



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN

**A CONSTRUÇÃO DE LADY MACBETH EM *MACBÊ*:
SANGUE CHAMA SANGUE COM USO DO MÉTODO
STANISLAVSKI**

Anna Francisca Salles Marques da Silva

Brasília – DF
Dezembro de 2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN

**A CONSTRUÇÃO DE LADY MACBETH EM *MACBÊ*:
SANGUE CHAMA SANGUE ATRAVÉS DO MÉTODO
STANISLAVSKI**

Anna Francisca Salles Marques da Silva

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em
Bacharelado em Interpretação Teatral, do Departamento de Artes
Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientadora:
Profa. Dra. Nitzá Tenenblat

Brasília – DF
Dezembro de 2015

ANNA FRANCISCA SALLES MARQUES DA SILVA

**A CONSTRUÇÃO DE LADY MACBETH EM *MACBÊ*:
SANGUE CHAMA SANGUE ATRAVÉS DO MÉTODO
STANISLAVSKI**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Universidade de Brasília – UnB, no Instituto de Artes /CEN como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, com menção final igual a _____, sob orientação da Profa. NitzaTenenblat.

Data:

____/____/____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. NitzaTenenblat – UnB Orientadora

Profa. Dra. Felícia Johansson - UnB Examinadora

Prof. Dr. Fernando Villar – UnB Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço às três pessoas que mais amo e que mais me apoiam na minha carreira e nas minhas decisões artísticas, Andreia Salles, Jorge Eduardo e Maria Valentina. Obrigada, pai, por sempre me encorajar a buscar o que eu amo e por sempre estar ao meu lado em todos os momentos. Obrigada, mãe, por não me deixar desistir e por estar comigo em todas as tentativas. Obrigada, Vavá, por sentar comigo para ver filmes quando eu precisava, por saber as palavras certas para não me deixar desistir.

À minha magnífica orientadora Profa. Dra. Nitz Tenenblat, por me inspirar como artista, por me guiar neste processo, para que ele fosse menos sofrido, e por me cobrar sempre, nas horas certas, para não me deixar falhar.

Às pessoas que fizeram com que meus últimos semestres acontecessem da melhor forma possível, Felícia Johansson, Sulian Vieira, Cyntia Carla Cunha e Rita de Almeida. À Felícia, pela direção e orientação para que minha construção de Lady Macbeth pudesse ser a melhor possível. À Sulian, pela orientação vocal, essencial nesta segunda parte do processo. À Cynthia Carla Cunha, por sempre me lembrar de trilhar o caminho com os pés no chão. E à Rita de Almeida, pela inspiração que precisava para aceitar esse desafio.

Aos meus parceiros de cena, Ananda Maranhão, João Quinto, Karina Carvalho, Melina Dutra, Tath Braz, Tatty Ivo e Victor Odecam: obrigada pela constante inspiração, pelas brincadeiras e brigas, por topar navegar nesta aventura comigo.

Ao maravilhoso e inspirador Yuri Fidelis, pelo constante suporte, pelas provocações cênicas, por sempre batalhar ao meu lado para que tudo isso pudesse ocorrer.

À Bidô Galvão e ao Hamilton de Oliveira, que me proporcionaram inspiração única nas minhas primeiras experiências com Stanislavski.

Aos incríveis Shakespeare e Stanislavski, por serem a maior fonte de inspiração na minha carreira artística.

Aos meus avós, que mesmo não estando mais presentes em corpo, sei que estão sempre ao meu lado e olhando por mim.

“Se você estiver em busca de alguma coisa, não vá sentar-se na praia à espera de que ela venha encontrá-lo. Você tem de procurá-la com toda a sua obstinação.”

Constantin Stanislavski

RESUMO

O presente trabalho é uma análise sobre o método proposto por Constantin Stanislavski para a construção de personagens e preparação de atores, procurando relacioná-lo com o estudo de *Macbeth*, de William Shakespeare, e com a construção de Lady Macbeth em *Macbê: Sangue Chama Sangue* (2015), montagem inspirada no original shakespeariano.

Primeiramente, busco definir alguns dos conceitos de Stanislavski mais utilizados por mim na construção de Lady Macbeth, de acordo, principalmente, com seu livro, publicado em 1936, *A Preparação do Ator*, antes de partir para a parte prática, o processo de construção da personagem. Além disso, procuro, por meio de pesquisa conduzida no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, levantar um questionamento sobre o uso e acerca dos preconceitos com o método de Stanislavski.

Finalmente, apresento a aplicação do método feita com a criação de Lady Macbeth na montagem *Macbê: Sangue Chama Sangue*, realizada na Universidade de Brasília, na disciplina de Diplomação em Interpretação. Procuro identificar as tentativas, conquistas e falhas através do sistema stanislavskiano e propor uma reflexão sobre a sua utilização na atualidade.

Palavras-chave: Stanislavski. Shakespeare. Macbeth. Lady Macbeth. Construção de Personagem. Ator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. FUNDAMENTOS DE STANISLAVSKI	9
1.1. Definição dos Elementos.....	9
1.2. Questionário de Pesquisa.....	15
1.2.1. Introdução ao Questionário.....	15
1.2.2. Preconceitos e Medos Quanto ao Método.....	16
2. O USO DE STANISLAVSKI NA CONSTRUÇÃO DE LADY MACBETH	21
2.1. O apoio nos conceitos.....	21
2.2. As armadilhas.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
ANEXO I	43

INTRODUÇÃO

Desde meu primeiro contato com o método, antes mesmo de ingressar na Universidade de Brasília, em fevereiro de 2012, sempre procurei aprender pelas linhas de Stanislavski. Conhecendo um pouco da sua técnica, reconheci seu valor e eficácia tanto na construção de personagem quanto na preparação de atores. Paradoxalmente, ao longo do curso de Bacharel em Interpretação Teatral observei um enorme preconceito por parte de alunos em relação ao sistema stanislavskiano.

Acredito ser uma técnica essencial para a formação de atores, por ter servido de base para diversos outros estudiosos, que seguiam linhas de construção levemente diferentes de Stanislavski. Por isso, decidi me aprofundar no estudo técnico e prático do conhecido Método de Stanislavski. Procurei, então, aplicá-lo na construção da personagem Lady Macbeth, em *Macbê: Sangue Chama Sangue* (2015), e nos meus estudos teóricos para o presente trabalho.

O primeiro capítulo conceitua os termos utilizados por Stanislavski em seu método, a partir de fragmentos retirados de seus livros *A Preparação do Ator* (1936) e *a Construção da Personagem* (1938), trazendo os conceitos e as respectivas definições dos termos que mais utilizei na construção de Lady Macbeth. Na segunda parte do primeiro capítulo, apresento um questionário conduzido entre os alunos do Bacharelato da Universidade de Brasília e discorro sobre os preconceitos e medos que identifiquei no Departamento de Artes Cênicas. Levanto o questionamento do porquê de tais preconceitos surgirem dentro do departamento, diante de um método utilizado mundialmente. Principalmente tentando entender medos e preconceitos que eu mesma tinha quando comecei a estudar o método stanislavskiano.

No segundo capítulo há a aplicação das técnicas de Stanislavski, principalmente por meio dos conceitos apresentados no primeiro. Levanto as experimentações, as tentativas do uso dos conceitos, os momentos bem sucedidos, assim como erros e armadilhas que se apresentaram ao longo de um ano de estudo de Shakespeare e Stanislavski. Descrevo a construção vocal-física da Lady Macbeth e concluo com os desafios das apresentações finais e a investigação contínua, até o final do processo.

Finalmente, concluo ressaltando a importância do estudo contínuo de Stanislavski para aplicação em diversos processos teatrais e de quanto o método foi relevante para minhas escolhas como aluna-atriz, bem como o fato de que

continuarei a utilizá-lo na minha vida futura como atriz.

1. FUNDAMENTOS DE STANISLAVSKI

1.1 DEFINIÇÃO DOS ELEMENTOS

IMAGINAÇÃO

Stanislavski começa apresentando em seu livro *A Preparação do Ator* a ideia de que a imaginação é o primeiro passo de alimentação criativa do ator, e que ela pode vir de diversos lugares, além do próprio ator, quando diz:

O dramaturgo acaso fornece tudo que os atores têm de saber sobre a peça? Pode-se, acaso, em cem páginas, relatar inteiramente a vida da lista de personagens? O autor, por exemplo, fornece pormenores suficientes daquilo que aconteceu antes do início da peça? E faz-nos, acaso, saber o que acontecerá depois de terminada ou o que se passa por trás das cenas?[...] E as falas? Será bastante decorá-las? Será que os dados fornecidos descrevem o caráter dos personagens e nos indicam todos os matizes dos seus pensamentos, sentimentos, impulsos e atos? A tudo isso o ator deve dar maior amplitude e profundidade. Nesse processo criador a imaginação o conduz (pg. 88-89).

Logo em seguida, Stanislavski traz à tona o conceito do *se* imaginário como alavanca cotidiana para alcançar o estado de entendimento do personagem e de verdade cênica que muitos atores buscam. A partir de circunstâncias dadas, o ator pode explorar a criação e construção do processo artístico, iniciando-o na própria mente. A imaginação, no entanto, pode vir de múltiplas vertentes, uma vez que não se inicia na mente do ator somente, mas também no próprio texto, que surge da imaginação do dramaturgo, ou das criações do diretor. O ator também se alimenta dessa fonte para permitir que sua própria capacidade criativa o auxilie a alcançar o que Stanislavski chama de “realidade teatral” (pg. 87). Atingir essa realidade teatral é uma das aplicações dos milhares de *sesmágicos* criados tanto pelo autor quanto pelo ator – o primeiro quando escreve a peça, e o segundo quando a lê. Uma imaginação com iniciativa é ativa: consegue se transpor da mente do ator para a cena, para suas ações e objetivos quando o ator se coloca naquela situação de *ses* propostos pelo autor, que seriam as circunstâncias externas (informações sobre o que ocorre em volta do personagem e sobre o que acontece no atual momento da peça, que são propostos pelo autor). Essa imaginação com iniciativa trabalha sem esforços e o ator reage ao seus arredores. (pg. 87)

Ainda sobre o *se* e as circunstâncias dadas, Stanislavski exemplifica que:

Se é o ponto de partida, as circunstâncias dadas são o desenvolvimento. Um não pode existir sem o outro para que tenha o necessário dom de

estímulo. As suas funções, entretanto, diferem um pouco. O se dá o empurrão na imaginação dormente, ao passo que as *circunstâncias* dadas constroem a base para o próprio se. E ambos, juntos ou em separado, ajudam a criar um estímulo interior. (pg. 81)

A imaginação é também, mas não somente, uma capacidade interior e mental que o ator tem de criar e se permitir reagir às ações que o estimulam; é a ignição que proporciona ao ator a liberdade para desenvolver a si mesmo e seu personagem. Ela soluciona os problemas e expande o limite do texto. (pg. 90)

Como ser criativo, o ator deve procurar sempre se estimular e a imaginação, principalmente, precisa ser alimentada de material que lhe forneça repertório que possa incitá-lo sempre que necessário. Assim como entende o próprio corpo, o ator precisa entender a própria imaginação, como ela funciona e como flui. Stanislavski dá um exemplo disso no capítulo da imaginação quando diz:

Toda criação da imaginação do ator deve ser minuciosamente elaborada e solidamente erguida sobre uma base de fatos. Deve estar apto a responder a todas as perguntas (quando, onde, por quê, como) que ele fizer a si mesmo enquanto incita suas faculdades inventivas a produzir uma visão, cada vez mais definida, de uma existência de "faz de conta". Algumas vezes não terá de desenvolver todo esse esforço consciente, intelectual. Sua imaginação pode trabalhar intuitivamente. Mas vocês mesmos já viram, por experiência própria, que não se pode contar com isso. Imaginar *em geral*, sem um tema bem definido e cabalmente fundamentados, é trabalho infrutífero. (pg. 103)

Stanislavski acrescenta ainda que cada movimento que um ator faz em cena, cada palavra que é dita, é um resultado daquilo que sua própria imaginação já criou em algum momento. (pg. 103)

O conceito da imaginação na criação do ator é amplamente utilizado por outros autores e estudiosos, todos muito similares com o apresentado na técnica de Stanislavski. O escritor e sociólogo francês, Roland Barthes, é um exemplo disso quando diz sobre a imaginação através do texto que:

O texto não deve ser entendido como um objeto computável. Seria vão tentar separar materialmente as obras dos textos. [...] A diferença é a seguinte: a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros. Já o texto é um campo metodológico. [...] O texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a calda imaginária do texto. (BARTHES pg. 67).

Da mesma forma, Stanislavski fala que a imaginação passiva deve surgir a partir do texto, mas não deve se limitar apenas a ele, e muito menos somente a essa passividade. Por isso, Stanislavski subdivide, em *A Preparação do Ator*, a

imaginação em passiva e ativa. A imaginação passiva trabalha somente no campo mental do ator, enquanto a ativa pode se transportar para a cena por intermédio dos *ses mágicos*, pelas circunstâncias dadas e principalmente por ações. A criação dessas circunstâncias, os *ses mágicos* e as ações, pode se dar por meio de exercícios ou até mesmo da vontade do próprio ator de deixar de ser espectador para se colocar naquela realidade teatral. (pg. 96) Segundo Stanislavski, a transformação dessas duas vertentes da imaginação deve partir do ator, o que fica claro quando ele diz:

Pode dizer a si mesmo: 'Serei um simples espectador, observando o que minha imaginação pinta para mim, enquanto não tomo menor parte nessa vida imaginária?, Ou, se resolver participar das atividades dessa vida imaginária, visualizará mentalmente os seus associados e com eles você, e, mais uma vez, será um espectador passivo. Finalmente, ficará cansado de bancar o observador e quererá agir. Então, como participante dessa vida imaginária, não mais enxergará a si próprio, mas apenas aquilo que o cerca e reagirá interiormente a isso, pois é uma parte real desse todo. (pg. 96)

Com isso, se entende que a imaginação passiva é o primeiro processo de criação de um ator. Mas ela deve ser combinada com a ativa, para que o ator possa, efetivamente, fazer usodas ações, circunstâncias e *ses mágicos* que a imaginação gera, o que é essencial para que muitos atores não fiquem apenas como artifícios internos de criação. A todos esses recursos criativos citados, Stanislavski ainda acrescenta que é preciso acreditar na verdade disso tudo. Ele define a verdade como "tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade" (pg. 169). E também sobre esse sentimento de verdade e crença que Stanislavski acrescenta que é dessa maneira que ele se aproxima de seu papel, através das sensações, emoções e estados reais que vem por meio de experiência pessoal de cada ator. (pg. 43)

Segundo Stanislavski, essa "fé cênica" é o principal artifício de aproximação do personagem com o ator:

É preciso que vocês, realmente, acreditem nas possibilidades gerais dessa vida e depois se habituem a ela até o ponto de se sentirem muito próximos. Se o conseguirem, verão que os "sentimentos que parecem verdadeiros" e as "emoções sinceras" crescerão espontaneamente em vocês (pág. 81).

Segundo Stanislavski, é a realidade interior de uma vida humana interpretada em um papel e sua fé em tal realidade que deve ter importância para o ator. A

verdade no teatro é sempre cênica e vem através da criatividade do ator, para satisfazer o seu “senso de verdade” e despertar o sentimento de crença em suas sensações. Isso tudo é o que justifica o papel. O ator tem de estar em constante observação, pois é fácil cair na falsidade da ação e perder a fé cênica, a verdade do palco. É mais fácil mentir quando se está em cena do que traduzir a verdade em ações, por isso é um exercício constante o de manutenção da verdade, falsidade e fé cênica. (pg. 169) Ele acrescenta ainda que “A verdade em cena é tudo aquilo que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas.”

OBJETIVO E SUPEROBJETIVO

Sobre o superobjetivo, Stanislavski diz que é:

Numa peça, toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do superobjetivo da trama. O elo comum deve ser tão forte que até mesmo o detalhe mais insignificante, se não tiver relação com o superobjetivo, salientar-se-á, como supérfluo ou errado. (p.323)

Segundo Stanislavski, um ator não deve entrar em cena simplesmente por entrar, pois isso torna sua atuação uma mera *representação*.(pg. 64-65) O ator deve transportar a plateia e *a si mesmo* para a realidade que se insere, ou seja, para dentro da realidade da peça. O propósito de estar em cena, o objetivo de se colocar lá, gera a profundidade necessária para o personagem. Mas quando ele é fraco, a interpretação fica vazia, rasa, e não toca a plateia como deveria. “Temos de ganhar nosso direito de estar ali.” (pg. 65)

Para o autor, o objetivo do personagem gera circunstâncias dentro das unidades em que está inserido.As unidades podem ser ditas como fragmentos de uma peça ou retalhos de um quadro: por mais belos que sejam individualmente, são uma obra de arte apenas quando unidos. As unidades fragmentam a peça em momentos marcantes e importantes, que carregam o enredo. A unidades maiores devem ser claras e sucintas, objetivas, e a partir delas pode-se destrinchar e buscar unidades mais minuciosas que, dentro de unidades maiores, também ajudam a montar essa obra de arte. (pg. 152)Já o objetivo do personagem é o que deve motivá-lo a alcançar algo, por meio das ações. Dentro de cada cena podem haver vários objetivos, contanto que sejam cenicamente interessantes e estimulem o ator

na construção e criação de um personagem, além de serem coerentes com a trajetória do personagem.

Stanislavski dá nove dicas de como identificar o objetivo e o subdivide em três categorias (exterior ou físico, interior ou psicológico e o psicológico rudimentar, que se apresentam para não deixar o objetivo motor e mecânico). Segundo observações, feitas em sala pela professora doutora Nitz Tenenblat, com base em seu tempo de estudo no conservatório Stella Adler Studio of Acting (NY), uma forma mais simples de identificação e criação do objetivo propõe que este: tenha de ser positivo, pois impulsiona a ação; inclua o outro, seu parceiro de cena, dentro dele; e deva ser pessoal, ou seja, estimular intelectual e emocionalmente o ator.

Por causa de sua execução, que precisa ser quase como um impulso imediato, o ator usa os verbos para alcançá-los objetivos. Dessa maneira, pode ser executado como ações efetivas (uma vez que o uso de substantivos o tornaria muito estático e generalizado, superficial). (pg. 163) Segundo Stanislavski, “cada objetivo deve trazer dentro de si a semente da ação.” (pg. 161) Com verbos, temos algo concreto, real e possível (quando um verbo não serve, deve ser substituído por algo mais palpável, uma ação mais potente). Ele acrescenta ainda que se os atores “introduzirem algo de mais definitivamente ativo, se formularem uma pergunta de modo que exija uma resposta, isso os levará a exercer alguma atividade frutífera, para executar tal propósito.”, Ou seja, o verbo serviria de alavanca para gerar um objetivo ativo. (pg. 161)

AÇÕES

Mesmo quando os atores se colocam sentados em cena como seus personagens, sem ação aparente, algo no interior do ator deve estar o impulsionando a estar ali sentado daquela maneira, parado daquela forma. (pg. 66) Não é simplesmente estar estático em cena, pois quando temos um propósito, um objetivo, há uma espécie de “intensidade interior” que é o íntimo em atividade, independente do físico, e isso fica visível aos olhos da plateia, além de ser o que é efetivamente importante do ponto de vista artístico. Segundo Stanislavski, “a essência da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual.” (pg. 67)

Segundo a atriz e professora, Stella Adler, em seu livro *Técnica da Representação Teatral* (que se baseia no estudo com Stanislavski e de sua obra), a

ação proposta pelo ator pode ser mais facilmente definida e subdividida em ação forte e ação fraca. Nestas duas divisões, Adler caracteriza a ação como algo que pode ser realizável e pode ser expresso de forma verbal. Ela acrescenta ainda quatro pontos para identificação e definição da ação: é algo que você faz; tem fim; é executada com circunstância determinada; é justificada. Quanto à ação forte versus ação fraca, Stella Adler acrescenta que, para que uma ação seja forte, ela precisa ter fim e objetivo bem definidos. Você precisa saber o que faz, onde faz, quando faz e porquê faz algo. A única coisa que não se inclui é o como. Este, por sua vez, deve ser “espontâneo e inesperado”. (ADLER, 1992, pg. 64)

Por mais que as ações sejam importantes e essenciais, elas podem muito facilmente tornarem-se vagas quando executadas sem potência. Atuar sem um objetivo fica frouxo, pouco crível e vazio de significância. Como Stanislavski exemplifica ao dizer que:

Quando escolherem algum tipo de ação, deixem em paz o sentimento e o conteúdo espiritual. Nunca procurem ficar ciumentos, amar ou sofrer apenas por ter ciúmes, amar ou sofrer. Todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que passou primeiro. Vocês devem pensar com toda força nesta coisa que se passou antes. Quanto ao resultado, virá por si só. A falsa interpretação de paixões ou de tipos ou o simples uso de gestos convencionais são erros frequentes em nossa profissão. (STANISLAVSKI, 2012, pg. 83)

A ação não pode e não deve ser executada sem princípios (a palavra “princípios” aqui significa algo maior dentro da realidade do personagem; por exemplo, seu passado). Quando a ação vem sem que se haja uma justificativa construída no porquese chegou a ela, a interpretação fica artificial. De certa maneira, um tanto “canastrão”.

Stanislavski diz que:

Ao iniciar o estudo de cada papel, devem antes reunir todo o material que tiver qualquer relação com ele e completá-lo, com imaginação cada vez maior, até conseguirem uma semelhança tão grande com a vida real que lhes seja fácil acreditar no que fazem. No início, esqueçam os seus sentimentos. Quando as condições interiores estiverem preparadas – e certas –, os sentimentos virão à tona espontaneamente.(pg. 83)

Com isso, concluo que o ator deve viver todos esses sentimentos como se fossem dele. Tem de nascer dentro dele para ser visto com realidade pelo público. Se carece do fundamento interno, nunca será possível prender a atenção e, muitas

vezes, gerar essa ação e objetivo toma tempo de descoberta e exploração. E *sempre* demanda muito estudo. O próprio Stanislavski propunha que o método fosse estudado um livro a cada ano, o que mostra como é um trabalho árduo e contínuo, e que exige dedicação do ator.

Quando inserimos o *se mágico*, citado anteriormente neste capítulo na divisão sobre *Imaginação*, em nosso estudo de possibilidades, inserimos a nossa imaginação, abrimos um leque de chances e de ideias que podem vir a se tornar produtivas e efetivas na cena. Ele, o *se mágico*, gera atividade real no interior, e pode trazer uma qualidade mais profunda de ações. Mas temos que estar abertos a este *se mágico*. Com justificativa interior, coerência e lógica, a ação da cena torna-se real, deixa de ser fingimento.

1.2 Questionário de pesquisa

1.2.1 Introdução ao questionário

Devido a minha observação de muitos alunos-atores e até de professores, ao longo do curso de Bacharel em Interpretação Teatral, pude perceber preconceito e/ou medo quanto à aplicação do método de Stanislavski na construção de personagens. O questionário teve como objetivo concluir algo concreto sobre minhas observações acerca dos alunos em relação ao sistema stanislavskiano.

O que me levou a criar este questionário foi a vontade de entender e analisar como alunos-atores formandos do Departamento de Artes Cênicas viam a aplicabilidade do método de Stanislavski. O questionário foi conduzido virtual e anonimamente com 29 alunos cursando as duas últimas disciplinas do currículo de Bacharel em Interpretação Teatral, “Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral” e “Diplomação em Interpretação Teatral” no segundo semestre do ano de 2015, mas somente 12 alunos se dispuseram a responder o questionário.

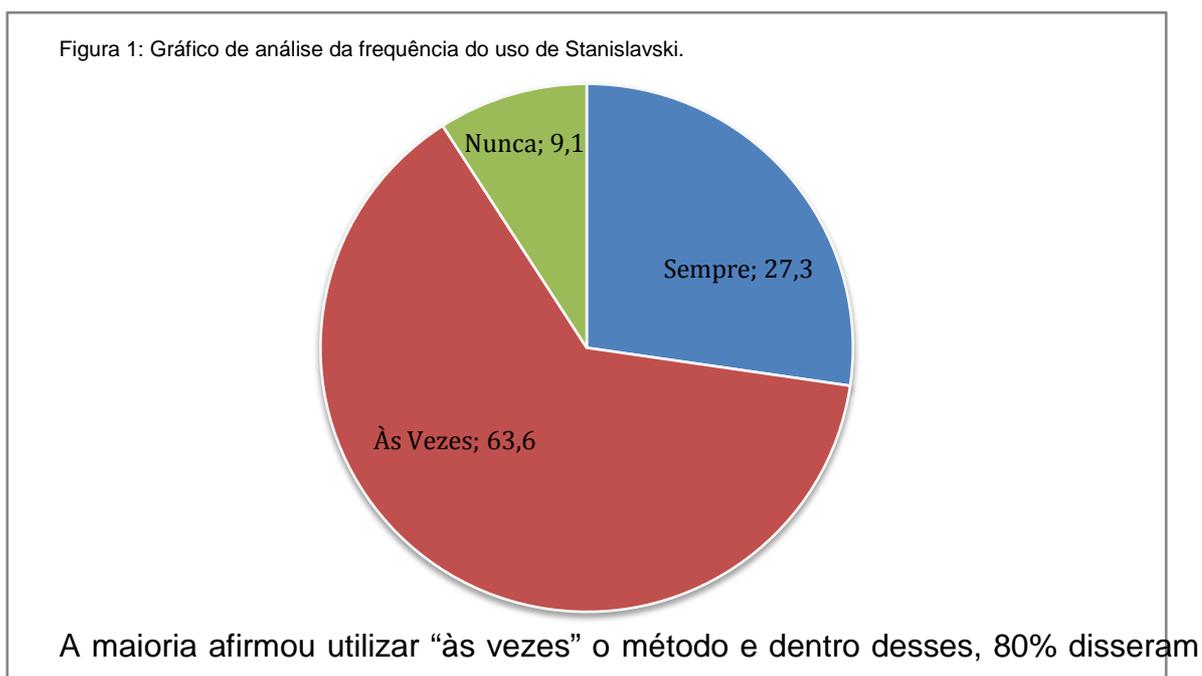
O questionário procura entender a aplicação do método de Stanislavski pelos entrevistados, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em seus últimos semestres. Visa investigar se o tempo de estudo afeta diretamente o entendimento do método, e por consequência, seu uso indevido e/ou inconsciente.

Consistiu em dez perguntas, inseridas em anexo neste trabalho, que

propunham entender o tempo de estudo de Stanislavski e em como isso afetava o entendimento e o uso do método pelos alunos formandos do Departamento de Artes Cênicas.

1.2.2 Preconceitos e medos quanto ao método

Quando perguntados sobre a frequência do uso de Stanislavski durante um processo, os entrevistados responderam:



Quando questionados se sentiam-se inseguros aplicar o método, apenas dois entrevistados responderam “sim” com certeza, enquanto um respondeu com “às vezes”, sendo as outras nove respostas de que não se sentiam seguros e aptos para aplicar o método. Dentre os nove que responderam não estar seguros para aplicar Stanislavski, seis apresentaram como justificativa: a falta de domínio; o pouco tempo de estudo; não sentir a necessidade de criar “uma história de vida para esse personagem” e por isso criavam “um personagem psicológico”; não ter se aprofundado no estudo de Stanislavski e não ter interesse no método; não acreditar que o método era suficiente para construir um personagem; e por acreditar que seu conhecimento de Stanislavski se misturava com o de outros estudiosos.

Por sua vez, quando perguntados o que faziam durante a criação de personagem, dez entrevistados apresentaram técnicas que são essencialmente

utilizadas dentro do método de Stanislavski, colocadas apenas com termos diferentes dos utilizados por Stanislavski. Por exemplo, todos os entrevistados apresentaram o uso do termo “gestos” que, a partir das respostas dos alunos, poderia ser aplicado na construção de personagem, que Stanislavski qualifica em seu método como *ação*.

Ainda entre os nove entrevistados que não se sentiam seguros a aplicar o método de Stanislavski, 75,2% deles diziam fazer uso de elementos apresentados pelo texto, como época, tempo e/ou classe social para buscar “estados potentes”, “impulsos”, “perguntas sobre o que ocorre” e “motivações internas” para tais personagens, o que para Stanislavski é conhecido como *circunstâncias internas* e *circunstâncias externas*; 20,7% se preocupam com os gestos e tensões que o corpo do personagem pode ter, até mesmo o posicionamento do corpo nas cenas, além da fala como estímulo e impulso do sentimento, que também pode ser aplicado dentro do conceito de *ações* e *circunstâncias internas* de Stanislavski, bem como a construção física das personagens; e 15,1% fazem uso do improviso para buscar prontidão em cena, o que para Stanislavski é o estado intuitivo e criativo do ator que pode, e deveria, vir combinado com todo seu estudo minucioso de construção de personagem.

Apenas dois entrevistados não acreditam que o método de Stanislavski seja importante para a cena contemporânea atual. Os mesmos dois haviam apresentado, em perguntas anteriores, que não se sentiam aptos o suficiente para aplicar Stanislavski e que raramente utilizavam do sistema stanislavskiano para construção de personagem. Mesmo assim, disseram que criavam histórias para seus personagens, a partir de elementos do texto; que construíam ações para os mesmos; e que faziam análises da trajetória a partir do texto. Elementos que são pilares do método de Stanislavski. Observando tais dados, é evidente que a maioria dos entrevistados tem pouca apropriação dos termos técnicos de Stanislavski e, mesmo não percebendo, faz uso do método para sua construção de personagem. Acredito que, por um estudo frágil, talvez, os alunos não se sintam aptos a aplicar as técnicas do autor russo, mas estando elas tão inseridas em outros métodos, os alunos acabam por utilizá-las sem consciência.

Dos dez que dizem acreditar que o método stanislavskiano é importante para o

cenário contemporâneo de teatro, todos apresentaram respostas dando a entender que o método é ponto de partida essencial para um produto final conciso, mas que não podem e não conseguem se utilizar somente dele para chegar no que querem quanto a construção de personagem.

O questionário se propôs a questionar de que maneira o tempo de estudo de Stanislavskiauxilia ou não a construção de personagem dos alunos; em como o método foi passado para todos individualmente de uma forma; em como ele se reflete em cada indivíduo, como estudantes e artistas; em como ele é ou não importante para os alunosno cenário contemporâneo teatral. E analisando os resultados, acredito que a apropriação dos alunos-atores do Departamento de Artes Cênicas pode vir a ser frágil quanto ao método e, por isso, muitas vezes, eles aplicam o método sem saber que estão de fato aplicando-o, pois o tempo que dispuseram para estudar o sistema stanislavskiano foi pouco para que pudessem aproveitar o que o método tem a oferecer e sentir domínio para colocá-lo em prática – o que, para mim, é ponto principal para estudo do método.

Sabendo que parte dos entrevistados teve a mesma experiência que eu, no 2º/2012, em Interpretação Teatral II, conduzida pela professora Bidô Galvão, posso afirmar que a rapidez do semestre, ocorrido após um período de três meses de greve da Universidade de Brasília, prejudicou imensamente o estudo e entendimento do método. Foi um semestre que teve de atender às necessidades acadêmicas de ajuste de calendário e acabou por prejudicar uma parte que é essencial na formação de um ator. Por mais que o aluno-ator não vá usar o método de Stanislavski, é um estudo que serve de base para diversos outros diretores, atores e estudiosos depois dele. Além disso, já possui diversos problemas de publicação, que poderiam prejudicar o entendimento dos estudiosos, atores, diretores e alunos sobre o método, como apresentado pelo estudioso Jean Benedetti em seu livro, *Stanislavski: AnIntroduction*:

Um outro obstáculopara a compreensãoadequada é o caminhoerradoemqueoslivros de Stanislavski têm aparecido. Isto é devido, em grande parte, a problemas editoriais e o acidente da guerra. Minha Vida Na Arte foipublicadonosEstadosUnidosem 1924. A Preparação do AtorapareceunosEstadosUnidosem 1936, mas o volume complementar, A Construção da Personagem, nãofoipublicadaatétrezeanosmaistarde, em 1949. Houveumaoutra lacuna de doze anosmaistarde antes da publicação de A Criação de Um Papelem 1961. Sob tais circunstâncias, o entendimento total dos esquemas de Stanislavski se tornamaisdifícil.

Fragments independentes, fora de contexto, como, podem ser encontrados nas obras *Stanislavski's Legacy* e *An Actor's Handbook*, não ajudam o aluno a compreender a coerência do "sistema". (BENEDETTI, 2008, pg. 73-74. Tradução própria)¹

A dificuldade de se manter a verossimilhança com o que foi ensinado por Stanislavski ao longo dos anos pode ser um problema no aprendizado dos alunos. Uma vez que sua primeira tradução para o inglês já possuía problemas, e partir dela foi feita uma tradução em português, a situação se torna ainda mais complicada. Além disso, o fato de alguns alunos-atores entrevistados terem passado por esse mesmo semestre pós-greve, que foi levado às pressas pela Universidade, pode ter prejudicado e gerado uma defasagem, numa área importante do teatro, alcançando alunos que estão prestes a se formar em Interpretação Teatral.

Finalmente, após conduzir e analisar essa entrevista, acredito que é importante que o método de Stanislavski seja mais profundamente estudado, principalmente por ser um recurso importante para o ator, mesmo que lhe sirva somente de base. Acredito também que existe preconceito e medo na sua aplicação, principalmente devido o fato que as pessoas acreditam que o método deva ser aplicado somente para montagens realistas e naturalistas, como foi visto nas respostas de seis entrevistados. Quando metade dos entrevistados afirma acreditar que o método deve ser utilizado apenas em processos realistas e naturalistas, identifica-se preconceito com sistema de Stanislavski. Mas foi um pensamento que eu mesma já tive, quando conhecia pouco os conceitos. Por isso, penso que pode ter relação com o mesmo quesito de apropriação e maior tempo de estudo. Dentro do método, é importante se ter tempo para refletir, experimentar e ousar dentro das possibilidades apresentadas por Stanislavski em seus três livros que exemplificam o método. Um único semestre se mostrou, para mim, como atriz, um tempo pequeno de estudo de um método tão rico e abrangente. Principalmente quando notei, ao longo do curso, que também me sentia insegura em aplicá-lo diversas vezes. Somente depois de uma apropriação mais profunda e de *tempo* de experimentação é que pude, de fato,

¹A further hindrance to proper understanding is the erratic way in which Stanislavski's books have appeared. This is due largely to editorial problems and the accident of war. *My Life in Art* was first published in the United States in 1924. *An Actor Prepares* appeared in the United States in 1936 but the complementary volume, *Building a Character*, was not issued until thirteen years later, in 1949. There was a further gap of twelve years later before the publication of *Creating a Role* in 1961. Under these circumstances the wholeness of Stanislavski's scheme is hard to grasp. Collections of unrelated fragments, taken out of context, such as, can be found in *Stanislavski's Legacy* and *An Actor's Handbook*, do not help the student to understand the coherence of the 'system'.

compreender a eficiência do sistema stanislavskiano em diversas áreas e personagens, o que eu não acreditava também ser possível na época em que cursei Interpretação Teatral II, no 2º/2012. Acredito que os entrevistados possam vir a ter o mesmo tipo de realização, caso tenham um maior tempo de estudo de Stanislavski.

2. O USO DE STANISLAVSKI NA CONSTRUÇÃO DELADY MACBETH

2.1 Apoio nos conceitos

Nosso primeiro passo, como turma em processo de diplomação, foi ler diversos textos que nos inspirassem e estimulassem. Tínhamos em mente fazer algo que realmente gostássemos e que nos representasse bem como indivíduos criadores. No meio do processo de escolha de texto, a leitura de *Macbeth* foi a última a ser feita, ainda na disciplina “Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (MPAC)”, realizada em 2º/2014, e foi de fato o que mais me estimulou, dentre os lidos na época. A turma incluiu, nesta etapa, textos modernos, desde Grace Passô até os clássicos de Shakespeare (como *Macbeth* e *Sonho de Uma Noite de Verão*). A temática principal havia sido estabelecida anteriormente e a definição que tínhamos era que gostaríamos de falar sobre destino.

A imaginação, um dos pilares apresentados por Constantin Stanislavski, é um dos principais recursos que utilizei para construir Lady Macbeth em *Macbê: Sangue Chama Sangue*. Pode ser dito que, acima de todos os recursos de Stanislavski, a imaginação é dos mais utilizados. Dentre os conceitos de ações, unidade e objetivo, superobjetivo, circunstâncias internas e externas e fé cênica, a imaginação serviu de base para o meu trabalho. Principalmente por ser um texto de Shakespeare – prova concreta que o método pode ser aplicado independente do que foi proposto, uma vez que a peça se utilizava do texto clássico numa abordagem moderna. Acredito que o método é atemporal e altamente utilizado na atualidade. Mesmo tendo sido criado no final do século 19, vejo sua aplicação em texto antes e depois de sua criação. Seus conceitos não são apenas constantemente repetidos na atualidade de forma conceitual, como também na prática. Desde escolas internacionais de teatro, como Juilliard School of Arts (NY) e Tisch School of the Arts – NYU (NY), que utilizam o método de Stanislavski como base de estudo, até cursos livres que são ministrados em diversas escolas nacionais, como a Casa das Artes de Laranjeiras – CAL (RJ) e a Escola Superior de Artes Célia Helena (SP). Vejo, pessoalmente, que o estudo mais aprofundado de Stanislavski pode tornar a experiência no palco e o entendimento do personagem estudado ainda maior. Por exemplo, em fevereiro de

2012 tive a oportunidade de estudar o método de Stanislavski pela primeira vez, em um curso livre de duas semanas na CAL, antes de entrar na Universidade de Brasília.

O tempo é um quesito precioso no estudo de Stanislavski, mesmo sendo um método que pode ser aplicado de forma mais sucinta e rápida. Isso vem apenas depois de uma grande apropriação do método. Como atriz, entender e saber mais do sistema stanislavskiano me trouxe maior segurança e facilidade em aplicá-lo, mas tal domínio veio somente com muito tempo de estudo da técnica. Com esse entendimento maior, mesmo que ainda não completamente dominado, é mais fácil buscar o que me estimula, o que me impulsiona; o método facilita meu trabalho e permite que eu me aprofunde mais nas peculiaridades de cada personagem que interpreto. Durante as experiências anteriores de teatro, onde tinha pouca ou nenhuma apropriação do método, sempre me encontrava insegura e entendia pouco os meus personagens. Entender melhor do método trouxe a possibilidade de estimular o que Stanislavski chama de subconsciente criador, que nos auxilia a executar um “princípio fundamental da nossa arte: ‘Criatividade inconsciente, por meio da técnica consciente.’” (pg. 80)

Segundo Stanislavski, as primeiras leituras são importantíssimas para a identificação do ator com o texto. Ele sugere que seja feita em um momento de relaxamento, para que o ator possa, de fato, apreciar e se divertir com aquilo que lê. No caso, nós, alunos da turma, fizemos uma leitura coletiva em sala dos quatro primeiros atos. Naquela leitura, consegui identificar como as imagens físicas da peça (cenários, paisagens, locais, etc.) estavam sempre presentes, principalmente na fala das personagens. *Macbeth*, de William Shakespeare, assim como em vários outros textos do autor, é carregado de símbolos e imagens que poderiam servir de estímulo para imaginação do ator. Este primeiro processo, Stanislavski caracteriza como *imaginação passiva*, por estar ainda somente no campo mental, como citado no capítulo anterior.

Stanislavski reforça que não devemos nos desapropriar desse material criativo, uma vez que ele é uma transformação que ocupa “um lugar legítimo em nosso tipo mais íntimo de exercício” e também acrescenta que é através dela que podemos experimentar o tipo de sentimento que a imaginação desperta em nós, atores. (pg. 93) Propõe, então, a passagem da imaginação passiva para a ativa,

também citado no último capítulo, que é o processo que alavanca a geração de ações.

A primeira leitura de *Macbeth* foi um dos momentos mais proveitosos e divertidos. Percebi em mim e nos colegas que nos permitimos imaginar e vivenciar o texto, degustá-lo de fato. Foi esse primeiro contato com o texto que trouxe os primeiros estímulos, que perduraram para a minha criação da personagem. Na época da disciplina, MPAC, as bruxas eram as personagens que mais me chamavam atenção simplesmente por serem bruxas – algo que sempre, como artista, eu achava interessante interpretar. Essa influência das bruxas veio por meu fascínio por seres místicos, lendas e mitos. Os simbolismos místicoscotidianos² estão muito presentes em *Macbeth* e essas referências simbólicas sempre vêm por meio das bruxas (como profecias ou a constante presença de números cabalísticos). Mas as bruxas são sempre o pivô simbólico da peça, um fio condutor do destino. Como na mitologia, as Gréias guardavam e manipulavam o fio da vida dos mortais. Ter as bruxas como esse referencial inicial foi essencial para a criação da Lady Macbeth, quando a escolhi para interpretar.

Macbeth, de Shakespeare, possui mais de 15 personagens e eles são prioritariamente homens. Foi decidido pela orientadora da turma, Prof. Dra. Felícia Johansson, que a peça se focaria no casal principal, os Macbeth, nas bruxas e no escudeiro de Macbeth, Banquo. Pelo fato de o curso ser de formação em Interpretação Teatral, todos os alunos precisavam ter partes iguais em questão de interpretação e por isso os personagens foram divididos igualmente, na medida do possível, quanto à presença deles em cena. Em nossa turma, contávamos com seis mulheres e três homens. Por isso, metade das atrizes ficou com as bruxas e a outra metade, com a divisão das cenas da personagem Lady Macbeth. A divisão se deu através de três fases da personagem: antes de ser rainha, na transição para rainha, e na decadência, já como rainha. Mesmo assim, todas as atrizes transitaram pelas primeiras duas fases da personagem.

Na nossa montagem, tínhamos como proposta uma ideia de que as bruxas conduziram toda a peça, já que no texto eram o fio condutor, manipulando a história com suas entradas pontuais ao longo dos cinco atos. E, de fato, em *Macbê: Sangue*

²Símbolos que comumente conhecemos como comuns dentro do campo do místico ou irreal, principalmente imaginativos, como por exemplo bruxas, magos, duendes, elfos, fadas.

Chama Sangue nossas bruxas são os fios condutores da atualidade: a mídia, manipulando informações para seu próprio proveito. Para minha Lady Macbeth, isso era importante porque trazia à tona a primeira imagem que tive dela: uma mulher cujo poder de controlar o próprio marido é o que a estimula e provoca tudo que acontece na peça. Ela persuade Macbeth a matar Duncan, o convence de que a coroa pertence a eles porque está no destino e que eles não devem simplesmente se sentar e esperar que aquilo aconteça ao acaso, mas fazer de tudo para conseguir a coroa. Um exemplo deste comportamento está no primeiro ato da peça, onde ela fala com ele pela primeira vez após Macbeth recebe a profecia de que será rei:

Para enganar o tempo compõe-te de acordo com o momento; ostenta boas vindas em teu olhar, em tua mão, em tua língua. Com a aparência de inocente flor, seja uma serpente sob esse disfarce. Esse que está chegando deve ser bem recebido bem tratado. E tu deves colocar sob minha incumbência o grande empreendimento desta noite, que nos trará, a todas as nossas noites e dias por vir, controle incontestável, único, e domínio soberano. (SHAKESPEARE, 2000, pg. 30)

A partir desse entendimento de domínio da Lady Macbeth sobre Macbeth, seu marido, foi que me questionei se a Lady Macbeth não seria uma bruxa. Obviamente não seria como as que Macbeth encontra, que professam e têm domínio do tempo e destino. Mas, ao mesmo tempo, ela evoca forças sobrenaturais e forças da natureza em sua fala: “Vinde vós, espíritos que sabem escutar os pensamentos mortais [...] Vem, Noite espessa, veste aqui a mortalha dos mais pardacentos vapores do inferno.” (pg. 29). No imaginário popular e nas crenças que temos como cotidianas, desde a antiguidade, a utilização do sobre-humano para manipular o físico e o espiritual é, essencialmente, o que seres místicos conhecidos como bruxas fazem.

No caso da Lady Macbeth, a imaginação se cria através de uma base de fatos que, como propõe Stanislavski, “incita as faculdades inventivas a produzir uma visão, cada vez mais definida, de uma existência de ‘faz de conta’”, mas apenas isso não serve, pelo menos não para o teatro. A imaginação é a faísca que acende uma interpretação verdadeira (pg. 103). Uma das principais visões criadas foi a dos espíritos que a acompanham ao longo da peça, desde a primeira aparição da personagem.

Esses primeiros impulsos criativos permaneceram até o momento de iniciar o mapeamento de cenas, que estavam inseridos apenas na minha mente. Transportar

as alavancas imaginárias para tornar a imaginação passiva em ativa começou através de experimentações feitas com a personagem – tanto na sala de ensaio quanto em casa. As duas principais experimentações que me serviram de estímulo para Lady Macbeth foram o espaço íntimo³ e a prática de lavar as mãos. Uma vez que, dentro da divisão da Lady Macbeth, fiquei com a fase nomeada como da “loucura” dela, a lavagem das mãos era um exercício que provocava esse estado em mim, gerava o que Stanislavski chama de circunstância interna. Por diversas vezes, pratiquei essa lavagem frenética das mãos, no meu estudo individual. A descoberta principal foi a do incômodo que, mesmo sem a água em cena, procurei transpor nas cenas finais da personagem.

Essa lavagem das mãos era importante por diversos motivos, mas principalmente no que diz respeito à memória emotiva. Nas primeiras cenas, Lady Macbeth mostra sua força e seu poder como mulher e muito dele nós, o grupo, procuramos transpor por meio do figurino, executado por Tainá Ivo, também envolvida na montagem de *Macbê: Sangue Chama Sangue* como atriz, orientada pela professora Cyntia Carla Cunha, do Departamento de Artes Cênicas. O figurino também se propunha a mostrar essa trajetória de força e queda que a personagem faz ao longo da peça. Na montagem, todas as atrizes representando Lady Macbeth possuem um objeto de metal, inserido em seu figurino, que representa a força e a garra dessa mulher, que ela o perde em sua cena da loucura. Além disso, de acordo com o momento de cada atriz como Lady Macbeth, os vestidos possuem uma quantidade diferente de sangue subindo por sua barra: a primeira Lady Macbeth tem menos, na segunda essa margem de sangue sobe enquanto na última, o meu figurino, o sangue ocupa quase metade do vestido. É uma representação de como o sangue vai tomando conta dela e a enlouquece, como mostrado nas figuras 2 e 3 abaixo:

³Exercício altamente utilizado entre estudiosos de teatro, proposto por Stanislavski, onde os atores devem explorar, individualmente, espaços íntimos e individuais de seus personagens, procurando entendê-lo através da busca imaginária da vivência. O exercício é executado através de ações e é inserido dentro da realidade e das circunstâncias do personagem dentro da peça.



Figura 2: Lady Macbeth na cena de convencimento de Macbeth para matarem o rei. Fortes, elas todas tem seus apetrechos de metal. O sangue já pode ser notado nas atrizes representando cada uma das fases. Fonte: Isabella de Andrade, 2015.



Figura 3: Lady Macbeth em seu último momento antes de morrer, quando enlouquece. Sem força, já não tem mais o metal que todas partilhavam antes.

Fonte: Isabella de Andrade, 2015.

Segundo Stephen Siddal, em seu livro de análise de *Macbeth*, *Cambridge Student Guide: Shakespeare – Macbeth*:

O médico entende situação de Lady Macbeth como uma "grande perturbação na natureza", um imaginário que lembra a turbulência no mundo natural descrito no Ato 2 Cena 4. Mais especificamente, a preocupação com o sono perturbado lembra o público dos momentos logo após a morte do Rei Duncan. Depois, Macbeth falou obsessivamente sobre assassinar o sono, mas sua esposa indeferiu sua ansiedade como uma 'mente-doente'. Agora, é irônico que Lady Macbeth tornou-se doente em sua mente e está sofrendo de insônia. Lady Macbeth aparece carregando um candelabro, uma fonte de luz frágil, talvez simbólica de sua tentativa de controle da própria sanidade. (pg. 50. Tradução própria.)⁴

⁴The Doctor acknowledges Lady Macbeth's plight to be 'A great perturbation in nature', an imagine which recalls the turmoil in the natural world described in Act 2 Scene 4. More specifically, the concern about disturbed sleep reminds the audience of the moments just after King Duncan's murder. Then. Macbeth spoke obsessively of murdering sleep ('Balm of hurt minds'), but his wife dismissed his anxiety as 'brain-sickly'. It is now ironic that Lady Macbeth has become sick in her mind and is suffering sleeplessness. Lady Macbeth appears carrying a taper, fragile source of light, perhaps symbolic of her tentative hold on sanity.

Na montagem *Macbê: Sangue Chama Sangue* tanto o médico quanto a camareira foram cortadas pela proposta de foco da montagem nos personagens principais. Além disso, também não se mostrava claro na montagem que Lady Macbeth estaria dormindo. Por isso, seu devaneio por si próprio era tão importante. Ele precisava mostrar a loucura que essa mulher havia chegado e como isso se relacionava diretamente às principais cenas da peça e ao assassinato que Lady Macbeth e seu marido cometeram. Ela perde a sanidade sem conseguir dormir, como apresenta Siddall, porque Macbeth também não dorme mais e por todos os atos que cometeram que os levaram até àquele ponto de loucura. Em *Macbê: Sangue Chama Sangue*, a cena do banquete foi transformada numa coletiva de imprensa para que envolvesse os elementos principais da montagem: as bruxas, Banquo e os Macbeth, mas nessa cena fica claro o início da loucura do rei por sua falta de sono quando Lady Macbeth diz: “A ti falta o que tempera a natureza, preserva as criaturas: o sono.” (SHAKESPEARE, 2013, pg. 74) A decadência do rei a leva para a própria decadência, morrendo posteriormente pelas próprias mãos.

Siddall levanta a análise, através do texto, de que Lady Macbeth estaria enlouquecendo por conta de todos os ocorridos da trajetória dela e de seu marido durante a peça, a partir do momento em que matam o rei, como mostrado no trecho:

O médico observa a fricção obsessiva de suas mãos, tentando aliviar 'umamancha', que seus olhos abertos não podem ver porque "os seus sentidos estão tapados'. [...] Lady Macbeth não pode aliviar o local, no entanto ela tenta. Ela se lembra de fragmentos do passado: o som de um sino ou relógio ("um, dois"); comenta o que ela fez a Macbeth ao planejar o assassinato de Duncan; Vê o corpo ensanguentado de Duncan quando ela voltou os punhais; [...] O banquete em que Macbeth viu o fantasma de Banquo. (SIDDALL, 2002, pg. 50. Tradução própria.)⁵

A mancha, apresentada no texto acima, é uma alucinação que a enlouquece e está irremovível desde que ela sujou as mãos com o crime que cometeu, sendo um dos motivos que a enlouquece. Lavar as mãos os purifica – ou deveria, como a própria Lady Macbeth diz para Macbeth, logo depois que ele mata o rei e ela volta a cena do crime para deixar as adagas e sujar os camareiros: “Minhas mãos estão da cor das tuas. Mas envergonho-me de ser dona de um coração tão claro. [...] Um

⁵The Doctor notices the obsessive rubbing of her hands, trying to ease 'a spot', which her open eyes cannot see because 'their sense are shut'. [...] Lady Macbeth cannot ease the spot, however hard she tries. She remembers fragments from the past: the sound of a bell or clock ('one, two'); comments she made Macbeth when planning Duncan's murder; Seeing bloodstained body of Duncan as she returned the daggers; [...] the banquet at which Macbeth saw Banquo's ghost.

pouco de água irá nos limpar deste ato.” (SHAKESPEARE, 2013, pg. 43) Por mais que a água tenha de fato retirado os resquícios físicos do sangue, a mancha que Lady Macbeth enxerga é mental e psicológica. Arrisco-me a dizer que de medo, mas principalmente de que fossem descobertos, como foi proposto pelo grupo e pela diretora, e como também se apresenta na cena de sua loucura quando ela diz:

Que vergonha, senhor meu marido! Que vergonha, um soldado, e com medo? Haveríamos de ter medo do quê? Quem é que vai saber, quando ninguém tem poder para obrigar-nos a contar como nós chegamos ao poder? E, ainda assim, quem poderia adivinhar que o velho tinha tanto sangue dentro das veias? (pg. 103-104)

Ela transita, no trecho, entre o passado, quando dá sermões em Macbeth, e em lapsos de seu subconsciente carregado de medo daquilo que executa, viu e auxiliou a executar. Mesmo acreditando que ela não chega a se arrepender, uma vez que em suas últimas falas ela ainda professa: “O que está feito, feito está, e não tem volta”, vejo de fato o temor pelo que lhes pode ocorrer agora que o rei está surtando e ela mesma começa a enlouquecer. (pg. 105) Além do receio dos espíritos que a acompanham, desde o momento em que ela os convida. Do ponto de vista cênico, acredito que eles nunca mais a deixam sozinha. Não somente porque é cenicamente mais interessante se ela passa a ter esses obsessores constantemente com ela, mas concretamente, no texto, essas constantes transições de planos de realidade que ela faz, de passado, presente e plano da alucinação, poderiam ser lidas como as perturbações de sua natureza, como dito por Siddall. Os seres sobrenaturais convocados em sua primeira cena poderiam ser o que gera esse desequilíbrio mental que leva a personagem à loucura, sendo a mancha constante algo psicológico. Todos esses elementos são o que a empurram desse precipício e aniquilam a sanidade que ainda lhe resta na cena da coletiva de imprensa da montagem.

A loucura que buscava na Lady Macbeth vinha também por intermédio do que eu imaginava que ela via. Definir quem eram esses espíritos ao seu redor gerou diversas mudanças interiores. A partir do momento que decidi que ela não acredita conseguir sozinha convencer Macbeth do assassinato, e por isso convoca espíritos que a auxiliem, megerou os mais significantes estados e emoções da personagem. Esses espíritos não a deixariam mais a partir dali e a transposição de tais espíritos do imaginário para o cênico foi através dos diversos focos. Principalmente na cena

final, onde ela fala sozinha em sua loucura, alterna muito entre o plano real e o imaginário dela, isso ficou mais claro com a experimentação dos diferentes focos para diferentes espíritos em cada uma das falas. A alteração da voz veio principalmente para potencializar essas nuances. Para isso, o trabalho vocal com a professora Sulian Vieira no 2º semestre de 2015, durante a disciplina de Diplomação II, foi essencial.

O principal foco do trabalho vocal foi com os verbos em cada uma das frases, além do próprio entendimento individual de cada um dos trechos. Mas ressaltar os verbos trouxe uma qualidade ainda maior para o trabalho de cena, principalmente porque se ligava com o trabalho de ações de Stanislavski que já vinha fazendo desde o primeiro semestre. Segundo o diretor, “o que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado” (pg. 65). Esse trabalho vocal propunha exatamente a mesma coisa, ressaltar os verbos como forma de determinar o propósito de algo que acontece em cena. Os verbos de ação que Stanislavski sugere aos atores têm o propósito de busca de uma interpretação mais concisa, da mesma forma que o trabalho vocal com a professora Sulian buscava que nos embasássemos nos verbos já propostos para alcançar essa firmeza na interpretação e no próprio entendimento do texto.

Muito também por causa da imaginação ativa, citada no capítulo anterior, que o processo de experimentações em *Macbê: Sangue Chama Sangue* foi essencial para tentar transpor as ideias levantadas para Lady Macbeth. As principais experimentações feitas foram as de consciência desse corpo embebido em loucura. A Profa. Dra. Felícia fazia um constante trabalho de enraizamento corporal com todo o elenco, uma vez que era uma deficiência do grupo. Para o momento ainda forte da Lady Macbeth, trabalhar com exercícios de base, como, por exemplo, o do samurai⁶, foi essencial para consciência corporal, auxiliando a compreender como fisicamente era a postura de uma nobre, principalmente uma que desejava o mais alto cargo da realeza. Já para a loucura, foi essencial fazer o exercício ao contrário, buscando a perda dessa base em alguns momentos. Por meio da técnica do ator e professor de atuação e mímica, Jacques Lecoq, constantemente apresentada em sala de aula

⁶Nos colocávamos em base de samurai e nossas mãos unidas frente ao externo serviam de espadas, deveríamos atacar os outros com precisão e defender os que estavam sendo atacados ao nosso lado, tudo em círculo e sem sair da base levemente alargada em relação a nossa base normal.

pela professora Felícia, exploramos diversas formas de caminhar nas diferentes trajetórias de vida de uma pessoa (infância; adolescência; adulto; e terceira idade). Além disso, exploramos estados relacionados ao caminhar mais despojado e ao estado de prontidão de um executivo trabalhando. Em conexão com o proposto em sala, procurei relacionar isso às ações de Stanislavski, aplicando conseqüentemente também os objetivos, pensando de que maneira seria o caminhar da personagem Lady Macbeth. De que forma seu andar poderia se alterar de acordo com suas ações e objetivos. Por exemplo, se seria mais incisiva e firme quando queria convencer Macbeth, ou se seria um caminhar mais provocador. Buscar essas ações na cena da loucura, que alterna muito frequentemente de planos, trouxe uma prontidão e agilidade mais fluida para a personagem, definindo como ela se portava em cada um de seus estados e em como suas emoções constantemente mudando a tiravam da base e postura firmes e enraizadas que eu havia construído nas cenas anteriores. Estipulando cada um dos caminhares como mais cabível tanto para as cenas dela como uma mulher forte quanto para a cena da loucura.

Com todo esse pensamento interno ocorria que eu me encontrava com um corpo muito tenso, como apontado pela primeira banca de avaliação, realizada em 9 de julho de 2015, realizada no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, que criticou as primeiras apresentações de *Macbê: Sangue Chama Sangue*. Essa tensão muscular é dita como algo terrível para o ator, segundo Stanislavski, pois o deixa inconsciente do que ocorre consigo mesmo em cena. (pg. 131-132) Mas como ocorre a busca do relaxamento desses músculos? O próprio autor coloca algumas vezes que é algo impossível, visto de diferentes maneiras – a tal impossibilidade. De fato, é impossível o relaxamento completo de todos os músculos, mas a busca do ator é sempre identificar e procurar relaxar os músculos tensos. (pg. 132-133) Tendem a surgir outros pontos de tensão, quando se relaxa um anteriormente identificado, por isso o ator deve sempre manter seu trabalho de descontrair os músculos. (pg. 133) Stanislavski diz que quando nos movemos e nos colocamos em cena, impreterivelmente tencionamos alguns músculos e relaxamos outros para gerar movimento. Precisamos sempre buscar contrair somente os músculos necessário para uma tarefa específica, sem tencionar regiões desnecessárias e tornar estranhas estas ações. Um dos recursos colocados por Stanislavski é o uso das *circunstâncias dadas*. Elas que transformam uma pose ou

um movimento em ação efetiva. Quando se crê nessa circunstância, ela se torna real, viva e com objetivo definido. Dessa maneira, é possível que a natureza do nosso subconsciente venha socorrer-nos juntamente com nossa intenção. (pg. 142) Por meio disso busquei dissipar a tensão vista na personagem durante o primeiro período de montagem, pensando em relaxar os músculos e tomar consciência do que o que precisava ocorrer com meu corpo era estar completamente em prontidão. Além do trabalho de conscientização, procurei buscar o relaxamento dos músculos através dos exercícios propostos em sala pela professora Felícia Johnasson. Exercícios como o do samurai, anteriormente citado; como também o exercício de irradiação do corpo, onde nos movíamos pelo espaço, procurando entender a densidade dos nossos movimentos e dos elementos ao nosso redor (como o ar, o chão, as paredes) e buscávamos essa noção do corpo que se expande e toma conta do espaço.

Dois outros entendimentos foram necessários para compreensão da personagem: primeiro, de que a Lady ansiava tanto por poder quanto Macbeth, e que era tão segura de si, que seu desejo maior, seu superobjetivo, não era o de se tornar rainha, mas sim de se tornar rei; em segundo lugar, enquanto atriz, eu tinha que parar de julgar e justificar a maldade de Lady Macbeth, no texto e na montagem.

O superobjetivo, como já definido anteriormente, é o que guia o personagem ao longo peça, às vezes inconscientemente, e gera unidades, objetivos e ações dentro dele. Esse superobjetivo era importante principalmente porque gerava um estado de prontidão muito grande. Buscar um poder máximo e superior fazia com que as ações fossem mais claras e objetivas. Lady Macbeth sabe, por intermédio da profecia que as bruxas fazem para Macbeth, que o poder é, daquele momento, o destino dos dois. Ela não vai medir esforços para chegar lá. Mas, muito além disso, como atriz, acredito que ela ansiava um poder ainda maior que o simplesmente de rainha (que se vê apenas ao lado do rei). Na época em que a peça foi escrita, em 1623, a Inglaterra acabava de sair do governo da quinta monarca da dinastia Tudor, a Rainha Elizabeth I, a primeira a reinar sem um rei ao seu lado. Ao longo da peça, Lady Macbeth sempre se apresenta como uma mulher forte e detentora de muito poder. Alguém com tais características é muito certo de si e autoconfiante. E tal autoconfiança poderia levar Lady Macbeth a crer, de fato, na possibilidade de reinar

Fife. Isso gerava em mim uma circunstância interna completamente espontânea, que fazia com que minhas ações e objetivos ao longo da peça ficassem mais claros e concisos.

2.2 Armadilhas

O principal problema, a princípio, era o julgamento que eu mesma fazia da personagem. Percebi que estava fazendo isso quando a Profa. Dra. Nitz Tenenblat me apontou, em uma das discussões sobre a personagem, que eu estava analisando a situação da personagem, em vez de tentar me colocar dentro daquela “realidade teatral”. Por ter crenças completamente diferentes, eu julgava que ela era perversa, calculista e fria – o que me impedia que eu vivenciasse a personagem, uma vez que eu a via de fora para dentro e não o contrário. Se há um preconceito do ator quanto ao que o seu personagem crê como verdade, não há como ele transpor algo em que ele mesmo não acredita. Com a Lady Macbeth, meu principal erro foi enxergá-la de fora para dentro, como espectador, que Stanislavski exemplifica em relação a imaginação passiva, como já citado anteriormente. Se portar como observador é parte essencial do processo de reconhecimento e entendimento de personagem que Stanislavski propõem, mas é diferente do julgamento da personagem. Julgá-la não me permitia, de fato, me conectar com as circunstâncias dadas pelo autor, muito menos as criadas pelo meu imaginário. Por conta dos meus princípios individuais, eu não a compreendia e não entendia a perspectiva dela. Me colocar no lugar dela foi peça-chave para acreditar e não julgar quem ela é. Esse “me colocar no lugar da personagem” veio principalmente pelos exercícios de espaço íntimo e da própria passagem de cenas da peça, que me permitiam entendê-la melhor. Para os olhos externos, ela pode até ser vista como má, mas, como atriz que a interpreta, julgar seus princípios me deixou apenas mais distante de entendê-la.

Esse distanciamento do personagem teve uma quebra quando eu parei de julgá-la para começar a entender como pensava. A ideia dela de ser rei foi uma das primeiras alavancas para começar a entendê-la como ela é. A quebra desse preconceito veio em uma entrevista que conduzi com a atriz britânica Hayley Atwell, na qual pude questioná-la sobre o que ela aconselharia ao interpretar Lady

Macbeth⁷. O que a atriz me deu como resposta foi que ela não deveria ser interpretada como má, uma vez que seguia o próprio compasso moral e pensava estar certa. Apesar do conselho, algumas vezes ainda me peguei tentando justificar a maldade de Lady Macbeth.

Por que ela gostaria de ser rei? Foi meu primeiro questionamento quando a professora Nitza Tenenblat, minha orientadora, propôs que ela pudesse buscar isso. A minha resposta para meu próprio questionamento foi que ela busca algo que é impossível, mesmo sem saber disso, porque ela acredita ser capaz e ela ousa buscar o que de fato a incita e estimula: o poder. Lady Macbeth age dentro de seu próprio compasso, atrás daquilo que o destino lhe ofereceu de bom grado, como se vê no trecho da peça:

Que eu possa em teus ouvidos derramar meu inebriante vigor, e que eu possa, com a ousadia em minha língua, açoitar tudo o que se interpõe entre sua pessoa e o círculo de ouro com o qual parece terem coroado o destino e o auxílio natural. (SHAKESPEARE, 2013, pg. 28)

Ela não vê obstáculos em seu caminho, acreditando que o poder pode lhe cair nas mãos, se ela for atrás dele. Como mulher, não tenho dúvidas que, quando colocamos algo em mente, nada pode tirar isso de nossas cabeças.

Como atriz, o estabelecimento desse objetivo foi o que de fato me estimulou a vivê-la. Observando de fora, sei que ela nunca poderá ser rei, mas como personagem que busca um objetivo, ela não sabe disso. Buscar algo impossível preencheu o vazio que, por um tempo, eu sentia que apresentava na personagem, porque ao não saber disso e de fato acreditar que pode ser rei, ela luta com unhas e dentes para conseguir o que quer. Daí veio a força que eu buscava, que em Macbeth acredito ser a brutalidade de um soldado e nela, a de quem premedita um assassinato. Mesmo que ela não execute o ato, tem força suficiente, tem persuasão considerável, para levá-lo a pensar como ela – de que aquilo deve ser feito e de que eles têm de correr atrás de seu destino, como mostrado pelo próprio autor no texto:

Queres ser grande, e para isso não te falta ambição, mas careces da maldade que deve acompanhar essa ambição. Deve estar desejando de um modo sagrado aquilo que desejas tanto. (SHAKESPEARE, 2013, pg. 28)

⁷A entrevista foi conduzida via Twitter com a própria atriz, no dia 13 de maio de 2015, para uso pessoal na minha criação de personagem, uma vez que a atriz citada é uma cujos trabalhos me serviram de inspiração pessoal ao longo do curso.

A força da Lady Macbeth cresceu ainda mais quando, depois de estabelecer o superobjetivo de querer ser rei; compreende-la como em seu próprio compasso de razão e não julgá-la; e estabelecer que ela procurava uma força similar a das bruxas. Comecei então a questionar quem eram, de fato, os espíritos que ela evoca em sua primeira passagem.

No começo, não os enxergava precisamente como pessoas, mas, como dito anteriormente, que tipo de espíritos eram – “maus espíritos” ou “bons espíritos”. Ter uma religião muito ligada com a questão espiritual, o espiritismo, me trouxe imagens muito claras do que ela como personagem visualizava ao convocá-los. Para mim, eram vultos de pessoas envolvidas no passado dela e do marido – como se fossem obsessores. No espiritismo, acredita-se que o padrão vibratório de uma pessoa encarnada atrai para si espíritos cujo padrão vibratório se assemelha ao dela. Isso foi importante no meu estímulo e busca da fé cênica, pois como uma pessoa que estuda a religião, eu conseguia me conectar melhor com a sensação dela em cena. Ela planeja um assassinato e, sabendo que seu marido pode não ter coragem para cometê-lo, também elabora uma maneira de convencê-lo a fazer aquilo. Na ideia de que o padrão vibratório em um momento como esse seria muito baixo, ela poderia apenas atrair espíritos inferiores. Segundo o espiritismo, a energia que esse tipo de espírito traz é densa e é uma sensação que para mim passa a permear ao longo de toda a peça – como se esses espíritos se unissem a ela e continuassem ao seu lado até o final. O importante de tudo isso foi ter um referencial real de estado emocional para uso nas cenas. E, segundo Stanislavski, o ator precisa acreditar naquilo que se está fazendo, na ação que está executando. É mais fácil quando a verdade, ou sentimento de crença, é gerado através de algo que paira o plano real dos fatos e se cria automaticamente ao vivenciar. O chamado “tipo cênico”, que deve ser tão verdadeiro quanto o real, pode ser mais difícil de se alcançar por ter origem no plano artístico imaginário. (pg. 168) Obviamente eu não invocava de fato espíritos para a cena, mas por conhecer, através da vivência real, a carga espiritual e sensação que isso gera, para mim era mais fácil transpor esse estado para a cena. O ator precisa buscar adquirir uma alavanca que o transite entre os dois planos da verdade, o da vida real e o da realidade teatral, sem que o segundo pareça menos real que o primeiro – que é, de fato, o que se vive, enquanto o segundo tende-se a intitular como imitação da realidade. As *circunstâncias dadas* vêm auxiliar o sentimento e a

criação de uma verdade cênica, na qual pode-se segurar e acreditar quando se está em cena. Stanislavski acrescenta ainda que “na vida real, a verdade é aquilo que existe realmente, aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer.” (pg. 168)

Sem dúvida, no meu entendimento como atriz, a personagem convocar espíritos inferiores que a possam auxiliar a executar um assassinato, e isso acontecer na peça, é completamente possível – tanto dentro quanto fora da realidade da peça. Isso, para mim, foi a alavanca citada por Stanislavski, a qual o ator busca para tornar a verdade cênica algo real. Analisar e entender isso fez com que eu tivesse fé tanto na personagem quanto na circunstância interna dela. Transparece em cena, principalmente nas ações e focos. Saber que mais de um espírito me levou a estipular de onde eles chegavam e como se estabeleciam em volta dela; a entender de que forma ela agia quando estava perto deles; saber que ela os ouvia com constância; e compreender que a presença constante deles ao seu redor é o que a leva à loucura no fim.

Do ponto de vista cênico, uma escolha que achei que tornaria a cena mais intrigante ainda foi de que os espíritos também escolhem essa mulher como presa porque lhes é cabível e interessante. Por que eles a escolheriam como presa? Primeiro porque, por serem entidades sobrenaturais, eles detêm o domínio de vários tempos, além do presente. Fica claro que eles partilham tal domínio do tempo com Lady Macbeth quando ela, logo depois de convocar os espíritos, diz para Macbeth: “Tuas cartas transportaram-me para além desse tempo presente de ignorância, e agora eu sinto o tempo futuro neste mesmo instante.” (pg. 29) Acredito que esses espíritos conhecem não somente o futuro, mas também as pessoas que manipulam. Eles sabem que Lady Macbeth passa a possuir grande poder em suas mãos, quando convoca os espíritos, principalmente sobre o homem que vai cometer o assassinato, seu marido. Para eles, dominar Macbeth não seria interessante, porque ele não seria tão manipulável quanto ela é. Por mais forte que seja, ela permite e convoca esses espíritos que a auxiliam e depois aniquilam. Eles são superiores a ela, mas ela acredita ser superior a eles. Ela sabe que os espíritos têm a força suficiente para encorajá-la a manipular o marido para que ele cometa o assassinio,

mas ainda sim ela se vê mais forte que os espíritos. Por isso, por causa da arrogância dela, é que Lady Macbeth é interessante, por ser quem dá coragem ao marido para que ele não desista do plano. Ela o provoca e manipula, exatamente como as bruxas e os espíritos esperam que ela faça para que a brincadeira deles com o destino do casal ocorra, como se pode perceber no trecho:

Que eu possa em teus ouvidos derramar meu inebriante vigor, e que eu possa, com a ousadia em minha língua, açoitar tudo o que se interpõe entre sua pessoa e o círculo de ouro com o qual parece terem coroado o destino e o auxílio natural. (SHAKESPEARE, 2013, pg. 28)

Com a força dela como esposa, Lady Macbeth consegue exatamente o que era desejo das bruxas, que, em nossa montagem de *Macbê: Sangue Chama Sangue*, manipulam para que tudo aconteça, quando fica claro que Lady Macbeth convence Macbeth do assassinato e ele diz:

Queres ter aquilo que por tua estimativa, é o adorno da vida e, no apreço que tens de ti mesmo levas a vida como um covarde, não é assim? Deixas que o teu "Não me atrevo" fique adiando tua ação até que o teu "Eu quero" aconteça por milagre; [...] Quem foi, então, o animal que te obrigou a mencionar para tua esposa esse teu plano arrojado? [...] Eles agora se apresentam, e sua conveniência é tal que te aniquila! [...] Estica as cordas no alaúde de tua coragem, e não falharemos. Quando Duncan estiver dormindo seus dois camareiros me encarreguei de dominar com vinho [...] Quando estiverem dormindo como dois porcos, duas naturezas encharcadas, dois corpos numa espécie de morte estirados, o que não podemos, tu e eu, aplicar no indefeso Duncan?... que não se possa aplicar aos seus dois oficiais-esponja?... que vão carregar a culpa do nosso formidável crime de morte? (SHAKESPEARE, 2013, pg. 34-35)

Interpretei esses espíritos que brincam com ela como crias de Hécate. Isso facilitou o processo de externalizar essas imagens claras dos espíritos, porque se conectava com a ideia da Lady Macbeth buscar o poder similar ao que as bruxas têm. E também retomava a primeira ideia imaginativa, da primeira leitura, onde eu visualizava as bruxas durante toda a peça. No caso, essas bruxas acompanhando Lady Macbeth para se interpor no destino dela e de Macbeth e brincar com os mesmos. Este foi o momento que trouxe o maior salto para as cenas da Lady, quando de fato a imaginação conseguiu se revelar de dentro para fora, não ficando apenas um sentimento e sensação internalizado. Potencializou a ação que era feita em partitura na primeira cena, de convocar os espíritos, chamando-os em prece e convidando-os com sussurros, para que tornasse as ações verdadeiras e não somente marcas; e o foco que passou a ser verdadeiro por eu de fato imaginar os

espíritos presentes mesmo em cenas em que eu estava sozinha no palco – porque, de fato, como atriz eu estava sozinha, mesmo que a personagem não estivesse.

Outro grande desafio, ao final de todo o processo, já envolvida com as apresentações, foi ouvir o *feedback* do professor Fernando Villar, do Departamento de Artes Cênicas – que foi banca de avaliação da disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral, do 2º/2015. A conversa foi realizada informalmente com os alunos da turma, no dia 20 de novembro, alguns dias antes das últimas apresentações da peça.

Além de apontamentos gerais dramáticos e do grupo, o professor apontou questões individuais onde ele identificava falha em cada um dos atores. Em relação a mim, foi apontado, principalmente, uma loucura muito controlada na cena final de *Lady Macbeth*. Também uma falta de conexão e tensão sexual entre mim e meu parceiro de cena, Victor Carballar, que interpretava Macbeth naquele momento. Por mais que eu concordasse com ambos os apontamentos, pensar como expressá-los de forma mais clara em cena foi desafiador.

Eu possuía apenas cinco dias para mudar pontos que eu acredito que eram muito importantes para a personagem nesta montagem e por mais que esse tempo possa parecer suficiente e satisfatório para um ator, para mim era bem escasso. Por diversos motivos, como meu envolvimento com a produção de *Macbê: Sangue Chama Sangue*. Decidi concentrar em tentar melhorar a cena da loucura de Lady Macbeth.

Como foi lembrado pelo professor Fernando Villar, no 1º/2012, ele havia conduzido um exercício com base em quatro músicas do CD Ø, do grupo “La FuradelsBaus”, o exercício consistia em nos deixar influenciar e levar pela melodia, procurando não forçar circunstâncias internas. Na época, o professor apontou a minha loucura na personagem criada para o “La Fúria”. E quando teve a conversa com a turma de Diplomação em Interpretação Teatral, fez o paralelo com o que eu havia apresentado de loucura naquele exercício e em como isso estava ligado com a cena da loucura de Lady Macbeth.

A grande questão da cena da loucura de Lady Macbeth era uma partitura que havia sido criada em sala de aula com a professora Felícia Johansson e com a orientadora vocal, professora Sulian Vieira. O que me serviu de base para conectar a loucura com a partitura já estipulada de movimentação, foram as ações.

Determinar com mais clareza as mudanças mais bruscas dos diferentes planos que ela transita foi o que me auxiliou a manter uma linha contínua de ações, como propõe Stanislavski. Como mostrado por Shakespeare na cena, Lady Macbeth varia muito entre o real, a alucinação e o passado:

Mesmo assim, ainda há aqui uma mancha. Sai, mancha maldita! Sai, estou dizendo. Um, dois... ora, mas então é este o momento de se fazer a coisa. O Inferno é tão escuro! Que vergonha, senhor meu marido! Que vergonha: um soldado, e com medo? Haveríamos de ter medo do quê? Quem é que vai saber, quando ninguém tem poder para obrigar-nos a contar como nós chegamos ao poder? E, ainda assim, quem poderia adivinhar que o velho tinha tanto sangue dentro das veias? O Barão de Cawdor era casado. Onde estará agora a esposa dele? Mas será que estas mãos jamais estarão limpas? Basta, meu senhor, vamos parar já com isso. Pões tudo a perder com estes teus sobressaltos. Aqui está, ainda agora, este fedor de sangue. Nem todos os perfumes das Arábias conseguirão perfumar esta mãozinha. Ai, ai, ai... Lava tuas mãos, veste teu camisolão, não te presentes com o rosto tão pálido. Estou te dizendo, uma vez mais, Banquo está morto e enterrado. Ele não tem como sair da cova. Para a cama, para a cama! Alguém bate à porta. Vem, vem! Vem de uma vez, dá-me tua mão. O que está feito, feito está, e não tem volta. Para a cama, para a cama, para a cama! (SHAKESPEARE, 2013, pg.103-105)

Ela alterna constantemente entre limpar a mancha, conversar com Macbeth, falar sozinha e lamentar a sujeira e/ou odor. Ao destacar os verbos de cada uma das frases, no trabalho com a professora Sulian Vieira, pude visualizar com maior clareza as mudanças e o que exatamente ela fazia referência em cada um dos trechos – pois, em cada fala, ela traz referência a um ocorrido importante da peça. Com essa definição clara na fala e na atitude corporal, consegui definir com maior clareza os meus verbos de ação para cada um dos momentos.

A loucura mais ousada veio logo em seguida, por meio de experimentações que fiz com músicas, fora da sala de ensaio. As experimentações feitas neste ponto do processo foram de relaxamento através da música. Enquanto a mesma se repetia por diversas vezes, eu deixava que melodia e letra me estimulassem dentro das minhas ações já estipuladas para cena. A partir disso, elencava se os estímulos estavam gerando resultado ou não. Quando não, tentava coisas diferentes; quando sim, procurava manter a qualidade deles através da repetição. Utilizei como contrapontos músicas clássicas (*9ª Sinfonia* de Beethoven) e músicas modernas e com uma letra que eu sentia que se conectava ao enredo da peça. No caso, a música *Glory and Gore* da cantora Lorde:

We gladiate, but I guess we're really fighting ourselves

Roughing up our minds
 So we're ready when the kill time comes
 Wide awake in bed, words in my brain
 "Secretly, you love this
 Do you even wanna go free?"
 Let me in the ring
 I'll show you what that big word means

You could try and take us
 But we're the gladiators
 Everyone a rager
 But, secretly, they're saviours

Glory and gore go hand in hand
 That's why we're making headlines
 You could try and take us
 But victory's contagious (LORDE, 2013)

Curiosamente, a que mais me estimulava a sensação de loucura era a mistura das duas, que fiz em um programa de mixagem de músicas⁸. A alternância e junção delas tornavam muito mais fluida a minha linha contínua de ações elencadas (convencer Macbeth prontamente, limpar as mãos com avidez, encerrar a discussão, persuadir Macbeth, lembrar ele de seu poder, trazer senso a Macbeth).

Quanto ao apontamento da química e dinâmica do casal Macbeth em cena, procurei, durante o final de semana, observar casais tanto em momentos de demonstração de afeto, quanto em brigas – uma vez que, na peça, o casal Macbeth discute na cena citada pelo professor Fernando Villar. Procurei observar os focos e a maneira como se tocavam e se conectavam, ou seja, as ações que trocavam um com o outro.

A inserção disso em cena veio por intermédio da imaginação de como Lady Macbeth e seu marido, um casal que possui algum tipo de laço e atração, agiria no contexto apresentado na peça: uma coletiva de imprensa onde o rei surta e, logo em seguida, Lady Macbeth procura trazer senso para Macbeth e consolar seu marido.

Entender a dinâmica de um casal, por meio da observação, uma vez que não conto com minha experiência própria para tal, foi esclarecedor. Transportar isso para os Macbeth, dois indivíduos tão unidos e tão afetados psicologicamente por seus atos, apenas potencializou meu imaginário passivo e através de focos e ações, tentei transmitir com maior clareza a sensação imaginada.

⁸Programa: Djay Pro

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O árduo estudo de Stanislavski, desde o entendimento dos conceitos até as tentativas de aplicação dos mesmos, sempre foi o que mais me fascinou no teatro. Além, é claro, da sensação de ser transportada para realidades tão individuais e únicas de cada personagem. São emoções que, através do estudo do método, pude criar gatilhos e me conhecer melhor como artista para alcançá-las. Principalmente depois deste um ano e meio de trabalho com *Macbeth* e com a personagem Lady Macbeth, sinto que, mesmo com um longo caminho ainda a ser trilhado, cresci como aluna-atriz, como artista e como pessoa. Após os apontamentos da banca de avaliação final da disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral, realizada no dia 27 de novembro, pela professora Nitza Tenenblat e pelo professor Fernando Villar, foram colocados pontos que acredito que irei levar não somente para essa experiência com *Macbê: Sangue Chama Sangue*, como para todos os meus processos teatrais daqui em diante.

Desde os elogios à prontidão após o *feedback*; a coragem de montarmos *Macbeth*; a melhora na clareza e consciência do texto; a possibilidade bem explorada de divisão da minha parte na personagem Lady Macbeth; a unidade entre as atrizes representando Lady Macbeth; a beleza e variação dos figurinos entre as Lady Macbeth; a falta de tropeço no texto, que era algo que o professor Fernando Villar havia observado ao longo do meu desenvolvimento no curso, por conta de processos anteriores e foi surpreendido quando não o houve. Até mesmo, e principalmente as críticas em relação à ralentação da cena da loucura; da falta do corpo estar mais conectado com a voz; e de algumas faltas de conexão dramática entre as Lady Macbeth são apontamentos que me servirão de bagagem para o que está por vir fora da Universidade.

Principalmente quanto ao estudo de Stanislavski, acredito que ainda me faltariam muitos anos trabalhando com a técnica para entender mais alguns pontos, como, por exemplo, unidades e linha contínua de ação. Mas acredito que, nesse momento de vida, a melhor maneira de aprender a técnica seria por meio da prática.

Muito por conta dos processos de *Macbê: Sangue Chama Sangue* e da entrevista conduzida para servir de base para esse trabalho, creio que o estudo de Stanislavski no Departamento de Artes Cênicas não foi suficiente para suprir a

minha necessidade como atriz de conhecer o método com maior propriedade. Mas foi parte essencial para que eu não somente me apaixonasse pela técnica, como entendesse que sua aplicabilidade é fundamental para meu processo individual de construção de personagem.

Em relação à Anna do primeiro semestre, que não conseguia assimilar o texto do personagem Edmundo em *Rei Lear* (SHAKESPEARE, 2003) para o exercício de solilóquio feito na disciplina de Interpretação Teatral I, ter feito Lady Macbeth na Diplomação em Interpretação Teatral e essa atuação ter refletido pontos positivos tanto no público quanto na banca, foi uma enorme conquista pessoal. Tentei, ao longo do curso, descobrir sempre como poderia conhecer e me apropriar de Stanislavski, mas cada semestre me tornou mais segura e confiante com minha atuação e minhas escolhas artísticas.

Por fim, acredito que Stanislavski foi minha locomotiva dentro do Departamento de Artes Cênicas e, daqui para frente, a trajetória de estudo do método virá para complementar tudo que tive a chance de aprender com os mestres da Universidade de Brasília. O estudo do método é essencial para mim e para que eu continue crescendo como atriz. Acredito que o estudo do ator é o seu trabalho e, por isso, não pode nunca parar. O ator que se conforma com o pouco, será sempre pouco. Por mais que algumas vezes eu sinta vontade de retomar o começo do curso, para aproveitá-lo com mais fervor, creio que, agora, vivenciar pode me dar a maior experiência que busco no teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. Tradução de Marcelo Mello. Editora Civilização Brasileira, 1992.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2ª edição, 2004.

BENEDETTI, Jean. **Stanislavski: An Introduction**. Methuen, Great Britain, 4ª edição, 2008.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 3ª edição, 1987.

LORDE. **Pure Heroine**. *Glory and Gore*. Intérprete: Ella Marija Lani Yelich-O'Connor. Republic Records, EUA, 2013. 1 CD, digital, estéreo. Faixa 7. (3 min 30)

SIDDALL, Stephen. **Cambridge Student Guide: Shakespeare – Macbeth**. Reino Unido, Cambridge University Press, 1ª edição, 2002.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 1ª edição, 2013.

_____. **Macbeth**. eBook, por PlayShakespeare.com, 2005. Disponível em: <https://www.playshakespeare.com/library/macbeth-documents> Acessado em: Julho-Dezembro 2015.

_____. **Rei Lear**. Porto Alegre, L&PM Pocket, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 29ª edição, 2012.

_____. **A construção da Personagem**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 29ª edição, 2012.

Macbê: Sangue Chama Sangue. Brasília, 2015. Direção: Felícia Johansson. Direção Vocal: Sulian Vieira. Produção: Anna Salles, Melina Dutra e Ananda Maranhão

ANEXO I



Questionário de pesquisa sobre o uso do método de Stanislavski

Prezado Aluno (a) do Departamento de Artes Cênicas (CEN), este questionário visa compreender o estudo e uso da técnica de Stanislavski na construção de personagem e montagem de espetáculos dentro do departamento. A sua contribuição servirá para o desenvolvimento do meu projeto de conclusão de curso e a levantar informações sobre a difusão da técnica de Stanislavski dentre os artistas do departamento. Obrigad@ pela sua participação!

*Obrigatório

1. Período/Ano de Ingresso no CEN? Licenciatura ou Bacharelado em Artes Cênicas? Diurno ou Noturno? Interesse em Dupla Habilitação? *

2. Quando você teve contato com o método pela primeira vez? Quem o orientou nesse primeiro contato? Por quanto tempo você estudou Stanislavski nesse primeiro contato? *

3. O que você se lembra da técnica de Stanislavski? *

4. Quando você utiliza Stanislavski durante um processo? *

- Sempre
- Às vezes
- Nunca

5. Se respondeu "às vezes" na anterior, quando utiliza?

**6. Você se sente seguro em aplicar Stanislavski durante um processo?
Se não, explique por quê. ***

7. Como e/ou o que você faz para construir um personagem? *

8. Ordene em grau de identificação os estilos teatrais abaixo (onde 0 = não me identifico e 10 = mais me identifico): *

Escreva os seguintes gêneros e especifique, em ordem, o interesse sem repetição de número: Performance, Clown/Palhaçaria, Teatro de Rua, Realismo/Naturalismo, Teatro Performativo, Tragédia Clássica, Besteiro, Documentário Cênico, Teatro de Improviso, Circo, Mimica, Teatro dança/teatro físico, Teatro do Oprimido, Outros (especificar qual outro). {EX.: 10 - Realismo, 9 - Teatro Performativo, etc}

9. Você considera a técnica de Stanislavski útil para a criação cênica contemporânea? Por quê? *

10. Gostaria de acrescentar algo em relação a sua experiência com Stanislavski?

Enviar

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

100% concluído.