível, por meio dos sentidos, situações marcantes com pessoas ligadas emocionalmente a você, as vivas, as mortas. Relembre também situações vividas por você no passado mais distante. Dessa vez, quando for para o passado, procure sempre situações que

ainda hoje te incomodam. Coragem! Apenas 5% da nossa experiência tem esse poder. Os outros 95% podem ser jogados no lixo. Tem utilidade cênica algo que aconteceu com você e que, só de lembrar, você fica pálido ou sente vontade de desaparecer... Algo de que você tem medo de lembrar... Algo que, por meio de um olhar debochado, de uma frase sussurrada no ouvido, de uma imagem familiar, te agarra novamente e volta a viver em você, te incomodando, te excitando, te provocando. Às vezes, intenso, como na primeira vez, às vezes mais fraco ou mais forte.

(Falando de forma impessoal para não influenciar, mas buscando ajudar o ator a ir se concentrando na própria experiência.) Procure ver o lugar onde aconteceu a situação vivida por você. *(Blackout.)* A visão é que comanda, que inicia o processo. Veja. *(Reflexos de luz produzidos pela água em movimento de uma piscina vão entrando em foco, do ponto de vista de quem está nela, sem que se possa definir exatamente o que é.)* Se tiver dificuldade de ver o lugar com clareza, concentre-se num detalhe. *(O detalhe da margarida da piscina aparece focalizado sem cor no início; aos poucos a imagem ganha cor. Depois de um tempo, a imagem amplia-se para uma piscina vazia, sem pessoas, agora revivida mais nitidamente.)* Procure ver as pessoas. *(Aparece um pé descalço à borda da piscina, do ponto de vista de quem está dentro dela.)* Veja a roupa que ela está usando em detalhes. *(A câmera sobe pela perna, ela está de pé, pega o biquine passeando por seus detalhes. Mas a cor está sem vida.)* Não tenha pressa, insista em ver o mais nitidamente possível. *(Câmera sobe novamente pela perna da mulher, agora com os pés dentro d'água. Chega no biquine: as cores estão mais nítidas. Sobe até o rosto. Retorna ao biquine. Agora detalhes aparecem, como uma mancha ou um pedaço esfiapado do biquine.)* Veja agora a pessoa inteira. *(A câmera se afasta e pega o corpo inteiro da moça de biquine, parada como se fosse uma foto.)* O que ela está fazendo? *(A moça sai da pose de foto, se agacha e estica um pão de queijo para a câmera, enquanto conversa num celular.)* Agora procure ver em detalhes. Veja os olhos, a boca. Se você conseguir ver com nitidez, vai ouvir o que ela disse. *(A câmera passeia pelo seu corpo e concentra a atenção na boca e nos olhos. Imaginando a reação do marido, ela diz "Eu tenho uma surpresa pra te contar!")* Veja mais coisas que estão acontecendo no lugar. *(A câmera passeia pelos arredores da piscina. As imagens ficam pouco nítidas.)* Procure ouvir os sons que as pessoas produzem. *(Ruídos de vozes, as imagens ficam nítidas a partir de algum detalhe, a voz surge em seguida. Algumas pessoas se caracterizam pelo riso, por uma expressão vocal particular.)* Concentre-se agora em algumas situações que estão ocorrendo. *(A câmera sai do ponto de vista da piscina e toma o ponto de vista de quem está sentado com esse ou aquele grupo. As pessoas são filmadas a partir da valorização de detalhes que*

permitem despertar os sentidos do espectador.) Está fazendo calor? (Uma pessoa se refresca em frente do ventilador. Durante esses momentos, reaparece a moça de biquine sorrindo enternecida para a câmera.) Caminhe agora para a situação que provocou a experiência que você quer viver novamente. (A jovem de biquine olha para a câmera e sorri, aproxima-se, abraça a câmera e fala no ouvido do ator: “Eu estou grávida.” A câmera se afasta, foca o sol que acaba por “queimar” o filme, como a emoção provocada pela revelação.)

NARRADORA – *(Imagens de Lee Strasberg trabalhando com atores.)* Lee Strasberg, que supervalorizou este processo de evocação para despertar, por meio dos sentidos, a memória emocional na preparação do ator em sua escola, o *Actors Studio*, conta que, depois de algum tempo de prática insistente, o ator gasta apenas um minuto para iniciar a revivência das emoções, mesmo que, no princípio, tenha encontrado dificuldades de toda ordem. A revivência vai ficando cada vez mais instantânea. Ou seja, o tempo para a ocorrência da ação interior diminui a tal ponto que basta uma provocação nos ensaios ou nas apresentações para o inconsciente responder e a emoção surgir. *(Imagens de cenas do espetáculo de Grotowski, O Príncipe Constante.)* Grotowski, outro genial diretor e investigador da arte do ator, promovia, na fase de preparação e nos ensaios de suas peças, sessões em que seus atores praticavam a revivência pelos sentidos para tornar significativas e originais as ações físicas. *(Imagem de Stanislavski trabalhando com atores.)* Stanislavski, no final de sua vida, propôs para atores que praticaram exercícios do Sistema a vida toda, durante anos, que comesçassem os ensaios agindo, atuando. Nesse novo processo, enquanto as ações físicas adquiriam consistência, a vida interior acontecia de uma forma cada vez mais presente. Mas sem a longa e sistemática preparação anterior, isso dificilmente ocorreria.

VÍDEO 3 – OBJETO IMAGINÁRIO

(Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo)

Introdução

O foco, aqui, é mostrar como Stanislavski sugere dar sentido pessoal às ações do ator por meio da relação viva, sempre fundamentada nas próprias experiências, na própria sensibilidade, nas próprias intuições que residem no inconsciente, em face dos objetos cênicos, dentro das circunstâncias propostas condicionantes, dos “se” mágicos, etc. E como se processa o aproveitamento da mecanicidade desses movimentos em benefício da vivência apoiada no inconsciente, com o exercício do objeto imaginário, que enriquece as habilidades do ator e personaliza sua relação com eles. O vídeo aproveita o exemplo, dado por Stanislavski, sobre o modo de as crianças se apropriarem de habilidades. A criança é importante, aqui, pois ela representa o fazer com ingenuidade – ela acredita e se entrega ao jogo. Uma condição que o ator tem de conquistar a duras penas.

A fim de se envolver em cena com o que faz, o vídeo sugere que o ator foque sua atenção nos objetos tornando-os mais atraentes e provocantes. A partir da relação que o ator estabelece com esses objetos (que podem ser os objetos de cena, os invisíveis, trazidos pelas recordações ou o ator com quem contracena), o restante será contaminado pela vida interior que o ator empresta a essa relação.

Roteiro

(Pichado numa parede de um teatro: OBJETO IMAGINÁRIO.)

NARRADORA – *(Falando para a câmera deitada sobre amante imaginário.)* A relação com objetos concretos ou invisíveis, não importando se vivos ou não, ajuda a revelar a vida interior do personagem num espetáculo de teatro ou num filme.

(Cena inicial do filme “Era uma vez no Oeste”, da mosca no revólver). Stanislavski considerava objeto imaginário qualquer coisa para a qual converge uma ação, emoção ou pensamento do personagem. Pode ser o outro ator, um objeto real ou a lembrança de um objeto. Um aspecto importante de suas pesquisas é a relação que travamos no cotidiano com os objetos comuns.

NARRADOR – *(Imagem de neném engatinhando, tentando andar se movimentar, segurando objetos, descobrindo o espaço à sua volta.)* Quando você era criança e aprendeu a andar sobre os próprios pés, você estudava inconscientemente cada pequena ação que

compunha essa tarefa de caminhar, apalpando, agarrando, observando o espaço a ser percorrido, consultando o equilíbrio com a atenção de quem faz isso pela primeira vez.

(Neném tenta comer do jeito que consegue, tenta acertar a colher na boca.) Com adultos, é diferente. Comer, por exemplo. Quando você come, não se concentra em todos os pormenores: como segurar o garfo e a faca, como manejar esses objetos, como mastigar o alimento, como engolir. Nessa altura da vida, você comeu milhares de vezes e é uma ação habitual, já mecânica. Por isso, se realiza por si. *(Mostrar crianças um pouco mais velhas comendo.)* Se a ação não fosse lógica e coerente, você não conseguiria acertar a comida na boca. E o que é que controla a lógica e a coerência das suas ações? A atenção do inconsciente, o seu autocontrole instintivo.

(Adultos comendo.) Na vida real, de tanto repetir as mesmas ações, criamos uma lógica e uma coerência, por assim dizer, “mecânicas”, das ações físicas. A fixação inconsciente da atenção e o controle instintivo de si mesmo se manifestam por si e, invisíveis, nos guiam. E, assim, fogem à nossa atenção consciente.

(Chaplin no filme “Tempos modernos”. Cena que passa da construção em série e seu movimento repetitivo até a abstração dele.) Por isso, é necessário, no princípio, quando você começa a praticar as ações físicas do personagem, substituir a mecanicidade instintiva de cada ação física por um controle consciente, lógico e coerente. Esse relacionar-se de novo, como se fosse a primeira vez, com objetos é necessário para atender ao papel e a suas circunstâncias específicas. Com o passar do tempo, de tanto praticar, voltará a se parecer com um hábito. Mas, fazendo isso dentro do “se” mágico, das circunstâncias propostas e das tarefas do papel, a ação estará marcada pela vida do personagem. De qualquer forma, a mesma mecanicidade que adotamos, inconscientemente, na vida real, devemos acabar por sentir em relação às ações físicas do personagem nos ensaios e nas apresentações. Do contrário, não conseguimos acreditar como verdadeiro aquilo que acontece em cena.

(Sobre imagem de atores usando objetos reais e, depois, tornando-os imaginários: tomando banho, largando o sabonete e se ensaboando com sabonete imaginário, amarrando o sapato, colocando boné etc.)

Para exercitar a relação com os objetos que usa em cena, comece por torná-los imaginários. Um jogo facilita isso: use-os como faz na vida real e, em seguida, como objeto imaginário. O exercício consiste basicamente em ensaboar-se com sabonete imaginário logo depois que você se ensaboou de fato. A cada repetição imaginária vá inventando novas circunstâncias: “estou atrasado para o encontro”, “a vizinha me observa da janela”. E “se” mágicos variados: “e se a sujeira grudou pra valer?”, “e se estou me achando gordo feito

porco bem tratado?”. Dessa forma, você presta atenção no modo espontâneo como usa esses objetos e exercita a incorporação de relações imaginárias que dão vida à ação do personagem quando se relaciona com eles, num momento específico do espetáculo. O ator deve se exercitar diariamente e repetir a ação com objetos que usará nos ensaios e apresentações mais de 100 vezes, para que a ação física com os objetos imaginários adquira a mesma mecanicidade da vida cotidiana com os objetos reais. Quais músculos são realmente necessários para executar a ação? Qual força precisa ser empregada? O excesso de tensão desacredita a ação do ator.

NARRADORA – *(Câmera passeia pelo corpo de uma mulher como se fosse os olhos do amante. Só detalhes de partes do corpo meio indefiníveis. Às vezes, a passa por partes reconhecíveis, como pé, mão...)* Suas relações cênicas com objetos costumam ficar complicadas porque envolvem situações íntimas e pessoais que ainda mexem com você.

NARRADOR – Imagine você que está com sua esposa num quarto de hotel. Conversam despreocupadamente, enquanto tiram a roupa e deitam. Vocês se abraçam com toda a liberdade e então percebem que uma enorme porta se abre e, da obscuridade, pessoas estranhas observam vocês. *(Câmera assume o constrangimento do casal e reage desconexa.)* Imediatamente se cobrem, ajeitam o cabelo, procurando agir com discrição, como se vocês estivessem fazendo “sala” para alguém.

(Câmera na plateia, com atriz desfocada, até que desfoca plateia também.) É impressionante como a intimidade é destruída se você se deixa levar pelo buraco negro do prosccênio, onde estão os espectadores.

(Câmera em plano detalhe das possibilidades de concentração do ator nessa cena. Câmera desfoca plateia e consegue focar atriz. Começa pelos planos mais fechados, ainda com dificuldade de se relacionar com a atriz: brinco e orelha, parte do pescoço com cabelos, atriz revelando pescoço para ser beijada. Câmera desfoca, pega detalhes do chão do palco, passeia pelas costas dela, aos poucos vai abrindo, já se vê o tronco da atriz, ela brinca com a câmera, se esconde debaixo do lençol. Ao fim, retorna para os detalhes em que o ator pode se concentrar.) E, no entanto, essa dificuldade tem solução simples: você precisa se envolver com o que existe na cena para esquecer-se da plateia. Comece pelos objetos mais próximos que estão em cena. O brinco que a atriz usa e que te remete para algo significativo para o seu personagem; o contato do lençol com sua pele que acorda a lembrança do desejo de dormir com uma namorada, finalmente alcançado. A atenção dirigida para um objeto facilita a retomada das circunstâncias que condicionam a cena e dos “se” mágicos que você se propôs. Recuperada a relação com a cena, amplie o círculo de atenção. Veja o corpo inteiro da atriz ou

os objetos que compõem a cena do encontro amoroso – eles estarão marcados por essa concentração que você retomou com os objetos mais próximos. Se perder a concentração, retorne a eles.

NARRADORA – (*Cena do filme “Meu tio”, com Tati se relacionando com os objetos ultra modernos da cozinha da sua irmã.*) Essa sugestão que manda você se concentrar no objeto mais próximo, procurando conservar ou recuperar a vivência que o personagem tinha no momento em que ocorreu uma desorientação em cena, pode parecer tolice. Mas se considerarmos que a vivência interna é feita de sentimentos seus muito íntimos, como na vida real, você no palco, nesses momentos, está muito exposto.

VÍDEO 4 – OBSERVAÇÃO ATIVA

(Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo)

Introdução

O propósito deste vídeo é chamar a atenção para a importância da observação ativa, uma das exercícios diárias com que Stanislavski envolve a vida do ator. O ator não passa mais pelos momentos cotidianos distraído, movido por problemas que estão noutro lugar, mas exercita suas antenas intuitivas para perceber constantemente o que acontece à sua volta. Sobretudo, exercita a imaginação própria e a enriquece, pelo confronto com circunstâncias vividas por outras pessoas, intuindo os desejos delas, as respostas que dão aos problemas que as afligem, as expressões de sentimentos ocultos contidas em suas ações. Esse processo permite observar como as pessoas caracterizam sua alma na vida real. Acompanhado da apropriação da observação, por meio do “se eu fosse a pessoa que está sendo observada por mim”, coloca à sua disposição matéria-prima personalizada. Tudo isso servirá de alternativas e possibilidades que o ator enfrentará na criação do personagem.

Roteiro

(Pichado numa parede de um teatro: OBSERVAÇÃO ATIVA.)

NARRADOR – *(Atriz se aproxima da câmera, olhando curiosa pra quem está assistindo o vídeo.)* O ator não é um homem comum, no sentido de que não se relaciona com sua vida diária da mesma forma que as outras pessoas. Para enriquecer concretamente seu trabalho, não pode deixar de observar ativamente seu cotidiano, com a sensibilidade acesa, mesmo que esteja preocupado com problemas importantes.

(Vídeo de Adam Magyar com imagem de metrô em câmera lentíssima.) Não pode deixar de estar constantemente estimulado por perguntas como: você consegue distinguir, pela expressão dos olhos, pelo som e modulação da voz, a condição social ou sentimental da pessoa com quem está se relacionando na vida real? Você consegue olhar com verdadeiro interesse, e de forma proveitosa para o seu trabalho, a complexa verdade da realidade à sua volta? Escutar e distinguir a realidade como ela é? Quanto mais ricas forem essas incursões na realidade que o circunda, mais fértil, criativa, sutil e profunda será a sua criação.

As vantagens da observação ativa na criação do imaginário tornam-se óbvias, desde o início, para quem a praticar. Para desenvolvê-la temos, inicialmente, de pegar o hábito de observar as pessoas com os cinco sentidos em estado de alerta, nos colocando no lugar delas, procurando descobrir as intenções e problemas que as fazem agir da forma como

agem. Criar o hábito de observar tentando compreender (e até procurando saber) o que elas estão fazendo ali, se não as conheço, quem são essas pessoas, que problemas estão provocando suas ações? Observar o mundo ao meu redor implica levantar diversas hipóteses e procurar saber que circunstâncias dadas agem nas pessoas. (*Fotos de mulher parada do lado de um sinal de pedestres, enquanto as pessoas à sua volta se movimentam.*) Por exemplo: o que aconteceu com elas antes de chegarem ali? E se ela acabou de trair o marido? Ou perdeu o emprego? E se ela soube pelo médico que não tem câncer? E assim por diante...

(*Pessoas gravadas no dia-a-dia, em diversas situações.*) A observação ativa, praticada diariamente, vai-se tornando naturalmente sofisticada. De repente, estamos percebendo a influência do ambiente no modo das pessoas agirem, seus costumes e hábitos, e assim por diante.

O ator deve estar atento, não apenas em cena, mas também na sua vida cotidiana. Deve se concentrar, com todo seu ser, com todos os seus sentidos, naquilo que o atrai. Não deve olhar como um observador distraído, mas penetrar até o fundo daquilo que observa. A vida da natureza nas pessoas! É para ela que você deve olhar, antes de qualquer coisa. E nunca, jamais, despreze os lados obscuros da natureza.

Desenvolver a atenção requer dedicação, tempo, vontade e exercitação sistemática.

Mas não faça isso com os olhos frios da análise. O verdadeiro artista arde com aquilo que acontece ao seu redor, é atraído pela vida que se tornou objeto do seu estudo e da sua paixão, alimenta-se com avidez daquilo que vê, esforça-se para incorporar tudo aquilo que recebe do exterior. O que você irá recolher não é um material qualquer, mas algo vivo, vibrante, criativo.

Coloque-se as mesmas perguntas que você se faz quando estuda uma peça: quem é esta pessoa, neste almoço, que fica o tempo todo criticando meu modo de ser?, o que ele está fazendo de fato?, quando isso começou?, onde?, por quê?, por causa de quê ou de quem aconteceu isso que o afeta deste jeito?

Não tenha medo de que as suposições em demasia camuflam a realidade e o significado daquilo que observamos. Não! As suposições pessoais, se você acredita nelas, só enriquecem o desvendamento da realidade e de seu significado e enriquecem seu trabalho com material original e pessoal.

O material emotivo da observação dos outros e de si mesmo é o mais precioso. Dele pode nascer a *vida espiritual em um papel*. Criar essa vida constitui o propósito fundamental da nossa arte.

Não é material fácil de se conseguir: é invisível, inalcançável, indefinível, e pode ser sentido apenas interiormente. É verdade que muitas reações invisíveis do nosso espírito refletem-se nos gestos, no olhar e na voz, no modo de andar, no modo de falar, nos movimentos e em todo nosso físico, e isso facilita a nossa tarefa de observadores. Mas, mesmo assim, não é fácil compreender o ser humano, porque nenhum homem consegue ou permite abrir completamente a sua alma para nós e mostrar-se verdadeiramente como é.

Muitas vezes, a vida da pessoa observada foge à nossa compreensão consciente, e conseguimos apenas intuí-la. Então, devemos penetrar na profundidade de seu inconsciente e procurar nele o material que poderá servir para criar. É um processo que requer uma atenção sutilíssima e a provocação do espírito de observação que vive no inconsciente. A atenção normal não é suficientemente penetrante para explorar a alma viva de outra pessoa. E dizer que a nossa técnica teatral é suficientemente desenvolvida para esse tipo de processo seria uma mentira inútil para deixá-lo seguro.

(*Cena de Leonardo di Caprio no filme “Gilbert Grape”*.) A fim de incorporar as observações no papel, devemos transformar os sentimentos intuídos na relação da observação ativa em sentimentos próprios e pessoais, análogos àqueles da pessoa observada. Com o nosso corpo, sentimos fisicamente o corpo de quem observamos e fazemos isso também com nossos sentimentos. É como se nos apropriássemos do outro com nossos próprios recursos psicofísicos.

NARRADORA – (*Imagens da montagem de “O inimigo do povo”, de Stanislavski*.) Quando Stanislavski criou o Doutor Stockmann, protagonista da peça *O inimigo do povo*, de Ibsen, o que mais o atraiu foi a paixão do doutor pela verdade, e a crença de que essa paixão era comum a todas as pessoas.

NARRADOR – (*Imagens de Stanislavski fazendo o papel do Doutor Stockmann*.) Havia uma inclinação de meu corpo para frente e um jeito despachado de caminhar, sem me deter no efeito que minhas falas causavam nas pessoas. Olhava confiantemente o homem ou a mulher com quem me relacionava na cena. O indicador e o dedo médio avançavam para dar maior convicção às palavras, como se desejasse introduzir meus sentimentos, palavras e convicções diretamente na alma da pessoa com quem estava falando. Todas essas coisas e hábitos apareciam instintiva e inconscientemente.

Em 1906, de férias na Finlândia, repassei a criação desse papel na memória. Procurei descobrir de onde tirei esses traços característicos do papel de Stockmann. A maneira de me apoiar num e noutro pé, como Stockmann, tinha tomado de um conhecido músico e crítico russo. Soube disso quando me lembrei dele. Mas foi em Berlim, onde

encontrei um professor que conheci num hospital de Viena, que compreendi que havia tomado dele o uso dos dedos no papel de Stockmann. Fiz tudo isso inconscientemente, só depois de criado o papel é que percebi.

NARRADORA – (*Imagem de Grotowski.*) Grotowski deu continuidade às investigações de Stanislavski. Uma de suas exercitações favorece perceber intuitivamente onde as pessoas com quem você convive estão colocando a própria voz. (*Imagem de casal se abraçando e sussurrando um no ouvido do outro.*) Se você tem alguma convivência com essa pessoa, quando você percebe que a voz dela ressoa num certo momento na garganta, depois passa para a testa, pode ajudar a intuir os seus estados de ânimo. (*Ator fazendo o exercício da vibração vocal.*) A exercitação é a seguinte: crie um som, tipo “hmhmhm”. Coloque a mão à frente do nariz, sem tocar o rosto, e procure sentir a vibração. Faça o mesmo na frente da testa, no alto da cabeça, na nuca. Retorne ao nariz. Desça agora para o queixo, a garganta, o peito, a barriga. Em alguns, sentirá uma vibração muito apagada. A prática diária e insistente vai aprimorando a vibração. Quanto mais você domina a vibração pelo seu corpo, mais ricos vão se tornando seus recursos vocais. Depois de algum tempo, sua fala se move pelo seu corpo conforme suas necessidades de expressão. (*Narradora fala para a câmera em lugar público.*) Você passa, também, a perceber intuitivamente esse processo nas outras pessoas. (*Cena de um vídeo retirado da internet, em que a fala da pessoa gravada passeia espontaneamente pelo corpo.*)

VÍDEO 5 – RELAXAMENTO MUSCULAR

(Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo)

Introdução

O vídeo ressalta a importância do relaxamento e expõe exercícios cotidianos, para superar a dificuldade de tensões descontroladas, que beneficiam, de fato, a atuação relaxada do ator. O imaginário precisa de um corpo relaxado para existir. Stanislavski, novamente, propõe invadir a vida privada do ator propondo o relaxamento das ações físicas que ocorrem no seu cotidiano.

Roteiro

(Pichado na parede do teatro: RELAXAMENTO MUSCULAR.)

NARRADORA – *(Falando para a câmera na piscina, em uma cadeira confortável.)* Tente levantar um piano ou um móvel muito pesado. Você não consegue cantar, contar uma piada, recordar o que falou quando perdeu a paciência ontem à noite.

NARRADOR – *(Imagens do C3PO com o R2D2 em cena do filme “Guerra nas estrelas”).* Tensão muscular descontrolada é inimiga do ator. Se atinge as cordas vocais, você fica rouco ou perde a voz. Se ela se espalha pelo corpo, a ação física perde a capacidade de mostrar a vivência de sentimentos delicados e seus movimentos lembram os de um robô.

(Imagens de pessoas realizando ações cotidianas.) Para combater essa praga, você deve cultivar o hábito de observar durante o seu dia a tensão que aparece quando come, toma banho, caminha. E relaxar os músculos que estão tensos, ou que não são necessários para a atividade. Isso deve ser feito diariamente e de forma sistemática durante todo o dia. Se buscar o relaxamento somente durante os exercícios destinados a este fim, a tensão exagerada provavelmente aparecerá nas ações físicas quando começarem os ensaios ou as apresentações. *(Imagem de Stanislavski descontraído.)* Para obter um relaxamento efetivo, temos de criar hábitos de agir relaxadamente.

(Imagens de um vídeo retirado da internet, em que gatos saltam e caem relaxadamente.) Observe o gato. Ele se movimenta de forma econômica. Jogue-o para cima, deixe-o cair de costas. Seu corpo se equilibra no ar e cai sempre em pé. Essa maneira espontânea e econômica do gato proceder só é alcançada por nós com treinamento que gera hábito de agir relaxadamente. *(Imagem de ator escovando os dentes com tensão além da necessária para a realização dessa ação.)* Na minha experiência, isso só ocorreu de fato quando comecei a perceber a tensão enquanto agia nas minhas atividades cotidianas, os

músculos desnecessários que usava para realizar essas ações, e comecei a buscar o relaxamento nesses momentos. Não basta perceber que quando escovo os dentes sempre emprego energia exagerada e comprimo o piso de cerâmica do banheiro com os pés. É necessário praticar esta ação relaxadamente até que isso ocorra automaticamente quando você usá-la em cena. (*Imagem de Gene Kelly dançando e cantando no filme “Cantando na chuva”.*) A ação, descarregada da tensão, fica, então, disponível para ser usada conforme o momento em que o personagem está vivendo. Os impulsos da vivência interior é que lhe darão tensões particulares úteis para a criação do papel.

2ª PARTE:

A IMAGINAÇÃO PERSONALIZADA

Na criação do personagem, o termo “alma” não se restringe a concepções religiosas ou abstratas. Alma, para Stanislavski, é aquilo que posso perceber por meio dos sentidos, por meio da ação. Se não consigo ver o rosto do meu namorado com detalhes, sentir o tato quando o toco, o perfume que desprende dele, ouvir sua voz como ele se expressou nesta situação particular, o gosto da comida que comíamos, dificilmente conseguirei despertar impulsos que darão alma ao personagem numa situação parecida. A abordagem discursiva, sem alma, é a maior inimiga do ator. Torna sua atuação generalizada, destrói a complexidade de significados, impede que o ator aja de forma autoral, sensível, produzindo vivência ao invés de ilustração. Os processos que ajudam a abrir a porta do imaginário, como “se” mágico e circunstâncias propostas, procuram ter uma função prática: traduzir a experiência potencial do texto ou roteiro na experiência viva e personalizada do ator.

VÍDEO 6 – “SE” MÁGICO (A imaginação personalizada)

Introdução

Aqui, a atenção se curva para um dos elementos mais importantes do Sistema: o “se” mágico. É por meio dele que o ator penetra no imaginário de uma situação ou de uma encenação e se implica nela. É por meio do desafio do “se” e da adequação desse desafio que ele pode iniciar a expedição por suas experiências pessoais e daí proporcionar vivência para suas criações.

Roteiro

(Pichado numa parede de um teatro: “SE” MÁGICO.)

(Imagens subjetivas como se fossem o ponto de vista dessa sobrinha brincando de “se fosse...” com o tio.)

NARRADOR – Vou contar pra você um jogo que minha sobrinha de seis anos adora fazer. Nós o chamamos de “E se em vez de...”. É mais ou menos o seguinte:

“Onde você está sentado?” ela pergunta.

“Ué, na cadeira.”

“E se em vez da cadeira, você estivesse sentado na frigideira com o fogo aceso, o que faria?”

Finjo estar sentado numa frigideira pelando e procuro me lembrar do calor torturante e reajo desesperado para não me queimar, até que ela começa a ter dó de mim, e agitando as mãozinhas, grita: “Chega, não quero brincar mais”. Se a brincadeira continuasse, ela acabaria chorando. *(Imagem de Stanislavski conversando.)* Por que você não inventa um exercício que tenha uma brincadeira desse tipo? Ela vai estimular de fato a sua ação nas atuações. É uma brincadeira que pode, e deve, acredito eu pela experiência, acompanhar todos os ensaios e exercícios que você pratica. Apenas algumas cadeiras comuns podem se transformar em tudo aquilo que o ator, o autor e o diretor imaginaram: casas, navios, aviões, bosques.

(Imagem parte de uma cadeira comum, de madeira, e vai para paisagens vistas de dentro de um carro em movimento.) E se essa cadeira comum fosse uma poltrona de um carro, como você agiria? Pouco importa que não acredite que a cadeira comum seja realmente a poltrona de um carro. É preciso, isto sim, que você acredite como sendo verdade aquilo que costuma sentir quando usa aquele objeto, supondo, com seu corpo e seu inconsciente, que a

cadeira comum seja realmente a poltrona de um carro. Para isso, os sentidos têm de estar presentes. Você precisa ver com o seu inconsciente aquilo que vê enquanto dirige. (*Imagens do ponto de vista de quem dirige o carro.*) Sentir o vento no rosto. O contato com o volante, o câmbio para passar as marchas, os pedais do acelerador e do freio.

(*Cena do filme “Mia madre”: um set de filmagem montado em cima de um caminhão em que atores fazem de conta que estão dirigindo um carro.*) Se você tiver que atuar como motorista ou passageiro de um carro, a brincadeira do “se” mágico pode levá-lo a perceber no corpo as ações que deve realizar. Por exemplo (*cenas de alguns filmes em que atores dirigem carros com diferentes “se” mágicos*): (*cena de Al Pacino interpretando um cego que dirige uma Ferrari, no filme “Perfume de mulher”.*) E se você ficasse cego, decidisse que deve morrer e resolvesse dirigir pela última vez? (*Cena do filme “História real”, em que o personagem de 73 anos de idade dirige um cortador de grama em uma longa viagem para fazer as pazes com o irmão que está doente.*) E se você quisesse encontrar seu irmão a qualquer custo no final da sua vida? (*Cena do filme “Encurralado”, em que o personagem está dirigindo um carro, fugindo do caminhão, mas o carro está quase falhando.*) E se você tivesse de fugir de um caminhão dirigido por um psicopata assassino?

NARRADORA – (*Falando para a câmera dentro de um iPad no mesmo lugar onde sua imagem foi gravada.*) Stanislavski dizia que o segredo estimulante do “se” é que ele não se refere a um fato real, àquilo que é, mas a uma hipótese que te envolve... “Se”! O “se” não afirma nada. Supõe uma questão a ser resolvida, e você é desafiado para solucioná-la. Além disso, ele contrapõe o imaginário do autor e do diretor a algo palpável: a sua experiência pessoal.

VÍDEO 7 – CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS

(A imaginação personalizada)

Introdução

As circunstâncias propostas são as condições criadas pelo autor, pelo diretor, pelo cenógrafo, etc. A tentativa, aqui, foi torná-las concretas para o ator por meio de brincadeiras que o audiovisual proporciona. A complexidade desse tema não permite aprofundamento em um vídeo curto. Mas se elas são levadas em consideração, junto com o “se” mágico, as observações ativas, as evocações, a análise ativa das ações físicas, podem tomar sentido. De qualquer forma, a leitura atenta do livro, que os vídeos não pretendem substituir, e a exercitação diária proposta por Stanislavski podem proporcionar seu aprofundamento.

Roteiro

(Pichado numa parede de um teatro: CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS.)

NARRADOR – Qual é o figurino do personagem? *(Imagens da mesma pessoa com figurinos diversos: roupa de mulher, calça e camisa muito apertadas, calção, terno e gravata.)* Onde está o personagem? *(Mesma pessoa numa lagoa, no trabalho, na cafeteria, em casa, num prédio comercial, etc.)* O que aconteceu com ele pouco antes de começar a cena? *(A mesma pessoa sendo agredida por outra, com raio-x na mão, procurando emprego, com uma mulher grávida.)* Que problemas o afligem na cena que está sendo ensaiada? *(Uma aranha na teia, uma mulher deitada nua, um cachorro ameaça morder.)* Quais são as indicações do diretor? *(Um diretor anda pelo cenário orientando o ator. Em cada indicação, o ator se adapta às orientações.)*

(Fotos da montagem de “Ralé” por Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenco, mostrando suas circunstâncias propostas.) Estas são as circunstâncias que condicionam seu papel: a trama da peça; os acontecimentos; a época; o momento e o lugar da ação; a sua interpretação pessoal; a dos outros atores e a do diretor; os figurinos e a decoração; as luzes; os sons, – enfim, tudo aquilo que é oferecido ao ator para que seja levado em conta no seu processo criativo.

NARRADORA – *(Falando para a câmera do alto de uma árvore.)* Para Stanislavski, tanto as circunstâncias propostas quanto o “se” são uma hipótese, um faz de conta da fantasia. *(Imagens da cena da dança na neblina, do filme “Amarcord”).* As circunstâncias propostas são o imaginário do autor, do diretor, do cenógrafo. O “se” mágico é a forma como o ator traduz as circunstâncias dadas para a sua sensibilidade. Um é a hipótese,

o outro é seu complemento. Um não pode existir sem o outro. As circunstâncias propostas são o fundamento. Sobre ele o “se” dá a partida à imaginação adormecida. Juntos, eles ajudam a criar o salto interior.

VÍDEO 8 – IMAGINAÇÃO

(A imaginação personalizada)

Introdução

A imaginação está conectada a todos os processos do Sistema. Para Stanislavski, a imaginação não é devaneio, mas coexiste com a lógica e a coerência de uma situação inventada em que o ator se movimenta como se fosse o personagem. O ator não tem de acreditar que uma cadeira é sua amante imaginária, mas reagir à cadeira como se fosse a amante, dentro de uma lógica e coerência que permitam ao ator acreditar naquilo que faz. E claro, de tal forma que acorde os sentidos na situação “artificial” de atuar, em que os impulsionadores não estão presentes. Se não conseguir visualizar o que vai falar, se não conseguir visualizar aquilo que é falado pelos outros atores, deixará de ser impulsionado por motivações complexas que fazem seu corpo agir de forma proveitosa para a construção do imaginário do personagem. Fixar os elementos da imaginação é outro aspecto importante da visualização, o sentido que, usado com precisão, provoca os outros – a audição, o olfato, o tato, o paladar. A visualização lembra um filme que se desenrola no inconsciente do ator, tendo como imagens o material selecionado de sua experiência pessoal por meio da preparação diária. A visualização, com os outros sentidos que ela desperta, traz para a ação impulsos vivos que dão sutileza, originalidade e veracidade à atuação.

Roteiro

(Pichado numa parede de um teatro: IMAGINAÇÃO.)

NARRADOR – *(Cena do espetáculo “A classe morta”, de Tadeuz Kantor.)* A imaginação na arte do ator é construída necessariamente pela ação.

Para ser bem sucedido, o primeiro passo é evitar a linguagem discursiva como fundamento para a criação do personagem. Quando um cientista faz uma palestra, ele não precisa expressar sua vivência interna. Isso pode até prejudicar a compreensão do assunto que está sendo abordado. Mas para o ator é indispensável acordar os sentidos o tempo todo. É por meio deles, por meio de ver aqui e agora, de sentir o cheiro aqui e agora que a ação do personagem toma forma. Falar sobre o que viu ou sobre o que cheirou não ajuda o ator. O que é útil para ele é voltar a ver e a cheirar novamente o que viu e cheirou em situações vividas parecidas com aquelas que movem o personagem.

(Homem trabalhando em um texto, concentrado.) Um escritor de peças ou roteiros para cinema pode se refugiar num sítio e produzir sua arte. Seu aqui e agora com a criação é solitário e pode acontecer de madrugada.

(Coxia de um teatro logo antes do espetáculo começar.) O ator age com hora marcada. Nos ensaios, seu aqui e agora é presenciado pelo diretor e pelos atores. Nas apresentações teatrais, pelo público.

Daí a importância de exercitar sistematicamente seu corpo para que ele responda adequadamente nesses momentos.

NARRADOR – *(Imagem de um mesmo lugar em duas diferentes circunstâncias e, em seguida, a ação de uma atriz concentrada em uma situação a partir do acionamento dos sentidos.)* A visualização, durante todo o processo do ator – que significa, trocado em miúdos, ver aquilo que você vai falar e ver o que é falado por quem contracenava com você –, garante durante os ensaios a progressiva fixação do imaginário sem dividir corpo da vida interior.

NARRADORA – *(Sombra da narradora falando para a câmera.)* Falar de fase psicológica nas publicações de Stanislavski é lenda. Depois de praticar, durante anos, a evocação de experiências vividas para a construção do personagem, esse hábito não pode ser descartado como num passe de mágica. No final de sua vida, quando propôs partir das ações físicas para criar o imaginário do espetáculo, Stanislavski chamou atores preparados pelo seu Sistema. Bastava o ator agir para as lembranças serem despertadas.

(Cena de uma situação em que uma pessoa deitada é provocada por um animal até ela ficar em pé.) A improvisação, em que você é obrigado a viver o aqui e agora, inclusive de cenas que não são mostradas na peça, abre novas portas para o imaginário. A atuação nas improvisações usando o seu modo de agir e reagir vai aprofundando o imaginário que está implícito no texto. O mesmo ocorre com os aspectos corporais; acionados pela intuição, modos de caminhar, tiques, hábitos, podem ser experimentados e sua pertinência ou não em relação ao personagem poderá ser percebida. A precisão deixa de ser uma mera palavra. Transforma-se numa ação concreta. Algumas vezes, um modo de você se relacionar encaixa-se perfeitamente. É então fixado.

(Imagens da montagem de Hamlet do Berliner Ensemble.) O “se” mágico é outra exercitação que ajuda a concretizar o imaginário. Pense em Hamlet. Agora coloque para você mesmo um “se” proveitoso para perceber algum aspecto da relação do personagem. Por exemplo, “E se ficasse sabendo que mamãe traiu papai com o titio e os dois mataram o meu velho? Como me comportaria na relação com Ofélia, filha do conselheiro da dupla assassina?”. Isso ajuda a perceber o aqui e agora do Hamlet.

(*Imagem de Stanislavski ensaiando.*) Antes de usar as palavras do autor, gosto de propor uma fase curiosa, chamada “tatirovanie”: o ator pronuncia o texto sem usar palavras, mas simples entonações, uma sequência de ta-ta-ti, que ajuda a corrigir qualquer forma de declamação retórica, ajuda a perceber o aqui e agora e ativa a percepção das intenções, do imaginário na fala. (*O narrador continua falando em “tatirovanie”.*)

(*Imagens de cada ação necessária para que seja feita uma comida: picar, lavar, acender o fogo, misturar, etc.*) Para dar vida ao imaginário, é bom começar pelas ações mais simples e menos importantes. Elas são acessíveis, palpáveis, podemos vê-las e tocá-las, ter consciência delas e guiá-las. Além disso, incorporam-se mais facilmente. Por isso, é melhor começar a se aproximar de um papel com a ajuda delas. Se essas ações desimportantes, mesmo a menor, forem verdadeiras, isso vai contaminando as outras ações, o conjunto da cena vai desabrochar dentro do espírito da encenação e você vai acreditar.

(*Imagem de Judi Dench, em Macbeth.*) Com o que se preocupa Lady Macbeth no momento culminante da tragédia? Com uma ação física simplérrima: tirar o sangue que mancha as mãos. A ação fica complexa e significativa para o público quando ele percebe que o sangue existe apenas na imaginação da personagem, porque as mãos dela estão limpas.

3ª PARTE:

PROCESSOS E PROCEDIMENTOS

Uma das características óbvias da arte do ator consiste no fato de que ele realiza seu trabalho com hora marcada, para espectadores ou para uma câmera. Produzir vivências nessas condições demandou de Stanislavski a experimentação de diversos processos e procedimentos: dividir a peça ou roteiro em pequenas seções conforme o andamento do ritmo da ação, perceber nelas os problemas e tarefas que determinam o seu ritmo, ensaiar com afinco cenas pequenas, como subir uma escada para despedir-se do pai que está morrendo, repetir a ação com objetos comuns inumeráveis vezes antes de agir em cena, construir uma linha contínua da ação do personagem por meio da visualização interna, ir aperfeiçoando a tarefa principal do personagem de forma a não perder de vista o conjunto e a articular organicamente todos os elementos trabalhados. Segundo Stanislavski:

“O segredo do Sistema está todo nisso: não conseguindo nos orientar, com nossos próprios recursos, no complexo e instável processo psicológico da lógica das emoções, evitamos essa abordagem e transportamos a investigação para o campo da lógica da ação, para nós, mais acessível.”⁴⁴

⁴⁴ STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005, p.160. (Tradução nossa).

VÍDEO 9 – COMUNICAÇÃO

(Processos e procedimentos)

Introdução

A comunicação dá vida ao trabalho do ator e ao espetáculo. O vídeo ressalta a importância da irradiação da vida interior dos atores-personagens enquanto contracenam e sugere exercitação na vida cotidiana para enriquecer e refinar a irradiação.

Roteiro

(Parede de um teatro pichada: COMUNICAÇÃO.)

NARRADOR – *(Imagem de uma pessoa comunicando-se com vários elementos ao mesmo tempo, dentro e fora da cena.)* Com quem ou com o quê você estava se comunicando? O tempo todo estamos em contato com os mais diversos motivadores, sejam eles pessoas presentes ou ausentes e fatos atuais ou já vividos. *(Imagem da cena em câmara lentíssima do filme “Martha”, em que as expressões entre dois atores vão ganhando significado e é percebida forte comunicação entre eles.)* Assim também deve ser com o ator em cena. O fascínio de um espetáculo depende da comunicação que os atores mantêm entre si o tempo todo. Essa comunicação precisa refletir a sua vida interior, você deve irradiá-la para a pessoa com quem contracena. E perceber a irradiação da vida interior dessa pessoa.

(Fotos de situações em duplas ou grupos em que é presente o conflito e o que cada um está sentindo.) Observe ou recorde situações em que irmãos, namorados, amigos, brigaram e ficaram sem conversar um com o outro. Quando se encontram no mesmo ambiente, a comunicação invisível fica bem mais evidente e a irradiação é quase palpável.

(Ator executando esse exercício.) Um exercício simples pode ser desenvolvido no ensaio com os outros atores: procure comunicar para o colega seus sentimentos, seus estados de espírito, sem usar a palavra ou sinais que a substituam. Terá sua atenção despertada para a comunicação invisível que não queremos ou não conseguimos exprimir com palavras.

(Ator-personagem entre pessoas do dia-a-dia.) Agir na vida real como se fosse o personagem é outra exercitação de comunicação preciosa.

NARRADORA – *(Imagens de Stanislavski interpretando Famusov e, em seguida, Astrov.)* Os atores do Teatro de Arte contam que quando Stanislavski interpretava o autoritário Famusov, da peça *Que desgraça ser inteligente!*, evitavam ir ao seu camarim com qualquer pedido, muito antes da apresentação do espetáculo começar. Mas quando interpretava Astrov, no *Tio Vânia*, ou o Dr. Stockmann, no *Inimigo do povo*, a relação com

ele era fácil, por se tratar de personagens afáveis. Essa aproximação paulatina do papel até alcançar a fusão com ele era prática habitual nos atores de Stanislavski. (*Narradora falando para a câmera na frente de um palco vazio.*) A irradiação das vivências próprias dos personagens começava a ocorrer muito antes dos atores entrarem em cena.

NARRADOR – (*Uma pessoa fazendo o exercício.*) Um outro exercício ajuda muito o ator a experimentar e perceber a irradiação que ocorre nessas trocas. Faça o seguinte: provoque um sentimento pessoal, um estado de espírito, e tente comunicá-lo a alguém na vida real, observando as próprias sensações físicas e a reação dos outros. Isso vai acostumá-lo a trabalhar a irradiação e perceber quando ocorre.

VÍDEO 10 – ANÁLISE DA AÇÃO DO PERSONAGEM (Processos e procedimentos)

Introdução

Este vídeo centraliza o trabalho do ator na percepção do desenvolvimento da ação. Em especial, são abordadas a importância da análise da ação na busca da formulação da tarefa principal do personagem (percebida pela intuição e incorporada após todo o trabalho sugerido pelo Sistema) e a divisão da peça em seções conforme seu andamento (concatenadas com a tarefa principal).

Quanto mais interessante e desafiadora for a tarefa principal para o ator, mais ele é provocado para realizá-la. As tarefas específicas ativam cada seção, conectadas com a tarefa principal, criando, assim, a linha contínua de ação do personagem.

Roteiro

(Pichado na parede do teatro: ANÁLISE DA AÇÃO DO PERSONAGEM.)

(Cenas da peça “Macbeth”, com direção de Declan Donnellan, em que as ações dos personagens deixam claras as intenções, as contra-ações, as tarefas que executam.)

NARRADOR – Sem ação não pode haver arte dramática. Não é à toa que o artista que dá vida a essa arte chama-se ator, aquele que age.

Para dar direção e sentido à ação, todo personagem possui uma tarefa principal. Ela começa por um verbo que provoca a ação, geralmente antecedido por “eu quero...”: *(imagem da montagem de Hamlet, do Berliner Ensemble)* “eu quero perder a minha humanidade para conseguir vingar-me do assassinato de meu pai”, como Hamlet já foi interpretado. Verbos de estado, como “sou feliz”, “estou apaixonado” devem ser banidos. Não conduzem à ação.

(Imagem de Stanislavski conversando.) Para dar uma ideia da importância da tarefa principal e da dificuldade de formular seus termos, vou contar um caso que aconteceu comigo, de fato. Eu interpretava Argan, em “O doente imaginário”, de Molière. Abordei a análise da ação do personagem de uma maneira um pouco elementar e fiquei livre da formulação da tarefa principal com um simplório: “quero ser doente”. *(Imagem de Stanislavski interpretando Argan.)* Mas quanto mais me esforçava por fazer o doente, e melhor o conseguia, tanto mais a sátira se transformava na tragédia de um homem que realmente padecia. Percebi o erro e mudei a tarefa principal para “quero que acreditem que

estou doente”. E imediatamente veio à tona o lado cômico da peça. E o espetáculo se transformou numa divertida peça pequeno-burguesa.

(Imagem de uma formiga ilustra a mudança de ritmo provocada por novas circunstâncias.) Se observarmos a trajetória de qualquer personagem em uma peça, podemos notar as mudanças de ritmo de suas ações, independentemente da divisão em cenas do autor. São mudanças estratégicas das ações do personagem, motivadas por ações dos outros interlocutores ou de intenções do próprio personagem. A isso, chamamos seções: a esses momentos de guinada, de mudança no ritmo e no desenho do gráfico de um personagem.

NARRADORA – *(Falando para a câmera motivada também pelo animal de estimação.)* Stanislavski dizia que a formulação das tarefas deve interessar e provocar o ator. *(Imagem: desenho de linha animado de Raimund Krumme.)* Elas funcionam como placas de sinalização que indicam a direção e a intensidade em cada zona do percurso. Durante a maquiagem, no camarim, você se concentra apenas no trecho que vem em seguida, mesmo sem perder de vista o conjunto da encenação e a sua finalidade. Representado o primeiro trecho, você se concentra no segundo, depois no terceiro e assim por diante.

Se as tarefas te desafiam de fato, você realiza o percurso do personagem no espetáculo envolvido com as vivências despertadas.

4ª PARTE:

UMA VISÃO RESUMIDA DA PREPARAÇÃO DO ATOR SOBRE SI MESMO

Se o ator já possui a capacidade de criar conectado ao inconsciente e à sua experiência de vida pessoal, um sistema de preparação pode ser colocado de lado. Mas, se num dado momento da temporada, falharem essas forças que vêm do inconsciente incontrolável do ator, ele tem de recorrer à sua provável longa e persistente preparação. Ele não chegou ali como folhas em branco de um livro. Se nessa preparação ele construiu pontes para ajudá-lo a acessar o complexo inconsciente, provavelmente encontrará resposta para o problema de forma a voltar a ser provocado de fato para um estado de alma criativo.

Procuro, neste vídeo, dar uma ideia resumida dos fundamentos das investigações de Stanislavski e das condições indispensáveis para abordar suas pesquisas.

VÍDEO 11 – DISCUSSÃO, NÃO. AÇÃO, SIM.

(Uma visão resumida da preparação do ator sobre si mesmo)

Introdução

O vídeo chama a atenção para a prática das exercícios diárias sugeridas pelo Sistema.

Roteiro

(Pichado na parede do teatro: DISCUSSÃO, NÃO. AÇÃO, SIM.)

(As imagens deste vídeo devem retomar aquelas dos vídeos anteriores. Ele sintetiza a importância das práticas sugeridas nos outros vídeos.)

NARRADORA – *(Falando para a câmera e editando numa ilha de edição.)* Na entrada de um de seus estúdios, Stanislavski mandou colocar uma faixa onde estava escrito: *Discussão, não. Ação, sim.*

NARRADOR – *(Imagem do C3PO com o R2D2 no filme “Guerra nas estrelas”).* Com isso queria combater um dos piores equívocos que acontece nos ensaios de uma peça ou de um filme: o uso da linguagem discursiva para a criação do personagem. A discussão divide a mente do ator do seu corpo. Depois de passar por esse tipo de abordagem, os sentidos ficam embotados.

(Imagens do álbum de família do vídeo I.) Para o desenvolvimento da linguagem em que os sentidos vibram continuamente provocando emoções, desejos, vontade de agir, é fundamental que o ator se prepare diariamente tendo sua experiência pessoal como referência. *(Imagem do filme “The living and the dead”).* É exercitando o despertar dos sentidos de sua experiência, agindo sobre ela de forma sistemática que o ator adquire a habilidade de acordar os sentidos em um minuto e ser possuído por uma vivência interna que fará o personagem agir. Tornar pessoal a criação do personagem é um dos fundamentos do Sistema e a razão do sucesso de inúmeros atores.

NARRADORA – *(Imagens de aulas e de ensaios.)* As melhores escolas de formação de atores do mundo só admitem, no máximo, dez pessoas por turma nas aulas de interpretação, expressão corporal, expressão vocal, canto. Somente assim, conseguem preparar o corpo de seu aluno de forma personalizada.

(Imagens de Stanislavski escrevendo.)

Em 1935, com sessenta anos de atividades teatrais, Stanislavski descreve uma nova fase em uma carta para seu filho, enquanto se encontrava num hospital em Moscou:

NARRADOR – Agora cheguei a um novo método, uma nova abordagem do personagem. (*Imagens de Stanislavski ensaiando.*) Consiste nisso: hoje lê-se o texto, amanhã já se ensaia no palco. Cada ator deve atuar na primeira pessoa, deixando-se guiar pela própria experiência de vida. Que atue, isso é o importante. Assim deve ser feito para toda a peça, dividida segundo o andamento das ações físicas. Quando isso é realizado de tal forma que desperte no ator que está em cena a confiança no que está fazendo, pode-se dizer que alcançou a espinha dorsal da vida física. (*Imagens de Stanislavski escrevendo.*) E pode-se realizar a espinha dorsal física sem a espiritual? Não. Isso significa que, traçando a espinha dorsal física, traça-se também aquela da vivência interior. É esse, mais ou menos, o sentido das novas procuras.

NARRADORA – (*Imagem de Stanislavski e seus atores.*) Mas para investigar essa nova abordagem, Stanislavski convidou atores preparados por ele. Durante anos e décadas esses atores seguiram suas instruções. Faça você também como eles:

NARRADOR – (*Imagens do vídeo 2.*)

– transforme em hábito recordar sistematicamente sua vida cotidiana e acontecimentos importantes do passado por meio dos sentidos: voltando a ver os ambientes e as expressões das pessoas em detalhes, ouvindo as pessoas falarem, do jeito que elas falavam;

(*Imagens do vídeo 4.*)

– pratique a observação ativa enquanto vive seu cotidiano, afinando os sentidos para perceber as intenções, os desejos e as emoções das pessoas com quem você convive;

(*Imagens do vídeo 5.*)

– exercite o relaxamento o tempo todo, observando qualquer tensão a mais que você usa para escovar os dentes, trocar de roupa, e os músculos desnecessários que você emprega, buscando agir com o menor esforço;

(*Imagens do vídeo 9.*)

– treine a irradiação da vida interna, observando como você fica quando busca comunicar emoções e estados de espírito para outras pessoas;

(*Imagens do vídeo 6.*)

- exercite a relação com objetos do seu cotidiano de forma a poder usá-los como objetos imaginários;

(*Imagens do vídeo 8.*)

– use a visualização durante os ensaios e as apresentações, vendo aquilo de que você fala e vendo o que é falado pelos outros atores.

NARRADORA – (*Imagem de uma atriz concentrada em uma situação e seu corpo passa dessa concentração para a ação.*) Após essa prática contínua e insistente, basta uma sugestão do diretor ou de uma ação física sugerida pelo autor para a vivência interna ocorrer com vitalidade e dinamizar a expressão pessoal do ator.

NARRADOR – (*Imagem de Stanislavski sorrindo para a câmera.*) Simples...

ROTEIRO INICIAL PARA GRAVAÇÃO

Esse roteiro foi usado para as gravações dos vídeos. Ele sofreu modificações ao longo das gravações e edições e sua forma final é a apresentada acima. A comparação entre os roteiros, junto com a decupagem das cenas, e com os vídeos prontos e finalizados possibilita mostrar como o processo foi se transformando. As indicações de cenas foram escritas de modo a facilitar o entendimento da equipe do projeto. Em cada indicação de cena, há letras e números, tipo 1 CPSM 1, que significam o número do vídeo, a abreviação do título do vídeo (no caso: CPSM – A criação a partir de si mesmo) e o número da cena. Esses códigos foram feitos para fazerem elo com a decupagem das cenas (página 134), em que as informações de cada cena estão detalhadas nesses termos: número do vídeo e cena; descrição da cena; locação; personagens e atores; objetos e figurinos; equipe de gravação; equipamentos para gravação; observações. O roteiro inicial para gravação junto com a decupagem das cenas organizaram as gravações dos vídeos.

VÍDEO 1 - A CRIAÇÃO A PARTIR DE SI MESMO

(Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo)

VÍDEO	ÁUDIO
Pichado numa parede de um teatro: A CRIAÇÃO A PARTIR DE SI MESMO. 1 CPSM 1 Enfermeira apresenta uma criança recém-nascida. 1 CPSM 2 Papoula fala para câmera enquanto toma banho. 1 CPSM 3 Cronologicamente, desde gregos até A.S., passando por Roma, Idade Média, Renascença, Nô, Elisabetano, Commedia dell'Arte, Molière, Ópera, Duque de Meiningen só desenhos e pinturas. 1 CPSM 4	PAPOULA – Você! É você que estará no palco, nas telas de cinema e de televisão atuando como ator. É o seu corpo, a sua voz, as suas emoções, a sua experiência pessoal que darão vida ao personagem. Nos ensaios e nas apresentações você vai se deparar com o seu maior problema: como incendiar seus sentimentos, seus desejos, suas paixões? É por meio disso que você dará vida ao seu personagem. Se não souber usar desses recursos de sua experiência pessoal, só lhe resta copiar as expressões de outros artistas. E aí, então, você perde a originalidade e produz uma interpretação convencional, comum, feita com os mesmos clichês usuais de interpretação, sem nenhuma vitalidade. A vitalidade você não consegue copiar de outro ator. PAULO – Na criação de um papel, você pode usar somente suas emoções pessoais. Não conseguimos arrancar nossa alma e substituí-la por uma outra, emprestada, mais parecida com a do personagem! Onde pegá-la? Do papel sem vida que você ainda não trabalhou? Mas ele está ali, esperando que você lhe dê uma alma! Podemos

	alugar uma roupa, um relógio, para o personagem, mas não podemos pegar emprestados, de um outro homem ou de um papel, os sentimentos. O meu sentimento pertence exclusivamente a mim, é como uma impressão digital; o seu, a você. Você pode intuir, compreender o papel, entrar na situação da peça ou do filme, agir como o personagem. Esta ação criativa produzirá na sua imaginação experiências análogas às daquelas do papel, mas os sentimentos, estes serão os seus e não aqueles do personagem inventado pelo autor. Qualquer coisa que você invente, qualquer experiência que você viva, na realidade ou na fantasia, você será sempre e apenas você mesmo. Agirá sempre com a sua dupla personalidade: de homem-ator. Portanto, não renuncie nunca ao seu “eu”. Se fizer assim, você se perde: não existe nada pior. No mesmo instante em que se perde, você para de viver o papel e começa a representar de forma “teatral”, no mau sentido. Sem treinamento adequado e diário, que vira hábito, o ator tem de recorrer à variados truques cênicos, ações estereotipadas, poses, entonações características, inventados durante anos por atores das mais diversas procedências. E tudo isso para quê? Todos esses signos ou clichês de sentimentos inexistentes servem para quê? Apenas para que o espectador possa ler a obra literária. O espetáculo não passa de uma ilustração que não permite vivência para a plateia porque não tem a presença palpitante do
--	---

Fotos e imagens em movimento: Stanislavski fazendo bas fond. 1 CPSM 5 Cenas de bons atores formados pelo método e cenas de peças teatrais em momentos chaves. (James Dean, Marlon Brando, etc) e atores e trabalhos pós Stanislavski que tenham elo com o seu (Pina Bausch, atores de Akropolis). 1 CPSM 6. Volta a imagem da enfermeira com bebê - foto em pb (ver isso) - e começa a fotomontagem de momentos marcantes e pungentes dessa criança até a idade adulta: uma crise birrenta quando criança, cavando na areia da praia com os pais, todo machucado, dançando em festa pré-adolescente, sozinho entediado, no	organismo do ator em cena. Por isso, quando você interpreta, deve, sempre, sem exceção, recorrer aos seus sentimentos pessoais. Transgredir essa lei equivale, para o ator, a matar o personagem, privá-lo do espírito humano vivo. Sem ele, o seu papel continuará inerte. VOZ DE ALUNO – Como assim? Representar por toda a vida a si mesmo?! PAULO – É isso aí! Quantas notas tem a música? Sete. Mas quantas combinações podemos conseguir! Interpretar sempre e apenas você mesmo. Mas, é claro, levando em conta o imaginário do autor e do diretor, as circunstâncias propostas por eles, os problemas e as tarefas que o personagem enfrenta para realizar seus desejos mais intensos na peça ou no filme. É muito mais produtivo que você encontre os meios e o sistema para se apoderar do material sensível do seu inconsciente; depois, os meios e o sistema para usá-lo na criação do papel. VOZ DE ALUNO – E que meios nós temos? PAULO – Antes de tudo, aprender a acordar os cinco sentidos. Numa determinada cena é importante, por exemplo, ver novamente aquele sorriso de sua namorada para dar vida à uma ação física. Mas ela não está presente. Para dominar essa habilidade de perceber sua namorada com o seu corpo, como se ela estivesse presente, você tem de praticar sistematicamente a
---	--

banheiro vendo revista erótica, aniversário, etc. 1 CPSM 7	recordação usando os sentidos - ver o ambiente e as pessoas presentes na situação vivida por você, ouvir o que elas falaram do jeito que se expressaram, etc. Quanto mais ampla for sua memória emotiva, quanto mais fácil e rápido se tornar o seu acesso à sua memória emotiva, quanto mais material criativo você puder extrair dela, tanto mais rica e completa será a sua criação. Isso é óbvio e dispensa explicação. Mas além da riqueza da memória emotiva, é necessário levar em conta a força e a qualidade do seu material. A força, sobretudo. Quanto mais a memória emotiva for poderosa, pungente, marcante, mais a sua recordação será precisa e complexa. Uma memória emotiva fraquinha evoca sentimentos indistintos e superficiais. Sentimentos que não ajudam em cena, porque acontecem em nós sem energia e dificilmente chegam ao público. Qualquer criação do ator, para ser autoral, tem de ter como ponto de partida sua memória emotiva. Você deve usar as lembranças de suas experiências pessoais como usa os livros da biblioteca para pesquisar uma pessoa. A nossa memória é um material vivo para a criação do personagem.
Imagens em movimento como de uma super-8 e fotos antigas de famílias e amigos em varias situações que dão esse sabor de já vivido, de intimidades. 1 CPSM 8.	A pergunta básica é: Como eu agiria se eu estivesse nas mesmas circunstâncias que condicionam o meu personagem? O que eu faria? Para responder, busque vivenciar, aqui e agora, com os sentidos ativados, as suas memórias pessoais que têm a ver com as situações vividas

Mãe morta. Sokurov. Bergman “Persona” caixão. 1 CPSM 13 Câmera gira lentamente no quarto, passa pela imagem da foto na mesinha de cabeceira (quando falar “fique feliz com aquela que acontece hoje”. 1 CPSM 14. Armário: vazio metade. As portas abrem: Stop motion. E mostra metade cheio, metade vazio. 1 CPSM 15 Repete algumas fotos da fotomontagem álbum. 1 CPSM 16 Jeane caminha pelo corredor em direção à câmera. Depois treinamento físico até esboço de uma ação física significativa para ela. 1 CPSM 17 A, B, C	pelo personagem. Com a vivência ardente provocada pela recordação, penetre todos os significados daquilo que se desenvolve ao seu redor durante a atuação. Quando aflora uma lembrança que o afeta de forma importante para seu papel, agradeça a Apolo, mas não espere poder conservá-la ou repeti-la por muito tempo. Se ela não te emociona mais, amanhã, no lugar dela, uma outra recordação poderá ser despertada. Não espere que volte a imagem de ontem com todo aquele poder: fique feliz com aquela que acontece hoje. Aceite a nova lembrança e o seu ânimo responderá outra vez, com nova energia, à sua atuação na peça. Basta renovar suas concentrações por meio do “se” mágico, das circunstâncias propostas e das tarefas do personagem. Outros motivadores irão te guiar em cena. Não fique caçando a grande emoção perdida. É irrevogável, como um dia passado. A cada vez, procure fazer nascer em você uma inspiração nova, fresca, atual. Não importa se for mais fraca que a de ontem. O importante é que tenha vindo, hoje, de recordações pessoais que são significativas para você. E consiga excitar sua criação. Para criar arte que valha a pena, para vivenciar em cena "a vida do espírito humano do papel", é indispensável não apenas estudar essa vida, mas estar em contato imediato com ela por meio de suas experiências pessoais tornadas
--	--

Papoula fala para a câmera tomando banho e depois muda para imagens de grandes atores, começando por Stanislavski, passando pelos citados, até chegar nos atuais. 1 CPSM 19 A e B Um ator que trabalha bem a vivência. 1 CPSM 20	presentes, fisicamente, por meio dos sentidos. Para que isso ocorra é necessária uma preparação sistemática, diária, entusiasmada, persistente que te permita, nos ensaios e nas apresentações, ver o que você vai falar e aquilo de que os outros atores estão falando. Quanto mais essas imagens mexerem com você, quanto mais elas estiverem presas à sua vida pessoal profunda, tanto mais viva e rica será sua atuação. PAPOULA – É por isso que as escolas consideradas as mais competentes só admitem dez aluno por turma quando o assunto a ser estudado é interpretação, expressão corporal, expressão vocal ou canto. Para que possa ocorrer de fato essa preparação individualizada. A Royal Academy of Dramatic Art, Uma das escolas de arte dramática da Inglaterra, onde estudaram Anthony Hopkins, Peter O’Toole, dentre vários outros atores de qualidade inegável, orgulha-se de ter disciplina em que um professor atende apenas a três alunos por vez. Stanislavski pedia ao ator para concentrar as investigações que levam à criação do personagem no próprio corpo, nos seus hábitos e costumes, nas suas experiências pessoais, na sua sensibilidade, nas suas intuições, nos seus desejos, nas suas motivações.
--	--

VÍDEO 2 – A EXPERIÊNCIA PESSOAL POR MEIO DOS SENTIDOS

(Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo)

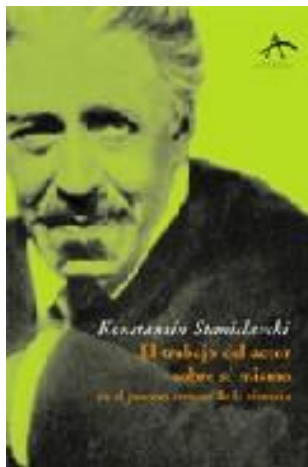
VÍDEO	ÁUDIO
Como se fosse o título do vídeo, pichado na parede de um teatro: A EXPERIÊNCIA PESSOAL POR MEIO DOS SENTIDOS. 2 EPMS 1 Câmera passeia pela lombada de livros de uma biblioteca empoeirada. Passa pela sequência de livros “Rabota Aktera nad Soboj – v tvortsheskom protsesse perezhivanie. Tshast I”, “A preparação do ator”, “Il lavoro dell’attore sul se stesso”, “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia”. Para, volta atrás porque um dos livros começou a se mover. Um deles, justamente a versão italiana em que o conjunto de vídeos fundamentou o texto, traduzida diretamente do original russo, revista e corrigida por Fausto Malcovati, arrasta-se para fora e gira, mostrando-se, com o som “PLAM!” de uma orquestra ou “TCHAM TCHAM TCHAM!” ou outro que o apresente de forma a exaltá-lo.	



O livro levanta-se um pouco com o som “PLAM!” de introdução, como se fosse alçar voo, ligeiramente tremendo, soltando poeira, irado, recua, como se virasse o corpo para trás preparando-se para dar uma cabeçada em alguém, e avança em direção rápida do espectador como se uma pessoa o segurasse e batesse na cabeça de quem vê. (2 EPMS 2 A e B). No blackout que se segue, ruído de vidro sendo quebrado e de cacos caindo pelo chão. Imagens de atores nus no palco com pedaços de papéis de livros colados por todo o corpo, em posições diversas, agachados, virados de lado, em pé, etc., cada um vivendo uma experiência específica, arrancando os papéis e soltando-os no ar com dificuldade, eles colam, têm de empurrá-los com os dedos, e os pedaços de papel se desprendem da mão caindo como penas, zoom nalguns gestos, resistindo aos esforços de se desprenderem das pessoas. Cena filmada com luz por trás,

por baixo, ou de lado, de forma a colaborar para criar imagens abstratas que expressem a relação dos atores com os livros que falam do Sistema. Veem-se linhas em movimentos dos corpos dos atores e dos pedaços de papel que arrancam do corpo e jogam fora com dificuldade. 2 EPMS 3

Reaparece outro livro na estante, a versão espanhola traduzida por Jorge Saura também diretamente do russo, usada em comparação à versão italiana para a construção do texto do conjunto de vídeos, já pronto para dar a porrada no espectador. 2 EPMS 4 A e B



Ataca em seguida, blackout, imagens abstratas dos atores no palco.

Corte. Acende a luz de frente, atores vestidos andam pelo palco no começo de um ensaio. 2 EPMS 5

Da obscuridade, lentamente aparece imagem em movimento até ela ficar

PAULO – *(Como se estivesse apertando a garganta da pessoa que mais a incomoda e falando no seu ouvido.)* Eu não sou para ser lido!

(Como se apertasse a garganta de alguém.) Não sou para ser lido, entendeu? Entendeu!? Você tem de praticar o que existe dentro de mim para me entender de fato! Você tem de se preparar com muita dedicação para compreender e dominar os seus recursos pessoais de que falam meus livros e que produzem interpretação poderosa e criativa.

(Com outro tipo de voz e de trilha sonora.) A preparação é fundamental para o ator que usa seu corpo para criar. Para começar, o ator tem de ver aquilo de que está falando quando atua nos ensaios, no palco ou numa filmagem. Da mesma forma, deve enxergar aquilo de que o outro ator com quem contracena está falando.

VOZ DO ALUNO – O quê?! Ver aquilo que vou falar?! Ver aquilo de que os outros atores estão falando?!

PAULO – É, isso mesmo. Você para

super nítida: 1 imagem para ver e 1 para falar. E depois os outros sentidos todos juntos. 2 EPMS 6 Papoula fala para a câmera, no frio, com a cidade atrás, enrolada num cobertor. 2 EPMS 7 Imagens de pessoas, muito à vontade, conversando com uma pedra ou outro objeto na mão, como se estivessem no celular com um amigo íntimo. 2 EPMS 8 Imagens de amigos e casais conversando em variadas situações. 2 EPMS 9 Fotomontagem com filmagens das cenas descritas da família – tio (PAULO), avô, com amigos (Roberson, Jeane e Marcelo) conversam animadamente na casa do Marcelo sobre viagens – Roberson lembra do tio. Roberson fala do tio que viaja muito. Marcelo, irônico, diz	atuar tem de acionar os seus cinco sentidos. Basicamente, ver aquilo de que você está falando e o que está sendo falado pelos outros atores. Provocados pelo sentido de ver durante a ação, os outros sentidos são ativados em cena e, juntos, dão vida à fala, aos gestos, à ação. Dessa forma, você produz vida interna para o personagem. PAPOULA – Talvez você esteja surpreso. Então, provavelmente, não praticou o Sistema proposto por Stanislavski, tem dele apenas uma noção teórica... PAULO – Para ter uma percepção mais concreta do que estou falando, experimente uma brincadeira: finja telefonar para uma pessoa com quem você convive intimamente. Sempre fingindo, conte para ela alguma novidade que aconteceu, de fato, com você, dentro de algum assunto que vocês costumam conversar. Agora o importante: procure ver o rosto dela e ouvir a voz do jeito que ela costuma falar. Se alcançou isso, se conseguiu despertar os sentidos da visão e da audição enquanto brincava, muito provavelmente um movimento interior surgiu e mexeu com seu corpo e sua voz. Na vida real, isso acontece de forma muito perceptível quando você está relaxado, conversando com amigos, parentes, ou com a namorada. Num desses momentos, motivado pela conversa que gira em torno de excursões pelo mundo afora, por exemplo, vem à sua cabeça a imagem do tio que gosta muito de viajar. Você o vê durante um almoço, falando entusiasmado de uma excursão pelo Egito. Aí você sente vontade
---	---

lembrar do tio num velório que foi e diz que ele tinha bebido além da conta. Roberson nota em Marcelo ironia. Roberson sente vontade defende o tio das acusações falando do tão irreverente e divertido ele é. Marcelo e Jeane seguem conversando animadamente, mas Roberson fica com uma sensação ruim, lembrando de como as pessoas julgavam e zombavam do tio no velório. Lembra do tio angustiado no hospital, antes da operação do pai e diz: "A doença e a morte do pai acabaram com ele", você explica pro amigo irônico. E começa a lembrar cenas em que o tio costumava caçoar do modo severo do pai agir e como o pai ficava mais à vontade depois que ria das brincadeiras. Na parte da memória: detalhes no escuro ou no desfoque. (Tirar localização do funeral e do hospital.) 2 EPMS 10 e 2 EPMS 11 A, B, C, D. Imagem do ator em um palco e, ao fundo dele, os personagens da cena anterior que vão sumindo e deixando ele sozinho no palco. Ator tenta repetir, mas não consegue. Começa a cena com ator em primeiro plano e a câmera vai afastando e as imagens vão sumindo. E ele fica pequeno no palco. A cada imagem a afasta mais. 2 EPMS 12	de compartilhar o que viu na sua lembrança e fala dele animadamente para os amigos. Alguém comenta que conheceu o tio de que você está falando, no velório de seu avô, pai dele, e parecia que esse seu tio tinha bebido um pouco além da conta. Você pensa ter visto no olho do amigo e no jeito que ele falou uma certa ironia. Você se lembra da cena do tio no velório, chega a sentir novamente o cheiro de álcool no hálito dele quando veio conversar com você, e vê, nos olhos das pessoas, o constrangimento. Sentada ao fundo aparece para você a imagem da irmã dele, olhando-o com desgosto. Outras pessoas, que não gostavam do tio, aparecem falando dele com quem está sentado ao lado. Dá pra ver, no modo como elas o olham e a cara de reprovação, que falam mal dele. Então volta a ter, como na época, vontade de defendê-lo. Vê o tio angustiado no hospital, antes da operação do pai. "A doença e a morte do pai acabaram com ele", você explica pro amigo irônico. E começa a lembrar cenas em que o tio costumava caçoar do modo severo do pai agir e como o pai ficava mais à vontade depois que ria das brincadeiras. Mas, no dia-a-dia, tudo isso acontece espontaneamente. Se você quisesse mostrar estas cenas numa improvisação durante os ensaios, não teria, para começo de conversa, as mesmas pessoas que despertaram seus sentidos no encontro com os amigos em que surgiu o assunto da excursão ou no velório. As sensações que teve no encontro surgiram lá, espontaneamente. Aqui, quando tenta repetir na improvisação, cadê?
---	---

Texto teatral filmado. A imagem do palco atrás do ator vai sumindo também. Fica só o ator. Começa a cena com ator em primeiro plano e a câmera vai afastando e as imagens vão sumindo. E ele fica pequeno no palco. A cada imagem a afasta mais. 2 EPMS 13 Câmera, em planos mais fechados, sai do camarim e vai passando pelos corredores do teatro, passa pela parede pichada durante um tempo, passa pela rotunda, pelas coxias, até chegar no palco. Aparece pichado numa parede de um teatro “COMO EU AGIRIA SE ESTIVESSE NA MESMA SITUAÇÃO QUE O MEU PERSONAGEM?”. Câmera continua a passear pelo teatro até encontrar, no meio de um corredor, um ator que está parado e olha a câmera. 2 EPMS 14 A e B Imagens irônicas de uma percepção narrativa da própria realidade. Narizes, ouvidos, olhos, pele em ação. Câmera subjetiva das várias situações cotidianas	Essa dificuldade aumenta quando tem de criar um papel. O autor que inventou o seu personagem usou das vivências dele. Você vai ter de usar das suas vivências que se parecem com aquelas do autor. Mas como? Conhecer o personagem, por exemplo, construir sua biografia desde que ele nasceu não é suficiente. Quando você volta a ensaiar, vai encontrar a mesma dificuldade de dar vida interior ao personagem. Despertar os sentidos nas suas atuações, da forma que você faz na vida real, em situações parecidas com aquelas do personagem é complicado, as sensações não aparecem espontaneamente. Na verdade, você só consegue alcançar isso se você se preparar a si mesmo com persistência, coragem, dedicação, diariamente. Para orientar seu trabalho, para o ator acreditar no que faz em cena e o espectador também se envolver com o que vê, a pergunta chave para o ator é Como você agiria se estivesse na mesma situação que ele, o personagem? O que você faria se estivesse junto com a namorada, como acontece numa cena, e alguém te empurrasse contra o muro gritando que você o traiu com a esposa dele? Para responder a essa pergunta com seu corpo, com suas emoções, você precisa estar preparado tendo como ponto de partida seu cotidiano e sua experiência vivida! Em primeiro lugar, é preciso que saiba se perceber na vida, mas não de uma maneira narrativa e sim fisicamente; se você se investiga,
---	---

que as pessoas experimentam em seu dia-a-dia, às vezes em planos muito fechados, às vezes, embaçados, de acordo com a ligação emocional com a situação: brincadeiras com animal de estimação, cozinhar, imagens de detalhes do quintal da casa com os sons de cigarras e de pássaros ou vozes de situações vividas ali, deitar-se na cama, som de sussurros entre amantes, a pele do parceiro no abraço, sons de conversas e risadas, livro e lugar, tudo aquilo que remete às sensações psicofísicas. Essas imagens acompanharão a expedição que é proposta na vida pessoal: às vezes, situações mais cotidianas, às vezes, mais marcantes. 2 EPMS 15	em variadas situações que te marcaram, com os sentidos colocados em estado de alerta, você cria material vivo que poderá ser usado nos ensaios e nas apresentações da peça. É preciso que você saiba reviver situações experimentadas por você de tal forma que essa revivência possa dar vida ao personagem, dar-lhe alma, a partir das suas experiências pessoais, como faz qualquer artista, seja ele pintor, poeta, músico. Para reviver uma situação experimentada e produzir material que incendeie a criação do personagem, é imprescindível o uso dos sentidos. Ver novamente a situação vivida por você é o mais importante. A visão desperta os outros quatro sentidos. Se você consegue ver com detalhes uma pessoa agindo numa circunstância experimentada por você, na sua memória também irão surgir o que ela falou, o jeito com que ela se expressou, o modo com que essa pessoa te tocou, o cheiro dela.
Papoula fala pra câmera no frio, à noite. 2 EPMS 16 A	
Imagens de Stanislavski e seus atores no dia-a-dia. 2 EPMS 16 B	
	PAPOULA – Um dos exercícios que Stanislavski e seus atores praticavam diariamente para aperfeiçoar essa viagem a situações vividas por eles é o seguinte: na cama, com a luz apagada, acostumaram-se a relembrar, diariamente, toda a vivência do dia que passou, atentos ao maior número de detalhes possível, começando pela visão e, depois, usando todos os sentidos. Faça isso também. Comece pelos acontecimentos mais recentes para facilitar.
Imagens subjetivas de um dia lembrado. As imagens acompanham o que é sugerido pelo texto. Ator está em	PAULO – Para começar, à noite, apague a luz e reveja o seu dia começando pelas situações mais recentes, e, assim, chegando até o

um lugar e de repente tá em outro, piscar de olhos. 2 EPMS 17	momento em que acordou. Faça isso diariamente. Se no princípio é difícil, com o tempo você consegue despertar os sentidos em um minuto. Se pensar no almoço, ou no jantar, procure ver não apenas a comida que comeu, mas, também, os pratos que continham a comida, como era a iluminação do lugar, o clima, o que se via pela janela. Nessa revisão do seu dia procure ver as pessoas, como elas estavam vestidas, o que elas faziam, detalhes dos modos delas agirem, como a ação delas repercutia na sua, o lugar onde ocorreu a situação, a cor das paredes. Procure, também, ouvir o que essas pessoas disseram, do jeito que elas falaram, o modo com que te tocaram. Lembre também os pensamentos e as sensações provocadas pelas conversas, o gosto daquilo que comeu. Com o tempo, depois de praticar diariamente lembranças de situações vividas por você, os sentidos mais difíceis de serem acionados começarão a funcionar e você poderá sentir o cheiro do pão de queijo, as sensações táteis e as sensações produzidas por seus movimentos, o gosto do que estava comendo. Numa outra sessão, reveja mentalmente ambientes, quartos, lugares, sempre procurando despertar os cinco sentidos e botando-os para farejar a cena que você quer viver novamente. E relembrando os vários objetos, imagine-se usando-os ao longo da vida. Como um espelho ou um sabonete. Isso vai evocar, em você, momentos e ações realizados com esses objetos uma enorme quantidade de vezes em variadas circunstâncias, dias a fio.
--	---

Falando de forma impessoal para não influenciar, mas buscando ajudar o ator a ir se concentrando na própria experiência. Reflexos de luz produzidos pela água em movimento de uma piscina vão entrando em foco, do ponto de vista de quem está nela, sem que se possa definir exatamente o que é. 2 EPMS 18 O detalhe da piscina por onde a água é escoada aparece focalizado, com um bichinho se debatendo e sendo arrastado	Examine-os. Perceba as intuições e sensações que a exposição a filmes, peças de teatro, galerias de arte, instalações, poesias, romances despertaram em você. Tente lembrar, com a maior clareza possível, por meio dos sentidos, situações marcantes com pessoas ligadas emocionalmente a você, as vivas, as mortas. Relembre também situações vividas por você no passado mais distante. Dessa vez, quando for para o passado, procure sempre situações que ainda hoje te incomodam. Coragem! Apenas 5% da nossa experiência têm esse poder. Os outros 95% podem ser jogados no lixo. Tem utilidade cênica algo que aconteceu com você e que só de lembrar, você fica pálido ou sente vontade de desaparecer... Algo de que você tem medo de lembrar... Algo que, por meio de um olhar debochado, de uma frase sussurrada no ouvido, de uma imagem familiar, te agarra novamente e volta a viver em você, te incomodando, te excitando, te provocando. Às vezes, intenso, como na primeira vez, às vezes mais fraco ou mais forte. Procure ver o lugar onde aconteceu a situação vivida por você. (<i>Blackout.</i>) A visão é que comanda, que inicia o processo. Veja. Se tiver dificuldade de ver o lugar com clareza, concentre-se num detalhe.
---	--

para ele. Depois de um tempo, a imagem amplia-se para uma piscina vazia, sem pessoas, agora revivida mais nitidamente. 2 EPMS 19 Aparece um pé descalço à borda da piscina, do ponto de vista de quem está dentro dela. 2 EPMS 20 A câmera sobe pela perna, ela está de pé, pega o biquine passeando por seus detalhes. Mas a cor está sem vida. 2 EPMS 21 Câmera sobe novamente pela perna da mulher, agora com os pés dentro d'água. Chega no biquine: as cores estão mais nítidas. Sobe até o rosto. Retorna ao biquine. Agora detalhes aparecem, como uma mancha ou um pedaço esfiapado do biquine. 2 EPMS 22 A câmera se afasta e pega o corpo inteiro da moça de biquine, parada como se fosse uma foto. 2 EPMS 23 A moça sai da pose de foto, se agacha e estica um pão de queijo para a câmera, enquanto conversa num celular. 2 EPMS 24 A mesma mulher aparece em pé, a	Procure ver as pessoas. Veja a roupa que ela está usando em detalhes. Não tenha pressa, insista em ver o mais nitidamente possível. Veja agora a pessoa inteira. O que ela está fazendo? Agora procure ver em detalhes. Veja os olhos, a boca. Se você conseguir ver com nitidez, vai ouvir o que ela disse.
---	--

câmera passeia pelo seu corpo e concentra a atenção na boca e nos olhos. Ela ri e se move quase como numa dança, mostra a câmera que se afasta. 2 EPMS 25 A câmera passeia pelos arredores da piscina. As imagens ficam pouco nítidas pelos reflexos do sol. 2 EPMS 26 Ouvem-se ruídos de vozes, as imagens ficam nítidas a partir de algum detalhe, a voz surge em seguida. Algumas pessoas se caracterizam pelo riso, por uma expressão vocal particular. 2 EPMS 27 A câmera sai do ponto de vista da piscina e toma o ponto de vista de quem está sentado com esse ou aquele grupo. Cenas de conversa real aparecem na tela. As pessoas são filmadas a partir da valorização de detalhes que permitem despertar os sentidos do espectador. O ruído ao redor e a música de fundo aparecem. Num certo momento da filmagem, a voz pede: 2 EPMS 28 Na cena seguinte, estão todos pegando comida, um se refresca em frente do ventilador. Durante esses momentos,	MULHER (<i>Divertindo-se, imaginando a reação do marido</i>) – Hoje eu tenho uma surpresa pra você! PAULO – Veja mais coisas que estão acontecendo no lugar. Procure ouvir os sons que as pessoas produzem. Concentre-se agora em algumas situações que estão ocorrendo. Está fazendo calor?
--	---

reaparece a moça de biquine sorrindo enternecida para a câmera e duas crianças disputando para ver quem pula mais distante na piscina. 2 EPMS 29 Diversas pessoas conversam na piscina. O ponto de vista é de quem está nela também. A jovem de biquine olha para a câmera e sorri, aproxima-se nadando cachorrinho, abraça a câmera e fala no ouvido do ator: “Eu estou grávida.” A câmera se afasta, a silhueta da jovem torna-se escura contra o sol que acaba por “queimar” o filme, como a emoção provocada pela revelação. 2 EPMS 30 Imagens de Lee Strasberg e dos atores formados pelo Actors Studio em cenas memoráveis. 2 EPMS 31 Imagens de cenas do espetáculo de Grotowski, O Príncipe Constante. 2	Caminhe agora para a situação que provocou a experiência que você quer viver novamente. MULHER (<i>Sussurrando no ouvido da câmera-marido</i>) – Eu estou grávida. PAPOULA – Lee Strasberg, que supervalorizou este processo de evocação para despertar, por meio dos sentidos, a memória emocional na preparação do ator em sua escola, o Actors Studio, conta que, depois de algum tempo de prática insistente, o ator gasta apenas um minuto para iniciar a revivência das emoções, mesmo que, no princípio, tenha encontrado dificuldades de toda ordem. A revivência vai ficando cada vez mais instantânea. Ou seja, o tempo para a ocorrência da ação interior diminui a tal ponto que basta uma provocação nos ensaios ou nas apresentações para o inconsciente responder e a emoção surgir. Grotowski, outro genial diretor e
--	---

EPMS 32 Fotomontagem das últimas montagens e ensaios de Stanislavski. 2 EPMS 33 Papoula falando pra câmera no frio, à noite. 2 EPMS 34	investigador da arte do ator, promovia, na fase de preparação e nos ensaios de suas peças, sessões em que seus atores praticavam a revivência pelos sentidos para dar vida ao seu método das ações físicas. Nesses momentos os atores se apelidavam de “ator Proust”. O sucesso de seus atores é explicado, também, por uma longa e persistente preparação. Stanislavski, no final de sua vida, propôs para atores que praticaram exercícios do Sistema a vida toda, durante anos, que comesçassem os ensaios agindo, atuando. Nesse novo processo, enquanto as ações físicas adquiriam consistência, a vida interior acontecia de uma forma cada vez mais presente. Mas sem a longa e sistemática preparação, isso dificilmente ocorreria.
---	---

VÍDEO 3 – OBJETO IMAGINÁRIO
(Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo)

VÍDEO	ÁUDIO
Pichado numa parede de um teatro: OBJETO IMAGINÁRIO. 3 OI 1 Papoula fala pra câmera com uma raquete de pernilongo e amante deitado ao lado. 3 OI 2 Imagens de pessoas com objetos significativos, com namorado, com mãe, com filho, com cachorro... Criança brincando com o imaginário: Laura / Sofia. Câmera próxima primeiro e câmera afasta e revela objeto. 3 OI 3B Imagem em movimento de Stanislavski com objeto (buquê de flores ou óculos) para a parte que fala de “um aspecto importante...” 3 OI 3A Era uma vez no Oeste. Imagem de filme de faroeste rodando arma e apontando na última frase. 3 OI 3C Imagem de criança engatinhando, tentando andar em pé, vai até um prato de comida que ela adora. No final, come do jeito que consegue. 3 OI 4 Corte da criança comendo descontroladamente, para pessoas adultas comendo. Detalhes de particularidades de várias pessoas comendo. 3 OI 5	PAPOULA – A relação com objetos concretos ou invisíveis, não importando se vivos ou não, ajuda a revelar a vida interior do personagem num espetáculo de teatro ou num filme. Stanislavski considerava objeto imaginário qualquer coisa para a qual converge uma ação, emoção ou pensamento do personagem. Pode ser o outro ator, um objeto real ou a lembrança de um objeto. Um aspecto importante de suas pesquisas é a relação que travamos no cotidiano com os objetos comuns. PAULO – Quando você era criança e aprendeu a andar sobre os próprios pés, você estudava inconscientemente cada pequena ação que compunha essa tarefa de caminhar, apalpando, agarrando, observando o espaço a ser percorrido, consultando o equilíbrio com a atenção de quem faz isso pela primeira vez. Com adultos, é diferente. Comer, por exemplo. Quando você come, não se concentra em todos os pormenores: como segurar o garfo e a faca, como manejar esses objetos, como

Mostrar crianças bem novinhas tentando acertar a colher na boca. 3 OI 6 Detalhes de pessoas caminhando, abrindo porta, batendo ovos, etc, intercaladas com imagens de crianças fazendo coisas parecidas. 3 OI 7	mastigar o alimento, como engoli-lo. Nessa altura da vida, você comeu milhares de vezes e é uma ação habitual, já mecânica. Por isso, se realiza por si só. Se a ação não fosse lógica e coerente, você não conseguiria acertar a comida na boca. E o que é que controla a lógica e a coerência das suas ações? A atenção do inconsciente, o seu autocontrole instintivo. Na vida real, de tanto repetir as mesmas ações, criamos uma lógica e uma coerência, por assim dizer, “mecânicas”, das ações físicas. A fixação inconsciente da atenção e o controle instintivo de si mesmo se manifestam por si e, invisíveis, nos guiam. E, assim, fogem à nossa atenção consciente. Por isso, é necessário, no princípio, quando você começa a praticar as ações físicas do personagem, substituir a mecanicidade instintiva de cada ação física por um controle consciente, lógico e coerente. Esse relacionar-se de novo, como se fosse a primeira vez, com objetos é necessário para atender ao papel e suas circunstâncias específicas. Com o passar do tempo, de tanto praticar, voltará a se parecer com um hábito. Mas, fazendo isso dentro dos “se” mágicos, das circunstâncias propostas e das tarefas do papel, a ação estará marcada pela vida do personagem. De qualquer forma, a mesma mecanicidade que adotamos, inconscientemente, na vida real, devemos acabar por sentir em relação às ações físicas do personagem nos ensaios e nas apresentações. Do contrário, não
---	--

Sobre imagem de ator tomando banho, largando o sabonete e se ensaboando com sabonete imaginário, depois escovando os dentes, largando a escova e repetindo a ação com escova imaginária; em seguida, imagens só de ações com objetos imaginários: amarrando o sapato, tirando meia, comendo, abrindo porta, usando o controle remoto, etc.. 3 OI 8 A e B Passa ator carregando balde com água imaginária, mas dando a impressão de que está cheio. Só quase no final a câmera mostra que o balde está vazio. O ator continua sendo visto de costas enquanto se afasta. 3 OI 9 Papoula fala para a câmera enquanto tenta matar mosquito imaginário e	conseguimos acreditar como verdadeiro aquilo que acontece em cena. Para exercitar a relação com os objetos que usa em cena, comece por torná-los imaginários. Um jogo facilita isso: use-os como faz na vida real e, em seguida, como objeto imaginário. O exercício consiste basicamente em ensaboar-se com sabonete imaginário logo depois que você se ensaboou de fato. A cada repetição imaginária vá inventando novas circunstâncias: “estou atrasado para o encontro”, “a vizinha me observa da janela”. E “se” mágicos variados: “e se a sujeira grudou pra valer?”, “e se estou me achando gordo feito porco bem tratado?”. Dessa forma, você presta atenção no modo espontâneo como usa esses objetos e exercita a incorporação de relações imaginárias que dão vida à ação do personagem quando se relaciona com eles num momento específico do espetáculo. O ator deve se exercitar diariamente e repetir a ação com objetos que usará nos ensaios e apresentações mais de 100 vezes, para que a ação física com os objetos imaginários adquira a mesma mecanicidade da vida cotidiana com os objetos reais. Nesses exercícios, é importante perceber o relaxamento. Quais músculos são realmente necessários para executar a ação? Qual força precisa ser empregada? O excesso de tensão desacredita a ação do ator. PAPOULA – Suas relações cênicas com objetos costumam ficar complicadas porque
--	---

amante a abraça. 3 OI 10 Câmera subjetiva num quarto de hotel. Vê detalhes do quarto, da namorada, e gira em direção à porta, que se abre. 3 OI 11 A e B Câmera atravessa palco num cenário que remete a um quarto de casal e vai rapidamente em direção à plateia, quase caindo quando chega no limite do palco, dando sensação de vertigem. 3 OI 12 A luz da plateia se apaga e se volta para objetos citados no texto: brinco atriz, a pele dela, o lençol e travesseiro... Câmera subjetiva do homem, em plano detalhe das possibilidades de concentração do ator nessa cena. 3 OI 13	envolvem situações íntimas e pessoais que ainda mexem com você. PAULO – Imagine você que está com sua esposa num quarto de hotel. Conversam despreocupadamente, enquanto tiram a roupa e deitam. Vocês se abraçam com toda a liberdade e então percebem que uma enorme porta se abre e, da obscuridade, pessoas estranhas observam vocês. Imediatamente se cobrem, ajeitam o cabelo, procurando agir com discrição, como se vocês estivessem fazendo “sala” para alguém. É impressionante como a intimidade é destruída se você se deixa levar pelo buraco negro do proscênio, onde estão os espectadores. E, no entanto, essa dificuldade tem solução simples: você precisa se envolver com o que existe na cena para esquecer-se da plateia. Comece pelos objetos mais próximos. O brinco que a atriz usa e te lembra algo significativo para a cena, o contato do lençol com sua pele que acorda a lembrança do desejo de dormir com uma namorada, finalmente alcançado. A atenção dirigida para um objeto facilita a retomada das circunstâncias que condicionam a cena e dos “se” mágicos que você propôs. Recuperada a relação com a cena, amplie o círculo de atenção. Veja o corpo inteiro da atriz ou os objetos que compõem a cena do encontro amoroso – eles estarão marcados por essa concentração que você retomou com os objetos mais próximos. Se perder a concentração, retorne a eles.
--	---

Produção de fotos de peças do Paulo e Matilde e de outras pessoas que tenham atores com objetos. (plano aberto e depois fechado no objeto). 3 OI 15 A e B Papoula fala para a câmera enquanto tenta matar mosquito imaginário e amante a abraça. 3 OI 14	PAPOUULA – Essa sugestão que manda você se concentrar no objeto mais próximo procurando conservar ou recuperar a vivência que o personagem tinha no momento em que ocorreu uma desorientação em cena, pode parecer tolice. Mas se considerarmos que a vivência interna é feita de sentimentos seus muito íntimos, como na vida real, você no palco, nesses momentos está muito exposto.
--	--

VÍDEO 4 – OBSERVAÇÃO ATIVA
(Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo)

VÍDEO	ÁUDIO
Pichado numa parede de um teatro: OBSERVAÇÃO ATIVA. 4 OA 1 Cenas de pessoas em situações mais íntimas: irmã no seu quarto, pai lendo jornal na poltrona, amigo numa rua, colega de trabalho, e de pessoas esperando ônibus, em mesa de bar, num restaurante, numa festa de aniversário, no recreio de uma escola, num supermercado, no shopping center, na igreja, na rodoviária, na piscina, na praia, etc., pelo processo de câmera oculta, foto e filmagem de celular. 4 OA 2	PAULO – O ator não é um homem comum, no sentido de que não se relaciona com sua vida diária da mesma forma que as outras pessoas. Para enriquecer concretamente seu trabalho, não pode deixar de observar ativamente seu cotidiano, com a sensibilidade acesa, mesmo que esteja preocupado com um problema importante. Estar constantemente estimulado por perguntas como: você consegue distinguir, pela expressão dos olhos, pelo som e modulação da voz, a condição social ou sentimental da pessoa com quem está se relacionando na vida real? Você consegue olhar com verdadeiro interesse, e de forma proveitosa para o seu trabalho, a complexa verdade da realidade à sua volta? Escutar e distinguir a realidade como ela é? Quanto mais ricas forem essas incursões do ator na realidade que o circunda, mais fértil, criativa, sutil e profunda será sua criação. Mas pouquíssimas pessoas praticam uma exercitação que promova o aprofundamento dessas habilidades. A observação ativa, pela minha experiência, é o caminho mais proveitoso. Para desenvolvê-la temos, inicialmente, de pegar o hábito de observar com os cinco sentidos em estado de alerta as pessoas, nos colocando no lugar delas, procurando descobrir

Primeira pergunta: mulher num sofá com a mão em metade do rosto entretida com pensamento. Pós: sinais de interrogação. - 2ª pergunta: vestindo uma saia, de lado, só de sutiã e calcinha, com cara de safada. - 3ª pergunta: Numa passarela ou do lado do sinal vermelho de pedestre de olhos fechados. - 4ª pergunta: saindo de um prédio com um envelope na mão, aliviada, com fone de ouvido. 4 OA 3 A câmera vai mostrando as pessoas de um ponto de vista mais pessoal, como se ela fosse os olhos interessados desse ator, que se atém a detalhes e a expressões cada vez mais sugestivas. 4 OA 4 A	as intenções e problemas que as fazem agir da forma como agem. Criar o hábito de observar tentando compreender (e até procurando saber o que elas estão fazendo ali?, se não as conheço, quem são essas pessoas, que problemas estão provocando suas ações? Observar o mundo ao meu redor implica levantar diversas hipóteses e procurar saber que circunstâncias dadas agem nas pessoas, por exemplo, o que aconteceu com elas antes de chegarem ali: e se ela acabou de trair o marido? Ou perdeu o emprego? E se ela soube pelo médico que não tem câncer? E assim por diante... A observação ativa, praticada diariamente, vai-se tornando naturalmente sofisticada. De repente, estamos percebendo a influência do ambiente no modo das pessoas agirem, costumes e hábitos, e assim por diante. As vantagens da observação ativa na criação do imaginário tornam-se óbvias desde o início para quem a praticar. O ator deve estar atento, não apenas em cena, mas também na sua vida cotidiana. Deve se concentrar, com todo seu ser, com todos os seus sentidos, naquilo que o atrai. Não deve olhar como um observador distraído, mas penetrar até o fundo daquilo que observa. A vida da natureza nas pessoas! É para ela que você deve olhar, antes de qualquer coisa. E nunca, jamais, despreze os lados obscuros da natureza. Desenvolver a atenção requer dedicação, tempo, vontade e exercitação sistemática. Mas não faça isso com os olhos frios da
--	---

	análise, com uma caneta na mão. O verdadeiro artista arde com aquilo que acontece ao seu redor, é atraído pela vida que se tornou objeto do seu estudo e da sua paixão, alimenta-se com avidez daquilo que vê, esforça-se para incorporar tudo aquilo que recebe do exterior. Como artista, porém, não como secretário; com o coração, não com fichas de um arquivo. O que você irá recolher não é um material qualquer, mas algo vivo, vibrante, criativo.
Imagem de Stanislavski observando interessado alguma coisa. 4 OA 4 B	Em arte não podemos trabalhar friamente. É necessário o calor, é necessária a “atenção da sensibilidade”, é necessário o entusiasmo.
	Coloque-se as mesmas perguntas que você se faz quando estuda uma peça: quem é esta pessoa, neste almoço, que fica o tempo todo criticando meu modo de ser, meu pai?, o que ele está fazendo de fato?, quando isso começou?, onde?, por quê?, por causa de quê ou de quem aconteceu isso que o afeta deste jeito?
Pessoas nas ruas e nos lugares, mas a edição agora faz o elo entre elas. Buscar pessoas mais teatrais, mais no limite, menos cotidianas. Planos variados. 4 OA 5	Não tenha medo de que as suposições em demasia camuflem a realidade e o significado daquilo que observamos. Não! As suposições pessoais, se você acredita nelas, só enriquecem o desvendamento da realidade e de seu significado e enriquecem seu trabalho com material original e pessoal.
	O material emotivo da observação dos outros e de si mesmo é o mais precioso. Dele pode nascer a vida espiritual do papel. Criar essa vida constitui o propósito fundamental da nossa arte.

Filmes em que parece que o ator não está interpretando: faroeste, policial, etc... 4 OA 6	Não é material fácil de se conseguir: é invisível, inalcançável, indefinível, e pode ser sentido apenas interiormente. É verdade que muitas reações invisíveis do nosso espírito refletem-se nos gestos, no olhar e na voz, no modo de falar, nos movimentos e em todo nosso físico, e isso facilita a nossa tarefa de observadores. Mas, mesmo assim, não é fácil compreender o ser humano, porque nenhum homem consegue ou permite abrir completamente a sua alma para nós e mostrar-se verdadeiramente como é. Muitas vezes, a vida da pessoa observada foge à nossa compreensão consciente, e conseguimos apenas intuí-la. Então, devemos penetrar na profundidade de seu inconsciente e procurar nele, com as antenas, digamos assim, da sensibilidade, o material que poderá servir para criar. É um processo que requer uma atenção sutilíssima e a provocação do espírito de observação que vive no inconsciente. Enfim, a atenção normal não é suficientemente penetrante para explorar a alma viva de outra pessoa. E dizer que a nossa técnica teatral é suficientemente desenvolvida para esse tipo de processo seria uma mentira inútil para deixá-lo seguro. A fim de incorporar as observações no papel, devemos transformar os sentimentos intuídos na relação da observação ativa em sentimentos próprios e pessoais, análogos àqueles da pessoa observada. Com o nosso corpo, sentimos fisicamente aquele de quem
--	--

Papoula fala para a câmera, em restaurante, enquanto come e bebe suco. 4 OA 7 Imagens de Stanislavski fazendo o papel do Doutor Stockmann e dele próprio que tenham a ver com o que está sendo dito. 4 OA 8	observamos e fazemos isso também com nossos sentimentos. É como se nos apropriássemos do outro com nossos próprios recursos psicofísicos. PAPOULA – Quando Stanislavski criou o Doutor Stockmann, protagonista da peça O inimigo do povo, de Ibsen, o que mais o atraiu foi a paixão do doutor pela verdade, e a crença de que essa paixão era comum a todas as pessoas. PAULO – A aproximação da imagem exterior do Dr. Stockmann se deu pela intuição. O corpo de Stockmann foi-se fundindo naturalmente com suas convicções. No mesmo instante em que dizia as falas do doutor Stockmann, com suas ideias e preocupações, os sinais de sua ingenuidade apareciam por si mesmos: havia uma inclinação de meu corpo para frente e um jeito despachado de caminhar, sem me deter no efeito que minhas falas causavam nas pessoas. Olhava confiantemente o homem ou a mulher com quem me relacionava ou com quem tivesse algo a ver na cena; o indicador e o dedo médio avançavam para dar maior convicção às palavras, como se desejasse introduzir meus sentimentos, palavras e convicções diretamente na alma da pessoa com quem estava falando. Todas essas coisas e hábitos apareciam instintiva e inconscientemente. Em 1906, um ano após a estreia do espetáculo, de férias na Finlândia, repassei a criação desse papel na memória. Procurei descobrir de onde tirei esses traços característicos do papel de Stockmann. A maneira de apoiar-me num e noutro pé, como Stockmann, tinha tomado
---	--

Papoula fala para a câmera, em restaurante, enquanto come e bebe suco. 4 OA 9 Atores do Grotowski fazendo esse exercício da ressonância. 4 OA 10A Cena de dois namorados sussurrando, falando baixinho um com o outro. Ver se cabe a gravação do Paulo e da Matilde no aniversário dela. 4 OA 10B Atores fazendo o exercício da vibração vocal. 4 OA 11	de um conhecido músico e crítico russo. Soube disso quando me lembrei dele. Mas foi em Berlim, onde encontrei um professor que conheci num sanatório de Viena, que compreendi que havia tomado dele o uso dos dedos no papel de Stockmann. Fiz isso inconscientemente, só depois de criado o papel é que percebi. PAPOULA – Grotowski deu continuidade às investigações de Stanislavski. Uma de suas exercitações favorece perceber instintivamente onde as pessoas com quem você convive está colocando a própria voz. Se você tem alguma convivência com esta pessoa, perceber automaticamente que a voz dela ressoa num certo momento na garganta, depois passa para a testa, etc., pode ajudar a intuir os seus estados de ânimo. A exercitação é a seguinte: crie um som, tipo "õõõ". Coloque a mão à frente do nariz, sem tocar o rosto, e procure sentir a vibração. Faça o mesmo na frente da testa, no alto da cabeça, na nuca. Retorne ao nariz. Desça agora para o queixo, a garganta, o peito, a barriga. Em alguns sentirá uma vibração muito apagada. A prática diária e insistente vai aprimorando a vibração. Quanto mais você domina a vibração pelo seu corpo, mais ricos vão se tornando seus recursos vocais. Depois de algum tempo, sua fala se move pelo seu corpo conforme suas necessidades de expressão. Você passa, também, a perceber esse processo que ocorre nas outras pessoas instintivamente.
---	---

VÍDEO 5 – RELAXAMENTO MUSCULAR
(Criação de hábitos e habilidades sobre si mesmo)

VÍDEO	ÁUDIO
Pichado na parede do teatro: RELAXAMENTO MUSCULAR. 5 RM 1 Papoula fala para a câmera na piscina, de maiô, deitada ao sol. 5 RM 12 Pessoas com muita tensão muscular – duas pessoas carregando algo muito pesado e conversando tensamente, detalhes do pescoço de um halterofilista com as veias saltando, poses empostadas de cantores de óperas, imagens nas ruas de corpos caminhando de jeito cômico e torto, moldados pela tensão. 5 RM 3 A e B Pessoa coberta com pano preto num fundo preto. Primeiro, só aparece seu rosto e a parte tensa do corpo, descoberta. Aos poucos, quando a pessoa vai relaxando, outra parte tensa é descoberta. Assim, ao fim, só as partes que são necessárias para a pessoa se sustentar e fazer a ação que está fazendo é que estarão com a tensão adequada. 5 RM 4 A Gravar pessoas relaxadas na vida sem serem atores. Saída de escola de criança, saída de trabalho, saída de faculdade,	PAPOULA – Tente levantar um piano ou um móvel muito pesado. Você não consegue cantar, contar uma piada, recordar o que falou quando perdeu a paciência ontem à noite. PAULO – A tensão muscular descontrolada é inimiga do ator. Se atinge as cordas vocais, você fica rouco ou perde a voz. Se ela se espalha pelo corpo, a ação física perde a capacidade de mostrar a vivência de sentimentos delicados e seus movimentos lembram os de um robô. Para combater essa praga, você deve cultivar o hábito de observar durante o seu dia a tensão que aparece quando come, toma banho, caminha. E relaxar os músculos que estão tensos, ou que não são necessários para a atividade. Isso deve ser feito diariamente e de forma sistemática durante todo o dia. Se buscar o relaxamento somente durante os exercícios destinados a este fim, a tensão exagerada provavelmente aparecerá nas ações físicas quando começarem os ensaios ou as apresentações. Para obter um relaxamento efetivo temos de criar hábitos de agir relaxadamente.

clube, bar. 5 RM 4 B Gatos de vários jeitos e depois Luciana com e sem peso: caminhar, dançar. Pessoas com tensões extranecessárias. Paulo com tensão no contexto do papel. 5 RM 5 A, B, C, D	Observe o gato. Ele se movimenta de forma econômica. Jogue-o para cima, deixe-o cair de costas. Seu corpo se equilibra no ar e cai sempre em pé. Essa maneira espontânea e econômica do gato proceder só é alcançada por nós com treinamento que gera hábito de agir relaxadamente. Na minha experiência isso só ocorreu de fato quando comecei a perceber a tensão enquanto agia nas minhas atividades cotidianas, os músculos desnecessários que empregava para sua execução, e comecei a buscar o relaxamento nesses momentos. Não basta perceber que quando escovo os dentes sempre emprego energia exagerada e comprimo o piso de cerâmica do banheiro com os pés. É necessário praticar esta ação relaxadamente até que isso ocorra automaticamente quando você usá-la em cena. Ela, então, descarregada da tensão, fica disponível para ser usada conforme o momento em que o personagem está vivendo. Os impulsos da vivência interior é que lhe darão tensões particulares.
---	---

VÍDEO 6 – “SE” MÁGICO
(A imaginação personalizada)

VÍDEO	ÁUDIO
Pichado numa parede de um teatro: “SE” MÁGICO. 6 SM 1 Paulo brincando de “se” fosse com Laura: circunstâncias parecidas com as da cena – tipo cara de quê? – se fosse chá e se fosse azedo, se estivesse sentado em uma cadeira confortável e se estivesse sentado em uma frigideira, etc., (o comando é dado por cartazes para não interferir no texto falado. 6 SM 2 Imagens de crianças brincando de “se” fosse. 6 SM 3	PAULO – Vou contar pra você um jogo que minha sobrinha de seis anos adora fazer. Nós o chamamos de “E se em vez de”. É mais ou menos o seguinte: “O que você está fazendo?” ela me pergunta. “Bebendo chá.”, eu respondo. “E se em vez de chá, fosse limão espremido sem açúcar, o que você faria?” Eu procuro me lembrar do sabor do limão e reajo com um monte de caretas. A sobrinha morre de rir. Pouco depois ela continua a brincadeira: “Onde você está sentado?” “Na cadeira.” “E se em vez da cadeira, você estivesse sentado na frigideira com o fogo aceso, o que faria?” Finjo estar sentado numa frigideira pelando e reajo desesperado para não me queimar, até que ela começa a ter dó de mim, e agitando as mãozinhas, grita: “Chega, não quero brincar mais”. Se a brincadeira continuasse, ela acabaria chorando. É isso! Por que você não inventa um exercício que tenha uma brincadeira desse tipo? Ela vai estimular de fato a sua ação nas atuações.

Stanislavski mais desenvolto, brincando. Imagens de matas, viagens de carros, céu... 6 SM 4 A, B, C Uma pessoa é filmada dirigindo um automóvel, com fundo preto, em primeiríssimo plano. No final da cena a câmera pisca e se afasta, pisca e se afasta, etc., até mostrar o ator dessa vez num palco com rotunda preta. Uma pessoa mexe uma luminária que produz efeito parecido àquele que ocorria quando dirigia de fato. 6 SM 5 A e B Um palco vazio. Uma atriz sobe no palco, some nos bastidores, entra. Desiste com o corpo. 6 SM 6 A atriz já começa a reagir só de escutar a proposta, de tanto medo que tem de barata. Faz a ação. 6 SM 7	É uma brincadeira que pode, e deve, acredito eu pela experiência, acompanhar todos os ensaios e exercícios que você pratica. Apenas algumas cadeiras comuns podem se transformar em tudo aquilo que o ator, o autor e o diretor imaginaram: casas, navios, aviões, bosques. E se essa cadeira comum fosse uma poltrona de um carro, como você agiria? Pouco importa que não acredite que a cadeira comum seja realmente a poltrona de um carro. É preciso, isto sim, que você acredite como sendo verdade aquilo que costuma sentir quando usa aquele objeto, supondo, com seu corpo e seu inconsciente, que a cadeira comum seja realmente a poltrona de um carro. Para isso, os sentidos têm de estar presentes. Você precisa ver com o seu inconsciente aquilo que vê enquanto dirige. Sentir o vento no rosto. O contato com o volante, o câmbio para passar as marchas, os pedais do acelerador e do freio- Uma ação simples: entrar em cena. Entre. JEANE – Muito abstrato. Não consigo. Não sei o que fazer com meus braços, pra onde olhar, como agir... PAULO – E se dentro desta sala, seu quarto de dormir, tenha entrado uma barata e você tem que achá-la antes que ela se esconda nas suas coisas, o que você faria? Ou então, se você estivesse chegando
---	---

Atriz faz a ação. 6 SM 8 Papoula fala para a câmera na frente de um lugar que é o mesmo que vai estar o monitor. Quem fala para a câmera é o monitor. 6 SM 10	em casa, vinda do médico, pra contar pro seu marido que está grávida? PAPOULA – Stanislavski dizia que O segredo estimulante do “se” é que ele não se refere a um fato real, àquilo que é, mas a uma hipótese que te envolve... “Se”! O “se” não afirma nada. Supõe uma questão a ser resolvida, e você é desafiado para solucioná-la. Além disso, ele contrapõe o imaginário do autor e do diretor a algo palpável: à sua experiência pessoal. É óbvio que a criação de hábitos e habilidades, como sugerido nos vídeos anteriores, são imprescindíveis para que o "se" mágico funcione de fato.
---	---

VÍDEO 7 – CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS

(A imaginação personalizada)

VÍDEO	ÁUDIO
Pichado numa parede de um teatro: CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS. 7 CP 1 Sobre imagens da mesma pessoa pescando numa lagoa, no trabalho, na sauna, na cama com uma mulher, numa mesa de bar com amigos, num jantar em família, na rua sob chuva. 7 CP 2 A, B, C, D, E, F, G, H A mesma pessoa com uma ordem judicial na mão, pulando no ar depois de marcar um gol ou ganhando num bingo, sendo agarrada pela camisa e agredida por uma outra figura, com a mulher que lhe apresenta o recém-nascido, começando uma relação com a mulher desconhecida sentada numa mesa vizinha de um bar, com o médico que mostra uma radiografia. 7 CP 3 A, B, C, D, E, F, G Uma mulher abre a camisa e expõe os seios, um cachorro ameaça pular, um passarinho canta preso na gaiola. 7 CP 4 A, B, C	PAULO – Onde está o personagem? . O que aconteceu com ele pouco antes de começar a cena? Que problemas o afligem na cena que está sendo ensaiada? Qual é o figurino do personagem?

Com figurinos diversos: roupa de mulher, calça e camisa muito apertadas, calção, terno e gravata, nu. 7 CP 5 Um diretor anda pelo cenário orientando o ator. Em cada indicação o ator se vê como se fosse uma fotografia, executando a indicação. 7 CP 6 Imagens de espetáculos teatrais e cinematográficos que revelem a variedade imaginativa dos autores e roteiristas e das transformações por que passam os atores, desde Nosferatu, de 1922, com Max Schreck, até Edward Mãos-de-Tesoura, passando por Dexter, o seriado, e outros... 7 CP 7 Imagem de Stanislavski. 7 CP 9 A Filmes com circunstâncias dadas e com o ator e seu se mágico. A câmera faz como se fosse um giro de um filme pro outro. 7 CP 9 B Papoula fala para a câmera agachada de cima de uma árvore. 7 CP 8	Quais são as indicações do diretor? Estas são as circunstâncias que condicionam meu papel: a trama da peça; os acontecimentos; a época, o momento e o lugar da ação; a minha interpretação pessoal, a dos outros atores e a do diretor; os figurinos, a decoração, as luzes, os sons, – enfim, tudo aquilo que é oferecido ao ator para que seja levado em conta no seu processo criativo. PAPOULA – Para Stanislavski, tanto as “circunstâncias propostas” quanto o “se” são uma hipótese, um faz de conta da fantasia. As “circunstâncias propostas” são o imaginário do autor, do diretor, do cenógrafo. O "se" mágico é a forma como o ator traduz as circunstâncias dadas para a sua sensibilidade. Um é a hipótese, o outro é seu complemento. Um não pode existir sem o outro. As "circunstâncias propostas" são o fundamento. Sobre ele o "se" dá a partida à imaginação adormecida. Juntos ou separados, eles ajudam a criar o salto interior.
--	--

VÍDEO 8 – IMAGINAÇÃO
(A imaginação personalizada)

VÍDEO	ÁUDIO
Pichado numa parede de um teatro: IMAGINAÇÃO. 8 I 1 Cena do filme “The living and the dead”, em que o ator chega na sala e olha pela janela a ambulância. 8 I 2 Imagens mais frenéticas e “sujas”, feitas por câmera na mão, de detalhes íntimos do dia-a-dia em que os cinco sentidos possam ser estimulados: suor escorrendo de uma parte do corpo, uma mulher – a mãe – fala nervosamente para a câmera, câmera subjetiva de alguém correndo olhando os próprios pés, no meio das pessoas em uma boate, câmera pra fora da janela de um carro em movimento, detalhe de mão subindo na parte interna da coxa de alguém, detalhes da boca de alguém gargalhando, etc. 8 I 3 ou 8 I 4 Escritor, Paulo, sozinho, à noite, escrevendo ao computador, no lote da serra, com cigarro e cachorro. 8 I 5 Coxia de um espetáculo (Galpão) que está por começar e de onde se vê o público entrando e os atores se preparando. 8 I 6	PAULO – A imaginação na arte do ator é construída necessariamente pela ação. Para ser bem sucedido, O primeiro passo é evitar a linguagem discursiva como fundamento para a criação do personagem. Quando um cientista faz uma palestra ele não precisa expressar sua vivência interna. Isso pode até prejudicar a compreensão do assunto que está sendo abordado. Mas para o ator é indispensável acordar os sentidos o tempo todo. É por meio deles, por meio de ver aqui e agora, de cheirar aqui e agora que a ação do personagem toma forma. Falar sobre o que viu ou sobre o que cheirou não ajuda o ator. O que é útil para ele é voltar a ver e a cheirar novamente o que viu e cheirou em situações vividas parecidas com aquelas que movem o personagem. Um escritor de peças ou roteiros para cinema pode se refugiar num sítio e produzir sua arte. Seu aqui e agora com a criação é solitário e pode acontecer de madrugada. O ator age com hora marcada. Nos ensaios seu aqui e agora é presenciado pelo diretor e pelos atores. Nas apresentações teatrais, pelo público. Daí a importância de exercitar

Papoula fala para a câmera no palco vazio do teatro, no proscênio. O vazio do teatro e o silêncio é que devem ser enfatizados. 8 I 7	sistematicamente seu corpo para que ele responda adequadamente nesses momentos.
Da obscuridade, lentamente aparece imagem em movimento até ela ficar super nítida: 1 imagem para ver e 1 para falar. E depois os outros sentidos todos juntos. 8 I 8	Papoula - Falar de fase psicológica nas publicações de Stanislavski é lenda. No final de sua vida, quando propôs a eliminação dos ensaios de mesa e que o ator começasse a agir logo após a leitura do texto, convidou atores preparados pelo seu Sistema para experimentar esse novo processo. Com isso garantiu que a vivência interna fosse sempre despertada toda vez que o ator agia.
Relação ator-diretor, ator-improvisação, ator-concentração. Cenas das gravações do filme do Tiago. 8 I 9 A	Paulo - A visualização durante todo o trabalho do ator, que significa, trocado em miúdos, ver aquilo que você vai falar e ver o que é
Pessoas caminhando. 8 I 9 B	falado por quem contracenava com você, garante durante os ensaios a progressiva fixação do imaginário sem dividir corpo da vida interior. A improvisação, em que você é obrigado a viver o aqui e agora, inclusive de cenas que não são mostradas na peça, abre novas portas para o imaginário. A atuação nas improvisações usando o seu modo de agir e reagir, vai aprofundando o imaginário que está implícito no texto. O mesmo ocorre com os aspectos corporais; acionados pela intuição, modos de caminhar, tiques, hábitos, podem ser experimentados e sua pertinência ou não em relação ao personagem poderá ser percebida. A precisão deixa de ser uma mera palavra. Transforma-se numa ação concreta. Algumas vezes, um modo de você se relacionar encaixa-se perfeitamente. É então fixado.
Nineto: caminhadas nos filmes do Pasolini. 8 I 9 C	O “se” mágico é outra exercitação que ajuda a concretizar o imaginário. Pense em
Dancinha do Berliner Ensemble. 8 I 10	

Imagem de Hamlet do Berliner Ensemble. 8 I 10	Hamlet. Agora coloque para você mesmo um “se” proveitoso para perceber algum aspecto da relação do personagem. Por exemplo, “E se ficasse sabendo que mamãe traiu papai com o titio e os dois mataram o meu velho? Como me comportaria na relação com Ofélia, filha do conselheiro da dupla assassina?”. Isso ajuda a perceber o aqui e agora do Hamlet.
Sobre imagens de crianças usando a linguagem tatibitatie. OU Pingu OU crianças muito pequenas tentando falar. 8 I 11 A, B, C, D	Antes de usar as palavras do autor, gosto de propor uma fase curiosa, chamada “tatirovanie”: o ator pronuncia o texto sem usar palavras, mas simples entonações, uma sequência de ta-ta-ti, que ajuda a corrigir qualquer forma de declamação retórica e ativa a percepção das intenções, do imaginário que está na fala. Ajuda a perceber o aqui e agora. <i>(O narrador continua falando em “tatirovanie” no vídeo).</i>
Imagens de atores ou de pessoas do dia-a-dia resolvendo situações simples e cotidianas por meio de ações como, por exemplo, uma criança tentando alcançar algo situado acima de sua altura, um homem com raquete mata-mosquito tentando perceber pela audição e visão onde se encontra o inseto, uma mulher tentando entrar em uma calça muito apertada. 8 I 12	Para dar vida ao imaginário, é bom começar pelas ações mais simples e menos importantes. Elas são acessíveis, palpáveis, podemos vê-las e tocá-las, ter consciência delas e guiá-las. Além disso, incorporam-se mais facilmente. Por isso, é melhor começar a se aproximar de um papel com a ajuda delas. Se essas ações desimportantes, mesmo a menor, forem verdadeiras, isso vai contaminando as outras ações, o conjunto da cena vai desabrochar dentro do espírito da encenação e você vai acreditar.
Imagens de filmes e montagens teatrais de Macbeth: com Judi Dench. 8 I 13	Com o que se preocupa Lady Macbeth no momento culminante da tragédia? Com uma ação física simplérrima: tirar o sangue que

	mancha as mãos. A ação fica complexa e significativa para o público quando ele percebe que o sangue existe apenas na imaginação da personagem, porque as mãos dela estão limpas.
--	--

VÍDEO 9 – COMUNICAÇÃO
(Processos e procedimentos)

VÍDEO	ÁUDIO
Parede de um teatro pichada: COMUNICAÇÃO. 9 C 1 Jeane segurando um livro na praça da Savassi e olhando em outra direção. Imagem bem cotidiana em do movimento normal para câmera lenta até lentíssima. 9 C 2 Imagem de dois atores contracenando em cena, interrompidos como se estivessem sendo fotografados, enquanto a câmera dá uma volta em torno deles. Em câmara lentíssima, as expressões dos atores vão ganhando significado e é percebida forte comunicação entre os dois. 9 C 3 Fotos ou filmagens dessas situações em duplas ou grupos e em que é presente o conflito e o que cada um está sentindo. 9 C 4 Fotos ou filmagens de duplas ou grupos de pessoas na rua, em bares, em escola, etc., em que uma pessoa se distingue pela intensidade de irradiação de algum tipo de sentimento. 9 C 5 Filmagens de peças de teatro ou de	PAULO – Com quem ou com o que você estava se comunicando? O tempo todo, estamos em contato com os mais diversos motivadores, sejam eles pessoas presentes ou ausentes e fatos atuais ou já vividos. Assim também deve ser com o ator em cena. O fascínio de um espetáculo depende da comunicação que os atores mantêm entre si o tempo todo. Essa comunicação precisa refletir a sua vida interior, você deve irradiá-la para a pessoa com quem contracena. E perceber a irradiação da vida interior dessa pessoa. Observe ou recorde situações em que irmãos, namorados, amigos, brigaram e ficaram sem conversar um com o outro. Quando se encontram no mesmo ambiente, a comunicação invisível fica bem mais evidente e a irradiação é quase palpável. Um exercício simples ajuda muito o ator a exercitar e perceber a irradiação que ocorre nessas trocas. Faça o seguinte: provoque um sentimento pessoal, um estado de espírito, e tente comunicá-lo a alguém na vida real, observando as próprias sensações físicas e a reação dos outros. Isso vai acostumá-lo a trabalhar a irradiação e perceber quando ocorre. Um outro exercício pode ser

ensaios em que a irradiação acontece entre atores nos momentos de silêncio, “em que não é o foco”. 9 C 6 Farinha em alguns lugares públicos agindo como personagem da sua peça. 9 C 7 Papoula falando pra câmera, enquanto brinca com o Miguilim (9 C 8) e em seguida Imagens de Stanislavski fazendo Famusov e, em seguida, Tio Vânia. 9 C 9	desenvolvido no ensaio com os outros atores: procure comunicar para o colega seus sentimentos, seus estados de espírito, sem usar a palavra ou sinais que a substituam. Terá sua atenção despertada para a comunicação invisível que não queremos ou não conseguimos exprimir com palavras. Agir na vida real como se fosse o personagem é outra exercitação de comunicação preciosa. PAPOULA – Os atores do Teatro de Arte contam que, quando Stanislavski interpretava o autoritário Famusov, de Que desgraça ser inteligente!, evitavam ir ao seu camarim com qualquer pedido, muito antes da apresentação do espetáculo começar. Mas quando interpretava Astrov, no Tio Vânia, ou o Dr. Stockmann, no Inimigo do povo, a relação com ele era fácil, por se tratar de personagens afáveis. Essa aproximação paulatina do papel até alcançar a fusão com ele era prática habitual nos atores de Stanislavski. A irradiação das vivências internas características dos personagens começava a ocorrer muito antes dos atores entrarem em cena.
--	--

VÍDEO 10 – ANÁLISE DA AÇÃO DO PERSONAGEM
(Processos e procedimentos)

VÍDEO	ÁUDIO
Pichado na parede do teatro: ANÁLISE DA AÇÃO DO PERSONAGEM. 10 AAP 1 Cenas de filmes e peças em que as ações dos personagens deixam claras as intenções, as contra-ações, as tarefas que executam. 10 AAP 2 <i>Cena do Hamlet, montagem do Berliner Ensemble. 10 AAP 3</i> Imagem transita dentro do desenho do organograma traduzido para o português, como se estivesse dentro do corpo humano, até chegar na tarefa principal. 10 AAP 4 Imagem de Stanislavski. Quando fala de Molière, surgem imagens de Stanislavski interpretando esse personagem. 10 AAP 5	PAULO – Sem ação não pode haver arte dramática. Não é à toa que o artista que dá vida a essa arte chama-se ator, aquele que age. <i>Todo personagem possui uma tarefa principal que dá direção e sentido à ação como um todo. Ela começa por um verbo que provoca a ação, geralmente antecedido por “eu quero...”: “eu quero perder minha humanidade para conseguir vingar-me do assassinato de meu pai”, como Hamlet já foi interpretado. Verbos de estado, como “sou feliz”, “estou apaixonado” devem ser banidos. Não conduzem à ação.</i> Encontrar a formulação adequada da tarefa principal, apesar de sua importância, nem sempre acontece logo; muitas vezes, ela nos é revelada só depois de algumas apresentações e, às vezes, é o público que ajuda o ator a encontrar a formulação correta. Para dar uma ideia da importância da tarefa principal e da dificuldade de formular seus termos, vou contar um caso que aconteceu comigo, de fato. Eu interpretava Argan, em “O doente imaginário”, de Molière. Abordei a análise da ação do personagem de maneira um pouco elementar e fiquei livre da formulação da tarefa principal com um simplório: “quero ser doente”. Mas quanto mais

Imagens da montagem de “Mirandolina” e de Stanislavski interpretando o Cavaleiro. 10 AAP 6	me esforçava por fazer o doente, e melhor o conseguia, tanto mais a sátira se transformava na tragédia de um homem que realmente padecia. Logo percebi o erro e mudei a tarefa principal para “quero que acreditem que estou doente”. E imediatamente veio à tona o lado cômico da peça. E o espetáculo se transformou numa divertida peça pequeno-burguesa. Uma outra vez, em “Mirandolina”, de Goldoni, tínhamos definido a tarefa principal com os termos “quero esnobar as mulheres”, valorizando o desprezo e a aversão por elas. Mas isso não bastava para revelar todo o humor, a dinamicidade da peça. Logo que entendi que o herói não desejava ser, mas apenas parecer misógino, ter aversão por mulheres. Mudei, então, a formulação da tarefa principal para “quero cortejar as mulheres, escondendo-me atrás de um fingido desprezo e aversão por elas”. A peça logo tomou vida.
Fotos ou imagens de seções de um filme ou de uma peça bem conhecidos, mostrando as mudanças do personagem em cada uma delas. 10 AAP 7	Se observarmos a trajetória de qualquer personagem em uma peça, podemos notar as mudanças de ritmo de suas ações, independentemente da divisão em cenas do autor. São mudanças estratégicas das ações do personagem, motivadas por ações dos outros interlocutores ou de intenções do próprio personagem. A isso, chamamos seções: a esses momentos de guinada, de mudança no ritmo e no desenho do gráfico de um personagem. Tem extremo valor o ator definir essas seções no gráfico de seu papel. Em cada seção, o personagem tem problemas específicos, tarefas

Imagem de Stanislavski como ator em alguns personagens, no camarim se preparando, se concentrando para entrar em cena. 10 AAP 9 Papoula falando para câmera e, ao mesmo tempo, preparando uma salada. A edição vai ser de tal modo que começa voz e imagem juntos, depois as ações da feitura da salada serão executadas com a voz em off e com as fases dessa feitura em diferentes ritmos. No fim, a salada pronta. 10 AAP 8	próprias para resolver esses problemas, sempre em conexão com a tarefa principal. Depois de trabalhar as seções, o ator percebe com maior clareza o ritmo, o andamento, o significado das ações do personagem e se envolve muito mais com ele. PAPOULA - Stanislavski dizia que a formulação das tarefas deve interessar e provocar o ator. Elas funcionam como placas de sinalização que indicam a direção e a intensidade em cada zona do percurso. Durante a maquiagem, no camarim, nos concentramos apenas no trecho que vem em seguida, mesmo sem perder de vista o conjunto da encenação e a sua finalidade. Representado o primeiro trecho, nos concentramos no segundo, depois no terceiro e assim por diante. Se as tarefas nos desafiam de fato, realizamos o percurso do personagem no espetáculo com vivacidade e entusiasmo.
--	---

VÍDEO 11 – DISCUSSÃO, NÃO. AÇÃO, SIM.

(Uma visão resumida da preparação do ator sobre si mesmo)

VÍDEO	ÁUDIO
Pichado na parede do teatro: DISCUSSÃO, NÃO. AÇÃO, SIM. 11 DNAS 1	
Papoula falando pra câmera, editando. Brincar com a ação da edição interferindo no vídeo. 11 DNAS 2 Imagens que brincam, como num filme mudo, com um ator se preparando de modo discursivo: lendo texto, discutindo à mesa com diretor e outros atores, decidindo como personagem irá se locomover, escolhendo poses e tiques do personagem na frente de um espelho, escrevendo a biografia do personagem, etc. 11 DNAS 1	PAPOULA – Na entrada de um de seus estúdios Stanislavski mandou colocar uma faixa onde estava escrito: Discussão, não. Ação, sim. PAULO – Com isso queria combater um dos piores equívocos que acontece nos ensaios de uma peça ou de um filme: o uso da linguagem discursiva para a criação do personagem. A discussão divide a mente do ator do seu corpo. Depois de passar por esse tipo de preparação, os sentidos ficam embotados.
Filme com atores que atuam com sentidos alerta. 11 DNAS 4	Para o desenvolvimento da linguagem em que os sentidos vibram continuamente provocando emoções, desejos, vontade de agir, é fundamental que o ator se prepare diariamente usando sua experiência pessoal. É agindo sobre ela de forma sistemática que ele adquire a habilidade de acordar os sentidos em um minuto e ser possuído por uma vivência interna que fará o personagem agir. Tornar pessoal a criação do personagem é um dos fundamentos do Sistema e a razão do sucesso de inúmeros atores.
Papoula falando pra câmera, editando. Brincar com a ação da edição	PAPOULA – As melhores escolas de formação de atores do mundo só admitem, no

interferindo no vídeo. 11 DNAS 5 Imagem de Stanislavski com essa idade. 11 DNAS 6 Imagens de Stanislavski no fim da vida, ensaiando com seus atores. 11 DNAS 7 Imagens de atores em uma mesa, em meio a livros, anotações, conversas... 11 DNAS 8 OU Papoula falando pra câmera, editando. 11 DNAS 9 Brincar com a ação da edição interferindo no vídeo. Imagem dos atores que trabalharam com ele antes e durante os seus últimos momentos.	máximo, dez pessoas por turma nas aulas de interpretação, expressão corporal, expressão vocal, canto. Somente assim conseguem preparar o corpo de seu aluno de forma personalizada. Em 1935, com sessenta anos de atividades teatrais, Stanislavski descreve uma nova fase para o filho, enquanto se encontrava num hospital em Moscou: PAULO – Agora cheguei a um novo método, uma nova abordagem do personagem. Consiste nisso: hoje lê-se o texto, amanhã já se ensaia no palco. Cada ator deve atuar na primeira pessoa, deixando-se guiar pela própria experiência de vida. Que atue, isso é o importante. Assim deve ser feito para toda a peça, dividida segundo o andamento das ações físicas. Quando isso é realizado com precisão e autenticidade, de tal forma que desperte no ator que está em cena a confiança no que está fazendo, pode-se dizer que alcançou a espinha dorsal da vida física. E pode-se realizar a espinha dorsal física sem a espiritual? Não. Isso significa que traçando a espinha dorsal física, traça-se também aquela da vivência interior. Eis, mais ou menos, o sentido das novas procuras. PAPOULA – Acabam os longos ensaios de mesa que propiciam a discussão. E o Método das Ações Físicas começa a tomar forma. Mas para investigar essa nova abordagem, Stanislavski convidou atores preparados por ele. Durante anos e décadas esses atores seguiram suas instruções:
---	---

Escolher momentos do vídeo 1 e 2. 11 DNAS 11	PAULO - transforme em hábito recordar sistematicamente sua vida cotidiana e acontecimentos importantes do passado por meio dos sentidos: voltando a ver os ambientes e as expressões das pessoas em detalhes, a mancha da parede, ouvindo as pessoas falarem, do jeito que elas falavam, voltando a sentir o gosto da comida;
Escolher momentos do vídeo 4. 11 DNAS 12	- pratique a observação ativa enquanto vive, afinando os sentidos para perceber as intenções, os desejos e as emoções das pessoas com quem você convive;
Escolher momentos do vídeo 3 e 5. 11 DNAS 13	- exercite o relaxamento o tempo todo observando qualquer tensão a mais que você usa para escovar os dentes, trocar de roupa, e os músculos desnecessários que você emprega, buscando agir com o menor esforço;
Escolher momentos do vídeo 9. 11 DNAS 14	- treine a irradiação da vida interna observando como você fica quando busca comunicar emoções e estados de espírito para outras pessoas;
Escolher momentos do vídeo 8. 11 DNAS 15	- use a visualização durante os ensaios e as apresentações, vendo aquilo de que você fala e vendo o que é falado pelos outros atores.
Imagem de uma atriz concentrada em uma situação e seu corpo passa dessa concentração para a ação, algo bastante forte, como um grito mudo que quando começa a acontecer, entra em câmera lenta. O ápice dessa ação é na palavra “ator”. 11 DNAS 17	PAPOULA - Após essa prática contínua e insistente, basta uma sugestão do diretor ou de uma ação física sugerida pelo autor para a vivência interna ocorrer com vitalidade e dinamizar a expressão pessoal do ator.

Imagem de Stanislavski sorrindo para a câmera.	PAULO – Simples...
--	--------------------

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
1 CPSM 1	Pichado numa parede de um teatro: A CRIAÇÃO A PARTIR DE SI MESMO.	– Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	
1 CPSM 2	Enfermeira ou mãe apresenta uma criança recém-nascida.	– Quarto de bebê (Isis ou Tereza) OU – Berçário de hospital	– Enfermeira ou mãe – Bebê	Figurinos: – enfermeira ou vestido	– 1 cinegrafista	– 1 câmera	
1 CPSM 3	Papoula falando para câmera enquanto toma banho.	Banheiro Serra	Papoula		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	
1 CPSM 4	Cronologicamente, desde gregos até A.S., passando por Roma, Idade Média, Renascença, Elisabetano, Commedia dell'Arte,						PRODUÇÃO DE DESENHOS, PINTURAS NA INTERNET E EM LIVROS.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	Molière, Ópera: só desenhos e pinturas. Imagens pré-Stanislavski.						
1 CPSM 5	Fotos e imagens em movimento: Stanislavski fazendo <i>bas fond</i> .						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO: procurar em filmes, livros e na Internet.
1 CPSM 6	Cenas de bons atores formados pelo método e cenas de peças teatrais em momentos chave. (James Dean, Marlon Brando, etc.) e atores e trabalhos pós Stan que tenham elo com o seu (Pina Bausch, atores de Akropolis).						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO: procurar em filmes, livros e na Internet.
1 CPSM	Volta a imagem da enfermeira com bebê –						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
7	foto em PB (ver isso) – e começa a FOTOMONTAGEM de momentos marcantes e pungentes dessa criança até a idade adulta: uma crise birrenta quando criança, cavando na areia da praia com os pais, todo machucado, dançando em festa pré-adolescente, sozinho entediado, no banheiro vendo revista erótica, aniversário, etc.						MOVIMENTO: principais eventos e situações engraçadas e desconcertantes desde a infância até vida adulta. (Pedir a amigos que enviem as fotos e imagens).
1 CPSM 8	Imagens em movimento como de uma super-8 e fotos antigas de famílias e	Várias	Pessoas em geral		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – tripé – zoom	PRODUÇÃO E GRAVAÇÃO DE FOTOS E DE

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	amigos em várias situações que dão esse sabor de já vivido, de intimidades.					– shotgun	IMAGENS EM MOVIMENTO: Câmera na mão – familiar. Procurar também nas imagens pessoais e de amigos: pedir para amigos essas filmagens.
1 CPSM 9 coringa	Cenas de pessoas do dia-a-dia em momentos marcantes.	Várias	Pessoas em geral		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – tripé – zoom – shotgun	GRAVAÇÃO DE CENAS COTIDIANAS – dia-a-dia em momentos marcantes.
1 CPSM 10 coringa	Imagem dupla do espelho.	Banheiro da Serra	Tonico		– 1 cinegrafista	– 1 câmera parada – tripé – refletores	
1 CPSM 11 A	– 11A: Imagem de pessoas em momentos íntimos, solitários, que sugerem que estão	– Casa Tônico – Casa da Serra	Tonico ouvindo música no colchão da sua casa; Paulo de cueca samba-	– xales para paredes – corda cachorro	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – tripé – zoom – shotgun	– 11A: GRAVAÇÃO DE CENAS DE PESSOAS EM MOMENTOS ÍNTIMOS ESPECÍFICOS.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
(várias) B (várias) e C (várias) Cenas coringa	tomadas por algum sentimento. – 11B: Várias situações cotidianas de pessoas em momentos solitários mais cotidianos. – 11C – Ator olha pra câmera: PA; PM; PF; PD.	– Casa Djadjuias – Cenas mais cotidianas: várias locações: quarto, sala, banheiro, cozinha, bar	canção clara sendo puxado por cachorro no seu quarto ou no quarto da Iva; Matilde encolhida, nua, num sofá na sala da Serra; Lu Lanza dança na frente do espelho; Jeane de camisola brincando com cachorro no lote à noite.				– 11B: GRAVAÇÃO DE VÁRIAS SITUAÇÕES COTIDIANAS DE PESSOAS EM MOMENTOS SOLITÁRIOS. – 11C: GRAVAÇÃO DE ATOR PARADO OLHANDO PARA A CÂMERA.
1 CPSM 12 (várias) Cenas	Imagens que estimulem os cinco sentidos: comidas exóticas, detalhe de um pescoço, de mãos em corpos, de bocas	Várias, a maioria em detalhes			– 1 cinegrafista algumas com 1 operador de áudio	– 1 câmera algumas com – zoom – shotgun	– GRAVAÇÃO DE DETALHES DE IMAGENS QUE ESTIMULEM OS 5 SENTIDOS.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
coringa	mexendo, de pele arrepiando...						
1 CPSM 13	“Mãe e filho” do Sokurov OU “Persona”, do Bergman.						PRODUÇÃO DESSAS IMAGEM NOS FILMES.
1 CPSM 14	Câmera gira lentamente no quarto, passa pela imagem da foto na mesinha de cabeceira.	Quarto de cima casa da Serra		– foto do rapaz na mesinha de cabeceira	– 1 cinegrafista – 1 contrarregra	– 1 câmera	
1 CPSM 15	Armário: vazio pela metade. As portas abrem: Stop motion.	Quarto de cima casa da Serra		foto do rapaz na mesinha de cabeceira	– 1 cinegrafista – 1 contrarregra	– 1 câmera	Stop motion: portas do armário se abrindo e metade dele está vazio.
1 CPSM 16	Escolher entre as imagens que temos.						
1 CPSM 17	17A – Jeane no escuro caminhando lentamente até chegar perto da	Sala da Serra + corredor.	Jeane (nua ou com camisola bege transparente)	– camisola – espelho	– 1 cinegrafista – 1 iluminador	– 1 câmera – 1 tripé – refletores	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
A, B e C cena coringa	câmera. 17B: Jeane treinamento até ação física. 17C – Gravar cena espelho também.						
1 CPSM 18	Papoula falando para câmera enquanto toma banho.	Banheiro Serra	Papoula		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	
1 CPSM 19 A e B	Imagens de grandes atores, começando por Stanislavski, passando por Anthony Hopkins, Peter O'Toole, até chegar nos atuais.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO: procurar em filmes e na Internet.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	OU Aula ou Studio com poucos alunos. OU Fotos dos estúdios e escolas.						
1 CPSM 20	(<i>The living and the dead</i> – cena do pai vendo a ambulância ir embora).						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO: procurar em filmes e na Internet.
2 EPMS 1	Como se fosse o título do vídeo, pichado na parede de um teatro: A EXPERIÊNCIA PESSOAL POR MEIO DOS SENTIDOS.	Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	
2 EPMS	Câmera passeia pela lombada de livros de uma	Estante Casa da		– ferros para livros	– 1 cinegrafista –2	– 1 câmera (salvar 1	– 2A: GRAVAR CENA – 2B: GRAVAR

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
2 A e B	biblioteca empoeirada. Passa pela sequência de livros “Rabota Aktera nad Soboj – v tvortsheskom protsesse perezhivanie. Tshast I”, “A preparação do ator”, “Il lavoro dell’attore sul se stesso”, “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia”. Para, volta atrás porque um dos livros começou a se mover. Um deles, a versão italiana, arrasta-se para fora e gira, mostrando-se, com o som “PLAM!”. Levanta-se um pouco com o som	Serra		– livros rabota aktera nad soboj – v tvortsheskom protsesse perezhivanie. tshast i”, “a preparação do ator”, “il lavoro dell’attore sul se stesso”, “el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia”	contrarregras – 1 iluminador	sequência com elas paradas) – tripés – refletores	REGISTRO (NA HORA DO LIVRO BATER: CÂMERA PARA, NÃO MUDA DE PLANO E GRAVA REGISTRO).

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	“PLAM!” de introdução, como se fosse alçar voo, ligeiramente tremendo, soltando poeira, irado, recua, como se virasse o corpo para trás preparando-se para dar uma cabeçada em alguém, e avança em direção rápida do espectador como se uma pessoa o segurasse e batesse na cabeça de quem vê.						
2 EPMS 3	No blackout que se segue, ruído de vidro sendo quebrado e de cacos caindo pelo chão. Imagens de atores nus no palco com pedaços de papéis de	Palco de Teatro: Palácio das Artes	Lu Lanza, Lucílio, Farinha, Simone, Roberson.	– muitos papéis cortados no tamanho de páginas de livros.	– 1 cinegrafista – 4 contrarregras – 1 iluminador	– 1 câmera – refletores – 4 ventiladores – tripé	Filmar essa cena depois da que a procede, com os mesmos atores vestidos. Aqui, os atores interagem com os papéis concentrados em uma

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	livros colados por todo o corpo, em posições diversas, agachados, virados de lado, em pé, etc., cada um vivendo uma experiência específica, arrancando os papéis e soltando-os no ar com dificuldade, eles colam, têm de empurrá-los com os dedos, e os pedaços de papel se desprendem da mão caindo como penas, zoom nalguns gestos, resistindo aos esforços de se desprenderem das pessoas. Cena filmada com luz por trás, por baixo, ou de lado, de			– vários óleos para passar no corpo dos atores (pedir a eles que levem toalhas e sabonete para tomarem banho depois)			determinada situação pessoal (Estabelecer antes com cada ator).

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	forma a colaborar para criar imagens abstratas que expressem a relação dos atores com os livros que falam do “sistema”. Veem-se linhas em movimentos dos corpos dos atores e dos pedaços de papel que arrancam do corpo e jogam fora com dificuldade.						
2 EPMS 4 A e B	Reaparece outro livro na estante, a versão espanhola traduzida por Jorge Saura também diretamente do russo, usada em comparação à versão italiana para a construção do texto do	Estante Casa da Serra		– ferros para livros – livros rabota aktera nad soboj – v tvortsheskom protsesse perezhivanie.	– 1 cinegrafista –2 contrarregras – 1 iluminador	– 1 câmera (salvar 1 sequência com elas paradas) – tripés – refletores	– 4A: GRAVAR CENA – 4B: GRAVAR REGISTRO (NA HORA DO LIVRO BATER: CÂMERA PARA, NÃO MUDA DE PLANO E GRAVA REGISTRO).

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	conjunto de vídeos, já pronto para dar a porrada no espectador. Ataca em seguida. Blackout.			tshast i”, “a preparação do ator”, “il lavoro dell’attore sul se stesso”, “el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia”			
2 EPMS 5	Imagens abstratas dos atores no palco. Corte. Acende a luz de frente, atores vestidos andam pelo palco no começo de um ensaio.	Palco de Teatro	Lu Lanza, Lucílio, Farinha, Simone, Roberson.		– 1 cinegrafista – 4 contrarregras – 1 iluminador	– 1 câmera – refletores – 4 ventiladores	Filmar essa cena antes da que a precede, com os mesmos atores nus. Aqui, os atores passam da concentração para o início da ação.
2	Da obscuridade,						SELECIONAR DAS

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
EPMS 6	lentamente aparece imagem em movimento até ela ficar super nítida: 1 imagem para ver e 1 para falar. E depois os outros sentidos todos juntos.						IMAGENS GRAVADAS. Após a imagem ganhar nitidez máxima, os sons ambientes aparecem e entra trilha.
2 EPMS 7	Papoula fala para a câmera no frio de noite.	Mesa do lote na casa da Serra, com cidade atrás, à noite	Papoula	Figurino: – xale – cobertor	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	
2 EPMS 8	Imagens de pessoas, muito à vontade, conversando com uma pedra ou outro objeto na mão, como se estivessem no celular com um amigo íntimo.		Matilde, Jeane	telefone antigo, que não funciona	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Atores ligam para pessoas com quem gostem muito de conversar.
2 EPMS	Imagens de amigos e casais conversando em	Bar, casa Djadjuias,	Marcelo, Jeane, Matilde, Paulo,		– 1 cinegrafista	– 1 câmera	– GRAVAÇÃO DE PESSOAS SE

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
9 (várias)	variadas situações.	restaurante, etc.	Eliane, etc.		algumas com 1 operador de áudio	algumas com – zoom – shotgun	RELACIONANDO BEM RELAXADAS E À VONTADE.
2 EPMS 10	Amigos (Roberson, Jeane e Marcelo) conversam animadamente na casa do Marcelo sobre viagens – Roberson lembra do tio. Roberson fala do tio que viaja muito. Marcelo, irônico, diz lembrar do tio num velório que foi e diz que ele tinha bebido além da conta. Roberson nota em Marcelo ironia. Roberson sente vontade de defender o tio das acusações, falando do	Casa do Marcelo	Roberson, Jeane e Marcelo	– vinho – taça – comidinhas	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – tripé – zoom – shotgun	GRAVAR À NOITE.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	quão irreverente e divertido ele é. Marcelo e Jeane seguem conversando animadamente, mas Roberson lembra como as pessoas julgavam e zombavam do tio no velório. Lembra do tio angustiado no hospital, antes da operação do pai e diz: “A doença e a morte do pai acabaram com ele”, explica pro amigo irônico. E começa a lembrar cenas em que o tio costumava caçoar do modo severo do pai agir e como o pai ficava mais à vontade						

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	depois que ria das brincadeiras.						
2 EPMS 11 A (várias) B, C e D	Fotomontagem mesclada com filmagens das cenas descritas da família – tio, avô, amigos. – 11A: GRAVAÇÃO – 11B: PRODUÇÃO DE CENAS (fotos e filmagens) da viagem ao Egito; – 11C: PRODUÇÃO de fotos e filmagens do Paulo em momentos mais soltos e irreverentes (aniversário Matilde fora restaurante; Dançando, etc.). – 11D: Fotos da família.	– Casa Serra (pano preto) – Qualquer lugar com pano preto atrás	Paulo (tio) e Irmã do tio (Ana)		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – tripé – zoom – shotgun – pano preto	Tio durante um almoço, falando entusiasmado de uma excursão pelo Egito. Tio bêbado no velório. Hálito do tio conversando. Olhos das pessoas julgando o tio. Olhos da irmã do tio, constrangida, sentada ao fundo. Outras pessoas, que não gostavam do tio, aparecem falando dele com quem está sentado ao

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
							lado. Dá pra ver, no modo como elas o olham e a cara de reprovação, que falam mal dele. Tio angustiado no hospital, antes da operação do pai. Tio caçoando do modo severo do pai agir e como o pai ficava mais à vontade depois que ria das brincadeiras.
2 EPMS 12	Imagem do ator em um palco e, ao fundo dele, os personagens da cena anterior que vão sumindo e deixando ele sozinho no palco. Ator tenta repetir, mas não	Palco de Teatro: Palácio das artes	Roberson no canto do palco – deixar espaço para as projeções (pós) da memória do ator	Figurino: – de ensaio, que não seja preto (ver com ator)	– 1 cinegrafista	– 1 câmera – tripé – carrinho com rodas	PÓS: inserir as imagens do encontro com os amigos na parede do fundo do teatro.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	consegue. Começa a cena com ator em primeiro plano e a câmera vai afastando e as imagens vão sumindo. E ele fica pequeno no palco. A cada imagem a afasta mais.						
2 EPMS 13 A e B	Texto teatral filmado. A imagem do palco atrás do ator vai sumindo também. Fica só o ator. Começa a cena com ator em primeiro plano e a câmera vai se afastando e as imagens vão sumindo. E ele fica pequeno no palco. A cada imagem a câmera se afasta mais.	Palco de Teatro: Palácio das Artes	Roberson no canto do palco – deixar espaço para as projeções (pós) da memória do ator	Figurino: – de ensaio, que não seja preto (ver com ator).	– 1 cinegrafista	– 1 câmera – tripé – carrinho com rodas	– 13A: GRAVAÇÃO. – 13 B: PRODUÇÃO: ESCANEAR 3 PÁGINAS DE TEXTO TEATRAL (Calazans) E ELE VAI SUBINDO NA TELA – ISSO SERÁ PROJETADO NA PAREDE DO FUNDO DO TEATRO NA PÓS.
2	– 14A: Câmera, em planos	Palco de	Paulo (que		– 1 cinegrafista	– 1 câmera	GRAVAR E NA PÓS:

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
EPMS 14 A e B	mais fechados, sai do camarim e vai passando pelos corredores do teatro, passa pela parede pichada durante um tempo, passa pela rotunda, pelas coxias, até chegar no palco. Aparece pichado numa parede de um teatro “COMO EU AGIRIA SE ESTIVESSE NA MESMA SITUAÇÃO QUE O MEU PERSONAGEM?”. Câmera continua a passear pelo teatro até encontrar, no meio de um corredor, um ator que está parado e olha a câmera.	Teatro: Palácio das Artes	aparece no fim quando o texto fala da experiência pessoal)			– carrinho com rodas	TEXTO PICHACÃO. Ou PRODUÇÃO DE FOTOS DE VÁRIOS TEATROS DO MUNDO COM TEXTO PÓS.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	– 14B: GRAVAR TAMBÉM VÁRIAS FOTOS E SEQUÊNCIAS DE FILMAGENS PARA INSERIR TÍTULOS DOS OUTROS VÍDEOS.						
2 EPMS 15 (várias)	Imagens irônicas de uma percepção narrativa da própria realidade. Narizes, ouvidos, olhos, pele em ação. Câmera subjetiva das várias situações cotidianas que as pessoas experimentam em seu dia-a-dia, às vezes em planos muito fechados, às vezes, embaçados, de acordo com a ligação emocional com a situação:	Várias			– 1 cinegrafista algumas com 1 operador de áudio	– 1 câmera algumas com: – zoom – shotgun	– GRAVAÇÃO de detalhes de coisas e pessoas que tenham a ver com o texto.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	brincadeiras com animal de estimação, cozinhar, imagens de detalhes do quintal da casa com os sons de cigarras e de pássaros ou vozes de situações vividas ali, deitar-se na cama, som de sussurros entre amantes, a pele do parceiro no abraço, sons de conversas e risadas, livro e lugar, tudo aquilo que remete às sensações psicofísicas. Essas imagens acompanharão a expedição que é proposta na vida pessoal: às vezes, situações mais cotidianas,						

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	às vezes, mais marcantes.						
2 EPMS 16 A e B	– 16A: Papoula fala pra câmera no frio, à noite. E – 16B: Imagens de Stanislavski e seus atores no dia-a-dia.	Mesa do lote na casa da Serra, com cidade atrás, à noite	Papoula	Figurino: – xale, cobertor	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	GRAVAÇÃO à noite. E PRODUÇÃO DE FOTOS E FILMAGENS DE STANISLAVSKI E SEUS ATORES NO DIA-A-DIA.
2 EPMS 17 (várias)	Imagens subjetivas de um dia lembrado. As imagens acompanham o que é sugerido pelo texto. Usar gravação áudio praça.	– Casa Serra – Praça – casa Paulo e Matilde – Imagens do Carro – Exposição	Bruno, Paulo, Matilde, Cachorro, Ju, Lu, etc.		– 1 cinegrafista algumas com 1 operador de áudio	– 1 câmera algumas com – zoom – shotgun	
2 EPMS 18	Reflexos de luz produzidos pela água em movimento de uma piscina vão entrando em foco, do ponto de vista de	Piscina casa Serra			– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	Gravar prévia para indicações do narrador. Texto: Procure ver o lugar onde aconteceu a situação

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	quem está nela, sem que se possa definir exatamente o que é.						vivida por você. <i>(Blackout.)</i> A visão é que comanda, que inicia o processo.
2 EPMS 19	O detalhe da piscina por onde a água é escoada aparece focalizado, com um bichinho se debatendo e sendo arrastado para ele. Depois de um tempo, a imagem amplia-se para uma piscina vazia, sem pessoas, agora revivida mais nitidamente.	Piscina casa Serra	Inseto caído n'água.		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	Gravar prévia para indicações do narrador. Texto: Se tiver dificuldade de ver o lugar com clareza, concentre-se num detalhe.
2 EPMS 20	Aparece um pé descalço à borda da piscina, do ponto de vista de quem está dentro dela.	Piscina casa Serra	Lu Lanza	biquine	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Gravar prévia para indicações do narrador. Texto: Procure ver as pessoas.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
2 EPMS 21	A câmera sobe pela perna, ela está de pé, pega o biquine passeando por seus detalhes. Mas a cor está sem vida.	Piscina casa Serra	Lu Lanza	biquine	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Gravar prévia para indicações do narrador. Gravar de dentro da piscina. Texto: Veja a roupa que ela está usando em detalhes.
2 EPMS 22	Câmera sobe novamente pela perna da mulher, agora com os pés dentro d'água. Chega no biquine: as cores estão mais nítidas. Sobe até o rosto. Retorna ao biquine. Agora detalhes aparecem, como uma mancha ou um pedaço esfiapado do biquine.	Piscina casa Serra	Lu Lanza	biquine	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Gravar prévia para indicações do narrador. Gravar de dentro da piscina. Texto: Não tenha pressa, insista em ver o mais nitidamente possível.
2	A câmera se afasta e pega	Piscina casa	Lu Lanza	biquine	– 1 cinegrafista	– 1 câmera	Gravar prévia para

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
EPMS 23	o corpo inteiro da moça de biquine, parada como se fosse uma foto.	Serra			– 1 operador de áudio	– zoom – shotgun	indicações do narrador. Gravar de dentro da piscina. Texto: Veja agora a pessoa inteira.
2 EPMS 24	A moça sai da pose de foto, se agacha e estica um pão de queijo para a câmera, enquanto conversa num celular.	Piscina casa Serra	Lu Lanza	Figurino: – biquine Objetos: – celular – pão de queijo	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Gravar prévia para indicações do narrador. Gravar de dentro da piscina. Texto: O que ela está fazendo?
2 EPMS 25	A mesma mulher aparece em pé, a câmera passeia pelo seu corpo e concentra a atenção na boca e nos olhos. Ela ri e se move quase como numa dança, divertindo-se, imaginando a reação do marido,	Piscina casa Serra	Lu Lanza	Figurino: – biquine	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Gravar prévia para indicações do narrador. Gravar de dentro da piscina. Texto: Agora procure ver em detalhes. Veja os olhos, a boca. Se você conseguir ver com nitidez,

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	mostra a câmera que se afasta.						vai ouvir o que ela disse. MULHER (<i>Divertindo-se, imaginando a reação do marido</i>) – Hoje eu tenho uma surpresa pra você!
2 EPMS 26	A câmera passeia pelos arredores da piscina. As imagens ficam pouco nítidas pelos reflexos do sol.	Piscina casa Serra	Lu Lanza e amigos	Figurino: – biquine Objetos: – comidas, bebidas, copos, talheres, pratos.	–1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Gravar prévia para indicações do narrador. Gravar de dentro da piscina – câmera gira 360 graus. Texto: Veja mais coisas que estão acontecendo no lugar.
2 EPMS 27	Ouvem-se ruídos de vozes, as imagens ficam nítidas a partir de algum detalhe, a voz surge em seguida. Algumas pessoas se caracterizam pelo riso,	Piscina casa Serra	Lu Lanza e amigos	Figurino: – biquine Objetos: – comidas, bebidas, copos,	–1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Gravar prévia para indicações do narrador. Gravar de dentro da piscina detalhes das pessoas, ora um ora outro grupo, em PA e PF.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	por uma expressão vocal particular.			talheres, pratos.			Texto: Procure ouvir os sons que as pessoas produzem.
2 EPMS 28	A câmera sai do ponto de vista da piscina e toma o ponto de vista de quem está sentado com esse ou aquele grupo. Cenas de conversa real aparecem na tela. As pessoas são filmadas a partir da valorização de detalhes que permitem despertar os sentidos do espectador. O ruído ao redor e a música de fundo aparecem.	Piscina casa Serra	Lu Lanza e amigos	Figurino: – biquine Objetos: – comidas, bebidas, copos, talheres, pratos.	–1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	Gravar prévia para indicações do narrador. Pontos de vista de pessoas que estão nos grupos. Texto: Concentre-se agora em algumas situações que estão ocorrendo.
2 EPMS 29	Na cena seguinte, estão todos pegando comida, um se refresca em frente	Piscina casa Serra	Lu Lanza e amigos	Figurino: – biquine Objetos:	–1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Gravar prévia para indicações do narrador. Câmera transita entre as

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	ao ventilador. Durante esses momentos, reaparece a moça de biquine sorrindo enternecida para a câmera e duas crianças disputando para ver quem pula mais distante na piscina.			– comidas, bebidas, copos, talheres, pratos.			pessoas. Texto: Está fazendo calor?
2 EPMS 30	Diversas pessoas conversam na piscina. O ponto de vista é de quem está nela também. A jovem de biquine olha para a câmera e sorri, aproxima-se nadando cachorrinho, abraça a câmera e fala no ouvido do ator: “Eu estou grávida.” A câmera se	Piscina casa Serra	Lu Lanza e amigos	Figurino: – biquine Objetos: – comidas, bebidas, copos, talheres, pratos.	–1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Gravar prévia para indicações do narrador. Câmera transita entre as pessoas. Câmera fora e dentro da piscina. Gravar cena de Eu estou grávida, à tarde – ver sol. Texto: Caminhe agora para a situação que provocou a experiência

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	afasta, a silhueta da jovem torna-se escura contra o sol que acaba por “queimar” o filme, como a emoção provocada pela revelação.						que você quer viver novamente.
2 EPMS 31	Imagens de Lee Strasberg e dos atores formados pelo Actors Studio em cenas memoráveis.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
2 EPMS 32	Imagens de cenas do espetáculo de Grotowski, O Príncipe Constante.						PRODUÇÃO DAS IMAGENS DE O PRÍNCIPE CONSTANTE.
2 EPMS 33	Fotomontagem das últimas montagens e ensaios de Stanislavski.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
							INTERNET.
2 EPMS 34	Papoula falando pra câmera no frio, à noite.	Mesa do lote na casa da Serra, com cidade atrás, à noite	Papoula	Figurino: – xale, cobertor	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	GRAVAR à noite.
3 OI 1	Pichado numa parede de um teatro: OBJETO IMAGINÁRIO.	Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	
3 OI 2	Papoula fala para a câmera.	Quarto da casa da Serra	Papoula e Bruno	Figurino: – camisola Objetos: – lençol lilás, cobertor roxo – raquete de pernilongo	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	
3 OI 3	– 3A: Imagem em movimento de Stanislavski com objeto	– Casa da Serra – Casa da	– Jeane com Cachorro... – Laura brincando		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	– 3A: PRODUÇÃO DE IMAGENS DE STANISLAVSKI COM

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
A e B (várias) 3C	(buquê de flores ou óculos) para a parte que fala de “um aspecto importante...” E – 3B: Imagens de pessoas com objetos significativos, com namorado, com mãe, com filho, com cachorro... Criança brincando com o imaginário: Laura / Sofia. Câmera próxima primeiro e câmera afasta e revela objeto. – 3C: Cenas de faroeste que alguém gira o revólver e primeira cena de “Era uma vez no	Júnia ou casa da Serra	com objeto imaginário. – Cachorro brincando com bolinha ou de esconde-esconde com Matilde.				OBJETOS (FLOR, ÓCULOS, ETC) NA INTERNET, FILMES E LIVROS. E – 3B: GRAVAÇÃO DE PESSOAS COM OBJETOS-PESSOAS, OBJETOS-ANIMAIS, OBJETOS-OBJETOS. CÂMERA PRÓXIMA: NÃO SE VÊ O OBJETO, SÓ A RELAÇÃO DA PESSOA COM ALGO AINDA OCULTO. CÂMERA AFASTA E REVELA O OBJETO DA RELAÇÃO. E

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	Oeste” (mosca no revólver).						– 3C: PRODUÇÃO DE CENAS DESSES DOIS FILMES.
3 OI 4	Imagem de criança engatinhando, tentando andar em pé, vai até um prato de comida que ela adora. No final, come do jeito que consegue.	Casa Sandra	José, Marinho e sobrinha da Julia.	– prato com comida – colher	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	
3 OI 5 (várias)	Pessoas adultas comendo. Detalhes de particularidades de várias pessoas comendo vários tipos de comida: sanduíche, comida de garfo e faca, sopa, comida japonesa, talharim, etc.	Várias	Matilde, Paulo, Bruno e outros.		– 1 cinegrafista	– 1 câmera	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
3 OI 6	Mostrar crianças bem novinhas tentando acertar a colher na boca.	Casa Sandra	José, Marinho e sobrinha da Julia.	– pratos com comida – colheres	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	
3 OI 7 (várias)	Detalhes de pessoas caminhando, abrindo porta, batendo ovos, etc, intercaladas com imagens de crianças fazendo coisas parecidas. Os adultos repetem as ações lentamente, estudando-as.	– Casa da Júnia – Casa da Serra – Casa dos Djadjuias	– Marina, Laura, Júnia, Matilde, Cida, Jeane.	objetos das casas	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	
3 OI 8 A (várias) e B	– 3A: Sobre imagem de ator tomando banho, largando o sabonete e se ensaboando com sabonete imaginário. Depois, escovando os dentes, largando a escova e repetindo a ação com	– Banheiro Serra – Palácio das Artes – Lote Serra	Lucílio, Paulo, Jeane.	– sabonete – escova e pasta de dentes – secador de cabelo – sapato e meia	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	— 3A: GRAVAÇÃO DE PESSOAS REALIZANDO AÇÕES COM OBJETOS REAIS E DEPOIS IMAGINÁRIOS. E – 3B: PRODUÇÃO DE CENA DO FILME DO

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	escova imaginária. Em seguida, imagens só de ações com objetos imaginários: amarrando o sapato, tirando meia, comendo, abrindo porta, usando o controle remoto, etc.). – 3B: Imagem de Jacques Tati fazendo a pescaria no filme “Curso Noturno”.			– chaves – controle remoto...			JACQUES TATI, “CURSO NOTURNO”, EM QUE ELE FAZ PESCARIA IMAGINÁRIA.
3 OI 9	Passa ator carregando balde com água imaginária, mas dando a impressão de que está cheio. Só quase no final a câmera mostra que o balde está vazio. O ator continua sendo visto de costas	Casa da serra – lote	Farinha	balde	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	enquanto se afasta.						
3 OI 10	Papoula fala para a câmera enquanto tenta matar mosquito imaginário e amante nu a abraça.	Quarto da casa da Serra	Papoula e Bruno	Figurino: – camisola Objetos: – lençol lilás, cobertor roxo. – raquete de pernilongo	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	
3 OI 11 A e B	– 11A: Câmera subjetiva do quarto e da amante, nua, muito à vontade, que brincam entre si. Planos fechados. Câmera gira em direção à porta. Corta (e na edição cai na plateia). Câmera subjetiva de alguém que chega do corredor, se aproxima da	Serra	Luciana	– roupa social de mulher (brincos) – pouca roupa de dormir de homem e de mulher – na cama, travesseiros, cobre leito e lençóis de	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – escada ou mesa para gravar de cima. – tripés – zoom – shotgun	– 11A: GRAVAÇÃO – 11B: PRODUÇÃO DE IMAGEM EM LIVRO OU INTERNET.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	porta fechada do quarto e a abre. Casal se cobre e se ajeita, recebendo a pessoa-câmera. – 11B: Foto ou imagem de uma plateia que, da obscuridade, fica cada vez mais nítida.			casal – porta-roupa – abajur			
3 OI 12	Câmera atravessa palco num cenário que remete a um quarto de casal e vai rapidamente em direção à plateia, quase caindo quando chega no limite do palco, dando sensação de vertigem.	Palco de teatro – Palácio das Artes	– Paulo, Matilde, Bruno, Marcelo, e os atores que fizeram a cena dos papéis mais a mulher da cena do casal (Lu ou Manu).	Figurinos: – roupa social de mulher (brincos e mesma roupa da cena anterior) – pouca roupa de dormir de homem e de mulher	–1 cinegrafista – 1 contrarregista – 1 iluminador	– 1 câmera – 1 carrinho de rodas – tripé	A cena do casal no palco tem de ter a continuidade da cena gravada no hotel – da cena anterior – tirar foto de como ficaram as roupas e os lençóis e o cobre leito e a pose última deles.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
				(mesma da cena anterior) objetos: – cubos ou colchão – que juntos fazem a cama – 2 travesseiros – cobre leito já jogado no chão – lençóis de casal (o mesmo da cena anterior) – porta-roupa (da cena anterior)			

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
				– abajur (da cena anterior)			
3 OI 13	A luz da plateia se apaga e se volta para objetos citados no texto: brinco atriz, a pele dela, o lençol e travesseiro... Câmera subjetiva do homem, em plano detalhe das possibilidades de concentração do ator nessa cena.	Palco Palácio das Artes	Luciana	Figurinos: – roupa social de mulher (brincos e mesma roupa da cena anterior) – pouca roupa de dormir de homem e de mulher (mesma da cena anterior) Objetos: – cubos ou colchão – que juntos fazem a	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – escada para gravar de cima. – zoom – shotgun – tripé	Takes subjetivos da plateia se apagando e dos detalhes da concentração do ator

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
				cama – 2 travesseiros – cobre leito já jogado no chão – lençóis de casal (o mesmo da cena anterior) – porta-roupa (da cena anterior) – abajur			
3 OI 14	Papoula fala para a câmera enquanto tenta matar mosquito imaginário e amante nu a	Quarto da casa da Serra	Papoula e Bruno	Figurino: – camisola Objetos:	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	abraça.			– lençol lilás, cobertor roxo – raquete de pernilongo			
3 OI 15 A e B	– 3A: Produção de fotos de pessoas com objetos (PA e depois PF no objeto). OU – 3B: Produção de fotos de peças com objetos (PA e depois PF no objeto).						– 3A: PRODUÇÃO DE FOTOS DE PESSOAS COM OBJETOS (PA E DEPOIS PF NO OBJETO). OU – 3B: PRODUÇÃO DE FOTOS DE PEÇAS (DO PAULO E MATILDE) QUE TENHAM ATORES COM OBJETOS. (PA E DEPOIS PF NO OBJETO). “Essa sugestão que manda você se concentrar...” até “... está

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
							muito exposto.”
4 OA 1	Pichado numa parede de um teatro: OBSERVAÇÃO ATIVA.	Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	
4 OA 2 (várias)	Cenas de pessoas em situações mais íntimas: irmã no seu quarto, pai lendo jornal na poltrona, amigo numa rua, colega de trabalho, e de pessoas esperando ônibus, em mesa de bar, num restaurante, numa festa de aniversário, no recreio de uma escola, num supermercado, no shopping center, na igreja, na rodoviária, na piscina, na praia, etc., pelo	– Casa Djadjuias – Casa do Bruno – Casa da Serra – Rede Minas – Supermercado do – Igreja – Praça	– Matilde e Paulo no dia-a-dia. – Bruno no dia-a-dia. – Marcelo nas Baianas. – Ju na Rede Minas. – Sil no quarto dela. – Filmagem do aniversário da Matilde. – Filmagens das crianças no		– 1 cinegrafista algumas com: – 1 operador de áudio	– 1 câmera algumas com: – zoom – shotgun	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	processo de câmera oculta, foto e filmagem de celular.		recreio OU Gravar com filhos dos Bicalhos na Casa da Serra – Jeane num supermercado. – Igreja (pessoas de costas) com Simone – Tônico numa praça – Outras situações				
4 OA 3 (várias)	Fotos sugestivas de pessoas no dia-a-dia. Texto: “o que aconteceu com elas antes de chegarem ali: e se ela acabou de trair o marido? Ou perdeu o emprego? E	– Sala da casa da Serra – Quarto de cima da casa da Serra – Passarela	Jeane OU Marjorie	Figurinos: – camisola bege ou clara, meio de hospital – saia, sutiã e calcinha	– 1 fotógrafo	–1 câmera	– Primeira pergunta: mulher num sofá com a mão em metade do rosto entretida com pensamento. Pós: sinais de interrogação. – 2ª pergunta: vestindo

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	se ela soube pelo médico que não tem câncer?”	ou rua (sinal de pedestre) – Porta de prédio – área hospitalar		– roupa mais formal – calça e blusa Objetos: – sofá e lustre – caixa, papéis, foto – envelope branco com logomarca.			uma saia, de lado, só de sutiã e calcinha, com cara de safada. – 3ª pergunta: Numa passarela ou do lado do sinal vermelho de pedestre de olhos fechados. – 4ª pergunta: saindo de um prédio com um envelope na mão, aliviada.
4 OA 4 A (várias) e B	– 4A: A câmera vai mostrando as pessoas de um ponto de vista mais pessoal, como se ela fosse os olhos interessados desse ator, que se atém a detalhes e a expressões cada vez mais sugestivas.	– Rua (muitas imagens) – Bares e restaurantes			– 1 cinegrafista algumas com: – 1 operador de áudio	– 1 câmera – teleobjetiva algumas com: – zoom – shotgun	– 4A: GRAVAÇÃO DE PESSOAS DE UM PONTO DE VISTA MAIS PESSOAL. PA > PM > PF > PD E – 4B: PRODUÇÃO DE IMAGENS DE

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	PA> PM > PF > PD E – 4B: Imagem de Stanislavski observando quando diz: “Em arte não podemos trabalhar friamente. É necessário o calor, é necessária a 'atenção da sensibilidade', é necessário o entusiasmo.”						STANISLAVSKI COM OLHAR DE LINCE.
4 OA 5 (várias)	Mais pessoas nas ruas e nos lugares, mas a edição agora faz o elo entre elas. Buscar pessoas mais teatrais, mais no limite, menos cotidianas. Planos variados.	Várias			– 1 cinegrafista algumas com: – 1 operador de áudio	– 1 câmera algumas com: – zoom – shotgun	
4	Filmes em que parece que						PRODUÇÃO DE

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
OA 6	o ator não está interpretando: meio-oeste, policial, etc..						IMAGENS DE FILMES E PEÇAS EM QUE O ATOR PARECE ESTAR VIVENDO AQUILO DE FATO, PARECE QUE NÃO ESTÁ ATUANDO.
4 OA 7	Papoula fala para a câmera, enquanto come e bebe suco.	Restaurante	Papoula		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	Na mesa de um restaurante, na Savassi, de dia, na mesa mais distante, de costas para as pessoas, enquanto come e bebe suco.
4 OA 8	Imagens de Stanislavski fazendo o papel do Doutor Stockmann e dele próprio que tenham a ver com o que está sendo dito.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
4	Papoula fala para a	Restaurante	Papoula		– 1 cinegrafista	– 1 câmera	Na mesa de um

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
OA 9	câmera, enquanto come e bebe suco.				– 1 operador de áudio	– zoom – shotgun – tripés	restaurante, na Savassi, de dia, na mesa mais distante, de costas para as pessoas, enquanto come e bebe suco.
4 OA 10 A e B	– 10A: Atores do Grotowski fazendo esse exercício da ressonância. OU – 10B: Cena de dois namorados sussurrando, falando baixinho um com o outro. Ver se cabe a gravação do Paulo e da Matilde no aniversário dela.	Definir	Paulo e Matilde		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	– 10A: PRODUÇÃO DE IMAGENS DE ATORES DO GROTOWSKI FAZENDO EXERCÍCIO DA RESSONÂNCIA. VER INTERNET E EM FILMES OU LIVROS. OU – 10B: GRAVAÇÃO DE DOIS NAMORADOS SUSSURRANDO, FALANDO BAIXINHO UM COM O OUTRO

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
							(VER SE GRAVAÇÃO DE PCB E MATILDE DÁ.).
4 OA 11	Atores fazendo o exercício da vibração vocal.	Sala da casa da Serra OU Quintal da Serra	Tonico ou Lucílio e Jeane	Figurinos: – roupas à vontade, para ensaio.	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	
5 RM 1	Pichado na parede do teatro: RELAXAMENTO MUSCULAR.	Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	
5 RM 2	Papoula fala para a câmera.	Piscina casa da Serra	Papoula	biquine	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	Na piscina, de maiô, deitada ao sol, música indiana.
5 RM 3 A (várias)	– 3A: Pessoas com tensão muscular: duas pessoas carregando algo muito pesado e conversando. Danças e caminhadas.	– Lote da casa da Serra com fundo da cidade	– Bruno, Luciana, Paulo, Matilde, carregando bigorna numa caminhada	Objetos: – bigorna – bambolê	– 1 cinegrafista	– 1 câmera	– 3A: GRAVAÇÃO CASA DA SERRA – 3B: PARTE DA CENA (A QUE NÃO SERÁ GRAVADA): PESQUISA

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
e B (várias)	– 3B: Detalhes do pescoço de um halterofilista com as veias saltando. Poses empostadas de cantores de óperas. Imagens de corpos caminhando de jeito cômico e torto, moldados pela tensão.		– Luciana dando movimentos que Bruno, Paulo, Matilde seguem (danças, saltos, caminhadas, bambolê...) – Luciana faz movimentos, danças e caminhadas com e depois sem peso				DE IMAGENS DE HALTEROFILISTAS, CANTORES DE ÓPERAS, CAMINHADAS TENSAS E ENGRAÇADAS NA INTERNET E EM FILMES.
5 RM 4 A e B (várias)	– 4A: Pessoa coberta com pano preto num fundo preto. Primeiro, só aparece seu rosto e a parte tensa do corpo, descoberta. Aos poucos, quando a pessoa vai	– Sofá coberto com pano preto na sala da casa da Serra	Luciana Lanza lendo um livro	Objetos: – pano grande preto, livro. Figurino: – tudo preto: macacão,	– 1 cinegrafista – 2 contrarregas – 1 iluminador	– 1 câmera – escada para gravar cena de cima para baixo	– 4A: GRAVAR À NOITE. – 4B: GRAVAR SAÍDA DE TRABALHO, ESCOLAS, ETC COM PESSOAS RELAXADAS NO DIA-A-DIA.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	relaxando, outra parte tensa é descoberta. Assim, ao fim, só as partes que são necessárias para a pessoa se sustentar e fazer a ação que está fazendo é que estarão com a tensão adequada. – 4B: Gravar pessoas relaxadas na vida sem serem atores. Saída de escola de criança, saída de trabalho, saída de faculdade, clube, bar.	Ruas e espaços públicos	Pessoas da rua	calcinha, blusa, short, saia, lenços.	– 1 cinegrafista	– 1 câmera	
5 RM 5 A, B, C	– 5A: Gatos em várias situações. – 5B: Stanislavski bem relaxado.	– 5a: Ruas – 5C: Serra ou Djadjuias.	– Gato Hortêncio, gata Ju – Paulo com		– 1 cinegrafista	– 1 câmera – tripé	– 5A: GATOS RELAXADOS NA RUA OU INTERNET, AMIGOS E FILMES.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
e D (várias)	– 5C: Paulo em uma situação específica de tensão pela situação. – 5D: Pessoas que executam tarefas com extratensão.	– 5C: várias.	tensão contextualizada da situação vivida – Pessoas, em geral, com tensões				– 5B: STANISLAVSKI BEM RELAXADO: PROCURAR INTERNET E FILMES E TAMBÉM FAZENDO PAPÉIS MAIS TENSOS – 5C: GRAVAÇÃO COM PAULO. – 5D: GRAVAÇÃO DE PESSOAS COM MAIS TENSÃO DO QUE O NECESSÁRIO.
6 SM 1	Pichado numa parede de um teatro: “SE” MÁGICO.	Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	
6 SM 2	Imagens de Paulo brincando de “se” fosse com Laura: circunstâncias parecidas com as da cena	Casa da Serra (lote com cidade ao fundo)	Laura, Paulo	Objetos: – 1 cadeira – 1 almofadas – xícara de	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – tripé – zoom – shotgun	Gravar no dia da cena da piscina.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	– tipo cara de quê? – se fosse chá e se fosse azedo, se estivesse sentado em uma cadeira confortável e se estivesse sentado em uma frigideira, etc., (o comando é dado por cartazes para não interferir no texto falado).			chá			
6 SM 3	Imagens de crianças brincando de “se” fosse com circunstâncias parecidas com as da cena – se fosse chá e se fosse azedo, se estivesse sentado em uma cadeira confortável e se estivesse sentado em uma frigideira, etc., (o comando é dado	Casa da Serra (lote com cidade ao fundo)	Laura, Marina	Objetos: – 1 cadeira – 1 almofadas – xícara de chá	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – tripé – zoom – shotgun	Gravar no dia da cena da piscina.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	por cartazes para não interferir no texto falado).						
6 SM 4 A, B e C (várias)	– 4A: Imagem de Stanislavski mais desenvolto, rindo, brincando. – 4B: Gravar cadeiras empilhadas – 4C: Gravar casas, céu, matas.	– 4B: Palácio das Artes – 4C: várias			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	– 4A: PRODUÇÃO DE IMAGENS NA INTERNET, FOTOS, FILMES E LIVROS DE STANISLAVSKI MAIS DESENVOLTO, RINDO, BRINCANDO. – 4B: GRAVAR cadeiras empilhadas – 4C: GRAVAR casas, céu, matas.
6 SM 5 A e B	Uma pessoa é filmada dirigindo um automóvel, com fundo preto. No final da cena a câmera pisca e se afasta, pisca e se afasta, etc., até mostrar o ator	– 5A: Carro com pano preto – 5B: Sala da casa da Serra com	Jeane	– pano preto para carro – pano preto preso na parede – lanterna	– 1 cinegrafista – 1 contrarregra	– 1 câmera	Gravar num carro (5A) e gravar na sala da casa ou num palco (5B). Gravar à noite. Câmera começa em detalhe e vai afastando.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	dessa vez num palco com rotunda preta. Uma pessoa mexe uma luminária que produz efeito parecido àquele que ocorria quando dirigia de fato.	pano preto amarrado na parede		potente – ventilador para sala e ventilador do carro – cadeira			Luz da lanterna lambe a cara dela nas duas locações, como se fosse o farol dos outros carros. Ao fim da cena, revelar contrarregra com lanterna e ventilador.
6 SM 6	Um palco vazio durante um tempo. Diretor: “Uma ação simples: entrar em cena. Entre.” Jeane sobe no palco, some nos bastidores, depois entra. Desiste com o corpo: “Muito abstrato. Não consigo. Não sei o que fazer com meus braços, pra onde olhar, como agir...”	Palco de Teatro: Palácio das Artes OU sala da casa da Serra (da janela para dentro ou do lado do armário para as escadas).	– Jeane – Paulo (de fora)	– figurino de ensaio – objetos: do quarto: cama, lençol, etc.	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio – 1 iluminador	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	Gravar depois só off da Jeane.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
6 SM 7	Diretor/câmera ou diretor em algum ponto sem aparecer fala com atriz proposta da barata “E se dentro desta sala, seu quarto de dormir, tenha entrado uma barata e você tem que achá-la antes que ela se esconda nas suas coisas, o que você faria?”, a câmera filma a atriz. Ela já começa a reagir só de escutar a proposta, de tanto medo que tem de barata. Faz a ação.	– Palco de Teatro: Palácio das Artes OU sala da casa da Serra (da janela para dentro ou do lado do armário para as escadas)	– Jeane – Paulo (de fora)	– figurino de ensaio. – objetos: do quarto: cama, lençol, etc.	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio – 1 iluminador	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	
6 SM 8	Câmera filma atriz enquanto diretor/off faz outra proposta do diretor: “Ou então, se você	– Palco de Teatro: Palácio das Artes OU	– Jeane – Paulo (de fora)	– figurino de ensaio. –objetos: do quarto: cama,	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio – 1 iluminador	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	PÓS: Texto pichação entre as mãos da atriz.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	estivesse chegando em casa, vinda do médico, pra contar pro seu marido que está grávida?”. Atriz faz a ação.	sala da casa da Serra (da janela para dentro ou do lado do armário para as escadas)		lençol, etc.			
6 SM 9	Gravar com Paulo o áudio que ficou faltando do “se fosse” dos filmes						
6 SM 10	Papoula fala para a câmera na frente de um lugar que é o mesmo que vai estar o monitor. Quem fala para a câmera é o monitor.	Palácio das Artes	Papoula	Para a 2ª gravação: – monitor – extensão. – laptop	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	2 GRAVAÇÕES: ORIGINAL E DEPOIS A DO MONITOR
7 CP	Pichado numa parede de um teatro:	Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
1	CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS.						
7 CP 2 A, B, C, D, E, F, G,H	Sobre imagens da mesma pessoa: – 2A: Na frente do pano preto. – 2B: Pescando numa lagoa. – 2C: No trabalho. – 2D: De bicicleta. – 2E: Na cama com um cachorro. – 2F: Numa mesa de bar com amigos. – 2G: Num jantar em família. – 2H: Na rua sob a chuva.	– 2A: Em lugar nenhum (na frente do pano preto Casa da Serra) – 2B: Lagoa da Pampulha – 2C e 2E: Casa Bruno (escritório e quarto) – 2D: Av. do Parque Mangabeira	Bruno (com Cachorro, Humberto, Raquel, Gustavo, Ana, Sérgio, Rodrigo e outros.)	vários	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé – pano preto	Primeira imagem: Bruno na frente de um pano preto: gravar na Casa da Serra Gravar essa com todas as perguntas do narrador: – 2A: O que aconteceu com ele pouco antes de começar a cena? – 2A: Que problemas o afligem na cena que está sendo ensaiada? – 2A: Qual é o figurino do personagem?

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
		s – 2F: Bar – 2G: Casa Ana e Sérgio – 2H: Quintal casa Serra					– 2A: Quais são as indicações do diretor? (Essa gravar com Paulo)
7 CP 3 A, B, C, D, E, F, G	A mesma pessoa: – 3A: Com uma ordem judicial na mão. – 3B: Pulando no ar depois de marcar um gol. – 3C: Sendo agarrada pela camisa e agredida por uma outra figura. – 3D: Com a mulher que lhe apresenta o recém-nascido.	– 3A: na frente do fórum no centro – 3B: num campo de futebol – 3C: com Tônico na rua – 3D: Casa	Bruno (com Humberto, Tônico, Tereza e Marina, HumbertoN, Humbeto, João, Raquel, Gustavo, outros)	vários	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	– 3E: Começando uma relação com a mulher desconhecida sentada numa mesa vizinha de um bar. – 3F: Com o médico que mostra uma radiografia.	da Sandra (Marina e Tereza) – 3E: bar com amigos e Viviane – 3F: com médico em um hospital					
7 CP 4 A, B, C	– 4A: Uma mulher abre a camisa e expõe os seios. – 4B: Um cachorro ameaça pular. – 4C: Um passarinho canta preso na gaiola.	– Casa da Sil – Casa da Serra – Casa da Tetê di Chiquinho	– Sílvia – Cachorro – Passarinho	camisa	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	
7 CP 5	Com figurinos diversos: – Roupa de mulher. – Calça e camisa muito	– Casa da Serra; na frente do	Bruno	Figurinos: – roupa de mulher	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	Gravar fim de tarde ou à noite.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	apertadas. – Calção. – De ciclista. – Terno e gravata. – Nu.	pano preto?		– calça e camisa muito apertadas – calção – terno e gravata – nu		– tripé	
7 CP 6	Um diretor anda pelo cenário orientando o ator. Em cada indicação o ator se vê como se fosse uma fotografia, executando a indicação.	– Sala casa da Serra (da janela para dentro)	– Paulo – Bruno	Figurino de ensaio	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	Foto e filmagem. Começar o vídeo 7 por essa cena.
7 CP 7	Imagens de espetáculos teatrais e cinematográficos que revelem a variedade imaginativa dos autores e roteiristas e das transformações por que						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	passam os atores, desde Nosferatu, de 1922, com Max Schreck, até Edward Mãos-de-Tesoura, passando por Dexter, o seriado, e outros...						
7 CP 8	Papoula fala para a câmera agachada de cima de uma árvore.	Árvore casa da Serra	Papoula		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	
7 CP 9 A e B	– 9A: Imagem de Stanislavski. – 9B: Filmes com circunstâncias dadas e com o ator e seu se mágico. A câmera faz como se fosse um giro de						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	um filme pro outro.						
8 I 1	Pichado numa parede de um teatro: IMAGINAÇÃO.	Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	
8 I 2	Cena do filme <i>The living and the dead</i> , em que o ator chega na sala e olha pela janela a ambulância.						PRODUÇÃO DESSA IMAGEM NO FILME.
8 I 3	Enquanto surgem, do tempo de Stanislavski, pinturas, esculturas, peças musicais, experimentações em dança, teatro oriental, ioga, dança oriental, arquitetura inovadora, livros de autores como						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	Ribot, Tchekov, Dostoiévski, Karl Marx, cenas teatrais, o automóvel ao lado da carruagem e do trem de ferro, a iluminação: teatro à luz de vela e luz elétrica, o telefone, o cinema.						
8 I 4 (várias)	Imagens mais frenéticas e “sujas”, feitas por câmera na mão, de detalhes íntimos do dia-a-dia em que os cinco sentidos possam ser estimulados: suor escorrendo de uma parte do corpo, câmera subjetiva de alguém	– Casa da Serra – Praça dos Caçadores – Cozinha da casa da Serra – Numa boate ou	– Bruno (suor do Bruno voltando da bicicleta.) – Papoula (subjetiva olhando os próprios pés na grama com saia vermelha de lã. Gravar depois	Figurino: – saia vermelha de lã. Objetos: – panela yok; tomate-uva; manjerição e alho.	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	correndo olhando os próprios pés, no meio das pessoas em uma boate, câmera pra fora da janela de um carro em movimento, detalhe de mão subindo na parte interna da coxa de alguém, detalhes da boca de alguém gargalhando, etc.	festa – Carro na estrada e na cidade – Casa Tônico – Mercado Central	correndo.) – Panela yok fritando tomate, manjerição e alho. – Passeio no meio das pessoas em festa. – De dentro do carro: paisagem, mão voando, chão indo, chão vindo... – Mão de homem subindo nas coxas da Luciana. – Tônico gargalhando; – Frutas e legumes do Mercado Central.				

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
8 I 5	Escritor sozinho, à noite, no computador.	Jardim de fora da casa da Serra	Paulo	Objeto: – laptop. – livros – cigarro – cinzeiro	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	Gravar à noite. Sai dele e vai pra cidade.
8 I 6	Coxia de um espetáculo que está por começar e de onde se vê o público entrando e os atores se preparando.	Coxia de espetáculo que está pra começar			– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	
8 I 7	Papoula fala para a câmera no palco vazio do teatro, no proscênio.	Palco de Teatro: Palácio das Artes	Papoula		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	O vazio do teatro e o silêncio é que devem ser enfatizados.
8 I	Da obscuridade, lentamente aparece						SELECIONAR DAS IMAGENS GRAVADAS.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
8	imagem em movimento até ela ficar super nítida: 1 imagem para ver e 1 para falar. E depois os outros sentidos todos juntos. (Mesma imagem da cena 2–6)						Após a imagem ganhar nitidez máxima, os sons do ambiente aparecem e entra trilha. (Mesma imagem da cena 2–6)
8 I 9 A e B (várias)	– 9A: Cenas das gravações do filme do Tiago (relação ator–diretor, ator–ator–improvisação, ator–concentração). – 9B: pessoas e seus modos de caminhar, tiques, hábitos, etc. – 9C: Nineto caminhadas em filmes do Pasolini.	– 9A: Locações do filme do Tiago – 9B: Ruas	– 9A: Atores do filme do Tiago – 9B: pessoas na rua.		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – shotgun – zoom – tripé	– 9A: GRAVAÇÃO gravações do filme do Tiago. – 9B: GRAVAÇÃO EM LUGARES PÚBLICOS. – PRODUÇÃO DE IMAGENS DE NINETO NOS FILMES DE PASOLINI.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
8 I 10	Imagem de Hamlet enlouquecido e das dancinhas dos grupos em Hamlet, do Berliner Ensemble.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES.
8 I 11 A, B, C, D	– 11A: Sobre imagens de crianças usando a linguagem tatibitate. – 11B: Pingu – 11C: Imagens de STANISLAVSKI com atores – 11D: Crianças muito pequenas tentando falar.	– 11A: Quintal da casa da Serra OU – Casa da Sandra	Laura e Marina OU Marinho e José		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	– 11A: GRAVAR no mesmo dia da piscina. – 11B, 11C e 11D: PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES.
8 I 12 (várias)	Imagens de atores ou de pessoas do dia-a-dia resolvendo situações simples e cotidianas por	– Casa da Serra Casa do Tônico	– Paulo, Matilde, Tônico, Bruno, Cachorro, Laura, Marina e outros.		– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	– Na parte das ações das crianças, aproveitar o dia da gravação na piscina.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	meio de ações como, por exemplo, uma criança tentando alcançar algo situado acima de sua altura, um homem com raquete mata-mosquito tentando perceber pela audição e visão onde se encontra o inseto, uma mulher tentando entrar em uma calça muito apertada, etc.	– Casa dos Djadjuias – Vários outros lugares					
8 I 13	Imagens de filmes e montagens teatrais.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE GRAVAÇÕES NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
9 C 1	Parede de um teatro pichada: COMUNICAÇÃO	Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
9 C 2	Imagem bem cotidiana indo do movimento normal para câmera lenta até lentíssima.	Praça da Savassi	Jeane segurando um livro e olhando para outro lado	livro	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	
9 C 3	Imagem de dois atores contracenando em cena, interrompidos como se estivessem sendo fotografados, enquanto a câmera dá uma volta em torno deles. Em câmara lentíssima, as expressões dos atores vão ganhando significado e é percebida forte comunicação entre os dois.	Sala da casa da Serra	Roberson (ou Tonico) e Jeane: cena do amor do Kaf Kaf Kafka	Figurino kaf kaf kafka	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	
9 C 4	Fotos ou filmagens dessas situações em duplas ou grupos e em que é	Várias			– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun	GRAVAÇÃO OU PRODUÇÃO DE FOTOS E DE GRAVAÇÕES

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
(várias)	presente o conflito e o que cada um está sentindo.					– tripé	COM AMIGOS, NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
9 C 5 (várias)	Fotos ou filmagens de duplas ou grupos de pessoas na rua, em bares, em escola, etc., em que uma pessoa se distingue pela intensidade de irradiação de algum tipo de sentimento.	Várias (na rua, em bares, em escola, etc.)			– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	GRAVAÇÃO OU PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO COM AMIGOS, NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
9 C 6	Filmagens de peças de teatro ou de ensaios em que a irradiação acontece entre atores nos momentos de silêncio, “em que não é o foco”.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO COM AMIGOS, NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
9 C 7 (várias)	Farinha em alguns lugares públicos com personagem.	– Farmácia – Supermerca do – Bar – Ruas	Farinha	Máscara	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	
9 C 8	Papoula falando pra câmera, enquanto brinca com o Cachorro.	Quintal da casa da Serra	Papoula e Cachorro	Bolinha do cachorro	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	
9 C 9	Imagens de Stanislavski fazendo Famusov e, em seguida, Tio Vânia.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
10 AAP	Pichado na parede do teatro: ANÁLISE DA	Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
1	AÇÃO DO PERSONAGEM.						
10 AAP 2	Cenas de filmes e peças de teatro em que as ações dos personagens deixam claras as intenções, as contra-ações, as tarefas que executam.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
10 AAP 3	<i>Cena do Hamlet, montagem do Berliner Ensemble.</i>						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE GRAVAÇÕES NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
10 AAP 4	Imagem transita dentro do desenho do organograma traduzido para o português, como se estivesse dentro do corpo humano, até chegar na tarefa principal.						Pós – desenho Ju.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
10 AAP 5	Imagem de Stanislavski. Quando fala de Molière, surgem imagens de Stanislavski interpretando esse personagem – Argan.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
10 AAP 6	Imagens da montagem de “Mirandolina” e de Stanislavski interpretando o Cavaleiro.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
10 AAP 7	Fotos ou imagens de seções de um filme ou de uma peça bem conhecidos, mostrando as mudanças do personagem em cada uma delas.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
10	Papoula falando para	Cozinha da	Papoula (mais	Figurino:	– 1 cinegrafista	– 1 câmera	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
AAP 8	câmera e, ao mesmo tempo, preparando uma salada. A edição vai ser de tal modo que começam voz e imagem juntos, depois as ações da feitura da salada serão executadas com a voz em off e com as fases dessa feitura em diferentes ritmos. No fim, a salada pronta.	Serra, filmada da sala	Matilde e Bruno)	– avental Objetos: – tomate uva, alface, queijo, nozes, rúcula, azeite, etc.	– 1 operador de áudio	– zoom – shotgun – tripés	
10 AAP 9	Imagem de Stanislavski como ator em alguns personagens, no camarim se preparando, se concentrando para entrar em cena...						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
11 DNAS	Pichado na parede do teatro: DISCUSSÃO,	Palácio das Artes			– 1 cinegrafista	– 1 câmera	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
1	NÃO. AÇÃO, SIM.						
11 DNAS 2	Papoula falando pra câmera, editando. Brincar com a ação da edição interferindo no vídeo.	Sala Casa Serra	Papoula	Ilha de edição	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	Gravar no fim de tarde.
11 DNAS 3	Imagens que brincam, como num filme mudo, com um ator se preparando de modo discursivo: lendo texto, discutindo à mesa com diretor e outros atores, decidindo como personagem irá se locomover, escolhendo poses e tiques do personagem na frente de um espelho, escrevendo a biografia do personagem,	– Casa da Serra (sala de ensaio) OU – Palácio das Artes	– Tônico – Com outros atores: Jeane, Luciana e outros.	Objetos: – espelho – lápis e papel – mesa e cadeira	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripé	Parte dessa filmagem será usada na cena 11–8. (Gravar de um jeito diferente)

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	etc. Quando fala que sentidos ficam embotados: Tonico parado no meio do palco.						
11 DNAS 4	Filme com atores que atuam com sentidos alerta.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
11 DNAS 5	Papoula falando pra câmera, editando. Brincar com a ação da edição interferindo no vídeo.	Sala Casa Serra	Papoula	Ilha de edição	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	Gravar no fim de tarde.
11 DNAS 6	Imagem de Stanislavski com essa idade – 1935.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
							FILMES E LIVROS.
11 DNAS 7	Imagens de Stanislavski no fim da vida, ensaiando com seus atores.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
11 DNAS 8	Imagens de atores em uma mesa, em meio a livros, anotações, conversas...	– Casa da Serra (sala de ensaio) OU – Palácio das Artes	– Tonico – Com outros atores: Jeane, Luciana e outros.	Objetos: – espelho – lápis e papel – mesa e cadeira	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	Cena será gravada quando gravarmos a 11–3.
11 DNAS 9	Papoula falando pra câmera, editando. Brincar com a ação da edição interferindo no vídeo.	Sala Casa Serra	Papoula	Ilha de edição	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	Gravar no fim de tarde.

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
11 DNAS 10	Imagem dos atores que trabalharam com Stanislavski antes e durante os seus últimos momentos.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE IMAGENS EM MOVIMENTO NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.
11 DNAS 11	Escolher momentos do vídeo 1 e 2 editados de outra maneira, mais ágil, como um resumo mesmo.						EDIÇÃO–RESUMO DE CENAS JÁ GRAVADAS.
11 DNAS 12	Escolher momentos do vídeo 4 editados de outra maneira, mais ágil, como um resumo mesmo.						EDIÇÃO–RESUMO DE CENAS JÁ GRAVADAS
11 DNAS 13	Escolher momentos do vídeo 3 e 5 editados de outra maneira, mais ágil, como um resumo mesmo.						EDIÇÃO–RESUMO DE CENAS JÁ GRAVADAS
11 DNAS	Escolher momentos do vídeo 9 editados de outra						EDIÇÃO–RESUMO DE CENAS JÁ GRAVADAS

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
14	maneira, mais ágil, como um resumo mesmo.						
11 DNAS 15	Escolher momentos do vídeo 8 editados de outra maneira, mais ágil, como um resumo mesmo.						EDIÇÃO–RESUMO DE CENAS JÁ GRAVADAS
11 DNAS 16	Papoula falando pra câmera, editando. Brincar com a ação da edição interferindo no vídeo.	Sala Casa Serra	Papoula	Ilha de edição	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	Gravar no fim de tarde.
11 DNAS 17	Imagem de uma atriz concentrada em uma situação e seu corpo passa dessa concentração para a ação, algo bastante forte, como um grito mudo que quando começa a	Sala de ensaio da casa da Serra	Matilde ou Jeane	Camisola do espetáculo	– 1 cinegrafista – 1 operador de áudio	– 1 câmera – zoom – shotgun – tripés	

DECUPAGEM DAS CENAS PARA GRAVAÇÃO

VÍDEO	CENA	LOCAÇÃO	PERSONAGENS ATORES	OBJETOS FIGURINO	EQUIPE GRAVAÇÃO	EQUIPA- MENTOS	OBSERVAÇÕES
	acontecer, entra em câmera lenta. O ápice dessa ação é na frase “ocorrer com vitalidade e dinamizar a expressão pessoal do ator”.						
11 DNAS 18	Imagem de Stanislavski sorrindo para a câmera.						PRODUÇÃO DE FOTOS E DE GRAVAÇÕES NA INTERNET E EM FILMES E LIVROS.

BIBLIOGRAFIA CITADA E CONSULTADA

- BENEDETTI, Jean. *Stanislavski: an introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2005.
- BICALHO, Paulo César. *Realidade e problemas do teatro profissional em Belo Horizonte*. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1986.
- CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky's System – Pathways for the actor*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000. In: HODGE, Alison. (Org.) *Twentieth Century Actor Training*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000. Tradução: Laédio José Martins. Revisão: Maria Andrea dos Santos Soares e Letícia Bombo. Em:
[www.academia.edu/2700819/O Sistema de Stanislavski - Caminhos para o Ator](http://www.academia.edu/2700819/O_Sistema_de_Stani%C3%A1vski_-_Caminhos_para_o_Ator)
- DOUCAS, Jeane. *O que o ator revela na sua ação? Das ações físicas de Stanislavski e Grotowski a duas experiências brasileiras*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2004.
- HAGEN, Uta. *Técnica para o ator: a arte da interpretação ética*. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HETHMON, Robert H. *El método del Actors Studio – Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.
- KNEBEL, Maria. *El último Stanislavsky*. Tradução de Jorge Saura. Espanha: Fundamentos, 2010.
- KNEBEL, Maria. *L'analyse-action*. Adaptação de Anatoli Vassiliev. Tradução para o francês: Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov e Stéphane Poliakov. Paris: Actes Sud-Papiers, 2006.
- MALCOVATI, Fausto. *Stanislavskij: vita, opere e metodo*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005.
- OUAKNINE, Serge. *Théâtre Laboratoire de Wrocław: Le prince constant – Etude et reconstitution du déroulement du spectacle*. Les voies de la création théâtrale. Vol. 1, estudos selecionados e reunidos por Jean Jacquot. Paris: Éditions de Centre National de la Recherche Scientifique, 1970.
- RICHARDS, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milão: Ubulibri, 1992.
- RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Nova Iorque: Routledge, 1995.
- RUFFINI, Franco. *Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2003.
- SMELIANSKY, Anatoly. *The Russian theatre after Stalin*. Tradução de Patrick Miles. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2008.

- STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Edição traduzida por Elena Povoledo diretamente do original russo, revista e corrigida por Fausto Malcovati. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Tradução e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. *An actor's work: a student's diary*. Edição e tradução de Jean Benedetti. Nova Iorque: Routledge, 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 26ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Curadoria de Fausto Malcovati. Tradução de Anna Morpurgo e Maria Rosaria Fasanelli. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El proceso del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Tradução, prólogo e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2009.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- STANISLAVSKI, Constantin. *La mia vita nell'arte*. Curadoria de Fausto Malcovati. Tradução de Raffaella Vassena. Florença: La Casa Usher, 2009.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Stanislavski – Stanislavski produces Othello*. Nova Iorque: Theatre Art Books, 1968.
- STANISLAVSKI, Constantin. *L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bol'shoj (1918-1922). Etica*. Curadoria de Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti. Tradução para o italiano: Clelia Falletti. Florença: La Casa Usher, 1980.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Le mie regie*. Milão: Ubulibri, 1986.
- TAKEDA, Cristiane. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TOPORKOV, Vassili. *Stanislavskij alle prove: gli ultimi anni*. Milão: Ubulibri, 1991.

OBRAS AUDIOVISUAIS CITADAS NO CONJUNTO DOS 11 VÍDEOS

- AKERS, Mathews. *A artista está presente*. 2012.
- BERGMAN, Ingmar. *Persona*. 1966.
- BREST, Martin. *Perfume de mulher*. 1992.
- BROOK, Simon. *The tightrope*. 2012.
- CASSON, Philip. *Macbeth*. 1979.
- CHAPLIN, Charles. *Tempos modernos*. 1936.
- DONNELLAN, Declan. *Macbeth*. 2009.
- ENSEMBLE, Berliner. *Hamlet*. 2013.
- FASSBINDER, Rainer. *Martha*. 1974.
- FELLINI, Federico. *Amarcord*. 1973.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O príncipe constante*. 1965.
- HALLSTRÖM, Lasse. *Gilbert Grape*. 1993.
- JACQUES, Tati. *Meu tio*. 1958.
- KANTOR, Tadeusz. *A classe morta*. 1973.
- KELLY, Gene e DONEN, Stanley. *Dançando na chuva*. 1952.
- KRUMME, Raimund. *Seiltanzer*. 1986.
- KRUSE, Jeremy. *Lee Strasberg's method*. 2010.
- LEONE, Sergio. *Era uma vez no Oeste*. 1968.
- LUCAS, George. *Guerra nas estrelas*. 1977.
- LYNCH, David. *História real*. 1999.
- MAGYAR, Adam. *Stainless*. 2010.
- MILANO, Daniel. *Animales y su belleza*. 2011.
- RUMLEY, Simon. *The living and the dead*. 2006.
- SOKUROV, Alexandr. *Faust*. 2011.
- SPIELBERG, Steven. *Encurralado* 1974.
- TRIXMIDIA. *Me dá meu chip, Pedro*. 2009.
- ROSSATO-BENNET, Michael. *Alive inside*. 2014.

BIBLIOGRAFIA USADA PARA A CRIAÇÃO DOS 11 ROTEIROS

- BICALHO, Paulo César. *Realidade e problemas do teatro profissional em Belo Horizonte*. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1986.
- CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky's System – Pathways for the actor*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000. In: HODGE, Alison. (Org.) *Twentieth Century Actor Training*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000. Tradução: Laédio José Martins. Revisão: Maria Andrea dos Santos Soares e Letícia Bombo. Em: [www.academia.edu/2700819/O Sistema de Stanis%C3%A1vski - Caminhos para o Ator](http://www.academia.edu/2700819/O_Sistema_de_Stanis%C3%A1vski_-_Caminhos_para_o_Ator)
- HETHMON, Robert H. *El método del Actors Studio – Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.
- KNEBEL, Maria. *El último Stanislavsky*. Tradução de Jorge Saura. Espanha: Fundamentos, 2010.
- KNEBEL, Maria. *L'analyse-action*. Adaptação de Anatoli Vassiliev. Tradução para o francês: Nicolas Struve, Sergueï Vladimirov e Stéphane Poliakov. Paris: Actes Sud-Papiers, 2006.
- MALCOVATI, Fausto. *Stanislavskij: vita, opere e metodo*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005.
- OUAKNINE, Serge. *Théâtre Laboratoire de Wrocław: Le prince constant – Etude et reconstitution du déroulement du spectacle*. Les voies de la création théâtrale. Vol. 1, estudos selecionados e reunidos por Jean Jacquot. Paris: Éditions de Centre National de la Recherche Scientifique, 1970.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Edição traduzida por Elena Povoledo diretamente do original russo, revista e corrigida por Fausto Malcovati. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Tradução e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. *An actor's work: a student's diary*. Edição e tradução de Jean Benedetti. Nova Iorque: Routledge, 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 26ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Curadoria de Fausto Malcovati. Tradução de Anna Morpurgo e Maria Rosaria Fasanelli. Roma-Bari: Editori Laterza, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 12^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. *El proceso del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Tradução, prólogo e notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

STANISLAVSKI, Constantin. *La mia vita nell'arte*. Curadoria de Fausto Malcovati. Tradução de Raffaella Vassena. Florença: La Casa Usher, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. *Stanislavski – Stanislavski produces Othello*. Nova Iorque: Theatre Art Books, 1968.

STANISLAVSKI, Constantin. *L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bol'shoj (1918-1922). Etica*. Curadoria de Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti. Tradução para o italiano: Clelia Falletti. Florença: La Casa Usher, 1980.

STANISLAVSKI, Constantin. *Le mie regie*. Milão: Ubulibri, 1986.

TOPORKOV, Vassili. *Stanislavskij alle prove: gli ultimi anni*. Milão: Ubulibri, 1991.