



**A ATUAÇÃO CÊNICA VIVA NA PERSPECTIVA
DO DIRETOR BRITÂNICO DECLAN DONNELLAN**

The living acting from the perspective of the British director Declan Donnellan

VINÍCIUS ALBRICKER

vinicius.albricker@unirio.br

ORCID: 0000-0002-5876-2978

RESUMO: O autor apresenta o pensamento do artista britânico Declan Donnellan, diretor da companhia teatral Cheek by Jowl, no que diz respeito ao trabalho criativo do ator. Nesse sentido, discorre sobre os princípios e as práticas de que esse diretor lança mão na busca por uma qualidade específica de vida na arte da atuação. Além disso, oferece especial atenção ao trabalho desse artista com o ritmo vivo na fala cênica. Como resultado, explicita as contribuições de Donnellan para o estudo do conceito de “atuação cênica viva” (proposto em ALBRICKER, 2019), cuja leitura pode ser proveitosa para artistas da cena, em especial para atores e diretores profissionais e, também, em formação.

Palavras-chave: Declan Donnellan. Atuação cênica viva. Ritmo. Ator. Diretor. Cheek by Jowl.

ABSTRACT: The thoughts on the actor's creative work by the director of the Cheek by Jowl theatre company, British artist Declan Donnellan, are presented in this article. It discusses the main principles and practices adopted by this artist while searching for the specific properties of life in his art. In addition, special attention is given to his work concerning the living rhythm in the actor's speech. As a result, Donnellan's contributions to the study of the “living scenic acting” concept are highlighted, following what was proposed in Albricker (2019) and whose reading may be worthwhile for theatre artists, especially for students and professional actors and directors.

Keywords: Declan Donnellan. Living scenic acting. Rhythm. Actor. Director. Cheek by Jowl.

A ATUAÇÃO CÊNICA VIVA NA PERSPECTIVA DO DIRETOR BRITÂNICO DECLAN DONNELLAN¹

Vinícius Albricker²

INTRODUÇÃO: QUEM É DECLAN DONNELLAN?

Ao escrever sobre o livro *O Ator e o Alvo*,³ de Donnellan, o mestre inglês Peter Brook diz: “por trás da alegria e do humor de sua escrita, Declan Donnellan vai sutilmente conduzindo os jovens atores a uma tomada de consciência dos processos vivos que sustentam seu trabalho” (BROOK, 2006, contracapa).⁴ Concordamos com Brook, pois, de fato, os processos vivos do trabalho do ator constituem o objeto de atenção de máxima prioridade no trabalho de Donnellan. E suas contribuições podem ser proveitosas para a pesquisa sobre a atuação cênica viva, servindo de inspiração aos atores e diretores que não se contentam com atuações dotadas de técnica, porém frias, sem provocar a sensação de acontecimento relacional vivo e imprevisível que o teatro tem como fundamento. Conheçamos, então, algumas ideias desse diretor.

Donnellan nasceu em 1953, em Manchester, Inglaterra, filho de irlandeses. Desde 1981, dirige o *Cheek by Jowl*, junto ao seu parceiro, Nick Ormerod, companhia teatral internacional de impacto intercontinental, acumulando apresentações em mais de 400 cidades e 50 países. Cresceu em Londres e, aos 16 anos, assistiu ao espetáculo *A Midsummer Night's Dream (Sonho de uma Noite de Verão)*, texto de Shakespeare, dirigido por Peter Brook. Essa experiência ficou para sempre marcada em sua memória e o influenciou como artista. Ele declara: “fui profundamente influenciado por Peter Brook, por sua simplicidade, seu carisma teatral e sua humanidade” (DONNELLAN, 1999, p. 22)⁵. Em março de 2019, no *Teatro Bolshoi*, em Moscou, na Rússia, Donnellan recebe a *Golden Mask*, prêmio especial em homenagem à sua inestimável contribuição para o desenvolvimento da arte teatral.⁶

Além da influência de Peter Brook, Donnellan também sempre gostou de assistir aos balés da *Royal Shakespeare Company* e se interessou por outras artes. Estudou o trabalho de artistas visuais, como o do espanhol Zurbaran, que, na opinião de Donnellan (1999), tinha a habilidade de pintar santos, não em poses genéricas, mas em ações específicas e potentes, realmente chamando a atenção para o total envolvimento de cada indivíduo na realização de sua ação. O holandês

1 O presente artigo é um desdobramento dos capítulos 2 e 3 da tese de doutorado intitulada *Variações rítmicas vivas na atuação cênica* (ALBRICKER, 2019). As informações desses capítulos foram, para fins da escrita deste artigo, adaptadas, atualizadas e sintetizadas, com o objetivo de dar a conhecer aos pesquisadores e artistas brasileiros as contribuições do diretor britânico Declan Donnellan para a arte e a formação do ator.

2 Vinícius Albricker é professor da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO.

3 O título original desse livro é *The actor and the target*. A tradução inédita deste para a língua portuguesa, cujo título é *O ator e o alvo*, foi realizada por Luiz Otávio Carvalho, com a minha parceria, e está em processo de publicação pela editora Via Lettera, de São Paulo-SP.

4 Tradução minha. No original: “Behind the joy and humor of the writing, Declan Donnellan is subtly leading young actors to an awareness of the living processes behind their work”.

5 Tradução minha. No original: “I have been profoundly influenced by Peter Brook, by his simplicity, showmanship and his humanity”.

6 Informação disponível em: <https://www.cheekbyjowl.com/declan-donnellan-awarded-special-golden-mask/> (último acesso em 28/09/2020).

Rembrandt também representa um estímulo ao seu teatro, na medida em que suas pinturas evocam um movimento humano totalmente entregue ao momento presente, premissa fundamental de sua visão sobre o trabalho de ator. Donnellan também nutre profunda admiração pelo teatro russo, pela tradição de inquietação com a pesquisa do fenômeno da atuação orgânica, herança significativa de Stanislavski e de seus principais discípulos.

O ATOR VIVO COMO PRIORIDADE ARTÍSTICA

Ao estudar os escritos de Donnellan, detectamos um ideal que perpassa todos os seus princípios artísticos: a atuação cênica tem que ser viva. Em suas palavras, sua grande prioridade “é que o trabalho que realizamos seja vivo, e não morto” (DONNELLAN, 2010, p. 31).⁷ E o vivo, na concepção de teatro desse artista, tem a ver com a disposição do ator para se relacionar com o mundo exterior (por exemplo, com o espaço, o parceiro de cena, o espectador), no instante presente. Não à toa, o nome da companhia de Donnellan e Ormerod, *Cheek by Jowl*, é uma expressão inglesa que, em português, pode ser traduzida como “lado a lado”, ou “face a face”. Esse dado reflete a importância que os criadores dessa companhia dão à **relação** entre atores, e à relação entre atores e espectadores, no evento vivo que é o teatro.

“Existo, logo atuo” (DONNELLAN, 2006, p. 01)⁸: essa frase introduz o pensamento de Donnellan sobre a arte da atuação. Para o autor, não há meios para ensinar alguém a atuar, pois isso é algo inerente ao ser humano. Não existe, portanto, em sua visão, aquilo que Stanislavski chamou de segunda natureza.⁹ Ao contrário, para Donnellan (2006; 2020b), atuar só pode ser a primeira natureza do ator, pois está conectada a um reflexo humano – é como um instinto primitivo. Nesse sentido, sendo impossível ensinar a atuar, seu interesse está em contribuir com o ator para desbloqueá-lo e deixar fluir a sua (única) natureza – em uma situação de experiência estética, artística e cênica.

Eliminar bloqueios é, portanto, para esse diretor, a chave para encontrar vida em cada instante da cena, para ajudar o ator a reagir e não temer a imprevisibilidade inerente ao teatro, pois o imprevisível, em sua concepção, é essencial para a experiência de uma cena viva. Entendemos que, em favor de uma atuação viva, livre e singular, Donnellan incentiva o ator a desapegar-se um pouco de seu ‘eu’ para dispor-se à relação com o outro, com o espaço, com o texto, com o contexto, com a imaginação e, principalmente, com o mundo exterior que o rodeia. Esse desapegar-se do ‘eu’ não implica uma perda de identidade do indivíduo; em vez disso, possibilita liberar a atenção do ator para ativar sua criatividade interior não por meio do ato de expressar-se – movimento de dentro para fora –, mas pela captação, recepção e transformação da energia que vem do espaço exterior.

Na concepção de direção e de atuação desse artista, o espaço deve vir em primeiro lugar, deve ser a prioridade. O ator deve estudar o seu texto, sim, mas não conseguirá dar vida às palavras se não for capaz de se conectar com toda a energia viva que o espaço tem a lhe oferecer. Parafraseando Donnellan (2020a), o ator não conseguirá nadar em uma cena sem água; ficará

7 Tradução minha. No original: “For me the most important priority is that the work that we do is alive and not dead”.

8 Tradução minha. No original: “I am therefore I act”.

9 Para Stanislávski, o estado criativo interior e o estado criativo exterior do ator culminam no estado criativo geral, sem o qual o ator não consegue transmitir, no palco, a vida do espírito humano. Nas palavras do mestre russo, esse estado criativo geral “[...] deve se tornar uma parte natural e biológica de nós – uma segunda natureza” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 618).

apenas se debatendo em suas tentativas de expressar emoções. Nesse sentido, o espaço (com todas as suas dimensões, obstáculos, imagens, temperaturas e todas as suas possibilidades de movimento) é para o ator o que a água é para o peixe, seu elemento vital. O diretor britânico afirma, recorrentemente, que o ator não consegue criar ou fabricar a vida em cena, mas ele pode encontrá-la e se permitir por ela ser atravessado. Desse modo, assim como os cientistas não procuram em outros planetas pela vida em si, ou por seres vivos, mas por **condições** ambientais e contextuais nas quais a vida poderia existir, o ator e o diretor também não deveriam buscar pela vida em si, mas pelas condições favoráveis ao surgimento da vida – e essas condições, na arte teatral, só podem ser encontradas no espaço, ainda que esse espaço possa ser abstrato e imaginário.

De acordo com Kirwan (2019), o trabalho do *Cheek by Jowl*, apesar de encenar clássicos da literatura teatral, não coloca o ator e o espaço a serviço do texto; em vez disso, a dupla Donnellan e Ormerod – respectivamente, diretor e cenógrafo – busca pela experiência singular do ser humano quando em relação viva com seus pares e com o espaço, devendo o texto servir a essa relação viva, não o contrário.

A CENA VIVA COMO ARTE DA CONSTANTE MUTABILIDADE

Quanto à qualidade de um espetáculo, Donnellan (1996) diz que um bom teatro é, simplesmente, aquele no qual algo muito especial acontece no aqui e agora do encontro entre ator e espectador. Em suas palavras: “é tudo uma questão de conseguir alcançar uma relação desnudada com uma plateia, de modo que algo real e humano aconteça entre eles [ator e espectador], e porque humano, potencialmente divino” (DONNELLAN, 1996, p. 91)¹⁰.

Segundo o artista inglês, “um dos objetivos do *Cheek by Jowl* é reexaminar os textos clássicos do teatro mundial e investigá-los com frescor e sem sentimentalismos, evitando conceitos diretoriais para, assim, focar no ator e na arte do ator” (DONNELLAN, 1999, p. 19)¹¹. O diretor britânico encena muitos textos de Shakespeare, mas não hesita em ignorar a tradição britânica das pretensas regras e convenções de uma montagem shakespeariana, pois não acredita que existam técnicas para se dirigir teatro algum; seu interesse é no ator, na vida que as palavras ganham em cena, graças ao jogo vivo da atuação. O guia de sua direção é, portanto, o processo de criação, pelos atores, da atuação. Donnellan (1999) declara que seu ofício é detectar as **ondas de vida**¹² que surgem das improvisações dos atores e, então, ajudá-los a sustentar e irradiar essas ondas até encher de vida todo o espetáculo. Donnellan (2016; 2020b) também se refere, em diversos momentos, a uma centelha, uma faísca, um indício de vida na atuação.

Nesse sentido, esse artista vai ao encontro de Brook, diretor que o inspirou significativamente e que fala da faísca de vida como o fator mais importante de seu teatro.¹³ Na busca por essas ondas de vida, Donnellan procura liberar os atores do peso de “querer atuar bem” e do julgamento de si

10 Tradução minha. No original: “It’s all about the act of achieving a naked relationship with an audience, so that something real and human happens between them, and because human, potentially divine”.

11 Tradução minha. No original: “One of the aims of *Cheek by Jowl* is to re-examine the classic texts of world theatre and to investigate them in a fresh and unsentimental way, eschewing directorial concepts to focus on the actor and the actor’s art”.

12 No original: “surge of life” (DONNELLAN, 1999, p. 20).

13 A faísca de vida está relacionada ao termo da filosofia hindu sphota, que, pra Brook, remete ao que ele entende por forma: “o virtual tornando-se manifesto, o espírito tomando corpo, o primeiro som, o Big Bang” (BROOK, 2016, p. 72).

mesmo; para esse autor, a sala de ensaios tem que estar livre de pré-concepções do que seria certo e errado. Além disso, para sustentar a vida cênica ao longo de várias temporadas do mesmo espetáculo, Donnellan (2010) assume que o único jeito é dar aos atores a liberdade de, a cada noite, modificar ligeiramente as cenas. Para ele, consoante ao pensamento de Brook (2015), a repetição – imitar, hoje, o que foi feito ontem – só pode levar a uma atuação cênica morta, desconectada do momento presente.

Donnellan (1996; 2010; 2013), ao contrário da tradição europeia de direção teatral, acompanha seus elencos a cada temporada, a cada viagem, indo ao máximo possível de apresentações – pelo menos, uma por semana – e ensaiando continuamente. Essa prática é importante para esse artista justamente para poder ajudar os atores a entrar em cena sempre com uma presença de fato viva e, nesse sentido, o seguinte princípio lhe é fundamental: **em cena, como na vida, nada é imune a modificações**. Esse princípio acompanha Donnellan e Ormerod durante todo o processo criativo, mesmo depois de anos de temporada de um mesmo espetáculo. Segundo os autores,

O teatro não é como um filme, que é fixo, gravado, e nunca muda. Não importa o que aconteça, temos que acompanhar nossos espetáculos, porque, ao longo do tempo, ele vai mudando. Não vai continuar sendo o mesmo, pois **a única constante na vida é a mudança**. Então, como o espetáculo vai inevitavelmente mudar, é importante garantirmos que a mudança seja sempre revigorante (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 03, grifos nossos).¹⁴

Podemos inferir que esse paradoxo, da constante mutabilidade da vida, seja um aspecto importante, até mesmo fundamental, daquilo que podemos considerar como uma atuação cênica viva. Afinal, como o ator poderia pulsar vida em uma cena sem margem alguma para a mutabilidade, nem mesmo a mais sutil mudança? Como poderia uma cena assim ser viva se a própria vida se faz de uma constante mutabilidade? De todo modo, por mais que possamos compreender essa propriedade da vida, sabemos, como seres humanos, que a disposição para mudanças não é algo fácil; exige certo grau de desapego.

No dia a dia teatral, costumamos ouvir diretores orgulhosamente bradando que, antes mesmo de começar o período de ensaios, já veem o espetáculo todo dentro da cabeça. Dizem que já sabem como vai ter que ser o cenário, a luz, o ritmo de atuar e até as marcações de cena. Às vezes, ao final de um processo, chegam a dizer que desde o início já sabiam que o resultado seria exatamente tal qual se apresenta. Donnellan (1999), ao contrário, não se alinha a esse tipo de direção e chega a confessar que nunca vê a peça em sua cabeça, nem antes nem durante os ensaios. Sua autodeclarada função, como diretor, é a de ver o que os atores fazem, instigando-os ao aprofundamento naquilo que fazem para, então, ajudá-los a organizar todo esse fazer; a partir daí, sim, ele começa a ver o espetáculo, mas diante de si, e não dentro de sua cabeça.

Nos ensaios, esse artista nunca realiza trabalho de mesa e evita falar demasiadamente sobre o sentido do texto, pois “[...] o diretor não é o detentor dos sentidos da peça” (DONNELLAN, 1999, p. 20).¹⁵ Ele se aproxima, assim, ao procedimento de análise através da ação – ou análise-ação, ou análise ativa, ou análise pela ação –, de Stanislavski. O diretor britânico não descarta de seus

14 Tradução minha. No original: “Theatre is not like a movie that is fixed, recorded and can never change. No matter what happens, you need to look after a play because over time it is going to change. It’s not going to stay the same, because the only constant in life is change. As the play will inevitably change, it’s important for us to make sure it’s always a healthy change”.

15 Tradução minha. No original: “[...] a director is not the authority on the meanings of a play”.

processos a conversa e a reflexão; porém, para ele, esse tipo de atividade deve ocorrer somente em função daquilo que se pratica, cenicamente, no contexto dos ensaios – prática que pressupõe atores em movimento no espaço. Escapando da ideia de diretor como detentor dos sentidos da peça, Donnellan considera que até mesmo uma peça escrita é viva e, por isso, muda de sentido o tempo todo, nunca preserva apenas uma possibilidade de leitura. Em uma entrevista, quando perguntado sobre do que se trata o texto *Macbeth*, de Shakespeare, o diretor britânico responde:

Não posso dizer do que se trata *Macbeth*, pois não há como saber. Como todas as peças de Shakespeare, quanto mais a compreendemos, mais ela se modifica. Suspeito que, se pudéssemos entrevistar Shakespeare, ele não seria capaz de nos dizer do que se trata sua peça. Ele descobriu um jeito de criar algo, com tantas facetas, que todos nós olhamos para suas criações por diferentes perspectivas. É como uma extraordinária matriz da experiência humana, porém, por mais que a examinarmos, sempre se apresentará ligeiramente diferente. E essa é a genialidade de Shakespeare. Deixar livres de seu controle as tantas possibilidades de sentido daquilo que ele mesmo fez (DONNELLAN, 2010, p. 34).¹⁶

Em vez de impor e fixar sentidos a um texto, Donnellan e Ormerod o abordam pela perspectiva da reação, isto é: o texto é uma reação, foi escrito em reação a alguma coisa. Mas reação a quê? É dessa questão que parte o estudo do texto. Vejamos um relato desses autores sobre o trabalho com o texto *Ubu Rei*, escrito por Alfred Jarry, em 1896, e encenada pelo *Cheek by Jowl*, de 2013 a 2015:

O que sempre perguntamos aos atores é: ‘de onde surgiu essa peça?’ A peça tem que ser uma reação a alguma coisa, a peça não é, em si, uma ação; ela tem que ser uma reação. Então, perguntamos ao nosso elenco francês: ‘qual foi a coisa que fez Jarry escrever *Ubu Rei*?’, que é ligeiramente diferente de perguntar por que ele escreveu a peça; em vez disso, perguntamos: a que a peça reage? A que a peça se opõe? A que a peça está reagindo contra? Ficou nítido, então, que *Ubu Rei* é um assalto a todos os valores burgueses de decência e bom senso (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 05, aspas dos autores).¹⁷

Todo o processo criativo do *Cheek by Jowl* se dá com base no princípio da reação. Todas as concepções de cenários e figurinos dessa companhia, que são assinadas por Ormerod, desenvolvem-se a partir da investigação da atuação, das ideias que surgem da observação atenta do jogo de reação dos atores. Tanto na direção quanto na criação de cenários e figurinos, Donnellan e Ormerod reagem aos atores, sempre privilegiando a imaginação destes, e não as suas próprias. Como em Stanislávski, para Donnellan a imaginação do ator também é um elemento essencial de maior importância na criação. Tal qual o mestre russo, o diretor inglês considera que o espectador

16 Tradução minha. No original: “I can’t possibly tell you what *Macbeth* is all about because I don’t know. Like all of Shakespeare’s plays it changes the more you get to know it. I suspect that if we got Shakespeare in and interviewed him he wouldn’t be able to tell you what it is all about. Because he has found a way of making something which has so many facets that we all look at it in different ways, it is like an extraordinary matrix of human experience and however you look at it, it always seems slightly different. And that’s his genius. To let the many meanings of what he has done leave his control”.

17 Tradução minha. No original: “We always ask the actors, ‘where does the play come from?’ The play must be a reaction to something, the play is not an action in itself; it must be a reaction. So with our French company we asked, what was the thing that made Jarry write *Ubu Roi*? Which is slightly different from asking why did he write it, instead it is asking what is the play reacting to? What is the play a counter to? What is it reacting against? It became very clear – *Ubu Roi* is an assault on all bourgeois values of decency and common sense”.

só tem a sua imaginação ativada quando o ator consegue comunicar aquilo que imagina e, a partir daí, pode nascer um momento mágico em que ator e espectador imaginam juntos. Nesse sentido, assim pensam os fundadores do *Cheek by Jowl*: “o que nós, diretor e cenógrafo, imaginamos, não importa; **o que realmente importa é o que o ator está imaginando diante do espectador naquele momento – seu impulso naquela noite**” (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 07, grifos nossos).¹⁸

A concepção cenográfica de Ormerod segue uma lógica semelhante à do espaço vazio, de Brook (2015), utilizando somente o estritamente necessário, sempre com vistas a potencializar a vida cênica do jogo de atuação. E consideramos importante repetir que a direção, para Donnellan, é também reação: ele responde aos impulsos e propostas dos atores em vez de dizer o que eles têm que fazer. Contudo, em alguns casos raros, logo de início Donnellan e Ormerod (2016) propõem alguns parâmetros e pré-requisitos para a criação dos atores. Por exemplo, no espetáculo *'Tis Pity She's a Whore*, texto de John Ford, encenada de 2011 a 2014, os dois pré-estabeleceram que toda a ação da peça ocorreria na cama da personagem central, Annabella. A partir dessa ideia, Donnellan não disse aos atores como deveriam criar concretamente as cenas, mas os deixou livres para usar a imaginação e criá-las de acordo com os seus próprios impulsos – os impulsos vivos do ator, não os do diretor.

O IMPULSO EXTERIOR E O ALVO: ORIGEM E FONTE DE VIDA DA ATUAÇÃO

Diferentemente de Grotowski, para quem o impulso é uma pré-ação física que nasce do centro interior do corpo¹⁹, Donnellan (2016) compreende o impulso como o que podemos entender como uma **força exterior** ao ator. Para o diretor inglês, o impulso é o estímulo inicial da criação que impele o ator a reagir. Esse impulso surge da relação do ator com o espaço e com um elemento exterior que Donnellan (2020b) chama de alvo. Em sua raiz etimológica, a palavra inglesa *impulse* (impulso) remete à ideia de ‘empurrar, pressionar, chocar contra’²⁰. Para Donnellan (2020b), em cena, cada personagem, a cada momento, tem sempre algo a ganhar e a perder e, por isso, há sempre ambivalências e forças opostas em jogo. Assim, o impulso do ator nasce a partir do momento em que ele vê pelo menos um alvo no mundo exterior – através dos olhos da personagem, com tudo o que esse mundo oferece a ganhar e a perder – e o confronta para ganhar o que tem a ganhar e, ao mesmo tempo, para não perder o que tem a perder.

Na perspectiva de Donnellan (2016), o impulso do ator não surge do nada. Assim como em Stanislavski, para o artista britânico, os impulsos e as reações do ator nascem da conexão da imaginação com o contexto da criação, com as circunstâncias propostas da obra. No entanto, para além da concepção de Stanislavski, Donnellan (2020b) enfatiza que o impulso do ator se origina do exterior, das relações com as pessoas e coisas que vê, sendo estas reais ou imaginárias, concretas ou abstratas. Portanto, esse artista se distancia de uma possível interpretação de impulso como um fenômeno associado a algum tipo de alavanca interior. Para Donnellan (2013), a arte é sempre um fenômeno fundado na concretude e na especificidade, no abstrato que toma corpo; ele considera que a função da arte é destruir generalizações. Assim, na visão desse artista, o impulso é sempre

18 Tradução minha. No original: “What we as the director and designer imagine doesn’t really matter, what really matters is what the actors are imagining in front of the audience in that moment – their impulse on the night”.

19 Segundo o mestre polonês, “os impulsos vêm antes das ações físicas, sempre. Os impulsos: é como se a ação física, ainda praticamente invisível de fora, já tivesse nascido no corpo” (GROTOWSKI citado por RICHARDS, 2012, p. 108).

20 Conferir: https://www.etymonline.com/word/impulse#etymonline_v_1606 (último acesso em 28/09/2020).

específico e nasce daquilo que o ator especificamente vê no espaço. Aquilo que o ator faz também é específico, mas é sempre reação ao que ele concretamente vê. Então, como diretor, seu trabalho consiste principalmente em ajudar os atores a ver coisas que lhes despertem reações vivas. E essas coisas são os alvos.

Esse conceito de Donnellan denominado ‘alvo’ não possui o mesmo sentido do senso comum de sinônimo de meta ou objetivo. Metas ou objetivos são fins nos quais miramos nossas ações; já os alvos, no pensamento de Donnellan (2020b), são dispositivos exteriores que impulsionam nossas reações. Dessa forma, o alvo pode ser entendido como um elemento estratégico para impedir a introspecção do ator, pois a sua energia para atuar não vem de dentro; ao contrário do que se costuma considerar no jargão teatral, o diretor inglês afirma que “toda energia origina-se do alvo” (DONNELLAN, 2020b, p. 22).

Nesse sentido, na perspectiva de Donnellan, o ator deve sempre reagir a alguma coisa ou a alguém. A essa “alguma coisa” e a esse “alguém” ele dá o nome de “alvo”, um dispositivo prático para ajudar o ator a desbloquear-se, escapando de uma lógica controladora e ensimesmada que isola sua atenção do mundo ao redor. Atuando sem o alvo, o diretor inglês diz que o ator tenta, em vão, fabricar toda a energia da cena a partir de dentro de si e, por isso, acaba ficando bloqueado. Ele diz que o ator não pode fazer nada por pura força de vontade; na verdade, a energia necessária para fazer tudo que faz vem do alvo, somente do alvo, exteriormente, e não de dentro de si. Os alvos são elementos específicos que o provocam a reagir com qualidades específicas. Então, primeiramente, o ator precisa vê-los com verdadeira atenção; captando-os com todos os seus sentidos para poder receber sua energia de vida cênica.

O ato de ver, não somente com os olhos abertos, mas com todos os sentidos envolvidos, é crucial para se atuar **reativamente**, ao invés de demonstrativamente. Nessa perspectiva, o alvo é um elemento específico e ativo que provoca e instiga o ator a ir ao palco com atenção, confiança, curiosidade, liberdade, singularidade e empatia, sempre reagindo com variadas qualidades rítmicas. E reforçamos que, para além do senso comum, de acordo com Donnellan (2020b), o alvo não é um objetivo, um propósito ou uma meta; é aquilo que realiza uma ação sobre o ator, provocando-o a reagir. Nesse sentido, ele deve ver o alvo exteriormente, diante de si, como um obstáculo a ser superado, exigindo-lhe uma resposta – uma **reação**. Podemos compreender o conceito de alvo, portanto, como a fonte da energia do ator. E o jogo vivo do ator com os alvos é regido por um conjunto de seis regras:

1. Sempre existe um alvo;
2. O alvo existe exteriormente e a uma distância dimensionável;
3. O alvo existe antes que necessitemos dele;
4. O alvo é sempre específico;
5. O alvo está sempre em transformação;
6. O alvo é sempre ativo.

(DONNELLAN, 2020b, p. 163)

Considerando a lógica de pensamento do diretor britânico, podemos deduzir que a primeira regra não é exatamente uma regra *do* alvo, mas sim uma regra *do teatro* – ou melhor, da cena

viva – tal como pensado por Donnellan. Assim, são as outras cinco regras que representarão as propriedades do alvo em si, sendo que nenhuma delas deve ser ignorada pelo ator bloqueado, em nenhum momento, pois sempre haverá um alvo a ser descoberto. Nas palavras do autor, “o alvo pode ser real ou imaginário, concreto ou abstrato, mas a inquebrável primeira regra é que sempre, e sem nenhuma exceção, tem que existir um alvo” (DONNELLAN, 2020b, p. 17). O alvo real tem presença concreta em cena – seja este um objeto, uma coisa ou uma pessoa. Já o alvo imaginário, que também pode ser abstrato, não está concretamente presente no espaço, mas também deve ser percebido exteriormente e a uma distância dimensionável (ver a segunda regra).²¹

Nessa perspectiva, a relação viva com os alvos só pode se dar quando o ator aceitar transferir o controle da cena de si para os alvos. Quando algo vivo acontece em cena, é comum o ator querer ter o controle daquela vida que nasceu e tentar repeti-la, como um carimbo. Mas a vida não funciona como um carimbo; a vida é um fenômeno que está sempre mudando de forma e adaptando-se ao espaço e seus obstáculos. De acordo com Kirwan, pesquisador da obra do *Cheek by Jowl*, Donnellan “percebe quando as coisas não estão funcionando e quando algo interessante acaba de acontecer. Porém, quando algo interessante acontece, os atores **não** são instruídos a repetir a sequência exata do que fizeram” (KIRWAN, 2019, p. 22, grifo nosso).²² Para Donnellan (2006), o impulso, que vem dos alvos, e que, a partir do exterior, faz nascer algo interessante e vivo em cena, não pode ser controlado. Por isso, em vez de repetir a sequência exata daquilo que foi interessante, Donnellan instiga os atores a ver o mundo exterior e a ver os alvos, isto é, ver as pessoas e coisas específicas que os provocam a reagir.

Quando os atores demonstram dificuldades para reagir, Donnellan não começa a marcar as cenas; em vez disso, procura estimular a atenção do ator para o espaço a sua volta e para o contexto cênico, até que alguma onda ou faísca de vida começa a surgir. Somente a partir do momento em que a vida começa a surgir em cena – partindo dos alvos impulsionadores – é que Donnellan pode então ajudar os atores a desenvolvê-la esteticamente. Nesse sentido, como diretor, sua função é alimentar esses indícios de vida dos atores com novas e instigantes circunstâncias propostas, no intuito de sustentar e expandir essa vida que vai se manifestando. As circunstâncias propostas são, para Stanislavski (2008), como as sementes da imaginação do ator. Os fundadores do *Cheek by Jowl* dizem algo que nos remete imediatamente a essa analogia do mestre russo: “[dirigir uma cena] é como regar o solo. Algo nasce a partir de então. Fazer isso é muito diferente de simplesmente dizer para alguém ‘isto é uma planta’, ou, para um ator, ‘faça deste jeito’” (DONNELLAN e ORMEROD, 2016, p. 08, aspas dos autores)²³.

SIMPATIA, EMPATIA E RITMO

Donnellan (2020a; 2020b) não se preocupa em dizer o que o ator tem que fazer em cena, nem como fazê-lo; sua meta não é ensiná-lo, mas sim desbloqueá-lo, deixá-lo confiante e encorajá-lo para reagir a esse universo cênico que está cheio de alvos provocadores. Na busca por uma atuação viva, o diretor britânico coloca o ator diante de algumas escolhas incômodas, que

21 Um estudo minucioso e detalhado sobre o conceito de alvo, com diversos exemplos, está em minha tese de doutorado: ALBRICKER, 2019, p. 231-256.

22 Tradução minha. No original: “He notes when things are not working and when something interesting has happened, but when something interesting happens, the actors are not then required to replicate that precise sequence”.

23 Tradução minha. No original: “It’s like we put water in the soil and then something grows, which is very different from simply telling someone ‘this is a plant’, or an actor ‘just do it like this’.”

representam um conjunto de atitudes facilitadoras da sensação de fluidez da vida cênica. Essas escolhas são consideradas incômodas porque não permitem relativização, exigindo uma tomada de decisão ímpar do ator, que deve optar por certos princípios e abdicar de outros. São estas:

1. Concentração ou Atenção;
2. Liberdade ou Independência;
3. Ver ou Mostrar;
4. Certeza ou Confiança;
5. Criatividade ou Curiosidade;
6. Originalidade ou Singularidade;
7. Excitação ou Vida. (DONNELLAN, 2006, p. 243)

Uma discussão aprofundada sobre essas escolhas incômodas está em minha tese de doutorado (Albricker, 2019, p. 160-176). Neste artigo, resalto uma escolha incômoda que não está na lista acima, por não ter sido publicada no livro de Donnellan, *O Ator e o Alvo*. No entanto, em entrevistas e vídeos disponíveis na internet²⁴, o diretor britânico chama a atenção para a contraposição entre simpatia e empatia, que provavelmente poderíamos identificar como mais uma escolha incômoda. De acordo com Donnellan (2017a), a simpatia implica a identificação do ator com os sentimentos da sua personagem. Para ele, isso é perigoso, pois uma interação simpática tende a uma unicidade que exclui a ambivalência das coisas. Já a empatia implica uma relação comunicativa entre diferenças, uma relação de curiosidade que busca conexão com os sentimentos do outro e não com os de si mesmo. E, para o autor, ‘conectar-se aos sentimentos do outro’ não significa entendê-los, mas vê-los com os seus sentidos bem aguçados para ampliar a sua percepção do contexto cênico que está repleto de pessoas e coisas que provocam o ator a reagir com vida.

Para Donnellan (2017a), a atuação cênica tem mais chances de ganhar vida quando o ator procura ver e jogar com as diferenças – relação de empatia – do que quando busca mergulhar nas personagens tentando se espelhar dentro delas – relação de simpatia. Nesse sentido, Donnellan (2017a; 2020b) afirma que é preciso haver uma distância entre o ator e a personagem para que a verdadeira relação empática seja possível. É por isso que o encenador britânico não fala de um ator que se torna a personagem, mas de um ator que vê o mundo através dos olhos da personagem. Para Donnellan (2017b), Shakespeare é um grande exemplo de empatia na arte, por ser capaz de ver o mundo através dos olhos de tantas personagens diferentes e singulares, graças à sua sensível e poderosa imaginação. Esse é um dos motivos pelo qual o *Cheek by Jowl* costuma encenar peças de Shakespeare, pois dá aos atores a oportunidade de experimentar uma relação de empatia com a personagem.

Também podemos relacionar o que Donnellan fala sobre simpatia e empatia com o ritmo das reações do ator na cena viva, pois para as “variações rítmicas vivas” (ALBRICKER, 2019) de fato serem vivas, em todas as dimensões da atuação, é preciso que haja uma relação sensível entre o ator e tudo a sua volta. Tomando de empréstimo o jargão de Donnellan de que tudo que o ator faz em cena depende do alvo, podemos intuir que a manifestação de ritmos vivos na atuação também

24 Recomendamos os seguintes links: <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5nB5eKTCo> (último acesso em 28/09/2020); <https://www.youtube.com/watch?v=Sv-61MFhlys> (último acesso em 28/09/2020).

dependa das relações do ator com os alvos e com o espaço. E, indo além, Donnellan nos provoca a pensar na natureza dessas relações que cogitamos originar as variações rítmicas vivas do ator: parece tratar-se de relações cuja ênfase está na empatia, e não na simpatia. A empatia pressupõe diferenças, desigualdade, contrastes; na perspectiva de Albricker (2019) todos esses são fatores essenciais do ritmo vivo.

Não nos parece que Donnellan queira negar a relação de simpatia, nem na vida nem no teatro. Entendemos que a preocupação desse autor está no abandono cada vez mais frequente da relação de empatia. E essa luz que Donnellan lança sobre as diferenças que vê entre simpatia e empatia também nos faz refletir sobre questões rítmicas da atuação. Se pensarmos nos ritmos de um espetáculo, considerando dois atores em cena, é claro que, em algum momento, pode ser importante que os dois entrem em uma relação rítmica de simpatia, espelhando falas e movimentos um do outro, por exemplo, ou mesmo falando e/ou se movimentando simultaneamente. Na arte da música isso também acontece, como quando dois instrumentos diferentes executam exatamente a mesma melodia, simultaneamente. Porém, a relação de simpatia rítmica, tanto entre atores quanto entre músicos, pode servir mais como um recurso para salientar as diferenças e contrastes que devem estar por vir. Afinal, como saberíamos o que é empatia se não houvesse simpatia? E será que a vida do ritmo poderia ser sustentada por muito tempo se este fosse restrito a apenas relações simpáticas?

Para o diretor britânico, essa questão da simpatia e da empatia não é uma regra absoluta, trata-se apenas de uma mudança de perspectiva que pode favorecer a relação criativa do ator com os alvos. Consequentemente, apesar de Donnellan não falar explicitamente sobre ritmo, pensamos que atores e diretores teatrais talvez possam tirar proveito da visão desse artista sobre a empatia na cena relacional, a fim de desenvolver o trabalho com as variações rítmicas vivas (Albricker, 2019) que acompanham toda atuação viva. Essa conexão da atuação com o ritmo fica mais evidente no trabalho de Donnellan com a palavra em cena, elemento fundamental na tradição teatral inglesa, sobre a qual falaremos agora.

O RITMO VIVO DA FALA CÊNICA

Donnellan (2018) sugere que o ator trabalhe a fala cênica, seja em prosa ou em verso, como uma coleção de pensamentos em vez de um amontoado de palavras. Às vezes, um único pensamento pode durar vários versos, ou poucas palavras. O foco desse artista, nos ensaios, está nos pensamentos, e não nos versos isolados. E pensamento, para ele, não é um ato de introspecção. Em sua perspectiva, as palavras são parte da expressão do pensamento; e o pensamento decorre de **imagens exteriores** que a imaginação do ator o faz ver, sempre em circunstâncias específicas – e sempre localizadas no espaço.

Ao referir-se aos seus espetáculos em russo, francês e inglês, apresentados em diversos países, Donnellan (2015) não considera o idioma como uma barreira na relação com o espectador. Esse diretor, de maneira semelhante ao russo Vakhtângov²⁵, afirma que as palavras são apenas

25 Vakhtângov foi um encenador russo discípulo de Stanislávski. O espetáculo *O Dibuk* (1922) foi apresentado na língua hebraica para o público soviético. Se o público não poderia compreender a língua falada, era imperativo que o ator pudesse estabelecer uma comunicação potente por meio de uma precisa composição rítmica de sons, movimentos e pausas. E para que o espectador conseguisse acompanhar o desenrolar da trama, esses sons, movimentos e pausas precisariam acontecer com variações rítmicas vivas, profundamente conectadas com as circunstâncias propostas; não bastaria, portanto, a exibição de uma coleção de virtuosismos rítmicos desconectados da imaginação do ator e do contexto da obra (ver: ALBRICKER, 2019, p. 122-123).

uma pequena parte da comunicação; essencial mesmo, na relação do espetáculo com o espectador, é a qualidade viva das reações dos atores. Pavis (2010), em crítica ao espetáculo *Cymbeline* (*Cimbelino*) – texto de Shakespeare dirigido por Donnellan, em 2007, e encenado em língua inglesa –, elogia a potente energia dos atores em cena e a maestria com que compõem seus ritmos, tanto no nível do movimento corporal quanto na instância da fala, da palavra dita organicamente, sem desconexão com o corpo.

Na opinião de Shevtsova (2005), Donnellan consegue dirigir espetáculos, a partir de textos difíceis e em versos, como de Shakespeare e de Corneille, sem deixar os atores caírem na recorrente e enfadonha entonação de declamação de versos. Aqui, vale notar que Donnellan (2006) compara o ritmo da fala em versos ao ritmo do jazz: há uma regularidade implícita (por exemplo, em uma métrica quaternária), mas os improvisos dos músicos acabam, muitas vezes, quebrando as expectativas e dando a aparência de irregularidade.²⁶ O mesmo vale para o falar em versos do ator, considerando que, para Donnellan (2006), o verso tende a ser regular (como o pentâmetro iâmbico), porém com quebras de expectativas, alternando, por exemplo, sílabas átonas (*tee*) e tônicas (*tum*): “*tee-tum, tee-tum, tee-tum, etc.*, e, de repente, deparamo-nos não com um *tee-tum*, mas um *tee-tee*, ou *tum-tee*, ou *tum-tum*, e reagimos a isso; a nossa expectativa foi rejeitada” (DONNELLAN, 2006, p. 248)²⁷.

Acima de tudo, para esse artista, o verso tem que ser vivo na voz do ator, mesmo que, para isso, às vezes seja preciso quebrar a sua métrica original. No pentâmetro iâmbico, por exemplo, se for o caso, o ator pode acentuar apenas uma ou duas palavras ou sílabas em vez de cinco. Contudo, é importante prestar atenção na quebra de expectativa, pois Donnellan (2006) afirma que se o ritmo da fala em versos tem quebras de expectativa em demasia, então já não há mais surpresas – a irregularidade acabou ficando previsível demais e acabou vestindo uma máscara de regularidade.²⁸

Donnellan (2015) aponta duas tendências do verso, baseando-se em exemplos de pentâmetros iâmbicos de textos de Shakespeare: 1) tende à regularidade; e 2) a primeira sílaba tônica tende a ser a mais importante do verso. Seu desafio está, então, em ajudar o ator a descobrir as transformações no pensamento das personagens que falam em versos, pois são essas transformações que darão contrastes e o impedirão de se afundar em uma fala monótona, sem variações rítmicas. Então, podemos pensar que à medida que Julieta fala, por exemplo, ela vai vendo imagens serem substituídas por outras, provocando transformações em seu pensamento e, conseqüentemente, “variações rítmicas vivas” (Albricker, 2019) em sua voz. Nesse caso, de acordo com a lógica de Donnellan, a atriz deve ver essas imagens exteriormente e através dos olhos de Julieta, no espaço e nas circunstâncias propostas de Julieta, para que seus versos sejam ditos como reações às mudanças de pensamento impostas por essas imagens. O autor também chama essas imagens de alvos; e os alvos podem ser pensamentos. Sim, os pensamentos podem ser alvos, desde que estejam vivos no espaço, concreta ou imaginariamente, provocando e energizando o ator.

Outros elementos rítmicos importantes no trabalho de Donnellan (2006) com o ator são as pausas, as interrupções e os desvios. No original em língua inglesa, o autor utiliza os termos *pause*

26 Sugerimos ouvir a música *Groovin' High*, um famoso jazz instrumental quaternário composto por Dizzy Gillespie. Na gravação de 1947, podemos notar que a sensação de quebra de expectativa é acentuada no início do improviso de saxofone de Charlie Parker, a partir de 0'52". Durante todo o improviso, com baixo e bateria sustentando a pulsação quaternária, o saxofonista alterna entre momentos regulares e irregulares, conduzindo nossa escuta a uma surpresa atrás da outra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oslMFOeFoLI> (último acesso em 28/09/2020).

27 Tradução minha. No original: “*tee-tum, tee-tum, tee-tum, etc., and suddenly, if we meet not a tee-tum, but a tee-tee or a tum-tee or a tum-tum, we react; our anticipation has been denied*”.

28 Para informações detalhadas sobre o pentâmetro iâmbico e a fala cênica em Shakespeare, ver: BERRY, 1992, p. 52-81.

(pausa), *stop* (parada), *interruption* (interrupção) e *turn* (desvio). Ele só utiliza a palavra *turn* (desvio) quando se refere, especificamente, à fala do texto em versos. Esta também poderia ser traduzida como turno, curva, alternância ou virada. No entanto, consideramos “desvio” uma tradução mais adequada à lógica de argumentação do autor. Sobre a pausa, Shevtsova (2005) diz que, às vezes, a emoção de uma cena é tão grande que escapa ao domínio do movimento ou da fala. A autora aponta um exemplo disso na obra de Donnellan, referindo-se ao momento final do espetáculo *The Winter's Tale* (*Conto de Inverno*), no qual a vida cênica pode se manifestar na pausa, isto é, na contenção do movimento, na sensação de quase imobilidade.

Quando se trata da fala cênica, Donnellan (2006) refere-se com mais frequência aos desvios e às interrupções do que às pausas. Para ele, um desvio não é uma parada e, além disso, não requer necessariamente o uso de pausas. Muitas vezes, por exemplo, as vírgulas não servem exatamente para respirar e dar uma breve pausa na fala, mas sim pra demarcar mudanças de sentido, de ideias e de pensamentos. Reforçamos que, na perspectiva de Donnellan (2006), até mesmo os pensamentos são provocados pela conexão do ator com o mundo exterior. Em suas palavras, “quando pensamos, vemos nossos pensamentos” (DONNELLAN, 2020b, p. 128). Então, de acordo com esse diretor, o ator vê o pensamento da personagem através dos olhos desta e, além disso, vê um pensamento tomando o lugar de outro, ou seja, um interrompendo o outro. Seguindo essa lógica, podemos imaginar que às vezes essa interrupção ocorra abruptamente, de modo a levar o ator a reagir com um desvio igualmente abrupto, sem pausas ou paradas, mesmo que o texto separe esses pensamentos por uma vírgula, ou um ponto final, ou uma interrogação. Vejamos um exemplo de desvio na fala de versos de Shakespeare, como este de Julieta para Romeu:

Dost thou Love me? Know thou wilt say 'Ay'
(Me amas? Sei que vai dizer que sim)

Nesse caso, para Donnellan (2006), o ponto de interrogação indica um desvio no meio do verso (em inglês, *a mid-line turn*), uma súbita mudança de pensamento e de atitude. O diretor britânico argumenta que, nesse verso, Julieta não dá tempo para Romeu responder se ele a ama ou não, impedindo-o de interferir na sua declaração de amor com qualquer tipo de obstáculo ou objeção. Imaginemos que Romeu pudesse responder ‘não’, ou ‘não sei’, ou ‘não sei se é amor’, ou ‘gosto muito de você’. O que aconteceria? Considerando a perspectiva de Donnellan, essas possíveis respostas desastrosas de Romeu podem ser pensamentos que irrompem diante de Julieta uma brevíssima fração de segundo após o instante exato em que ela faz a pergunta ‘me amas?’. Então, por isso ela precisa fazer um desvio, não uma pausa, para expulsar esses pensamentos de sua frente e impedir que Romeu de fato os concretize. Logo em seguida, no próximo verso, Julieta faz um novo desvio, para garantir que nenhum novo pensamento negativo se intrometa, imputando a Romeu algo que ele nem teve tempo de realmente dizer:

And I will take thy word
(E aceito a sua palavra)

Donnellan (2020b) alerta que esses desvios não precisam ocorrer somente com mudanças de velocidade e acelerações, muitas vezes um vício do ator. Realmente, entendemos que há um mundo vasto de variações rítmicas possíveis para dar sentido aos desvios de que fala Donnellan e também às pausas. Para que serve um desvio, uma interrupção ou uma pausa? Para o artista britânico, serve para o ator ver novos alvos – que podem ser pensamentos! – e reagir. Mas como? Com que ritmo? Com ou sem pausa? Com uma pausa longa ou curta? Com uma pausa curta se

houver uma vírgula? E uma mais longa se houver um ponto final? Com uma mudança súbita de intensidade na fala? Acelerando ou *rallentando* a fala? Fazendo uma entonação ascendente ou descendente? De acordo com Donnellan (2006), esse como reagir depende totalmente do que o ator vê. O que o leva a fazer um desvio e, conseqüentemente, realizar isso que chamamos de “variações rítmicas vivas” (Albricker, 2019), deve ser o aparecimento de alguma coisa nova diante dele, seja um pensamento, uma imagem, uma ideia... Deve ser a descoberta, para usar o jargão de Donnellan (2006), de um novo alvo no espaço. Então, na perspectiva desse artista, se uma atriz está atuando Julieta, por exemplo, essa atriz terá que ver as coisas que Julieta vê para, então, reagir. Mas o que ela vê? Ela vê Romeu? O que este Romeu faz ativamente com ela? Ela vê a noite? O que esta noite faz ativamente com ela? Ela vê um pensamento? O que este pensamento faz ativamente com ela?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de concluir este texto, devemos reforçar que Donnellan encara a questão do ator vivo como prioridade máxima de seu trabalho como diretor, elevando o conceito de reação à condição de prisma de todo o processo criativo: a reação fundamenta o trabalho do ator, do diretor, do cenógrafo e até do autor (imaginando a que ele reagiu quando escreveu a peça). E, para possibilitar reações vivas em cena, esse artista dá ênfase ao trabalho de atenção ao espaço, considerando até mesmo os impulsos criativos como algo que atravessa o ator desde o seu exterior. Quanto ao trabalho de Donnellan com a fala em versos, percebemos o seu cuidado com as pausas, os desvios e as ênfases.

Finalmente, podemos interpretar que o trabalho de Donnellan em prol do que chamamos de atuação cênica viva se dá pelo cultivo de atitudes de abertura da percepção do ator, atitudes de liberação da atenção e da captação ativa do mundo exterior. Essas atitudes estão alicerçadas em suas escolhas incômodas e, também, nas suas inferências sobre a relação do ator com os alvos e com o espaço. No jogo vivo que Donnellan propõe ao ator, é possível notar a importância da especificidade na atuação cênica, além da exterioridade e da transformação, visto que até mesmo os pensamentos, para esse autor, são alvos, isto é, coisas que o ator vê diante de si e reage. Nesse sentido, ao considerarmos as ideias desse artista aqui discutidas, podemos inferir que seu pensamento sobre o trabalho de ator se alicerça nestes três fatores:

A **Exterioridade**. Por quê? Porque a energia para o ator reagir **não vem de dentro** de si, mas dos alvos, que habitam ativamente o espaço exterior;

A **Transformação**. Por quê? Porque se tudo o que é vivo está submetido ao implacável princípio da constante mutabilidade da vida, uma cena viva também deverá a este ser submetida;

A **Especificidade**. Por quê? Porque não existe coisa viva que seja envolta por um contexto idêntico ao de outra coisa viva; as relações vivas são sempre específicas e, portanto, no teatro, uma atuação viva não se faz de ideias generalistas, mas de reações específicas a **ações específicas, com ritmos específicos, em espaços** e contextos específicos.

É, portanto, a partir das ideias de Donnellan que podemos começar a vislumbrar os princípios fundamentais de uma atuação viva, que chamo em minha tese de “exterioridade, transformação e especificidade” (ALBRICKER, 2019, p. 221).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRICKER, Vinícius. *Variações rítmicas vivas na atuação cênica*. Orientador: Ernani de Castro Maletta. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30684> (último acesso em 28/09/2020);

BERRY, Cicely. *The actor and the text*. New York: Applause Theatre Books, 1992;

BROOK, Peter. [Comentário na contracapa]. In: DONNELLAN, Declan. *The actor and the target*. Revised edition. London: Theatre Communications Group, 2006, contracapa;

BROOK, Peter. *Não há segredos: reflexões sobre atuação e teatro*. Trad. Tomaz Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2016;

BROOK, Peter. *O espaço vazio: um livro sobre o teatro: moribundo, sagrado, rústico, imediato*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015;

CHEEK BY JOWL. Web site da companhia de teatro de Declan Donnellan e Nick Ormerod. Disponível em: <http://www.cheekbyjowl.com> (último acesso em 28/09/2020);

DONNELLAN, Declan. *About Macbeth*. Entrevista a Declan Donnellan. Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament, n. 1. Primavera. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010, p. 31-34. Entrevista concedida a Miguel Berga i Bagué. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/202204/270518> (último acesso em 28/09/2020);

DONNELLAN, Declan. *Declan Donnellan: 'It's dangerous when actors think it's all about their feelings'*. *The Stage*, London, 16 mar. 2017a. Entrevista concedida a Michael Conevey. Disponível em: <https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2017/declan-donnellan-its-dangerous-when-actors-think-its-all-about-their-feelings/> (último acesso em 28/09/2020);

DONNELLAN, Declan. Declan's Tagliatelle. *Cheek by Jowl*, 2020a. Disponível em: <https://www.cheekbyjowl.com/declans-tagliatelle/> (último acesso em 28/09/2020);

DONNELLAN, Declan. *In contact with the Gods? Directors talk theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1996. Entrevista concedida a Paul Heritage;

DONNELLAN, Declan. *In the Beginning Was Breath: Lloyd Evans talks to Declan Donnellan about his acclaimed production of Ubu Roi and taking a holiday from words*. *The Spectator*, Londres, 30 mar. 2013. Books & Arts. Entrevista concedida a Lloyd Evans. Disponível em: <https://www.spectator.co.uk/2013/03/in-the-beginning-was-breath/#> (último acesso em 28/09/2020);

DONNELLAN, Declan. *Measure for Measure. Education pack with integrated live-capture*. 2015. Material didático produzido pelo *Cheek by Jowl* e cedido a mim para propósitos educacionais e de pesquisa. Disponível para download em: <https://www.cheekbyjowl.com/education-packs/measure-for-measure-pack/> (último acesso em 28/09/2020);

DONNELLAN, Declan. *O ator e o alvo*. Tradução de Luiz Otavio Carvalho e Vinícius Albricker. São Paulo: Via Lettera, 2020b. No prelo;

DONNELLAN, Declan. *On Directing: interviews with directors*. Edited by Gabriella Giannachi & Mary Luckhurst. New York: St. Martin's Griffin, 1999, p. 19-23. Entrevista concedida a Gabriella Giannachi e Mary Luckhurst;

DONNELLAN, Declan; ORMEROD, Nick. *Practitioners: Cheek by Jowl Theatre Company*. Topic exploration pack. OCR Oxford Cambridge and RSA, 2016. Disponível em: <https://www.ocr.org.uk/Images/324517-practitioners-cheek-by-jowl.pdf> (último acesso em 28/09/2020);

DONNELLAN, Declan. *The actor and the target*. Revised edition. London: Theatre Communications Group, 2006;

DONNELLAN, Declan. *The actor and the target. txt: ACTOR AND TARGET* most recent version 2014. Londres, 2014. Documento do *Word for Windows* cedido pelo autor a mim e ao Prof. Luiz Otavio Carvalho, com vistas a sua tradução para a língua portuguesa e publicação desta pela editora Via Lettera, de São Paulo;

DONNELLAN, Declan. *The invisible work: approaching Shakespeare. Education Pack with integrated live-capture of Périclès, Prince de Tyr*. 2018. Material didático produzido pelo *Cheek by Jowl* e cedido a mim para propósitos educacionais e de pesquisa. Disponível para download em: <https://www.cheekbyjowl.com/education-packs/shakespeare-pack/> (último acesso em 28/09/2020);

DONNELLAN, Declan. *The Winter's Tale education pack with integrated live-capture*. 2017b. Material didático produzido pelo *Cheek by Jowl* e cedido a mim para propósitos educacionais e de pesquisa. Disponível para download em: <https://www.cheekbyjowl.com/education-packs/the-winters-tale-pack/> (último acesso em 28/09/2020);

KIRWAN, Peter. *Shakespeare in the theatre: Cheek by Jowl*. London: Bloomsbury, 2019;

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010;

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012;

SHEVTSOVA, Maria. Declan Donnellan (1953-). In: MITTER, Shomit; _____. *Fifty key theatre directors*. London & New York: Routledge, 2005, p. 231-235;

STANISLAVSKI, Konstantin. *An actor's work: a student's diary*. Trad. Jean Benedetti. London & New York: Routledge, 2008.

