

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

A ORGANICIDADE DO ATOR

Adriana Dal Forno

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

CAMPINAS

2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

A ORGANICIDADE DO ATOR

Adriana Dal Forno

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Adriana
Dal Forno e aprovada pela Comissão
Julgadora em 04/04/2002


Profa. Dra. Inacyra Falcão dos Santos

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito parcial
para a obtenção de grau de Mestre em
Artes sob a orientação da Prof^a. Dr.^a
Inacyra Falcão dos Santos.

CAMPINAS

2002

2002 45/151

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

~~D156p~~

D156p

Dal Forno, Adriana

A organicidade do ator / Adriana Dal Forno. --
Campinas, SP [s.n.], 2002.

Orientador : Inaicyra Falcão dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Atores. 2. Teatro. I. Santos, Inaicyra Falcão dos.
- I. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Inacyra Falcão dos Santos pela paciência e compreensão dos altos e baixos do processo, pela lição pedagógica através de seu sábio encaminhamento da criação, que ao focar sobre a natureza humana torna os princípios comuns pela via da dança-com-imagens, na tradição de cada um.

À Nair D'Agostini por generosamente oferecer a meu corpo-mente seu conhecimento mais do que especial de Stanislavski, do ator, do teatro, da vida...

À Prof^ª. Dr^ª. Sara Lopes por apontar os caminhos da fisicidade da ação e da unidade corpo-voz, ainda por construir em meu processo.

À amiga do peito, da prática e da descoberta Mariane Magno.

Aos queridos Diogo e Lucca pela força na presença e na ausência.

À minha família e a do Diogo pelo apoio.

À Estevan e Élcio, pelo ninho em terras estranhas.

Aos colegas, professores e técnicos do Departamento de Artes Cênicas da UFSM, companheiros de jornada.

Ao Programa Institucional de Capacitação de Docentes da CAPES, pela bolsa de estudos concedida no período de 1999 a 2000.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar o processo de estabelecimento da organicidade no ator, tendo como principal referência as leis orgânicas da ação, propostas por Constantin Stanislavski em seu Método de Ações Físicas.

Assim, busca-se compreender ativamente o processo da organicidade no ator pelo estudo e pela realização da prática criativa na forma de um exercício cênico.

No corpo deste trabalho estaremos levantando os vários aspectos que envolvem o trabalho ator e abordando o modo como estes elementos se articulam pelo princípio da ação física e, ainda, como fundamentam a criação orgânica do ator. Dada esta base, estaremos relacionando as leis orgânica da ação com a prática do exercício criativo, centrando a análise no processo psicofísico.

SUMÁRIO

Resumo	4
Sumário	5
Lista de Ilustrações	6
1. Introdução	7
2 O Sistema de Stanislavski	10
2.1 Notas Preliminares	10
2.2 As Leis Orgânicas da Criação que compõe o Sistema	14
3 O Método de Ações Físicas	36
3.1 A Base Orgânica da Ação: a integralidade psicofísica	38
3.2 A Lógica da Ação	41
4 Leis Orgânicas da Ação e Exercício Criativo	57
4.1 A Atenção e Imaginação: os primeiros fundamentos	59
4.2 Os Músculos Livres, a Plasticidade e o Tempo-Ritmo	62
4.3 As Circunstâncias e as Situações	67
4.4 Relação, Avaliação, Valorização e Adaptação	68
4.5 Comunhão: contato e comunicação	70
5 Conclusão	80
6 Bibliografia	85

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Ação e Situação	pag. 73
Figura 2. A Plasticidade e as Sensações	pag. 74
Figura 3. Ritmo e Estados	pag. 75
Figura 4. Reação	pag. 76
Figura 5. Objetivos Concretos	pag. 77
Figura 6. Adaptação e Circunstância	pag. 78
Figura 7. Relação	pag. 79

* As fotos 3, 6 e 7 são de Camilo Scandolara e as demais de Adriane Gomes.

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se alicerça sobre o trabalho do ator como fundamento primeiro do teatro. Foi sobre o trabalho da ação real do ator que os "pais fundadores"¹ do teatro, no início do século XX, estabeleceram seu trabalho.

Stanislavski situa-se nesta tradição como um investigador incansável da verdade cênica do ator, em contraponto a formalidade desprovida de sentimento na atuação. No longo período que dedicou a este trabalho, como ator, diretor e pedagogo, buscou modos de estabelecer a integralidade da presença cênica do ator, sua verdade.

Foi através da ação física que Stanislavski fez convergir suas primeiras experiências, calcadas na abordagem direta dos sentimentos pela análise da obra dramática eminentemente intelectual e pela memória emocional do ator, com suas experiências posteriores, centradas na criação da linha física do papel pelo ator. O princípio da ação física resume, deste modo, a base operacional e concreta sob o qual o trabalho do ator é encaminhado em sua pedagogia.

A ação física tem como pressuposto maior o trabalho do ator sobre si mesmo, que objetiva a criação de uma segunda natureza, de tal modo que a ação não seja só mecânica, mas portadora de sentidos originados na organicidade do ator, indissociável da precisão na ação.

O trabalho realizado para atingir a ação precisa e orgânica acontece pela psicotécnica, baseada nas leis orgânicas da ação. Estas leis ou elementos são: a atenção, a imaginação, os músculos livres, o tempo-ritmo, a circunstâncias, a situações, a relação, a avaliação (que inclui a adaptação) e a comunicação.

Esta pesquisa tem como objetivo investigar o estabelecimento da organicidade no trabalho do ator a partir do princípio da ação física e das leis orgânicas da ação de Stanislavski através da criação artística.

¹ Marco de Marinis (2000, p.14) assim se refere aqueles que inauguraram uma perspectiva de trabalho no teatro centrado na obtenção da ação real, entre os quais Constantin Stanislavski.

A adaptação do princípio da ação física e das leis orgânicas propostas por Stanislavski, a partir de 1930, atualiza-se neste trabalho em dois caminhos complementares: o estudo dos fundamentos do trabalho do ator e a prática criativa a partir das leis, visando a ação precisa e orgânica.

A forma de argumentação utilizada por Stanislavski² buscava dar conta do caráter operacional de suas reflexões calcadas na experimentação prática, incluindo uma terminologia originada e voltada para essa prática. Neste sentido, muitas de suas noções adquiriram significados diferentes dependendo do contexto – temporal ou cultural – aplicados. Também seu processo de pesquisa foi ali retratado em suas transformações, descobertas e redirecionamentos.

Levando em consideração essas particularidades, o estudo de sua obra teve sempre como parâmetro o Método de Ações Físicas, apreendido em meu processo de formação e na prática profissional, como professora, junto ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria.

Independente, portanto, dos sentidos que a terminologia utilizada por Stanislavski adquiriu em diferentes contextos, depois de quase um século de formação de uma cultura teatral voltada para o trabalho do ator, prioriza-se, neste estudo, o entendimento partindo da prática que cada noção encerra e do processo individual de criação, buscando verificar sua aplicabilidade no contexto contemporâneo.

O exercício criativo realizado visa uma resposta particular às proposições de Stanislavski, tendo como foco a independência existente entre a pedagogia da ação e as possibilidades poéticas da criação.

A pedagogia da ação, que propõe a organicidade, é o recorte do trabalho, não tendo a pretensão de dar uma visão universal ou final ao sistema, nem tampouco, resgatá-lo historicamente no contexto de suas encenações.

² Os livros de Stanislavski direcionados ao trabalho do ator e a construção do papel possuem uma estrutura ficcional, na forma de um diário de um estudante de teatro. O aluno descreve suas experiências com os ensinamentos do diretor e professor Arkadi Nicoláievich Tórstov. Estes personagens são uma referência a própria experiência de Stanislavski, baseando-se ainda em seus diários e nos diários de seus alunos.

A seqüência dos capítulos apresentados reflete o processo de compreensão dos princípios abordados, até a apropriação dos fundamentos tratados por Stanislavski.

O primeiro capítulo, neste sentido, coloca os elementos do sistema vistos sob a ótica das transformações ocorridas pelo Método de Ações Físicas, com o objetivo de compreender os vários aspectos do trabalho do ator observados por Stanislavski para a promoção do que denominava "o correto estado criador".

No capítulo seguinte, o Método de Ações Físicas, o objetivo foi o de sistematizar os fundamentos da criação orgânica da partitura de ações, tais como: a integralidade psicofísica, a lógica e coerência das ações, a justificação da ação, a linha direta de ação, reforçando a ação física como princípio e levantando questões mais abrangentes da criação tais como: a perspectiva do personagem, do, do realismo e do naturalismo.

No capítulo Leis Orgânicas e Exercício Criativo, os elementos da ação são abordados através da prática realizada, colocando o processo de criação em uma perspectiva individual.

2 O SISTEMA DE STANISLAVSKI

2.1 Notas preliminares

Constantin Stanislavski nasceu em Moscou, em 1863, e desde a infância fazia teatro com seus familiares, com os quais realizou espetáculos amadores. Em 1888, ingressou na “Sociedade Moscovita de Arte e Literatura”, tornando-se um de seus coordenadores. Permaneceu na sociedade até 1898, tendo ali desenvolvido atividades como ator e diretor.

Em 1898, fundou com Ivanóvich Nemirovich-Danchenko o Teatro de Arte de Moscou, onde atuou, dirigiu espetáculos, desenvolveu seu trabalho pedagógico e escreveu sua obra. Ainda respondeu pela parte artística e de orientação dos Estúdios criados posteriormente.

Através do Teatro de Arte, Stanislavski e Danchenko iniciaram uma nova etapa, na qual buscaram, principalmente, a elaboração do espetáculo baseado no conjunto harmonioso dos atores, já que, na época, o espetáculo era elaborado sobre e para a figura de um grande ator. Empreenderam uma luta contra a teatralidade excessiva na atuação, que era baseada em clichês teatrais, e buscavam desenvolver a ética e a disciplina dos atores e de todos de quem dependia o espetáculo.

Como ator, Stanislavski trabalhou até os 65 anos (1928), encerrando sua carreira por problemas de saúde. Na função de diretor, suas principais características foram a especial atenção à individualidade criativa do ator, a qual visava a uma atuação viva e orgânica, e à concepção do espetáculo, baseada sempre na plasmação da idéia, que é o resultado da realização do superobjetivo³, proposto pela obra em consonância com a visão do diretor e do ator.

Stanislavski considerou, no curso de suas investigações, que o fundamento básico do ator é a ação, mais precisamente a ação física. No último período de

³ Superobjetivo é o processo realizado através das ações dos atores que trazem a tona as idéias geradoras da obra escrita pelo autor. O superobjetivo deve ser expresso através da integralidade do ator, por isso é um processo de investigação, descoberta e acordo entre as idéias do autor e o trabalho do ator.

sua vida (a partir de 1920), ele desenvolveu o Método de Ações Físicas, o qual adquire sua última configuração com o exercício didático sobre a obra *Tartufo* de Molière. Antes, porém, percorreu um longo caminho que buscava os fundamentos do teatro e, principalmente, do processo criativo do ator, investigando os princípios geradores da ação real, enfoque que nos interessa neste trabalho.

Grotowski menciona essa busca, pelos princípios que regem a arte do ator, como um dos princípios pelos quais mantinha um profundo respeito por Stanislavski:

Sinto por Stanislavski um grande, profundo e multiforme respeito. Este respeito está fundado em dois princípios. O primeiro foi sua 'auto-reforma' permanente, seu contínuo submeter à discussão no trabalho, suas etapas precedentes. Isto não foi por intenção de parecer moderno. Em efeito tratou de prolongar coerentemente aquela busca mesma da verdade. (...) Na realidade respondia à inovação. Se sua busca se deteve no Método de Ações Físicas, isso não ocorreu porque tivesse encontrado a verdade máxima da profissão, mas porque a morte interrompeu sua busca posterior (Grotowski in Jiménez, 1990, p.492)⁴.

Conforme os relatos de Stanislavski em *Minha Vida na Arte*, o que provocou uma pesquisa mais sistemática no trabalho do ator foi a vontade de estabelecer bases que resolvessem a crise resultante das repetições freqüentes que não permitiam tornar vivo e sempre renovado o personagem. Essas repetições, fruto das sucessivas apresentações de um mesmo espetáculo, eram marcadas pela dissociação entre as ações interna e externa ou pela inexistência de ação interna.

Sem dúvida, todo o seu trabalho como ator e diretor já se direcionava para a indissociabilidade do interno-externo no trabalho do ator. Porém, restava identificar as condições que pudessem determinar este "estado de ânimo" correto,

⁴ "Siento por Stanislavski un grande, profundo y multiforme respeto. Este respeto está fundado en dos principios. El primero fue su 'autoreforma' permanente, su continuo someter a discusión en el trabajo, sus etapas precedentes. Esto no fue por un intento de permanecer moderno. En efecto trató de prologar coherentemente aquella búsqueda misma de la verdad. En realidad respondía a la innovación. Si su búsqueda se detuvo en el Método de Acciones Físicas, esto no fue porque hubiese encontrado la verdad máxima de la profesión, sino porque la muerte interrumpió su búsqueda posterior." Tradução nossa.

capaz de despertar, em cada nova apresentação, a natureza criativa do ator. Essa questão Stanislavski começou a investigar mais sistematicamente no início do século, a partir da percepção de que “se aos gênios está concedida pela mesma natureza a capacidade de chegar ao estado criador em sumo grau, talvez exista uma possibilidade para a gente comum de alcançar um estado próximo daquele, mesmo que isto exija um trabalho intenso; e se não se consiga um resultado completo, que ao menos seja parcial”⁵ (Stanislavski, 1985, p.328).

Tendo como principal empecilho para a obtenção desse estado o “deslocamento entre o espiritual e o físico, isto é, entre o corpo e a alma” (1985, p.327), Stanislavski buscou elementos em várias frentes. Assim, observando não só que aos gênios acontecia de forma natural, intuitiva, mas também a si mesmo⁶ e a outros atores e seus processos, começou a estabelecer as bases do seu sistema.

A procura dos elementos que proporcionavam a manifestação da natureza orgânica passou a ser a obsessão de Stanislavski. Além dessa observação, começou a desenvolver um trabalho individual, bem como iniciou a prática de laboratório e exercícios⁷ com atores. É a partir da idéia de exercício que Stanislavski procurava estabelecer uma segunda natureza, por meio do trabalho do ator sobre si mesmo, visto que a cena exige outro comportamento que não o cotidiano.

Se uma das qualidades de Stanislavski foi sua busca constante sobre os fundamentos do trabalho do ator, outra, segundo Eugenio Barba, foi a invenção do

⁵“Si a los genios les esta concedida por la misma naturaleza la capacidad de lograr el estado creador en grado sumo, quizás haya una posibilidad para la gente común de alcanzar un estado cercano a aquél, aunque ella exija una labor intensa; y si no se obtuviera un resultado concreto, que al menos fuera parcial.” Tradução nossa.

⁶ Cabe lembrar que Stanislavski tinha por costume anotar em diário a apreciação crítica de suas atuações. O primeiro de que se tem notícia data de 1877 e vai até 1892, portanto desde os 14 anos. Quero me referir aqui também aos exercícios que começa a aplicar sobre ele mesmo no início da articulação do sistema.

⁷ Stanislavski fala de como Meyerhold estaria mais adiantado neste ponto, pois já vinha desenvolvendo esta prática de exercícios e laboratório com o objetivo de instrumentalizar o trabalho do ator. Nesta época cria um Estúdio no Teatro de Arte de Moscou para apoiar o trabalho de pesquisa de Meyerhold.

exercício, pelo qual os fundamentos poderiam ser compreendidos pelo ator. A esse respeito, Barba (1995) afirma que:

Os exercícios assim como foram inventados por Stanislavski e Meyerhold, no começo deste século, na primeira década do século, não existiam na história do teatro europeu. Existiam exercícios, exercitação por meio dos quais as pessoas se preparavam para a esgrima, para duelos e exercitação vocal. (...) Quer dizer, eram todos elementos que se referiam a uma utilização imediata, funcional, utilitária num espetáculo. (...) Stanislavski e Meyerhold inventaram e começaram a trabalhar exercícios que não tinham nada a ver com a atuação.⁸

Para Barba (in Marinis, 1997, p.15-16), o exercício tem como característica, entre outras, ensinar a ser ator não no sentido de interpretar, mas de agir. O exercício cria um caminho autônomo ao espetáculo por uma estrutura que conduz à ação, já que não se compõe de uma narrativa. O exercício tem a função pedagógica de ensinar o ator a pensar com o corpo inteiro; a compreender a ação real; a essencializar o comportamento cotidiano evidenciando a dramaticidade através do corpo; a trabalhar a presença cênica através da atenção às partes do corpo; a repetir sem mecanizar. Além disso, leva o ator a conhecer a natureza de seu trabalho que se caracteriza pela concentração sobre uma tarefa que exige humildade e coloca-o à prova constantemente através da superação de obstáculos. Trabalhando sobre um esquema de ações concreto e repetível, o ator, aos poucos, vai construindo pelo visível o invisível.

Podemos perceber, assim, que os exercícios da psicotécnica de Stanislavski se fundamentam em uma série de elementos que são requisitos básicos a serem dominados pelo ator. Esses elementos formam o sistema que se funda nas leis orgânicas da natureza.

A seguir, serão expostos os elementos do sistema, com o objetivo de visualizar as condições para o estabelecimento do processo criativo através do trabalho do ator sobre si mesmo. Essa primeira abordagem visa a fornecer

⁸ Conferência de Eugênio Barba no evento “Projeto Internacional Odin Teatret”, em Porto Alegre – RS, 1995.

elementos para o entendimento do Método de Ações Físicas, que serão melhor desenvolvidos no terceiro capítulo, já sistematizados e relacionados à prática, mais especificamente, à criação de uma partitura voltada para a obtenção da organicidade da ação.

2.2 As Leis Orgânicas da Criação que compõem o Sistema de Stanislavski

As leis ou elementos da ação eram chamados por Stanislavski de “verdades elementares”, por estarem presentes na vida e se referirem aos mecanismos de ação do homem no mundo. Entretanto, para o ator, existe a necessidade de desenvolvê-las e torná-las conscientes pelo exercício prático. A esse respeito Stanislavski dizia que compreender para o ator é sentir, ou seja, compreender ativamente, fazendo conscientemente, já que, tendo o ator a si mesmo como instrumento de sua arte, a ação consciente é uma exigência mínima. Se na vida os processos conscientes e inconscientes da ação ocorrem de forma automática pela necessidade, a obtenção da organicidade e verdade pelo ator pressupõe a abordagem desses processos através do controle e do domínio de si nos elementos que lhe são acessíveis. Esse processo Stanislavski nomeou como “trabalho do ator sobre si mesmo”.

A vontade de tornar visível o invisível, ou seja, tornar concretos ao olhar do espectador os estados e as impressões do ator, leva Stanislavski a buscar as condições para o estabelecimento do correto “estado de criação”. A este estado pode-se chegar através de exercícios baseados em leis básicas, ou princípios, que foram se configurando à medida que Stanislavski dirigia seus experimentos e observações à criação do ator. Essas leis constituem o que se costuma denominar de os elementos do sistema de Stanislavski.

Segundo sua própria síntese o sistema se divide em duas partes⁹:

⁹ Esta síntese refere-se à aplicações do sistema anterior ao Método de Ações Físicas. Pela ação física, e posteriormente pela Análise Ativa do texto, a psicotécnica vai se fundar na indissociabilidade corpo-mente, e o personagem não se dará exclusivamente pela análise intelectual do texto.

1) o trabalho exterior e interior do artista sobre sua própria pessoa, e 2) o trabalho exterior e interior sobre o personagem. O trabalho interior sobre sua própria pessoa reside na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista evocar em si mesmo o estado criador, durante o qual a inspiração acode com muita facilidade. O exterior, ao contrário, consiste na preparação do aparato corporal para a encarnação do personagem e para a exata transmissão de sua vida interior. O trabalho sobre o personagem consiste no estudo da essência espiritual da obra dramática, do núcleo que serviu para a sua criação, e que determina seu sentido, como o de cada um dos personagens que compõem e integram a obra de que se trate (Stanislavski, 1985, p.442)¹⁰.

Em seu percurso se criador, Stanislavski preocupou-se com o “correto estado interior”, que não mais poderia depender do “talento” ou do “temperamento” do ator. Buscou estabelecer o estado criador a partir de seis processos principais: o estímulo a si mesmo mediante a **vontade**; a **indagação** que gera material para criação; a criação da **vivência**, como processo invisível; a criação da imagem interior e exterior do personagem no que se refere à **imaginação**, a qual denominava sonho; a criação visível pela **encarnação** e finalmente, a **influência** sobre o espectador.

A **vontade** do ator deve ser gerada pelo próprio trabalho, que estabelece uma ativação corporal e mental, uma disponibilização do ator. Dessa maneira, a vontade se relaciona menos com uma capacidade inata do que com o desenvolvimento de uma atitude do ator no trabalho sobre si mesmo. Ela é uma abertura do ator ao estabelecimento do processo criativo a partir de procedimentos concretos.

Assim, a vontade desenvolvida através do trabalho sobre si mesmo através dos elementos é um dos aspectos que pode criar a vivência. Por **vivência**,

¹⁰“1) el trabajo exterior e interior del artista sobre su propia persona, y 2) el trabajo exterior e interior sobre el personaje. El trabajo interior sobre su propia persona reside en la elaboración de una técnica síquica que permite al artista evocar en sí mismo el estado creador, durante el cual la inspiración acude con mucha facilidad. El exterior, en cambio consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del personaje y para exacta transmisión de su vida interior. El trabajo sobre el personaje consiste en el estudio de la esencia espiritual de la obra dramática, del núcleo que ha servido para su creación, y que determina su sentido, como el de cada uno de los personajes que componen e integran la obra que se trate”. Tradução nossa.

Stanislavski entendia o desenvolvimento natural da emoção através da lógica interna da ação conectada à ação externa. De forma consciente, o ator, estimulando sua natureza orgânica, através dos princípios da psicotécnica, criaria o processo da vivência e despertaria o que Stanislavski considerava o diferencial na arte do ator: o sentimento.

A idéia que guiava esse entendimento era a de que a tarefa básica do ator consiste em “criar a vida do espírito humano do papel e transmitir esta vida na cena sob uma forma artística” (Stanislavski, 1980, p.61). Criar a vida significa processo de vivência, ou seja, viver a ação momento a momento. O sentimento, portanto, é uma resultante do comprometimento integral do ator na ação, no caso, na ação física, que vai deflagrar o processo criativo.

Franco Ruffini, em seu comentário sobre o sistema, argumenta que é “a tarefa da vivência: adestrar a mente do ator para construir exigências, ou seja, estímulos aos quais o corpo possa agir adequadamente” (in Jiménez, 1990, p.190). Nesse sentido, o corpo deve ser dilatado para tornar visíveis tais exigências sendo importante frisar que, no Método de Ações Físicas, o processo inicia sempre pela ação externa. De acordo com o autor, a condição básica para o personagem é o corpo-mente orgânico.

O corpo dilatado é uma noção da Antropologia Teatral que trata da presença do ator. Essa presença da ação do ator na cena difere da ação cotidiana pela forma de usar a energia. Segundo Eugenio Barba, “enquanto o comportamento cotidiano é baseado em funcionalidade, em economia de forças, na relação entre energia usada e resultado obtido, no comportamento extracotidiano do ator, cada ação, não importa quão pequena, é baseada no desperdício, no excesso” (Barba & Savarese, 1995, p.55).

Barba acrescenta ainda que não se pode falar em “corpo dilatado” sem trazer junto a noção de “mente dilatada”. Ele esclarece:

A dilatação do corpo físico é de fato sem utilidade se não acompanhada por uma dilatação do corpo mental. O pensamento deve ultrapassar de forma tangível a matéria, não só manifestar-se

no corpo em ação, mas também atravessar o 'óbvio', a inércia, a primeira coisa que surge quando imaginamos, refletimos, agimos (Barba & Savarese, 1995, p.58).

O estabelecimento da vivência, a partir desse ponto de vista, acontece pela abordagem não habitual da mente, que, construindo a lógica interna da ação, estimula de forma mais precisa o comportamento físico e libera a manifestação da natureza criativa e de seus elementos pouco tangíveis.

Vivência é um processo em que sentimentos e emoções estão subentendidos, pois são parte do processo orgânico humano. Não se referem diretamente a uma "condição de espírito do ator"; exigem, ao contrário, a psicotécnica na "criação da parte durante a preparação, ou para vivificar a partitura durante a representação do espetáculo" (Ruffini, 1996, p.71-72), caso contrário a emoção e sentimento passariam a ser compreendidos como uma manifestação abstrata e autônoma.

Com o desenvolvimento de sua pesquisa, Stanislavski amenizou a ênfase sobre a técnica interior, trabalhada anteriormente pela abordagem direta das emoções, com base no estabelecimento da vivência pela atividade intelectual de análise do texto. Assim, o estabelecimento do processo de criação vai adquirindo outro caráter metodológico, que parte da noção base do nexo entre a natureza física e "espiritual" do ator. Com isso, a concretização do personagem e da obra acontece pela realização da ação física envolvida nas situações e circunstâncias dadas pelo texto. Esse envolvimento se refere não só ao texto, mas também, e essencialmente, à concretização pessoal do ator, das situações e das circunstâncias.

No processo de estabelecimento da "autêntica criação orgânica" dado pela vivência, muitos elementos foram importantes, mas o que mais gerou polêmica talvez tenha sido a **memória emotiva**, à qual o ator recorre para criar a vida na cena, já que, na vida corrente do homem, nenhum momento é desprovido de sentimento. O trabalho do ator é o de estimular a memória emotiva, revivendo sensações experimentadas, através do uso da imaginação ("se" e circunstâncias

dadas), do conhecimento de diferentes áreas e das relações humanas, pois a percepção do mundo é uma das melhores formas de criarmos reservas para a memória emotiva.

Para Stanislavski, o auxílio para a criação de reservas de memória se dá pelo enriquecimento da percepção do mundo e por meio dos cinco sentidos, através dos quais formamos as impressões do mundo, tanto quanto pela imaginação com seus elementos invisíveis e inaudíveis. A criação de atmosfera, que evoca sensações pelo estímulo aos sentidos, além dos elementos da psicotécnica, ajuda, segundo ele, a não pensar no sentimento, mas permitir seu surgimento. Se os sentimentos primários são de difícil influência pela vontade consciente, então a psicotécnica deve preparar o caminho para o surgimento do sentimento análogo ao vivido ou imaginado. A condição para tanto é a capacidade de crença e a convicção do ator.

Richard Boleslavski (in Jiménez, 1990), que foi aluno do Teatro de Arte de Moscou quando Stanislavski aplicava seu sistema com ênfase bastante grande sobre a memória emocional, nos coloca, através de exemplos de seu trabalho nos Estados Unidos, que a abordagem da memória nunca deve ocorrer pelo que o ator sentiu, mas pelos detalhes externos da situação vivida: as cores, as vozes, os rostos, etc. Quando o ator se coloca realmente na situação – “se” –, o que ocorre é uma mudança de qualidade física através do envolvimento concreto e orgânico na ação, gerada por estas imagens.

Transportando as lembranças (dadas como evocação) para a ação do personagem, o ator leva o sentimento, despertado indiretamente do plano real para o plano da ficção.

Uma das principais diferenças desta abordagem do sistema para o Método das Ações Físicas é a substituição da memória emotiva, como criadora da vivência, pela lógica e coerência da ação, como elemento capaz de influir indireta e objetivamente na criação da vivência, que passa a ser uma consequência do cumprimento das etapas de elaboração do papel.

Parece-nos pertinente, no momento, mencionar a experiência de Grotowski com o ator Ryszard Cieslak, no espetáculo *O Príncipe Constante*. Neste trabalho, a memória emocional se torna acesso de ações físicas vivas, trazendo uma possibilidade de aplicação desta matéria. Ferdinando Taviani (in *Máscara*, nº16, 1994, p.22) assim sintetiza esse processo:

Grotowski contou numerosas vezes: todo o trabalho entre ele e Cieslak para *O Príncipe Constante* não partiu do texto; partiu da construção de uma partitura de ações físicas que emergiam até a objetividade a partir da memória emotiva do ator. Estas tinham relação com algumas recordações suas ligadas à adolescência. Nenhuma delas foi dolorosa. As ações que formavam a partitura de Cieslak surgiram do passado (detalhe por detalhe) de uma experiência amorosa (...) Foi um trabalho meticuloso de rememoração física e de paciente reconstrução. Quando a partitura foi construída, quando sua forma estava estável e precisa – e então: objetiva – sobre esta foram colocadas com cautela às referências do personagem do *Príncipe Constante*.¹¹

Grotowski tem a memória como via de estabelecimento da ação real. O procedimento que utiliza é o da reconstrução de corporeidades. O estado real, no sentido do ato realizado na integralidade do ator, é transposto para o ficcional. A diferença consiste em não haver, necessariamente, uma situação análoga entre as ações do ator trazidas da memória e as do personagem.

A memória, através da abordagem indireta que assume pelo Método de Ações Físicas, torna-se um meio de acesso à ação viva, crível, desde que seja possível ver neste um procedimento objetivo. Essa objetividade se refere ao tratamento dado à matéria da memória, que implica uma atitude do ator que não

¹¹ “Grotowski ha contado numerosas veces: todo el trabajo entre el y Cieslak para *El Príncipe Constante* no partió del texto; partió de la construcción de una partitura de acciones físicas y vocales que emergían hacia la objetividad a partir de la memoria emotiva del actor. Estas tenían relación con algunas remembranzas suyas ligadas a la adolescencia. Ninguna de ellas fue dolorosa. Las acciones que formaban la partitura de Cieslak surgían del pasado (detalle tras detalle) de una experiencia amorosa (...) Fue un trabajo meticuloso de rememoración física y de paciente reconstrucción. Cuando la partitura fue construida, cuando su forma fue estable y precisa – entonces: objetiva – sobre ésta fueron colocadas con cautela las referencias al personaje del *Príncipe Constante*.” Tradução nossa.

se fixa no conteúdo emocional de suas recordações, mas, sim, nas corporeidades que recobra.

Suely Rolnick (1994, p.107) descreve o que pela operação da memória se evidencia: “manancial de mundos (...) modos de existência que se apresentam”, recobrando corporeidades (a memória do corpo, a memória das sensações) que incluem o corpo orgânico e, ao mesmo tempo, estão para além dele. Essa via de encaminhamento da criação do ator pode ser vista como um estado necessário à ação, que compreende a verdade e integralidade da natureza do ator, no contexto da ficção, alterando a qualidade de sua presença cênica pela distinção da ação cotidiana mecânica.

Ao abordar a memória na construção do subtexto, Stanislavski aconselha: “esqueçam por completo o sentimento e concentrem a atenção só nas visões. Devem examiná-las do modo mais atento possível, e o que vejam, o que ouçam e sintam, descrevam da maneira mais profunda, perfeita e clara que possam”¹² (Stanislavski, 1983, p.94). Ele sabia que toda a memória traz consigo as sensações, os sentimentos e as impressões vividas.

A memória é aqui abordada pelas imagens, a linha mais acessível ao ator. O fato de a memória emotiva não ser mais o elemento central no Método das Ações Físicas, não quer dizer que ela esteja descartada. Stanislavski apenas encontra uma maneira indireta de despertá-la no ator pela execução de ações físicas. A memória, então, não é mais um recurso direto para despertar as emoções na atuação, mas uma forma de justificar e sustentar a ação, tanto pela referência adquirida na vida, quanto pela referência adquirida por meio dos exercícios com objetos imaginários ou dos demais aspectos do trabalho sobre si mesmo, criando, assim, uma memória corporal e uma vivência através das imagens.

¹² “Olviden por completo el sentimiento y concentren la atención sólo en las visiones. Deben examinarlas del modo más atento que sea posible, y lo que vean, lo que oigan y sientan, describan-lo de la manera más profunda, perfecta y clara que puedan.” Tradução nossa.

Segundo o neurologista António Damásio (2000, p.209) que analisa a consciência a partir da relação entre organismo (corpo/cérebro) objeto, a memória, registro de objetos não presentes, é armazenada sob forma dispositiva, como imagem, e este registro abrange não só os aspectos sensoriais, mas também motores e emocionais (reação ao objeto). Desta forma, todo objeto evocado engendra um processo de consciência similar àquele percebido realmente.

Portanto, se a memória já não é mais evocada voluntariamente para despertar emoções através da ação física, ela ainda desempenha papel crucial não só nos processos orgânicos para a formação do ator, no que tange ao domínio da ação, como também na criação de realidades, mediando reações próprias e ações do papel pela imaginação.

É importante considerar ainda que as emoções, para Damásio, estão envolvidas em qualquer processo orgânico de reação ao objeto. Elas são parte fundamental para estas reações e para a consciência desses processos na forma de sentimentos. As emoções são conceituadas por este autor como um conjunto de reações – comportamentais exteriorizadas – em relação a uma causa e a um meio específico (2000, p.98), que visam à sobrevivência, cujos mecanismos cerebrais são inatos, acionados automaticamente, e modificam o corpo, incluindo o cérebro, para se tornarem sentimentos de emoção (p.75). Os sentimentos são, então, a transformação em imagem das mudanças ocorridas pelo estado de emoção. A estes dois estágios estaria acrescido o da consciência da emoção e do sentimento, sendo que estar consciente é sentir um sentimento (p.95).

Independente, porém, das transformações que perpassaram as pesquisas de Stanislavski, da memória emotiva à ação física, abordaremos os elementos do sistema, divididos em elementos da vivência e da encarnação, para não só melhor visualizarmos o contexto de pesquisa de onde surgem os elementos da ação, como também entendermos, através deles, os princípios que guiam a psicotécnica na obtenção da organicidade.

A primeira percepção de Stanislavski em seus experimentos e observações é a da “liberdade do corpo”, através dos **músculos livres**¹³, da eliminação de tensões desnecessárias à execução da ação e da submissão do corpo às ordens da vontade do ator. Envolvidos nesse princípio estão a consciência do corpo pelo ator e a capacidade deste em utilizar seu corpo de forma eficiente. A eficiência, nesse caso, se relaciona com a precisão e com a capacidade de agir sem os vícios cotidianos ou expressivos.

Seguindo a ordem dos princípios do sistema, a **atenção** vai determinar a concentração da natureza física e mental da ação que está desenrolando. Pela atenção, o ator torna-se capaz de se posicionar com consciência de corpo e mente diante do que ocorre à sua volta, comprometendo integralmente seu organismo no processo de criação através da atenção dirigida ao objeto, que vai, em consequência, mobilizar sua imaginação.

Outro ponto que se configura como uma noção base do sistema é o da “sensação de verdade” que alguns atores conseguem transmitir. Para que esta verdade se concretize, é necessário que o ator acredite na ação que realiza momento a momento. Essa crença e a verdade cênica se forjam na **imaginação** e, portanto, na atenção dirigida ao objeto.

A imaginação é o elemento que faz o trabalho do ator se transformar em arte, intervindo ativamente na sua atitude a partir de uma nova perspectiva do pensamento. De forma diferente da fantasia, a imaginação mantém o nexo do pensamento com o concreto, que se refere ao percebido pelos sentidos na relação com o objeto de atenção. Agindo através de visões interiores, imagens em uma linha ininterrupta, ela ativa a ação e, conseqüentemente, as sensações e a vivência, configurando ainda o jogo com os demais atores.

É através do “**se**” (“o que faria se me encontrasse em determinadas condições?” – pergunta que o ator se faz para iniciar a ação) que o ator passa a

¹³ Os elementos do sistema, já sistematizados pelo Método de ações físicas, serão melhor analisados no terceiro capítulo. Estes elementos são: a atenção, a imaginação, os músculos livres, as circunstâncias, as situações, a avaliação, a relação, a comunicação e o tempo ritmo.

operar em outra realidade, a realidade que se cria pela imaginação. Se o “se” é impulso para a criação, o “se mágico”, já mediado pela imaginação, provoca instantaneamente a ação através da pergunta que se cria e a qual cabe ao ator responder agindo. As **circunstâncias dadas** são uma agudização dessas perguntas levantadas pelo “se”, impulsionando, dando fundamento e justificando a ação.

As circunstâncias, como desenvolvimento natural do “se”, configuram-se como um contexto externo ao ator que interfere em seu pensamento e em sua ação e determina seu comportamento. Colocadas geralmente como um obstáculo aos objetivos a que o ator se propõe (no contexto do papel), as circunstâncias sempre geram ações, que se caracterizam como luta, e contribuem para o desenvolvimento de uma linha contínua, que no contexto deste trabalho significa o mesmo que linha direta de ação, designada por Stanislavski também como linha transversal. Elas são mais um elemento que serve para estimular os processos da natureza orgânica do ator e assim chegar à crença na ação e à “verdade suposta”. Segundo Aleksandr Pushkin (in Stanislavski, 1980, p.91), a circunstância é a base do conflito dramático, que envolve a luta por algum objetivo: “Sinceridade das emoções, sentimentos que parecem verdadeiros em circunstâncias dadas: está aqui o que exige nosso espírito de autor dramático”.

As circunstâncias geram as **situações** ou acontecimentos¹⁴, que marcam os segmentos da obra ou da criação do ator. Através da situação, o ator percebe o que ocorre aqui e agora e como interfere nos acontecimentos por meio de sua ação. A ação física (como uma luta contra as circunstâncias dadas para alcançar um objetivo em um determinado acontecimento) só se define, porém, a partir do momento em que o ator estabelece para si o **objetivo**, a finalidade que move a ação, em cada situação e em relação às circunstâncias dadas ou criadas pelo ator, contribuindo para a geração da vivência.

¹⁴ Assim como colocado anteriormente a respeito de linha de ação contínua, estes dois termos significam o mesmo na abordagem deste trabalho. A palavra acontecimento na prática que realizo contempla, em nosso entendimento, de forma mais objetiva a ação como geradora de ação e reação para o ator.

Mas o estabelecimento da vivência depende ainda, no contexto do sistema, de outros elementos, entre eles a **comunhão** e a **avaliação**. É pela comunhão que a vivência se manifesta, e isso acontece pela relação com o “partner” na cena e com o objeto, através da atenção a cada momento específico da ação.

A natureza do teatro, conforme Stanislavski, se baseia na comunicação, estabelecida pela comunhão com o objeto (aqui colocado em sentido amplo, objeto real, imaginário ou atores que contracenam). É no compartilhar dos aspectos aparentes ou subentendidos da ação com o “partner” que se estabelece também a comunicação com o público. A comunicação ideal para ele é aquela que decorre da fusão do ator com o papel, ou seja, da ação do ator nas circunstâncias dadas e na situação. No processo de comunhão, é indispensável a avaliação das circunstâncias que se apresentam, dos novos objetos de atenção que surgem delas.

Já como modo da comunicação, a **adaptação** (o ajuste da ação à circunstâncias) envolve a eleição consciente do rumo a seguir e a sua realização, tendo sempre cada mudança justificada. Cada novo ajuste estabelece novo objetivo e, assim, um processo ativo e contínuo que gera também novas formas de **relação**, que é a reação que se estabelece pela ação em função da avaliação e da adaptação.

Ainda importante para criação, já direcionada para o trabalho do ator sobre o papel, está o **superobjetivo** (idéia que permeia a trajetória de ação do ator e do texto), que é uma resultante da interação entre o objetivo do autor e a luta que estabelece o ator para alcançá-lo, que, por esta operação transforma o superobjetivo em algo próprio. Sem a referência do texto, o superobjetivo pode indicar um objetivo maior ao qual o ator quer chegar.

O superobjetivo é traçado pela **linha direta de ação**, ou ação transversal, dirigida à realização do superobjetivo. Esta linha é constituída pela resultante da criação do ator. Sua principal característica é estabelecer a ação através da luta contra as circunstâncias dadas para alcançar os objetivos. Essa ação sempre é nomeada por um verbo, para reforçar seu caráter ativo. O termo “luta” deve ser

entendido pelo esforço do ator em vencer as dificuldades e empecilhos que se apresentam pelas situações e circunstâncias, gerando sempre um problema a ser resolvido, o conflito.

Stanislavski frisava que o processo de vivência, que se estabelece por esses elementos, não é estar em cena como se é na vida. Sua psicotécnica tinha como objetivo a criação de condições de integralidade e de vida no trabalho do ator através dessa referência e não a garantia de seu estabelecimento. A mobilização da natureza do ator pela psicotécnica não acontece para que a reação do ator na cena seja a mesma que a real, mas sim para que desperte a fé (crença) no comportamento cênico e a sensação de verdade, criando a ilusão de autenticidade. É importante acrescentar, que o aspecto correlato ao estabelecimento dessa verdade ou organicidade é a sua elaboração em uma forma artística.

Nas notas introdutórias dos livros de Stanislavski referentes ao trabalho do ator sobre si mesmo no processo da vivência e da encarnação, G. Kristi pontua a vontade inicial de Stanislavski de ver editados em um só tomo os dois processos, já que no período final de suas pesquisas a vivência e a encarnação eram indissociáveis. Seus problemas de saúde, porém, fizeram que as edições fossem feitas separadamente¹⁵.

Dentro do que nos apresenta a edição de suas obras completas, adotamos a seqüência da vivência seguida pela encarnação, dedicada à educação do corpo e à expressão. A encarnação irá abordar a voz, a linguagem, a plasticidade, o ritmo e a caracterização, acrescidos das reflexões sobre a ética e a disciplina do ator, do encanto cênico e do controle de si.

A plasticidade, para Stanislavski, estava acima da interpretação e da dança, já que para ele existiam duas classes de bailarinos e atores. Na primeira, os bailarinos usam a plasticidade e o movimento por eles mesmos, e os atores têm a plasticidade, mas os movimentos são vazios. O problema destes últimos é o de

¹⁵ O processo de vivência foi publicado em 1938, ano de sua morte, e as notas ainda inacabadas da encarnação foram publicadas posteriormente.

não transformarem o gesto e o movimento em ação. Para tratar da segunda categoria, o autor faz a oposição em relação à primeira:

Há outras classes de bailarinos e atores, aparte das que acabamos de considerar. São os que elaboram uma espécie de plasticidade fixa, para toda a vida, e não pensam mais sobre este aspecto de suas ações físicas. Seus movimentos passam a ser para eles uma parte de seu ser, sua característica individual, a segunda natureza. Os bailarinos e atores desta classe não dançam nem interpretam, e só realizam movimentos plásticos¹⁶ (Stanislavski, 1983, p.43-44).

A plasticidade é, para Stanislavski, a consequência da percepção das sensações geradas na linha de ação interior e na preparação e disponibilidade do corpo. Dessa forma, os movimentos adequados são aqueles nascidos da linha interior e da segunda natureza, trabalhada pelo ator.

A base do movimento plástico é esse fluxo interior, a linha interna ininterrupta que se dá tanto pelo conteúdo tratado, quanto pela consciência da energia corpórea. A esse fluxo deve-se combinar o **tempo-ritmo**. Esse elemento se aplica à linha interna e à linha externa da ação, tanto quanto à voz.

Quanto ao ritmo, Stanislavski o define como a combinação de qualquer duração possível que divide o tempo. O ritmo é a variação no tempo capaz de interferir diretamente sobre o estado criador através de sua conjugação com as circunstâncias dadas, também criando imagens e estados para o estabelecimento de novas circunstâncias. Por essa vocação à criação de estados, o tempo-ritmo também é importante para o desenvolvimento da **voz** e da **linguagem**.

Os outros elementos da linguagem, além do tempo-ritmo, são a **entonação**, a **acentuação** e as **pausas**. Sobre eles o ator poderá desenvolver a “perspectiva do pensamento expressado” (através da lógica e coerência aplicadas aos acentos, para dar sentido ao texto), a “perspectiva do sentimento vivido” e a “perspectiva

¹⁶ “ Hay otras clases de bailarines y actores, aparte de los que acabamos de considerar. Son los que han elaborado una especie de plasticidad fija, para toda la vida, y no piensan más sobre este aspecto de sus acciones físicas. Sus movimientos han pasado a ser para ellos una parte de su ser, su característica individual, la segunda naturaleza. Los bailarines y actores de esta clase no bailan ni interpretan, y sólo saben hacer movimientos plásticos”. Tradução nossa.

artística”. São fundamentais para o desenvolvimento dessas perspectivas os trabalhos com a voz, a ampliação de seu registro e o aperfeiçoamento da linguagem.

Para o desenvolvimento da voz, Stanislavski considerava necessária a colocação correta, o trabalho com a respiração para torná-la mais plena e consciente, o estudo da emissão das vogais e consoantes, a ressonância e o som das notas. Os instrumentos que usava para esse trabalho eram o exercício desses elementos e o canto.

Para ele, o trabalho vocal deve culminar com a capacidade de “cantar como se fala e falar como se canta” (Stanislavski, 1983, p.79), dando relevância à pronúncia e à colocação. Essa qualidade se dá através da criação de uma segunda natureza, constituída no hábito do trabalho vocal, que, junto ao trabalho com a linguagem, objetiva ir contra a declamação do texto, chegando à ação vocal.

Stanislavski dizia que “falar significa atuar. E esta atividade nos dá o objetivo de transmitir aos demais nossas imagens. Não importa se as vejam ou não” (Stanislavski, 1983, p.92). A ação vocal é aquela gerada nos objetivos dados pelo texto e que é portadora de um sentido. Já que o texto, conforme Stanislavski, não deve ser um simples instrumento de exibição das qualidades vocais, faz-se necessária à criação de uma linha interior, que justifique o uso da voz e da linguagem e que flua sob as palavras.

Essa vida que se dá às palavras, esse aspecto interior do texto é chamado **subtexto**. O subtexto faz a diferença entre a recitação e a ação vocal e constitui-se de visões¹⁷ próprias do ator.

¹⁷ Em nota de rodapé (Stanislavski, 1983, p.93), os editores especificam que o sentido de visões, para Stanislavski, engloba “o conjunto de todas as nossas representações sobre o objeto e as sensações acumuladas por todos os órgãos dos sentidos”. A título de ilustração, sob a perspectiva científica, citamos as observações de Damásio (2000, p.401-405) que coloca que as imagens são representações (padrão neural) constituídas a partir de modalidades sensoriais, e que ocorrem em função das mudanças sofridas pela relação do corpo com o objeto. Tais modalidades são a auditiva, a visual, a olfativa, gustatória e a sômato-sensitiva, esta última tem por função sinalizar aspectos dos estados de corpo e “inclui varias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular”.

Se as ações físicas despertam a vivência no movimento através das imagens, estas têm o mesmo objetivo para a emissão do texto. Essas visões se dão como consequência das condições exteriores à ação, ou seja, das circunstâncias dadas, que resultarão nos objetivos correspondentes às palavras e ao texto como um todo.

Stanislavski esclarece que esse procedimento não visa à constituição do naturalismo ou do realismo, mas à criação de ficções capazes de mobilizar a natureza criadora do ator. O subtexto é um procedimento criativo do ator, que está relacionado com o entendimento dos objetivos propostos no texto. Partindo desses objetivos, a linguagem é “ilustrada” com as imagens próprias do ator.

Fabrizio Crucciani (1995, p.118-119) afirma que, sem alterar o texto dramático e de forma subterrânea, Stanislavski organiza os elementos da cena orientando-os em direção ao ator e não ao poeta; prioriza, assim, a ação do ator e não exclusivamente a dicção. O texto é colocado a serviço do ator, abrindo-lhe o espaço criativo necessário, para que sua intenção se projete ao público.

No que concerne à linguagem, os aspectos que devem ser levados em conta são: as pausas lógicas, determinadas pelas regras da linguagem em signos de pontuação, e as pausas “psicológicas”, geradas pelas visões e que ainda são parte da transmissão do subtexto; a entonação, com suas subidas e descidas da voz, sua gama vocal em oposição à voz que busca a potência no volume; o acento, que é o elemento que traz exatidão à linguagem tanto quanto pode dar perspectiva¹⁸ ao texto; e o tempo-ritmo, que faz com que a linguagem comum aproxime-se da linguagem poética e da música e, principalmente, é um procedimento que atua sobre a sensibilidade do ator através dos estados de ânimo que suscita. Para o domínio da voz e da linguagem, são ainda exigidos o conhecimento do próprio idioma e o uso desses procedimentos sobre si mesmo “com um certo cálculo” (1993, p.123), visando à utilização das possibilidades expressivas de forma artística.

¹⁸ Perspectiva análoga àquela espacial usada nas artes visuais.

A **caracterização** é outro elemento que faz parte da encarnação. Sua função é a transmissão da lógica do personagem gerada nas circunstâncias e situações do texto, das quais se originaram as imagens pela ação física (oriunda de um verbo de ação), definindo a característica da linha física do personagem.

É importante esclarecer que a linha interna acontece através da ação física e pela compreensão da coerência corpórea que se estabelece entre as ações numa determinada seqüência. Assim, à coerência de uma ação isolada, no que tange a mecânica corpórea, se soma a coerência entre as ações em conjunto que demandam uma lógica própria, caracterizada aos olhos do espectador principalmente pela qualidade do movimento ali implicada.

Todo o processo de elaboração da ação interna e externa tem como motivadores de criação as circunstâncias, situações e verbos de ação sugeridos pelo texto. A ação, no entanto, não é a imitação de uma imagem (dada pelo autor ou mesmo, criada pelo ator), mas uma vivência da imagem, a presentificação da imagem, que não permite ao ator expor-se a si mesmo, já que a integralidade psicofísica age por uma lógica distinta, criativa.

Stanislavski esclarece que há uma diferença entre buscar em si sensações análogas às do personagem e adaptar o personagem à semelhança de si mesmo. Na relação homem-ator com o papel, o ator deve recorrer a si mesmo, buscando sensações análogas às do personagem geradas nas ações físicas. Sobre isso Stanislavski define: “a caracterização é o mesmo que uma máscara que oculta o ator – indivíduo. Resguardado por ela, pode revelar os detalhes mais íntimos e picantes de seu espírito” (1983, p.213).

O ator que sujeita sua linha de ações, ou partitura, à sua auto-imagem não está em condição de arte, mas exibindo-se. A posição ideal para ele é aquela em que o ator é capaz de “amar a arte em si e não a si mesmo na arte” (Stanislavski, 1983, p.239), se referindo ao comprometimento ético que prioriza o processo de criação ao exibicionismo e destacando a criação como qualidade do produto artístico.

Em palestra intitulada “A Máscara como Elemento Xamânico no Treinamento Teatral de Jacques Copeau”¹⁹, Thomas Leabhart esclarece que a máscara, como objeto concreto ou como neutralidade, era “um método para alcançar a presença através da ausência, um estado ideal de performance”. A máscara exige um esvaziamento, uma distância do eu consciente para quem a usa deixar-se agir de uma outra forma.

A partir desse aspecto do uso da máscara colocado por Leabhart, podemos abordar a caracterização não mais por ela mesma. Stanislavski coloca a relação homem-ator-personagem no sentido de que a sinceridade do ator se manifesta através da “máscara-imagem” do personagem, com a qual o ator pode ultrapassar “audaciosamente” sua auto-imagem, tendo sua individualidade de impressões e sensações como meio para atingir a ação real (e não como forma de expô-las) e, ainda, como forma de ser sincero e não cair na sobreatuação, termo que denuncia a imitação de uma imagem e não sua vivência.

Em uma carta dirigida a Liubov Gurevich (escritora, crítica literária e teatral e ajudante de Stanislavski na edição de suas obras), em abril de 1931, Stanislavski defende os procedimentos da vivência, mediados pela imaginação, no “se mágico” e nas circunstâncias dadas, pelos quais também se estrutura a caracterização. Aqui, como na próxima citação, Stanislavski observa o que é criação do ator e o que é referência do texto, salientando o aspecto criador/ativo do primeiro e o caráter motivador do segundo. Ele declara:

O segredo está em que o ator não deseja nem deixa de desejar nada. Ele responde à pergunta que formulou a si mesmo: “Que haveria feito eu se...?” Ele haveria feito exatamente o mesmo que na vida, pois se houvesse desejado agir de outra forma então haveria falseado ou sobreatuando, não vivenciando assim como é necessário

¹⁹ Evento “Poética e Gramática do Mimo Corpóreo”, promovido pelos departamentos de Artes Cênicas e Arte Dramática da UFSM e UFRGS em julho de 1995, em Santa Maria e Porto Alegre respectivamente – RS. O Prof. Dr. Thomas Leabhart é professor no Pomona College – Califórnia / EUA. Foi aluno de Etienne Decroux, criador do “mimo corpóreo”. A referida palestra tem tradução de Marcelo Fagundes.

e não crendo no que faz sobre o tablado²⁰ (Stanislavski, 1986, p.339-340).

Para o autor, a criação só acontece quando mediada pelo “se mágico”. Quando respondida a pergunta, referida acima, o papel não mais existe:

Só existo eu mesmo. Do papel e da obra só ficam as condições, as ‘circunstâncias de sua vida’, sendo todo o resto meu, próprio, que me pertence, já que todo o papel, em cada um de seus momentos ‘criativos’ pertence a um indivíduo vivo, é dizer, ao mesmo artista e não ao esquema morto de um indivíduo, é dizer, ao papel²¹ (Stanislavski, 1986, p.340).

Ainda sobre a questão da identificação, discutida aqui através do mote dado por Stanislavski na caracterização como máscara, podemos concluir que ela nunca ocorrerá completamente, já que ao ator, como ele observa, cabe viver em cena e, ao mesmo tempo, observar suas ações, pois “precisamente esta dupla função, esse equilíbrio entre a vida e a atuação, constitui a arte” (Stanislavski, 1980, p.316).

A caracterização é, portanto, um instrumento para dar vida ao personagem através do trabalho do ator, que, partindo de si mesmo e tendo como mediador a imaginação e como recursos os aspectos corporais e vocais da encarnação, dá forma à sua criação.

A relação entre vivência e encarnação depende ainda, e principalmente, da ação e sua intrínseca relação com a fé e verdade cênica e com a lógica e coerência da ação. A verdade da ação, sua sinceridade, depende principalmente da crença que o ator deposita na atividade que realiza. A crença só pode se estabelecer naquilo que consideramos verdade, e a crença do ator acontece pela capacidade de atenção e concentração no objeto em cada momento da ação.

²⁰“El secreto está en que el actor no desea ni deja de desear nada. Él responde a la pregunta que se ha formulado a sí mismo: ‘¿Que hubiera hecho yo sí...?’ El hubiera hecho exactamente lo mismo que en la vida pues se hubiera querido obrar de otra forma entonces hubiera falseado o sobreactuado, no vivenciando así como es necesario y no creyendo en lo que hace sobre el tablado”. Tradução nossa.

²¹ “Solo existo yo mismo. Del papel y de la obra sólo quedan las condiciones, las *circunstancias de su vida* sendo todo el resto mío, propio, me pertenece, ya que todo papel, en cada uno de sus momentos *creativos* pertenece a un individuo vivo, es decir, al mismo artista y no al esquema muerto de un individuo, es decir, al papel.” Tradução nossa.

A verdade da cena possui características muito especiais, pois se funda na ficção. A verdade, à qual se refere Stanislavski, é a “verdade de meus sentimentos e sensações, da verdade da motivação interna criadora que trata de revelar-se”²² (Stanislavski, 1985, p.333). A verdade é a “verdade suposta”. Segundo ele, “na cena, a verdade é aquilo em que o artista acredita sinceramente” (idem, ibdem), ou seja, é aquela ação que compromete a integralidade do ator através da atenção ao objeto.

Na abordagem da fé e no sentido da verdade, no contexto de sua obra escrita, Stanislavski vai estabelecer mais fortemente a relação entre a verdade dos sentimentos e a fé nas ações físicas. A verdade cênica vai supor ações físicas precisas, definidas e claras em seus menores detalhes, o que envolverá atenção e concentração maiores.

Se a verdade e a fé não se criam por si mesmas, o recurso mais objetivo e concreto é a ação física, pois os sentimentos são de difícil controle, principalmente quando se trata de resgatar estes sentimentos mediante as contínuas repetições.

Para o estabelecimento da verdade, que irá despertar a autêntica vivência, é necessário que o organismo do ator, em sua totalidade, reconheça experiência de imagens, sensações e impressões como sendo vital. Assim, através da atenção e do controle consciente a cada aspecto da ação (internos e externos), deve ser criada uma lógica coerente, ou seja, uma determinada ordem e sentido.

Na vida, nossas ações são automaticamente lógicas e controladas instintivamente por pelo menos uma condição básica, a da sobrevivência diante de circunstâncias. Na cena, ao contrário, as motivações para a ação são alheias e não partem de uma necessidade orgânica. É pela estruturação da ação, de uma maneira lógica e coerente, entre circunstâncias dadas, de forma consciente, que, segundo Stanislavski, poderemos despertar nossa natureza criadora. Sem ter como fim o naturalismo, já que recorre à lógica orgânica das ações correntes, o

²² Entenda-se sentimento como uma resultante do comportamento integral do ator e que implica na consciência das reações psicofísicas em relação ao objeto de atenção.

que pretende é resgatar a organicidade desse processo através da mobilização integral do organismo do ator em um contexto ficcional.

Ao colocarmos os elementos que compõem o processo de encarnação, referimo-nos à **ética e disciplina** do ator, ao **controle de si** e ao **encanto cênico**. Para fechar a exposição desses elementos, faremos uma breve exposição dessas noções que são parte importante na criação de um estado criativo adequado.

A ética é, para Stanislavski, uma atitude do ator diante do fazer teatral que se adquire através da disciplina e do controle de si, desenvolvendo a disponibilidade (vontade) diante do trabalho. “A carreira artística é magnífica para todo aquele que tem a vocação e a compreende” (Stanislavski, 1983, p.336). Conhecer a arte é um pressuposto que envolve trabalho e domínio técnico. Como estado prévio para a criação, a atitude do ator interfere na convivência de um grupo e no domínio da arte. Essa atitude se forja a partir de si mesmo e implica uma inter-relação e coerência de comportamento tanto na arte quanto na vida. Stanislavski enumera diferentes situações que devem ser orientadas por uma atitude consciente e ética do ator em relação à sua arte.

O domínio de si age em diferentes níveis. Seu princípio é o de que o espectador deve se emocionar mais do que o ator. O ator deve ter o controle sobre os aspectos que determinam sua arte e para estes dirigir sua atenção. Ele controla, assim, as emoções, os movimentos involuntários, entre outros aspectos de sua natureza criadora, para manifestar o essencial na linha de ações.

É a partir do controle, ainda, que o ator transforma o material disponível em arte através do “toque final”, por onde se dá o sentido que Stanislavski atribuía à inspiração. Criticando a visão de um aluno, diz que:

Vocês tomam como inspiração os momentos de êxtase extremado. Sem negar-lhes, insisto que as formas de inspiração são diversas. O penetrar serenamente em si mesmo também pode ser inspiração. O fácil e livre jogo com o próprio sentimento também pode ser inspiração. A penosa e lúgubre consciência do segredo do ser também pode ser inspiração. (...) Posso enumerar todas as formas, quando sua origem se oculta no subconsciente e é inacessível à

razão humana? (...) Só podemos falar do estado do artista que constitui um excelente terreno para a inspiração. Para este estado o *domínio de si* e o *toque final* na criação são valiosos²³ (Stanislavski, 1983, p.225).

O domínio de si e o toque final como caminho da inspiração são complementos ao controle do aparato físico e mental e se caracterizam pela transmissão da linha de ações visíveis e invisíveis. Uma faceta importante para esta finalização é o domínio do tempo na realização da ação, que acontece pela contenção e acabamento, desenvolvendo seus matizes e qualidades.

O encanto cênico se estabelece através da luta contra os limites do ator que atrapalham seu aparecimento. Isso exige a consciência dos hábitos cotidianos que limitam a ação do ator. De acordo com Stanislavski, esse processo “requer muita observação, conhecimento de si mesmo, enorme paciência e um trabalho sistemático para extirpar as qualidades inatas e os costumes cotidianos” (Stanislavski, 1983, p.228). É pelo trabalho, fundado em princípios “nobres” de atuação e pelo conhecimento de si, ou seja, de seus processos, que o ator pode ter esta “força de atração”.

Com a encarnação, fecha-se o ciclo de preparação do ator para a fusão orgânica dos aspectos internos e externos da criação. Segundo Kristi (in Stanislavski, 1983, p.12), a atenção dedicada à encarnação surge pela percepção de Stanislavski de que a preparação do aparato corpóreo é um elemento importante para a criação do estado criador. A atenção só aos elementos espirituais estabelece um falso caminho, pois é incompleto e fere as leis da própria natureza.

A partir dos anos 20, Stanislavski unifica seu sistema em um princípio: a

²³ “Ustedes toman como inspiración los momentos de éxtasis extremado. Sin negarlos, insisto en que las formas de la inspiración son diversas. El ahondar serenamente en uno mismo también puede ser inspiración. El fácil e libre juego con el propio sentimiento, también puede ser inspiración. La penosa y lúgubre conciencia del secreto del ser, también puede ser inspiración. (...)¿Puedo enumerarles todas sus formas, cuando su origen se oculta en el subconsciente y es inaccesible a la razón humana? (...) Sólo podemos hablar del estado del artista que constituye un excelente terreno para la inspiración. Para este estado, el *dominio de sí mismo* y el *toque final* en la creación, son valiosos.” Tradução nossa.

ação física, que passa a absorver os elementos, tornando-os condição para a realização da ação. Sem negar suas experiências anteriores, essa nova metodologia, que culminou com a análise ativa, representou uma busca pela maior objetividade e concretude na criação.

3 O MÉTODO DE AÇÕES FÍSICAS

O movimento das investigações de Stanislavski iniciou pela necessidade de estabelecer a verdade na cena através do trabalho do ator, atacando o que ele considerava mais problemático nesse trabalho: a formalidade (forma desacompanhada de impulso interno), o clichê (repetição de fórmulas e soluções do ator em cena sem o caráter individual do ator) e a falta de vida que a maioria das atuações transmitiam.

Considerou, em dado momento, a presença do sentimento no ator em cena. Para a obtenção do sentimento, tinha como procedimento inicial um longo período de leitura e análise da obra dramática, em seus diferentes aspectos, para, então, o ator começar a agir como personagem já imbuído da emoção necessária.

Suas experiências, no entanto, demonstraram que esse expediente era ineficaz, já que emoções e sentimentos são de natureza pouco controlável, se vistas como entidades abstratas e separadas do corpo. Constatou que a acumulação de sentimento não garantia uma atuação viva, pois os sentimentos não são passíveis de fixação e, além do mais, eram gerados na análise de caráter eminentemente intelectual. O efeito dessa forma de trabalho mais bloqueava do que contribuía para a manifestação da complexidade que envolve o homem, o que denominava "espírito humano". Segundo Stanislavski, a prática de leitura e discussão prolongadas tem como resultado a dependência do ator da casualidade para encontrar meios concretos de realização do papel.

A contradição que aparece entre sua busca da verdade na atuação e a via da acumulação de sentimento pela leitura e análise intelectual da obra partiu, segundo Kristi e Prokóiev (in Stanislavski, 1977, p.29), da tentativa de Stanislavski de conferir consistência teórica para o sistema recorrendo ao pensamento científico da época. Essa abordagem levou-o a trabalhar sob um falso caminho, que ignorava a importância do corpo na criação. O próprio Stanislavski assim comentou essa época:

Devido à impaciência própria de minha índole, comecei a introduzir na cena os conhecimentos que havia extraído dos livros. Eu havia lido, por exemplo, que a memória afetiva é a recordação de emoções e sensações, e coloquei meu empenho na evocação destas; porém, só o que conseguia era afugentar os verdadeiros sentimentos, os sentimentos vivos, que não toleram pressão alguma. O sentimento natural se refugiava em seus esconderijos e manifestava alguns de seus similares, como o jogo muscular e as emoções profissionais do ator²⁴ (Stanislavski, 1977, p.29).

A ação física passou a ser, a partir dos anos 30, a base operacional sob a qual buscou obter a “vida do espírito humano”, ou seja, a partir da criação da linha física do personagem: “sobre a base da indissolúvel relação que existe entre a vida física e a espiritual, e de sua ação recíproca, criamos a linha do *corpo humano* para que através dela, espontaneamente, possamos evocar a linha do *espírito humano* do papel”²⁵ (Stanislavski, 1977, p.334).

Segundo Torporkov (1991, p.35) uma das diferenças entre o uso inicial do sistema para o Método de Ações Físicas está na mudança de perspectiva em relação ao resultado do trabalho – o espetáculo. Se antes o trabalho iniciava pela leitura do texto e definição de entonação do personagem com o objetivo de obter determinadas qualidades acessíveis ao público, no novo método a preocupação era com o trabalho atento sobre particularidades do trabalho do ator, muitas das quais não chegariam ao público. Esse procedimento, que se fundava na ação física, Torporkov qualificava como “trabalho a fundo perdido”, que era realizado para que o ator adquirisse sinceridade e grandeza na atuação.

O principal, no trabalho sobre as particularidades da ação física, é agir fisicamente, a partir de impulsos próprios, autenticamente, e não em nome de

²⁴ “Debido a la impaciencia propia de mi índole, comencé a introducir en la escena los conocimientos que había extraído de los libros. Yo había leído, por ejemplo, que la memoria afectiva es el recuerdo de emociones y sensaciones, y puse mi empeño en evocar éstas; pero lo único que conseguía era ahuyentar los verdaderos sentimientos, los sentimientos vivos, que no toleran presión alguna. El sentimiento natural refugiaba en sus escondites, y lo remplazaban algunos de sus sucedáneos, como el juego muscular y las emociones profesionales del actor”. Tradução nossa.

²⁵ “Sobre la base de la indisoluble relación que existe entre la vida física y espiritual, y de su acción recíproca, creamos la línea del ‘cuerpo humano’, para que a través de ella, espontáneamente podamos evocar la línea del ‘espírito humano’ del papel”. Tradução nossa.

algum personagem e onde o pensamento intervém só na medida em que possa reforçar essa ação. Não pensar o sentimento e a sensação, mas agir.

Assim, este capítulo pretende levantar procedimentos e noções do método que objetivam estabelecer a organicidade no trabalho do ator através da mobilização da integralidade do ator pela ação física, tendo como parâmetros as leis orgânicas da ação, já mencionados anteriormente.

3.1 A base orgânica da ação: a integralidade psicofísica

A relação corpo-mente era a preocupação motriz de Stanislavski, o que o levou a buscar meios para a integralidade do ator. Essa relação em seus escritos era nomeada de diferentes formas: interno/externo, físico/espiritual, corpo/alma, psicofísico. Em *Mi Vida en el Arte*, coloca que:

Este 'deslocamento' entre o espiritual e o físico, isto é, entre o corpo e a alma, os artistas experimentam e vivem na maior parte de sua vida: de dia, desde as doze às dezesseis e trinta nos ensaios, e pela noite, durante os espetáculos (...) Desde que tive a clara consciência deste deslocamento, surgiu ante mim, como um terrível fantasma, a pergunta incessante: "como fazer, como seguir?" (...) Uma vez experimentado o dano e a falsidade do *estado de ânimo do intérprete*, me coloquei, como é natural, a buscar outro estado espiritual e físico para o artista que se encontra na cena; e o fazia de tal maneira que pudesse resultar benéfico, em vez de nocivo para o processo do trabalho criador. Convencionemos chamá-lo, em vez de *estado de ânimo do intérprete, estado criador*²⁶ (Stanislavski, 1985, p.327).

A esse estado criador, capaz de fazer voltar a "vida", o "real", a sinceridade para a cena, só se chega mediante trabalho, estudo, técnica. Através de uma

²⁶ "Esa 'dislocación' entre lo espiritual e lo físico, esto es, entre el cuerpo y el alma, los artistas la experimentan y viven en la mayor parte de su vida: de día, desde las doce hasta las cuatro y media en los ensayos, y por la noche, durante el espectáculo (...) Desde que tuve clara conciencia de esa dislocación, surgió ante mí, como un terrible fantasma, la pregunta incesante: "¿Cómo hacer, cómo seguir?" (...) Una vez experimentado el daño y la falsedad del *estado de ánimo del intérprete*, me puse, como es natural, a buscar otro estado espiritual y físico para el artista que se halla en el escenario; y lo hacía de tal manera que pudiera resultar benéfico, en vez de dañino, para el proceso del trabajo creador. Convengamos en llamarlo, en vez de *estado anímico del intérprete, estado creador*." Tradução nossa.

atitude de trabalho, que envolve o domínio dos elementos da psicotécnica, se forma e se afirma uma segunda natureza “normal, natural, orgânica na cena” (Stanislavski, 1983, p.262-269).

Franco Ruffini (1996, p.76-77), baseando-se em Antonin Artaud e em Stanislavski, trata da precisão corpo-mente como o corpo estando com a mente, caso contrário o automatismo aparece; se for independente da mente, o corpo seria impreciso e agiria baseado no esforço. Ao estado correto Ruffini denomina “precisão ativa”, que é a capacidade de coincidir a ação que se está realizando com a ação programada, que sob a vigilância da consciência impede a mecanicidade.

Especificamente no trabalho sobre o sistema, Ruffini diz que a melhor abordagem deve partir do objetivo buscado para o ator em cena: “a mais simples e normal condição humana”, cujo ponto de partida é a nossa própria natureza psico-fisiológica, identificada por ele como corpo-mente orgânico.

Corpo e mente são orgânicos, em sua análise, quando: “o corpo responde só às exigências propostas pela mente, o corpo reage a todas as exigências propostas pela mente, quando reage só a todas as exigências propostas pela mente, o corpo se adequa, busca satisfazê-las” (Ruffini in Jiménez, 1990, p.188-189). Esse trabalho se realiza pelo processo de vivência, “ação em impulso” que envolve a motivação da ação, e da encarnação, “ação em ato” que é a resposta do corpo ao impulso (idem, p.190).

A articulação da ação física como método pressupõe, desse modo, o trabalho do ator sobre si mesmo. Através do trabalho contínuo sobre os elementos da psicotécnica, o ator cria uma segunda natureza (de corpo e mente), preparando o caminho para a obtenção da ação orgânica e para a eliminação da ação apenas mecânica.

A organicidade na ação se constitui pela concomitância do pensamento e do movimento, reconstituindo um processo que, ao longo da vida, é suplantado pelo hábito e pela mecanicidade, que se colocam como obstáculos para a sua realização.

O caráter vital da ação não é algo que possa ser dado de antemão, mas deve ser buscado em um trabalho contínuo na obtenção de condições ativas para o seu estabelecimento. Esse trabalho envolve, por um lado, o trabalho do ator sobre seu aparato e, por outro, a articulação da ação em uma linha contínua análoga ao personagem, em que as leis orgânicas da ação são os princípios de base. Tais princípios visam ao descondicionamento do automatismo no comportamento para a realização consciente da ação e à análise ativa do texto. Esses procedimentos não tinham a ação física como fim único, mas, principalmente, buscavam, através dela, a obtenção de uma força interna, o que equivale dizer que a ação não é puramente física, mas envolve uma correlação de motivações e impulsos internos.

Kedrov, responsável, após a morte de Stanislavski, pela organização do material de pesquisa de Tartufo, em um espetáculo, declarou:

Na preparação deste espetáculo, adotamos o método de ações físicas. Em que consiste a essência deste método? Stanislavski dizia que quando falamos de ação física, nós enganamos o ator. É a ação psicofísica que nós denominamos simplesmente física, para evitar inúteis complicações filosóficas, porque as ações físicas são extremamente simples e facilmente compreensíveis. A precisão da ação, a concretude de sua execução em um dado espetáculo, constitui-se no fundamento de nossa arte. Quando o ator conhece exatamente a ação e a sua lógica, esta é para ele a partitura a ser seguida; o modo como segue a ação hoje, aqui, diante deste público, é criação²⁷ (Kedrov in Torporkov, 1991, p.142).

Segundo Grotowski (in Richards, 1993, p.84-86), que desenvolveu seu trabalho a partir da noção de ação física, a natureza da ação física difere do gesto (especialmente daquele usado cotidianamente), porque este nasce da periferia do

²⁷“Nella preparazione di questo spettacolo abbiamo adottato il metodo delle azione fisiche. In che consiste l'essenza di questo metodo? Konstantin Sergueevic diceva che quando parliamo di azione fisica noi inganniamo l'attore. Sono le azione psicofisiche che noi denominiamo semplicemente fisiche per evitare inutile complicazioni filosofiche, dal momento che le azione fisiche sono estremamente semplici e facilmente comprensibili. La precisine dell'azione, la concretezza della sua esecuzione in un dato spettacolo, costituiscono il fondamento della nostra arte. Quando l'attore conosce esattamente l'azione e la sua logica, questa è per lui la partitura da seguire; il modo in cui esegue l'azione oggi, qui, davanti a questo pubblico, è creazione.” Tradução nossa.

corpo, não implica sua totalidade. Porém, quando transformado por uma intenção e comprometendo todo o corpo, o gesto se torna uma ação física. Uma relação similar acontece entre movimento e ação física, pois o movimento, que pode envolver o corpo todo, ter a forma organizada e com qualidade, só se torna ação se tiver um objetivo a atingir. Assim também acontece em relação à atividade, que, se realizada por ela mesma, como um afazer desinteressado, sem relação com uma intencionalidade, não pode se transformar em uma ação física.

A atividade, o gesto e o movimento podem ser partes constitutivas da ação, mas só o serão se forem processos envolvidos por impulsos que visem a um objetivo.

A ação, segundo o Método de Ações Físicas não é fazer um gesto, uma atividade, um movimento. **A ação é um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço de uma forma teatral qualquer**²⁸.

3.2- A lógica da ação

O Método de Ações Físicas tem como meios para o estabelecimento do processo orgânico alguns fundamentos como ponto de partida. Os fundamentos do treino psicofísico envolvem compreensão das leis orgânicas da ação, que são as leis: da atenção orgânica, da imaginação, dos músculos livres, das circunstâncias, das situações ou acontecimentos, da avaliação na mudança de situação, da relação como processo de interação entre os objetos de atenção da cena, de comunicação como consequência das relações estabelecidas e do tempo-ritmo²⁹.

A elaboração do comportamento físico deve seguir passos: a estruturação de uma linha de ação obedecendo a uma lógica (ação externa – física) e uma

²⁸ Este conceito de ação é oriundo das aulas dos professores Tovstonogov, Katsman e Dodin, compiladas pela Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFSM Nair D'Agostini, no período de 1978 a 1981, no Instituto Estatal de Teatro, Cinema e Música de Leningrado (São Petesburgo – Rússia).

²⁹ Idem a nota 27.

coerência de continuidade (ação interna – mental), a justificativa dessas ações pelo ator através da imaginação (circunstâncias, imagens) com controle, a elaboração desse comportamento com objetivos definidos em seus detalhes e com precisão (precisão adquirida, principalmente, do treino com objetos imaginários), já pressupondo a preparação psicofísica que envolve as leis orgânicas da ação.

A lógica da ação é determinada por sua finalidade e, portanto, não segue necessariamente uma lógica geral, aplicável a qualquer circunstância, mas segue a exigência da intenção da ação. Essa lógica deve ser gerada na **necessidade**, para potencializar o aparecimento da ação sincera, crível, orgânica. Essa necessidade, que tem como fim a cena, não acontece por uma real exigência da vida, mas é forjada na ficção, na imaginação. Por essa razão é que o processo criador exige uma elaboração progressiva da partitura de ações, e a repetição, que leva em conta os elementos da psicotécnica, é um de seus instrumentos para que, através das sensações e impressões, a ação se torne uma verdade sensível e, portanto, física para o ator. Sem o controle da necessidade “forjada” e do domínio da ação, o resultado será o clichê, mecanismo para o qual tendemos instintivamente, por ser mais fácil e habitual.

Se no início de aplicação do sistema a verdade do ator dependia da abordagem direta da memória emotiva, agora sua obtenção dependerá da lógica e continuidade da ação (que traz a memória por vias indiretas através das representações por imagens, que sabemos envolver além, dos órgãos dos sentidos, as reações motoras e emocionais) e dos impulsos para a ação, que refletem a experiência vital que temos como seres humanos, no que diz respeito a reações individuais ao objeto externo.

A lógica e a continuidade, para se tornarem memória e uma segunda natureza, exigem um trabalho preparatório. Essa preparação era feita principalmente pelo exercício com objetos imaginários. Ações sem objeto concreto (como o exemplo tão detalhadamente referido por Stanislavski da contagem do dinheiro) são experimentadas em diferentes circunstâncias.

No trabalho sobre os objetos imaginários, que deve ser sistemático, pode-se dominar não só a técnica da ação física pela quebra do hábito e do automatismo que envolvem o uso de objetos concretos no cotidiano, como também reconhecer o estabelecimento da lógica e, assim, a verdade da ação, através da atenção redobrada sobre o que fazemos. Ao deslocar o foco do ator do pensamento, que na vida cotidiana geralmente está dissociado da ação, o exercício faz com que o ator respeite cada mínima parte da ação, reconstituindo sua estrutura de forma consciente.

O exercício com objetos imaginários é um dos procedimentos usados para acionar a integralidade do ator, através da precisão da ação e do nexos entre elas e, conseqüentemente, de sua sinceridade. O efeito concreto desse exercício é assim descrito por Stanislavski:

A conclusão (...) é que no exercício com objetos reais muitos dos momentos integrantes da ação escapam inadvertidamente, saem da linha de atenção do criador (...) Esses saltos impedem conhecer a índole da ação que se estuda e não permitem observar em uma ordem lógica e contínua as partes que a constituem. Isto também dificulta o trabalho de criar a linha de atenção, que o artista deve cuidar permanentemente e pela qual deve guiar-se sempre. Nas ações sem objeto ocorrem fenômenos muito distintos. Aí se excluem por si só os momentos de omissão que a atenção não pode vigiar (...) com a supressão dos objetos reais também desaparecem por si só os hábitos e ações mecânicas intimamente vinculados a eles e que originam saltos indesejáveis na linha de atenção (...) Em outras palavras, os objetos imaginários obrigam a tomar consciência do que na vida real se faz mecanicamente³⁰ (Stanislavski, 1980, p.366).

³⁰ “La conclusión – explicó el maestro – es que en el ejercicio con objetos reales muchos de los momentos integrantes de la acción se escapan inadvertidamente, salen de la línea de la atención del creador(..). Esos saltos impiden conocer la índole de la acción que se estudia, y no permiten observar en un orden lógico y continuo las partes que la constituyen. Esto también dificulta el trabajo de crear la línea de la atención, que el artista debe cuidar permanentemente y por la cual debe guiarse siempre. En las acciones sin objetos ocurren fenómenos muy distintos. Ahí se excluyen por sí solos los momentos de las omisiones que no puede vigilar la atención. (...) con la supresión de los objetos reales también desaparecen por si solos los hábitos y acciones mecánicas íntimamente vinculados a ellos y que originan saltos indeseables en la línea de la atención (...) En otras palabras, los objetos imaginarios obligan a tomar conciencia de lo que en la vida real se hace mecánicamente”. Tradução nossa.

O processo de elaboração da partitura, ou seja, das ações em uma determinada lógica e coerência, segue um critério: a ação física. Esta tem como referência as situações sugeridas pelo autor, e ao ator cabe a tarefa de criar as ações atendo-se à sua lógica e coerência e à precisão dos detalhes de forma “definida, concreta e acessível”. Essas ações devem ser executadas organicamente, nas quais o ator age em nome próprio.

A partir da pergunta “o que faria eu se me encontrasse nestas circunstâncias” dadas pelos acontecimentos do texto, a atenção deve voltar-se para a linha lógica da ação e sua continuidade, ou seja, o encadeamento e o nexo entre as pequenas ações, deixando que o esquema do papel seja preenchido pelas referências vividas ou criativas do ator.

Nesse início de elaboração da partitura, as circunstâncias dadas pelo autor são ignoradas para serem colocadas paulatinamente com o andamento do trabalho, utilizando antes, o ator, as circunstâncias de sua imaginação, para que a sua natureza orgânica, seus “sentimentos vivos” se tornem a base da ação do personagem.

O estabelecimento da conexão entre a linha física com o “espírito” acontece automaticamente à medida que o ator determina as ações e as justifica com imagens, visões e circunstâncias próprias, na busca de objetivos definidos. A ação física impulsionada por essas imagens leva à aquisição de ações internas, estabelecendo o processo de vivência. O processo de elaboração do pensamento (ação interna) passa, dessa forma, pela elaboração da representação do objeto (a imagem), a elaboração de uma atitude (que envolve a intenção na ação física) a partir dessas representações.

O ator, dirigindo sua atenção aos objetivos físicos, libera a ação da natureza criativa, em seu processo inconsciente, do controle puramente intelectual e passa a abarcar movimento, sensação, sentimento, pensamento, intuição, para poder realizar o que não é dado pela psicotécnica: o caminho direto do consciente ao inconsciente. O papel, como conseqüência, passa a ser compreendido física e

mentalmente, recriando as situações do texto por ações simples e de forma precisa, convertendo as ações do texto em ações próprias.

Assim, a recomendação de Stanislavski a respeito do encaminhamento do trabalho em relação ao subconsciente era determinar os objetivos concretos na ação e deixar o inconsciente agir com liberdade:

Que tenham presente nos momentos de criação só os objetivos fundamentais que assinalam a trajetória criadora, os marcos (o “que”). O resto (o “como”) virá por si só, de um modo inconsciente, e devido ao fato de que isto se fará de forma inconsciente a interpretação resultará espontânea, brilhante e densa. (...) O “que” é o consciente; o “como” é o inconsciente. A melhor maneira de preservar e ajudar a criação inconsciente consiste em não pensar o “como”; dirigindo a atenção sobre o “que”, separamos a consciência daquela esfera do papel que demanda a participação do inconsciente na criação³¹ (1977, p.371).

Stanislavski (1977, p.325) também cita, de forma não sistemática, no decorrer de seus escritos, alguns elementos que fazem parte dos aspectos da criação da natureza: intuição, gênio, inspiração, instinto, hábito, impulsos gerados nas necessidades humanas a tudo que está à margem da consciência, no que qualifica o “como”, contemporaneamente denominada “improvisação na partitura”, que é decorrência do que se faz. O importante é que esses elementos inconscientes, independentemente do quanto possam ser explicados em seus mecanismos, são parte de reações de natureza pouco controlável e o que deve ser feito é buscar vias indiretas pelo trabalho para deixá-los agir. Essas vias são a técnica consciente adquirida pelo aprendizado, isto é, “o que” se faz, a coerência das ações numa determinada situação.

³¹ “Que tengan presente en los momentos de la creación sólo los objetivos fundamentales que señala la trayectoria creadora, los hitos (el ‘qué’). Lo demás (el ‘cómo’) vendrá por sí solo, de un modo inconsciente, y debido al hecho de que esto se hará en forma inconsciente la interpretación resultará espontánea, brillante y densa. El ‘qué’ es lo consciente; el “cómo” es lo inconsciente. La mejor manera de preservar y ayudar a la creación inconsciente consiste en no pensar el “cómo”; dirigiendo la atención sobre el ‘qué’, apartamos la conciencia de aquella esfera del rol que demanda la participación de lo inconsciente en la creación.” Tradução nossa.

No entanto, cabe precisar esta percepção adquirida na experiência por Stanislavski pela referência de António Damásio, que em muito coincide com seus procedimentos. Ele coloca que, na relação do organismo com o objeto, muitos processos e conteúdos permanecem inconscientes, tais como:

1. *todas as imagens integralmente formadas para as quais não atentamos;*
2. *todos os padrões neurais que nunca se tomam imagens;*
3. *todas as disposições que adquirimos pela experiência, que se encontram dormentes e podem nunca se tornar um padrão neural explícito;*
4. *todas as remodelações discretas destas disposições e todas as suas conexões discretas em novas redes – que podem nunca se tornar explicitamente conhecidas, e*
5. *toda a sabedoria e “know-how” ocultos que a natureza incorporou em disposições homeostáticas³² inatas (Damásio, 2000, p.292).*

Se agir é perceber conscientemente os mecanismos concretos de estabelecimento dos processos orgânicos (disponibilidade da integralidade do ator na execução da ação), o inconsciente é, então, o processamento desses estímulos.

A imagem que ilustra o princípio da ação física, como método concreto de abordagem da natureza criativa, é a da “viagem de trem”, em que, para o passageiro que permanece no trem em uma viagem longa, muitas coisas mudam: a paisagem, o clima, a atmosfera, as pessoas, interferindo essas mudanças em seu estado de ânimo. O que não muda durante a viagem é o “caminho de ferro”. Os trilhos do trem são a única certeza do percurso (Stanislavski, 1977, p.326-327).

Para o ator, o “caminho de ferro” é dado pela linha de ações físicas (partitura de ações). É por esse caminho que a natureza criativa do ator pode se manifestar e também por onde o ator pode passar, com um mínimo de segurança

³²Homeostase são “as reações fisiológicas coordenadas que mantém constantes a maioria dos estados de corpo”, que se caracterizam como um conhecimento involuntário de regulação química no organismo (Cannon in Damásio, 2000, p.181).

e controle, através da partitura a ser seguida, pela obra e suas condições específicas, tanto quanto pela concepção do diretor.

Ferdinando Taviani (in Marinis, 1997, p.128) coloca que a ação física é uma forma de sublinhar o que importa no trabalho do ator: a precisão na partitura. Conforme Taviani, a partitura “consiste na detalhada precisão da ação em seu desenho” e tem como qualidades para o trabalho: a possibilidade de tornar a “excelência” repetível, capacitando o ator através da técnica e criando desta forma uma base de estudo para seu comportamento cênico (idem, p.133-134).

É devido à precisão da partitura em suas ações grandes e pequenas que a espontaneidade pode existir. Caso contrário, estaríamos falando de espontaneísmo. Marco de Marinis (2000, p.192) destaca que a espontaneidade verdadeira se funda no controle voluntário da ação e pressupõe a artificialidade da construção da partitura numa lógica extracotidiana, em que o objetivo fundamental é a preservação da vida na ação e a correspondência orgânica entre o interno e o externo. Ou seja, as condições da espontaneidade verdadeira são precisão e organicidade. A liberdade do ator, desse modo, depende da ação voluntária, consciente.

A ação crível, critério de eficácia da ação para Stanislavski, se relaciona à precisão da ação e à sua justificação interna. A justificação da ação não é dirigida, nesse caso, à compreensão do espectador, mas ao trabalho do ator na construção da correspondência interno/externo. A justificação da ação pelo ator implica achar a imagem para a ação. Essa imagem deve ser detalhada, usada com controle e, principalmente, deve advir da relação do ator com o objeto de atenção.

Stanislavski dizia que o entusiasmo, por exemplo, pode ser comunicado de outras formas que não pelo entusiasmo mesmo (in Torporkov, 1991, p.131). Assim, tanto o diretor quanto o ator recorrem a imagens, as vezes completamente desvinculadas das referências do texto, para atingir o efeito desejado.

Um exemplo está na forma que Stanislavski e seus atores trabalharam na cena V de Tartufo de Molière, em que Orgon e Cléante (seu cunhado) discutem o caráter de Tartufo, mas Cléante percebe a intenção de Orgon de desfazer o trato

de casamento entre sua filha Mariane e seu pretendente Valère, a fim de casá-la com Tartufo. O encaminhamento para a ação correta da cena foi feito através de um verbo e de uma imagem de base que impulsionam as imagens individuais dos atores. A imagem é a de dois adversários estabelecendo "o combate" (substantivo advindo de um verbo de ação) como galos, com sugestões de ação física e variações de ritmo que o combate implica (a preparação, o momento do bote, a reação...) (Torporokov, 1991,p.127-128). A ação física será, então, a tradução em movimento do pensamento (preparado na imaginação) que não se refere a um sentimento, mas a uma condição ativa.

O comportamento correto do ator mediante a ação psicofísica é atingido por meio de uma atitude em que este não pensa o que sente, mas como age; não pensa previamente, mas age imediatamente e, finalmente, não pensa em representar, mas interessa-se pela ação em curso (Stanislavski in Torporokov, 1991, p.59). Essas prerrogativas têm em sua base a concretude da ação, interna e externa, adquirida pelo verbo de ação e pelas imagens.

As imagens, que se constituem pelo objeto de atenção concreto do ator a cada momento, ajudam a trazer para a ação externa o que Stanislavski (1980, p.207) considera essencial para a ação: os impulsos, que criam a autenticidade e a conferem de caráter real pela vida imaginária.

Ferdinando Taviani (in Marinis, 1997, p.141) observa que a subpartitura, terminologia usada por Eugenio Barba para definir o aspecto invisível implicado na ação física (Barba in Marinis, 1997, p.16), pode surgir da justificativa da ação se esta for composta de uma seqüência mental articulada. A função da subpartitura, para Taviani (idem, p.142), é a de assegurar a credibilidade e eficácia da ação, bloqueando a ação do pensamento que se perde nele mesmo ou a inércia da mente, estabelecendo a associação corpo-mente.

Para Barba (1994, p.167), a subpartitura é um ponto de apoio para a associação corpo-mente e se constitui "de imagens detalhadas ou de regras técnicas, de relatos e perguntas a si mesmo ou de ritmos, de modelos dinâmicos ou de situações vividas ou hipotéticas".

A linha física deve, portanto, estar justificada num processo individual, que envolve imagens próprias e que ajudam a definir a ação mental, sem a qual o ator corre o risco de não tornar vivas suas ações.

A análise ativa foi o meio utilizado por Stanislavski para estabelecer a criação no trabalho conjunto entre o ator e o diretor, a partir de um texto, e para gerar a linha ininterrupta de ações psicofísicas (partitura e subpartitura). Os mecanismos da análise têm como objetivo a não ilustração do texto (em suas palavras e ações) através do desvendamento da sua estrutura de ação, proporcionando ao ator referências concretas para a sua criação.

Gueorgui Tovstonógov (1980, p.376-378) esclarece a forma pela qual Stanislavski utilizou, no curso de suas atividades, os elementos de seu sistema: primeiro, em função do pensamento, que poderia evocar emoções; segundo, em função da vontade, em que os objetivos e a ação total poderiam evocar emoções; finalmente, descobre na ação física o estímulo básico para o estabelecimento da ação orgânica. A análise ativa é a forma pela qual se inicia o trabalho, tendo como instrumento o reconhecimento físico do papel.

Como função do diretor, a análise ativa irá desvendar, por meio das circunstâncias do texto (circunstância anterior, que situa o contexto de todos os acontecimentos, e principal circunstância dada, que gera o conflito principal do texto), dos acontecimentos (anterior, fundamental, central e final, ou, ainda, início, desenvolvimento, clímax e final), a linha direta de ação (ação transversal) e a idéia principal (superobjetivo).

Ao ator, em conjunto com o diretor, caberá, através do encadeamento dos conflitos, em cada acontecimento ou situação secundária, levando em conta os personagens individualmente, achar a ação psicofísica correta, sendo este trabalho encaminhado diretamente na cena. Para Tovstonógov (1980, p.379), o papel do diretor é levar o ator à ação correta, e o do ator é colocar em ação a sua integralidade, agindo psicofisicamente, para que a complexidade do conflito proposto pelo autor seja manifesto.

Stanislavski priorizava em sua prática a ação do ator. Dessa forma, o texto passa a estar a serviço do ator. Fabrizio Cruciani (1995, p.117-118) observa que, sem infringir a superfície do texto, Stanislavski enfocou o ator e a projeção de sua intenção, sua criação, tornando o espetáculo um pretexto.

Segundo Maria Ósipovna Knébel, uma das divulgadoras da análise ativa, este método é um instrumento de compreensão para o ator da vida física e psíquica do personagem. Para a autora, o sentido do “desvelamento da vida do espírito humano” é o conhecimento da lógica do pensamento do personagem e da obra como um todo (1996, p.107). A tal conhecimento chega-se mediante a precisão das ações que se desprendem das circunstâncias, de sua atuação orgânica e da interação com os outros personagens (Knébel, 1996, p.87).

A estruturação do comportamento físico do personagem pelo ator depende do que ele faz e como ele faz. Não se trata de agir de qualquer forma, de modo genérico, mas de ter uma ação específica, cabível em determinado contexto, em que as ações interna e externa sejam inseparáveis.

As situações, como já havíamos mencionado, são nomeadas por um substantivo advindo de um verbo de ação (a batalha), e a ação do ator é elaborada a partir de um verbo (lutar). Como a batalha e a luta específica do personagem irão se desenvolver dependerá da criatividade do ator, de seu entendimento da lógica do personagem, da interação com seus partners e da orientação do diretor.

O papel do diretor aqui exigido é o desempenho, junto ao ator, da função primeira de pedagogo, em que encaminha a criação do ator de forma a dar conta de sua individualidade e do desenvolvimento de suas possibilidades criativas (Knébel, 1996, p.17). O sentido da pedagogia aqui é caracterizado mais como momento de criação do que de transmissão e mais de educação (em que a experiência compartilhada é a base) do que de ensinamento (Cruciani, 1995, p.61).

A criação da linha direta de ação do personagem acontece através dos “Études” (estudos), pelos quais o ator trabalha sobre o comportamento psicofísico

do personagem através da improvisação e de exercício sobre pequenas cenas. O ponto mais importante da pedagogia aplicada aos “Études” é a concretude das suas motivações, geradoras das cenas e da linha de ação.

Se a improvisação é a base do trabalho do ator na criação, devemos observar que esta se fundamenta no paradoxo entre a precisão e a espontaneidade. Cruciani assim resume a “ciência” de Stanislavski que tem na improvisação um instrumento:

Stanislavski decompõe o drama na sua ação e a ação na sua motivação, para dar ao ator a possibilidade de não representar “em geral”, mas de atuar com precisão e coerência uma sucessão de processos, através do exercício da improvisação; a execução e o peso do detalhe são a primeira definição que a prática da improvisação requer na contradição entre precisão e espontaneidade. Na pedagogia e na prática na qual a improvisação tem espaço, o trabalho do ator é pesquisar e aprender, expor-se e descobrir, num teatro no qual o ator não está mais a serviço do escritor, mas este a serviço do ator. A “verdade” não está na evidência do espetáculo, mas na justificação que o ator se dá para a ação cênica (e na transformação que dela faz o espectador); e aqui está a ambígua e fascinante autonomia (mas não independência) do trabalho do ator em respeito a seu êxito necessário, o espetáculo. É a procura de fundar o teatro não sobre o teatro, mas sobre os homens que fazem teatro: por isso improvisar é uma palavra que oscila entre criatividade (o trabalho para exprimir só o que não se conhece) e habilidade (possuir técnica suficiente para escolher – ser livre)³³ (1995, p.94-95).

³³ “Stanislavskij scompone il dramma nelle sue azione e l’azione nelle sue motivazioni, per dare all’attore la possibilità di non recitare “in generale” ma di recitare com precisione e coerenza una successione di processi, attraverso esercizi ed improvvisazione; l’esecuzione e il peso del dettaglio sono le prime definizione che la prassi dell’improvvisazione richiede nella contraddizione tra precisione e spontaneità. Nella pedagogia e nella prassi in cui l’improvvisazione ha spazio, il lavoro dell’attore è ricercare e apprendere, esporsi e scoprire, in un teatro in cui non è più l’attore al servizio dello scrittore, ma questi al servizio dell’attore. La ‘verità’ è non nell’evidenza dello spettacolo, ma nella giustificazione che l’attore si dà per l’azione scenica (e nella trasformazione che ne attua lo spettatore); e qui sta l’ambigua e fascinosa autonomia (ma non indipendenza) del lavoro dell’attore rispetto al suo necessario esito, lo spettacolo. È la richiesta di fondare il teatro non sul teatro, ma sugli uomini che fanno teatro: per questo improvvisazione è parola che oscilla tra creatività (il lavoro per esprimere ciò che non si conosce già) e abilità (possedere tante tecniche per scegliere – essere liberi)”. Tradução nossa.

Nesse sentido, o personagem é uma consequência da construção do ator, como o resultado de uma linha ininterrupta de ações. O personagem para Stanislavski é um efeito que acontece pelo processo de trabalho técnico e criativo, tendo sempre como referência a complexidade dos conflitos propostos no texto.

Esse efeito, denominado personagem, começa a ser estruturado a partir do trabalho do ator sobre si mesmo. Nesse contexto, o ator trabalha com o objetivo de reproduzir e transmitir a vida orgânica em suas ações e exercícios. É pela ação física orgânica que o comportamento do personagem se estrutura.

A ação física, para Torporkov (1991, p.112), é tanto um meio para tornar vivo o personagem (enquanto forma de estruturar seu comportamento organicamente), quanto um meio de expressão artística (pela possibilidade de controle do comportamento cênico através do trabalho sobre a presença cênica, pela seleção do material mais adequado e eliminação do supérfluo). Para ele, a ação física é ainda um instrumento didático, na medida em que direciona o trabalho para a execução física da ação, evitando a frágil e pouco controlável via psicológica.

Se a ação física é o caminho pelo qual a lógica do comportamento do personagem será estruturado, pelo menos três aspectos contribuem conjuntamente para dinamizar esse processo: a imaginação, que servirá como alavanca para a criação da ação interna e externa; a análise ativa e suas diretrizes e a interação com o "partner"³⁴.

Na base do processo está a relação orgânica entre corpo e mente, entre ações interna e externa. Franco Ruffini afirma que o personagem, em Stanislavski, se funda na relação corpo-mente do ator com as circunstâncias dadas pelo papel

³⁴ Stanislavski aponta que a relação com o "partner" (que qualifica também como "objeto de atenção") envolve, no processo de comunicação, a interação dos atores entre si ou entre o ator e outros objetos de atenção reais ou imaginários (1986, p.236). Grotowski coloca o "partner" como gerador dos impulsos que precedem cada ação física. Para ele, este impulso só existe pela presença de alguém; porém, esta presença não se limita ao sentido de "partner" na representação, mas dirige-se à presença de outra existência que pode ser humana ou uma potência, como o fogo, por exemplo. Para Grotowski, a ação é sempre uma resposta a imagens projetadas no "partner" (in Jiménez, 1990, p.500). A relação com o "partner", dessa forma, está vinculada à imaginação.

(escrito). O personagem, na visão de Ruffini, não é o papel, tal como escrito pelo autor, mas, sim, a implicação desse papel no trabalho do ator, que acontece pelas circunstâncias dadas. A condição primeira de sentido do personagem é o corporeamente orgânico do ator (Ruffini in Jiménez, 1990; p.193-194).

Dada essa configuração para a sua elaboração, o personagem se torna autônomo, pois é resultado tanto das circunstâncias, situações e ações do texto, quanto da vida que o ator empresta a esse esquema através da criação do que Taviani qualifica como criação do “corpo fictício do personagem”. O ator que trabalha a partir da composição de uma partitura o faz separando de si um outro corpo, modelando seu comportamento. É um corpo fictício elaborado sobre o próprio corpo (Taviani in Marinis, 1997, p.136).

Para Stanislavski (1986, p. 242) o personagem é a “vivência orgânica” do esquema proposto pelo papel, elaborado em fragmentos que vão formar sua partitura. Essa organicidade na partitura de ações do personagem é fruto, em primeiro lugar, das respostas e dos impulsos próprios do ator e, depois, do acordo destes com as circunstâncias da obra (Stanislavski, 1977, p.357).

Se Stanislavski vincula o trabalho do ator sobre si mesmo – como forma de evidenciar a verdade do ator em seus aspectos psicofísicos – ao texto, com certeza não tem esta verdade apenas como meio, mas como um fim dentro da especificidade da arte do ator. Sua relação estreita com o texto caracteriza-se pela visão do drama como uma “semente artística” dotada de profundidade e harmonia de composição poética próprias, sobre as quais o diretor e o ator embasam sua criação e por outro lado, em reação a experiências estético-formalistas, viam o texto como desculpa para a criação aliado a uma visão do ator como simples executor de idéias (Stanislavski, 1986, p.233-234).

Sua relação com o texto do autor vincula-se ao contexto histórico em que atuou como diretor, e a sua visão de qual deveria ser o papel da arte teatral neste contexto evidencia um profundo respeito por todos os artistas-criadores que colaboram no espetáculo. Isso não se estabelece, ao nosso ver, como uma limitação das possibilidades dos princípios, que observou serem norteadores da

criação do ator, pois, se o conflito estabelecido no texto é importante na criação, também enfatiza, pelas leis orgânicas da ação, que as circunstâncias, por exemplo, são fundamentais para a integralidade psicofísica do ator, como veremos no próximo capítulo mais detalhadamente.

Por outro lado, as premissas de autonomia criativa do ator, lançadas por Stanislavski através da ação física, em muitos momentos estão vinculadas a uma visão realista da ação em sentido estrito, ou seja, relacionadas, à fidelidade, à vida cotidiana.

Seu realismo, pela perspectiva dos princípios pedagógicos, refere-se à natureza criativa do ator. Seu objetivo não é imitar a vida, mas provocar o estabelecimento de uma verdade no trabalho do ator através da ativação e disponibilização do corpo e da mente num contexto teatral, – que não parte da necessidade vital de sobrevivência, por exemplo. O sentido de naturalismo, do qual Stanislavski é muitas vezes acusado, se identifica muito mais com a palavra Natureza do que com uma estética específica, no que a natureza humana envolve como processo (psicofísico) de geração da ação.

A verdade não é perseguida para que a ação do ator seja realista ou naturalista, mas, segundo as palavras de Stanislavski (1997, p.330), “para provocar, pela via reflexa e de modo natural as vivências da alma do papel, para não afugentar nem violar nosso sentimento (...) para transmitir a essência viva, humana e espiritual do personagem interpretado”. O importante, segundo ele, é que as “pequenas ações realistas”, em seus impulsos, mobilizam determinadas propriedades no organismo criador.

De acordo com Stanislavski (1980, p.217), a verdade cênica nem sempre coincide com a vida, pois “a verdade na cena deve ser autêntica, porém deve estar embelezada, depurada dos pormenores supérfluos da vida corrente. Tem que ser verás, mas com a carga poética da imaginação criadora; que seja realista, mas que esteja dentro da arte e nos eleve”. A simples verdade humana e cotidiana da qual a ação se origina deve ser depurada, essencializada, trabalhada para que se torne verdade artística.

A verdade do ator é seu “sentimento vivo”, é o comprometimento integral das capacidades do homem-ator na realização da ação e a compreensão de seus processos. Este é o diferencial em relação ao cotidiano, pois o grau de consciência exigido é maior ao que é geralmente utilizado na vida. Este sentimento, estando condicionado ao rigor e à precisão da ação, como exigem seus princípios, já determina um afastamento da ação cotidiana. Agrega-se a isso a mediação da imaginação do ator, que reforça sua vivência orgânica, pois tem, para Stanislavski, as mesmas qualidades de espontaneidade e intuição que os acontecimentos da vida. A imaginação cria a partir do que é indispensável a vida, mas a vida não lhe dita regras; conserva-se o essencial para criar o artístico (Stanislavski, 1986, p.340).

A realidade, a natureza, de que fala Stanislavski, vinculam-se, ao nosso ver, à criação de uma verdade essencial originados na individualidade do ator através de sua imaginação e estruturação de lógicas de pensamento, de sua capacidade corporal de geri-los plasticamente para além do automatismo cotidiano, dado o contexto ficcional em que se insere o trabalho, tendo estes aspectos intrínseca relação com a natureza orgânica do ator através de seus sentidos.

O sistema, portanto, caracteriza-se como um programa de educação baseado no princípio da ação física e de seus elementos orgânicos que dizem respeito ao trabalho do ator sobre si mesmo no processo de vivência e encarnação e, conseqüentemente, à elaboração do papel, visando a uma atuação viva, que, como colocamos acima, reflete um realismo da ordem da presença autêntica do ator, redescoberta por trás dos hábitos, pela psicotécnica.

À medida que aprofunda a pesquisa sobre a natureza do trabalho do ator, o realismo, que se imagina desprender da elaboração da obra escrita realista, torna-se autenticidade orgânica do ator em cena. Como observa Timothy Wiles (in Magnat, 2000, p.8), para Stanislavski, o ator constitui a integralidade da obra de arte teatral.

No Método de Ações Físicas, os princípios elaborados pelo sistema se tornam ativos, já que a forma de estabelecer a organicidade e precisão no trabalho

do ator tem como base a ação física concreta em seus aspectos internos e externos.

A seguir, revisaremos os elementos da ação, já sistematizados pelo Método de Ações Físicas, em relação à criação de uma partitura, salientando a criação como consequência da aplicação particular do princípio da ação física e seus elementos orgânicos.

4 LEIS ORGÂNICAS DA AÇÃO E EXERCÍCIO CRIATIVO

As leis orgânicas da ação foram resultado da observação e investigação da natureza criativa no ator. Caracterizadas como parte do princípio da ação física, possuem um caráter universal. No entanto, na medida em que tratam da condição humana criativa, como prática, demandam a adaptação a um contexto determinado. Dessa forma, a exposição da prática, em diálogo com as leis orgânicas da ação, visa a levantar procedimentos que estão diretamente relacionadas ao processo criativo individual.

Neste processo, há que ser levada em conta a tradição elaborada na cultura teatral que tem como objetivo refinar o talento pela técnica através da experiência acumulada ao longo do tempo em diálogo com o contexto contemporâneo. O aprendizado da arte teatral manifesta-se num conjunto de hábitos adquiridos – de corpo e pensamento. A tarefa principal em cada nova proposta de criação ou nova geração de atores é estabelecer a consciência dos meios psicofísicos de criação.

As leis orgânicas da ação são parte fundamental desta cultura teatral e, como um conhecimento gerado no tempo, demanda um uso criativo para que novas dimensões surjam em função das contingências individuais, temporais e culturais. A relação proposta às leis é sua aplicação na particularidade, é a adaptação à percepção contemporânea, em função de seu fundamento primeiro, ou seja, a organicidade e precisão na ação física. A função da prática, neste sentido, é a integralidade psicofísica do ator para o estabelecimento da ação real.

A ação correta, portanto, precisa e orgânica, faz surgir o sentimento. Os sentimentos, trazidos pela ação, acontecem pelo respeito às leis naturais da criação, tendo como ponto de partida o envolvimento do ator com a ação em curso através dos movimentos, respiração, imagens, impressões.

Pelas leis intenta-se o estabelecimento de novos hábitos, capazes de orientar o ator nas sutilezas envolvidas nos processos orgânicos, em seus

aspectos inconscientes. A ação física, experienciada como um meio concreto por seu caráter físico, possibilita a fluência e fixação destes processos inconscientes com vistas à elaboração da linha de ação e, nas repetições sucessivas, auxilia a reencontrar os caminhos percorridos na criação de um determinado estado³⁵. As ações físicas, por sua concretude nos processos orgânicos, orientam o ator diante da imprevisibilidade dos sentimentos.

Sentir é fruto de estar ativo e atento, percebendo os processos que ocorrem fisicamente em virtude da reação ao objeto ou intenção na ação; é, enfim, a consciência no agir.

A organicidade, na ação física e suas leis, leva a uma outra questão: a da composição de ações do ator no plano da atuação, ou seja, a dramaturgia do ator, que se articula com a dramaturgia do texto e da encenação.

A prática, exposta a seguir, tem como finalidade reconstituir propostas para a obtenção da organicidade na ação física e elaborar as ações na composição de uma partitura, estabelecendo uma dramaturgia do ator³⁶.

O processo parte da idéia do estabelecimento de um universo específico, balizado por uma determinada lógica de corpo e pensamento – que vão determinar um personagem na percepção do espectador – através do jogo de ação e reação ao objeto de atenção, sem uma referência de significação a ser estabelecida a priori³⁷.

Como exercício didático aplicado a si mesmo, a prática pretende evidenciar o momento específico do processo criativo e compreender os caminhos da ação orgânica priorizando a transparência de estados na ação, pressupondo a

³⁵ Estado, neste contexto, corresponde a um conjunto de processos corpóreos que envolvem o impulso para a ação, a mobilização de um determinado tônus muscular e dos órgãos dos sentidos em relação a uma intenção de ação (esta última, motivada por um objeto de atenção externo ao ator). Tal processo vai determinar conflitos e mudanças para a recepção do espectador, que são manifestados através do tempo ritmo, da forma, do nível de tensão, entre outros elementos da ação.

³⁶ A dramaturgia do ator se compõe de ações que determinam um “texto de representação”, o qual segundo Barba (1995, p.69) se caracteriza como um produto do processo de trabalho, que diferente do texto escrito previamente, possui sentidos transmissíveis independentes da representação.

³⁷ As referências são aquelas dadas pelo texto. A opção pela não utilização do texto não significa uma refutação deste como base de criação, mas, sim, a concentração, em primeiro plano, sobre a ação e suas leis orgânicas.

intrínseca relação destes estados com a corporeidade, focando, assim, o trabalho sobre o processo psicofísico da ação.

4.1 A atenção e a imaginação: os primeiros fundamentos

A atenção, abordada a partir do “objeto de atenção”, é meio de comprometer a integralidade do ator na cena, pois a desagregação desta integralidade tem o poder de levar o ator à perda da organicidade e precisão no comportamento cênico. Percebe-se, desse modo, que a atenção e a ação estão em mútua relação, ou melhor, que a atenção é ativa, “surge e se afirma pela ação” (nota da edição in Stanislavski, 1980, p.126).

A atenção, direcionada ao trabalho do ator, é importante em pelo menos três planos, que podem acontecer concomitantemente ou não, dependendo do encaminhamento do trabalho.

O **primeiro plano** se refere ao trabalho do ator sobre si mesmo e implica o gradual direcionamento e controle da interioridade da ação dada pela imaginação; controle da fisicidade, que engloba as tensões musculares para evitar qualquer ato involuntário; a consciência do centro motor de cada movimento no corpo, e o direcionamento do fluxo de energia no corpo a partir do centro em que o movimento se gera.

No **segundo plano**, a atenção se manifesta no jogo do ator através da relação sujeito - objeto, sobre a qual as ações são elaboradas. Nesse ponto não é mais possível colocar a atenção como elemento isolado, pois aqui a imaginação já está envolvida no processo de mediação entre o ator e o objeto.

No plano da criação da partitura de ações, partiu-se de motivações simples: ações elementares como **andar**, **sentar** sobre cadeiras, bancos ou no chão, **ajoelhar** no chão, cadeiras ou bancos, **deitar** sobre diferentes apoios, **rolar** no chão, **subir e descer** de cadeiras e bancos.

Ainda no plano da criação, com objetos distribuídos pelo espaço, iniciou-se o exercício com diferentes velocidades implicadas no trabalho de tempo-ritmo em que, a organização do movimento sobre as ações elementares em diferentes

ritmos foi o principal objetivo. Com as repetições e em função das impressões conseqüentes dos ritmos, direções e níveis do movimento no espaço, foram surgindo relações através de imagens.

Com representações³⁸ dadas pela imaginação, começou a se delinear uma linha de possíveis relações entre o corpo e os focos de atenção no espaço que sugeriam diferentes reações pela ação e que se caracterizavam por dinâmicas diferentes ou pela imobilidade³⁹.

A imaginação é um fator concreto, manifestado através da reação física, não significando se deixar levar por fantasias guiadas por um esforço exclusivamente mental.

Como a prática do segundo plano comprova, a vida interior do ator inicia pelas representações que implicam sensações originadas nos diferentes sentidos em que a imaginação age indiretamente por meio de atenção ao objeto, criando um objetivo para a ação, que volta a influenciar o organismo e assim sucessivamente, elaborando uma linha de ação real.

Os diferentes objetos de atenção da partitura são, em sua maioria, objetos evocados, pois não estão presentes realmente, mas surgem da memória⁴⁰. Durante a delimitação do “esqueleto”⁴¹ da partitura, os focos de atenção adquiriram diferentes configurações como, por exemplo, portas, a presença de alguém, até se tornarem estados reconstituídos pelos caminhos físicos que o originaram.

³⁸ Damásio (2000, p.405-406) coloca que uma representação é fruto da relação entre as características físicas de um dado objeto e os modos de reação do organismo. As imagens são sempre o resultado da interação entre o corpo e o objeto. O objeto é dimensionado para ele de forma bastante ampla, incluindo pessoas, uma melodia, etc. (p.24). Tal colocação é semelhante àquela de Grotowski relacionada ao “partner”.

³⁹ Mesmo na imobilidade do movimento, como observa Barba (1994, p.82), é necessário que o interior esteja em movimento através do pensamento.

⁴⁰ Segundo Damásio (2000, p.208), existem duas possibilidades de produção de imagens: uma é a percepção do objeto real; outra é a evocação deste objeto e parte dos processos que acompanharam a produção destas imagens pela memória.

⁴¹ Esta denominação sublinha que, apesar do esforço para tornar as ações orgânicas no início da criação, geralmente este esboço carece de desenvolvimento das potencialidades da ação. É necessária a intervenção de outros fatores para a ação ser real, como explanaremos ao longo do capítulo.

A ação é produto da relação do organismo com o objeto por meio da focalização da atenção, de forma mais exigente, aguda e elaborada que a atenção cotidiana. Esse processo produz o pensamento no fluxo das imagens, justifica a ação e leva à integralidade da presença do ator, como uma articulação de primeira ordem, e, em seguida, combina essas ações na estruturação de uma partitura, onde se elabora um universo autônomo de sentidos.

O **terceiro plano** de interferência da atenção, que pressupõe a relação entre o primeiro e o segundo planos, se dá na atuação propriamente dita, no qual é preciso manter a linha de ação viva nas sucessivas repetições. Nesse plano, são inúmeras as dificuldades para elaborar e manter as ações em sua integralidade, que devem ser desenvolvidas ponto por ponto, vividas momento a momento como uma sucessão de tempo presente.

No processo, o primeiro desafio é detectar como os sentidos são ativos na elaboração das imagens. Uma percepção importante dada no processo foi o de elaborar com o corpo tais imagens, já que se havia fixado anteriormente a noção de que imagens eram representações de ordem visual apenas, elaboradas mentalmente.

Não conhecendo e respeitando a natureza e seus mecanismos para gerar os impulsos da ação, o resultado pode ser a falsa ação, ou seja, acreditando agir organicamente, apenas se ilustra a linha de pensamento elaborada de forma independente e dissociada. Essa tendência do comportamento cênico, apesar de não condizer com a natureza criativa, é consequência de maus hábitos e da inconsciência do ator sobre seus próprios meios, que devem ser trabalhados para atingir pela elaboração o natural comportamento orgânico.

No exercício da partitura, depois de muitas repetições da seqüência buscando a atuação menos formal possível, foi observado que poucas imagens eram conscientes e que a melhor maneira de despertar a crença na ação foi conscientizar as imagens como sensação através da atenção e percepção do corpo.

O modo proposto para estabelecer o processo de escuta de si mesmo foi voltar a atenção para a respiração. Esse procedimento simples e orgânico possibilitou que os pensamentos alheios à partitura não atrapalhassem a concentração e assim tornou o corpo, em suas ações e reações, o centro do trabalho.

A respiração como um elemento integrante tanto do primeiro plano na percepção e trabalho sobre si, quanto do segundo plano na criação da linha de ações, é capaz, nas repetições da partitura, de articular o tempo necessário para a escuta das impressões e sensações físicas, coordenando o tempo-ritmo a uma intenção que se forma pelas imagens e, por fim, relacionando diretamente a ação e a atenção, envolvendo integralmente o ator na ação que realiza.

Já a imaginação, como instrumento do ator e não como fim em si mesma, potencializa o estabelecimento de outra lógica de pensamento, que não a estritamente cotidiana, através de um corpo capaz de reagir prontamente a estes estímulos.

4.2 Os músculos livres, a plasticidade e o tempo-ritmo

No trabalho para a dilatação das possibilidades expressivas⁴², que acontece por meio da superação de limites decorrentes do automatismo no comportamento cotidiano, o corpo é o instrumento concreto para a percepção e superação destes limites, condicionamentos e possibilidades, para a busca da integralidade no agir.

Essa concepção a respeito do corpo está sintetizada na noção de plasticidade do movimento e nos elementos da ação que são o tempo-ritmo e os músculos livres. A plasticidade e os elementos citados implicam no trabalho sobre o fluxo e a consciência do centro motor de cada movimento, no uso consciente das tensões musculares, no uso do tempo-ritmo com sua potencialidade de influir

⁴² A questão da expressão, aqui, está vinculada tanto ao aspecto formal da ação, quanto à expressão como consequência da percepção do espectador; porém, antes de tudo, fundamenta-se na ação real do ator, que não tem como objetivo a expressão por ela mesma, mas que, ao realizar a ação com a integralidade de sua presença no aqui e agora, acaba por expressar algo. Assim, o que conta não é um significado a ser percebido, e sim um sentido que no momento é vivido de forma precisa, orgânica e plástica.

na criação de estados e, finalmente, na justificação do movimento, capaz de torná-lo uma ação conferida de “beleza natural” e calcada sobre os sentidos.

O corpo, dessa forma, é fonte de expressão plástica, como conseqüência da criação de uma segunda natureza que lhe confere fluidez, como é também fonte de vivência por meio das imagens, impressões e sensações que surgem, fruto da relação do corpo com o objeto de atenção.

Para que ocorra a vivência, é preciso que as tensões estejam harmonizadas. Cabe notar que existe uma distinção entre os princípios da natureza que regem o movimento e os hábitos cotidianos, pois, ao longo de anos de atividade automática e mecânica, a tendência é o afastamento das ações e reações naturais tais quais aquelas das crianças.

A mudança mais evidente se refere principalmente às tensões musculares, que devem ser controladas a partir da auto-observação nas atividades cotidianas, nos exercícios e na cena pelo trabalho do ator, até que se crie uma segunda natureza capaz de tornar o corpo revelador do que denominaria de primeira natureza, pela economia das tensões e, portanto, da energia despendida, bem como um indicador consciente, concreto e sensível para o ator de sua criação.

Se cada posição do corpo exige determinadas tensões, em determinadas partes do corpo há que se saber diferenciar, nas reações musculares, tensões necessárias e tensões supérfluas em cada postura contida na ação, tendo consciente as etapas que envolvem.

Para caracterizar uma postura ou um movimento como ação, é preciso identificar três momentos: a percepção das tensões desnecessárias, inevitáveis a cada variação; a liberação dos músculos desnecessariamente contraídos mediante o controle e, finalmente, a justificação da postura ou movimento. Os músculos livres dizem respeito ao controle e não ao relaxamento total, tarefa que, além de desnecessária, é ineficaz.

Stanislavski não sugere exercícios específicos além do controle cotidiano sobre as tensões, porém, nos dá pelo menos duas imagens de referência, a dos animais e das crianças, e dois fundamentos a serem levados em consideração no

controle: o equilíbrio do corpo e a determinação do centro de gravidade do movimento no corpo.

Nas imagens sugeridas, das crianças e principalmente dos animais, salienta que ao deitarem-se sobre uma superfície de areia, por exemplo, o fazem parte por parte e deixam sobre a superfície a impressão de todo o corpo. Caso diferente acontece com os adultos, que, ao deitarem na mesma superfície, imprimem geralmente apenas a forma dos ombros e da base da coluna, já que o restante do corpo sofre de tensões crônicas (Stanislavski, 1980, p.155).

O controle sobre as tensões vai determinar a economia de energia na execução da ação, mas influi ainda no fluxo do movimento e, conseqüentemente, sobre sua plasticidade. A plasticidade se funda sobre a liberdade muscular e sobre movimentos seguros, tornados fáceis pelo trabalho.

O trabalho realizado para a harmonização do tônus incluiu exercícios específicos e atenção dirigida a este aspecto do trabalho na execução da partitura.

Os exercícios utilizados tiveram, na prática, o objetivo de tornar consciente as tensões (relaxando partes específicas), a consciência do volume e da forma corporal e, ainda, a consciência da estrutura interna do corpo pelos ossos, órgãos e espaço entre eles. Tais objetivos se davam através das posições de controle⁴³ que levavam à percepção das condições das articulações detectando encurtamentos e abrindo espaços para a maior flexibilidade pelo uso de materiais como a bolinha de borracha e os bambus, instrumentos que auxiliam no processo de relaxamento e na consciência do corpo pelo contato.

Os fundamentos implicados no trabalho visando à plasticidade dos movimentos e à obtenção da organicidade nas ações inclui, ainda, o equilíbrio do corpo, a determinação do centro de gravidade e o fluxo nos movimentos. Este

⁴³ A prática destes exercícios foi orientada pela Eutonista Professora Beatriz Pippi Quintanilha e estiveram associados a exercícios de origens diferentes da Eutonia todos, porém, tem como princípio básico comum a consciência no trabalho sobre si mesmo através da atenção dirigida ao corpo e progressivamente para o espaço circundante. Cabe observar que o trabalho que visa ao movimento Eutônico se compõe também de outros princípios aqui não mencionados.

último, segundo Stanislavski, determina a interioridade do movimento através da energia que flui no corpo com liberdade.

Para exemplificar estes aspectos do trabalho, utilizou-se o exercício de reaprender a andar, que parte da decomposição dos seus movimentos, estabelecendo o equilíbrio pela consciência do centro motor e percorrendo o fluxo de energia no corpo para recompor o andar em uma linha ininterrupta.

O trabalho inicia pela identificação, sozinho ou com a ajuda de um observador, das particularidades do andar. O que se destacou no andar cotidiano é o apoio acentuado no calcanhar que vai fazer com que o quadril desloque muito para a direita e esquerda e ainda um ritmo rápido muito marcado. Como o trabalho tem por objetivo dar leveza ao andar, o primeiro passo é estabelecer uma neutralidade pelo alinhamento do corpo que descaracterize os hábitos e corresponda à lei natural. Com isso não, queremos dizer que todos devem andar uniformemente em cena, mas que devemos ter conscientes os princípios que regem a mecânica do andar para depois elaborar caracterizações.

Para alcançar a neutralidade, é preciso manter a parte superior do corpo livre do impacto dos calcanhares no chão e, ao mesmo tempo, relaxada, tendo em vista que a coluna vertebral tem o papel de sustentar a verticalidade do tronco e tornar disponíveis as mudanças de direção, mantendo os ombros e a cabeça com movimentos naturais, ou seja, sem rigidez de postura e, ao mesmo tempo, livres do balanço da caminhada.

A mecânica do andar na parte inferior do corpo visa a amortecer impactos excessivos dos passos e impulsionar o corpo à frente a partir do movimento do quadril que sobe e desce, independente do tronco, em movimentos de rotação, passando pelos joelhos, que também absorvem o balanço da caminhada, e ajudando a manter o equilíbrio da caminhada até o movimento se estender aos calcanhares e finalizar nos dedos. O apoio dos pés no chão inicia pelo calcanhar, distribuindo o peso do corpo até os dedos que se “agarram” ao chão, sustentando a troca de peso, mantendo o equilíbrio e evitando movimentos desnecessários.

Outra dificuldade, aparentemente ilógica, mas real para quem está reaprendendo, é executar um andar que impulsiona o corpo para frente num movimento fluido. Ter consciente a pélvis como centro motor do movimento, respeitar a mecânica do andar, controlar o excesso de tensão muscular e projetar-se à frente são os requisitos do trabalho.

A fluência do andar, assim como de qualquer movimento que compõe a ação, acontece também pela distribuição da energia gerada a partir do centro motor do movimento, onde as articulações têm um importante papel. O sentido do movimento, sua interioridade, é esta sensação do percurso da energia no corpo, desde seu ponto gerador até suas extremidades.

Na seqüência do trabalho sobre o andar, quando este já adquire fluidez, o caminho natural é a atenção sobre o tempo-ritmo. Na criação de uma partitura de ações, o trabalho sobre o tempo-ritmo envolveu o exercício técnico sobre as velocidades em diferentes movimentos e a criação de ações partindo dos estados que os ritmos imprimem no corpo, configurando este elemento como responsável pelo método de criação.

A partir de nove velocidades divididas no período de tempo de cinco segundos, com seus estados correspondentes, nomeados como ritual, passeio, cotidiano, objetivo, superobjetivo, pressa, superpressa, suspensão e preparação para o vôo, iniciou-se o trabalho sobre o andar e, posteriormente, sobre ações como sentar, deitar, ajoelhar, subir e descer.

Com o uso das velocidades e dos estados que as compõe, de diferentes níveis de tensão e direções no espaço, de focos de atenção direcionados, deu-se início a um jogo de ação em reação aos pontos de atenção, que, com o tempo, pelas repetições da seqüência e inserções de ações de ligação entre os fragmentos, deram origem a uma partitura com uma linha de sentidos estabelecidos pelo corpo nas impressões e sensações.

Pelo ritmo se estabeleciam os estados que justificam o movimento tornando-os ações através do corpo. Depois de elaborada uma linha de ação

ininterrupta, o ritmo manteve a organicidade por estes mesmos estados ou por suas variações na presentificação da linha de ações.

O ritmo é determinante para a caracterização da ação e, em acordo com o uso orgânico e não mecânico de todos os elementos da ação, é parte da sensibilidade corpórea tanto quanto a plasticidade do movimento, que é consequência da segunda natureza do corpo na lógica determinada pelos estados que lhe acompanham.

Pela combinação das velocidades e medidas de tempo – o tempo-ritmo – associado à qualidade dos movimentos – a plasticidade – e ao objeto de atenção, a ação adquire a qualidade do drama almejado, o drama dado pelas transformações do corpo em uma linha ininterrupta de ações.

4.3- As circunstâncias e as situações

Independente do caráter narrativo ou abstrato da partitura, sempre haverá acontecimento – situações – como decorrência de ações que acontecem no tempo e no espaço presente, envolvidos em circunstâncias. A circunstância ocorre pela imaginação – o “se mágico” – e estabelece a relação entre o ator e o objeto de atenção.

Na elaboração da partitura, que não partiu de um texto dado, as circunstâncias e situações se originaram nas ações e reações a objetos de atenção. Estes elementos, desta forma, não foram pré-determinados, mas se definiram pelo processo mesmo como um conjunto de imagens, sensações e impressões que impulsionam a ação mediante o objeto de atenção.

Neste caso, na transformação de movimento em ação, as circunstâncias, que fundamentam o processo de luta, foram se delineando aos poucos e em função da corporeidade e não se caracterizaram como um “romance mental” que possui uma forma fabulosa, com a intenção de delinear uma história com início meio e fim, determinados nos acontecimentos. Até mesmo a intencionalidade da ação, o objetivo a ser atingido, foi fruto de elaboração paulatina que ocorreu sempre depois que o processo mesmo apontou caminhos.

A ação que acontece como reação a um objeto de atenção mediante a elaboração de imagens decorrentes dos processos sensíveis do corpo, teve motivadores como: aceitação e recusa, aprovação e desaprovação, vontade e contra-vontade, expansão e recolhimento, entre outros, em inúmeras possibilidades de ritmos e qualidades na ação.

Tais motivadores apresentaram-se como conflitos em circunstâncias pontuais, nem sempre conscientes, e acontecimentos não necessariamente delineados de forma que sejam percebidos igualmente pela recepção.

O ator, assim, efetua acontecimentos através da luta constante, criando uma realidade própria, que objetiva a ação real pela precisão e organicidade, sem compromisso em ser verossímil com as ações cotidianas, mas com a expressão da vida em suas potencialidades sensíveis. A estruturação da situação, envolvida em circunstância, acontece então pela obediência e desenvolvimento da potencialidade das ações no tempo e no espaço e não por analogia ou literalidade ao esquema proposto por um texto.

A dramaturgia do ator, trabalho de composição das ações na partitura, partiu de dados como: a fluência das ações em uma linha; as ligações entre ações ou seqüências de ações pelo uso do ritmo principalmente, entre outras qualidades da ação como o espaço restrito e amplo, o desenho das ações no espaço, buscando o contraste e a negação da qualidade anterior em diferentes graduações; e finalmente a repetição de seqüências de ações em qualidades distintas umas das outras.

4.4 Relação, avaliação, valorização e adaptação

A relação, como lei orgânica da ação, se refere ao comportamento cênico através da ação física. Sua efetivação ocorre por meio da avaliação das mudanças psicofísicas ocorridas em função das reações ao objeto de atenção, através da valorização destes indicadores e da adaptação da ação a estes objetos de atenção.

O uso desses elementos ocorreu em três diferentes momentos: na elaboração das ações, na estruturação da partitura e, por último, na manutenção da organicidade das ações.

Na elaboração das ações, a relação ocorreu em função de diferentes objetos de atenção imaginários, em pontos que possibilitaram o uso restrito, parcial e total do espaço, criando diferentes dinâmicas. A reação configurou esses pontos como circunstâncias, já que passaram a constituir imagens sobre as quais as reações se estabeleciam novamente a cada repetição.

A relação seguiu a lógica de avaliação das impressões e sensações, a valorização de elementos que possibilitassem uma reação imediata e a adaptação à nova circunstância com o gradual desenvolvimento da situação, tentando explorar as potencialidades ali contidas.

Este processo foi evidentemente gradual, ou seja, não estabeleceu uma forma final já na primeira improvisação. A cada abordagem foram se fixando ações, se eliminando outras, até que uma situação se estabelecia de forma razoavelmente coerente com os critérios de organicidade, de precisão, de fluxo no movimento, entre outros já colocados anteriormente.

Com o tempo, situações foram se configurando; porém, as transformações decorrentes da mudança de foco de atenção ou situação exigiram novas resoluções e, neste sentido, ações de transição foram sendo adicionadas para que a passagem de uma adaptação à outra fosse se configurando. Em alguns casos, essas ligações eram desenvolvimento da situação anterior; em outros, no entanto, foi necessário elaborar seqüências de passagem com nova avaliação, valorização e adaptação.

A relação pressupõe o preparo dos meios expressivos do ator e englobam os demais elementos, pois acontece por meio da corporeidade do ator, da escuta de si e do ajuste psicofísico à nova circunstância. Portanto, quando esses elementos vêm a tona como fundamentos de estruturação da partitura, configurando, assim, uma dramaturgia, não contradizem critérios como o uso do

espaço, do tempo-ritmo, da fluência do movimento, entre outros, mas sobre eles justamente se compõem para o estabelecimento da ação real.

Finalmente, os elementos da ação, contribuíram para a preservação da organicidade das ações, pois a cada repetição da partitura, que tem trajetos espaciais e movimentos fixos, existe a necessidade de resgatar os processos que a geraram, ou justificar cada ação. A idéia é a de que a cada repetição a ação deve se feita como se fosse a primeira vez. Contudo, com o passar do tempo a tendência foi a perda da referência das imagens iniciais.

Tendo os elementos fixos da partitura estruturados e precisos, foram utilizadas a avaliação e a valorização das reações físicas, que se apresentavam de forma diferente a cada repetição, para gerar novas adaptações conforme os processos orgânicos, com o objetivo de revitalizar ou modificar as imagens para estabelecer ou preservar a inteireza psicofísica.

4.5 Comunhão: contato e comunicação

O último elemento a ser analisado, a comunhão, encerra em si um aparente paradoxo para o ator, pois este direciona a atenção sobre si mesmo para ser o agente da ação e para se perceber sofrendo a ação e, concomitantemente, interagir com o objeto de atenção, a fim de estabelecer um processo vivo de comunicação com o público.

Depois de ter determinada a seqüência de ações no exercício criativo, em suas nuances de transformação de estados e qualidades da ação através dos diferentes objetos de atenção, dos focos do olhar precisos e voltados para fora de si e ou para si, das direções e níveis das ações no espaço, enfim, depois de dada uma memória de ações trajetos e qualidades, deu-se início a um trabalho mais detalhado de contato.

Com os percursos orgânicos nas relações estabelecidos, antes por meio de objetos de atenção externos, procurou-se, em um nível de percepção mais agudo, resgatar a cada realização da partitura, de forma consciente, a integralidade psicofísica pela identificação do objeto de atenção na fisicidade.

Tal procedimento foi utilizado para que a ação não perdesse a qualidade de real – tão fácil no calor das primeiras improvisações – pelo automatismo da execução da ação, já que os trajetos eram então conhecidos. O processo de contato constante, que em certa medida recria a seqüência de ações a cada repetição, foi acontecendo gradualmente e, em muitos momentos da partitura, não atingido.

O contato pela percepção de si, que visou a gerar reações vivas mesmo mediante um desenho de ação já determinado, configurou-se progressivamente através da prática, geradora de procedimentos técnicos advindos dos elementos, buscando a ação consciente e, portanto, voluntária.

Nas repetidas execuções da partitura da ação em que foi possível atingir a integralidade da presença, automaticamente, outra forma de percepção veio à tona, a da observação distanciada, que contribuiu para o domínio de determinadas ações. Assim, por exemplo, era possível, na relação com o objeto de atenção, dosar o tônus muscular, o ritmo e a intensidade do movimento em consonância com as impressões físicas e com o efeito plástico desejado.

A conseqüência natural da criação, sempre renovada pela perspectiva acima colocada, é a comunicação para o público, a qual para o ator se dá como efeito da integralidade na relação que estabelece na cena. No exercício realizado, o objetivo foi gerar a comunicação através da eficácia da presença, pela precisão e organicidade da ação, sem a preocupação de enfatizar uma trama, ficando para o espectador a tarefa de realizá-la a partir dos referenciais da cena e de acordo com seu imaginário.

O "correto estado criador" surge, portanto, do controle de si, através da atenção e percepção, e do uso desta percepção adequada aos sentidos, que manifestam as impressões na sucessão de momentos dados no tempo presente da ação.

O exercício prático, fundado sobre os elementos da ação, teve sempre como objetivo a presença do ator, para que o "correto estado criador", culminado na comunicação, fosse constante na partitura.

No exercício criativo, ocorreu uma dilatação das possibilidades expressivas, bem como da percepção dos processos orgânicos da ação. Porém, evidenciou-se também que o trabalho de reeducação do ator, para desfazer-se dos maus hábitos cotidianos e expressivos, é um caminho sem fim determinado, e as conquistas são sempre parciais.

Independente das naturais dificuldades, no entanto, se fortaleceu a convicção na ação física e, desta forma, no corpo, como um barômetro concreto e objetivo para a percepção de si, para a relação viva com o objeto de atenção e, em consequência, para a comunhão da ação com o público.

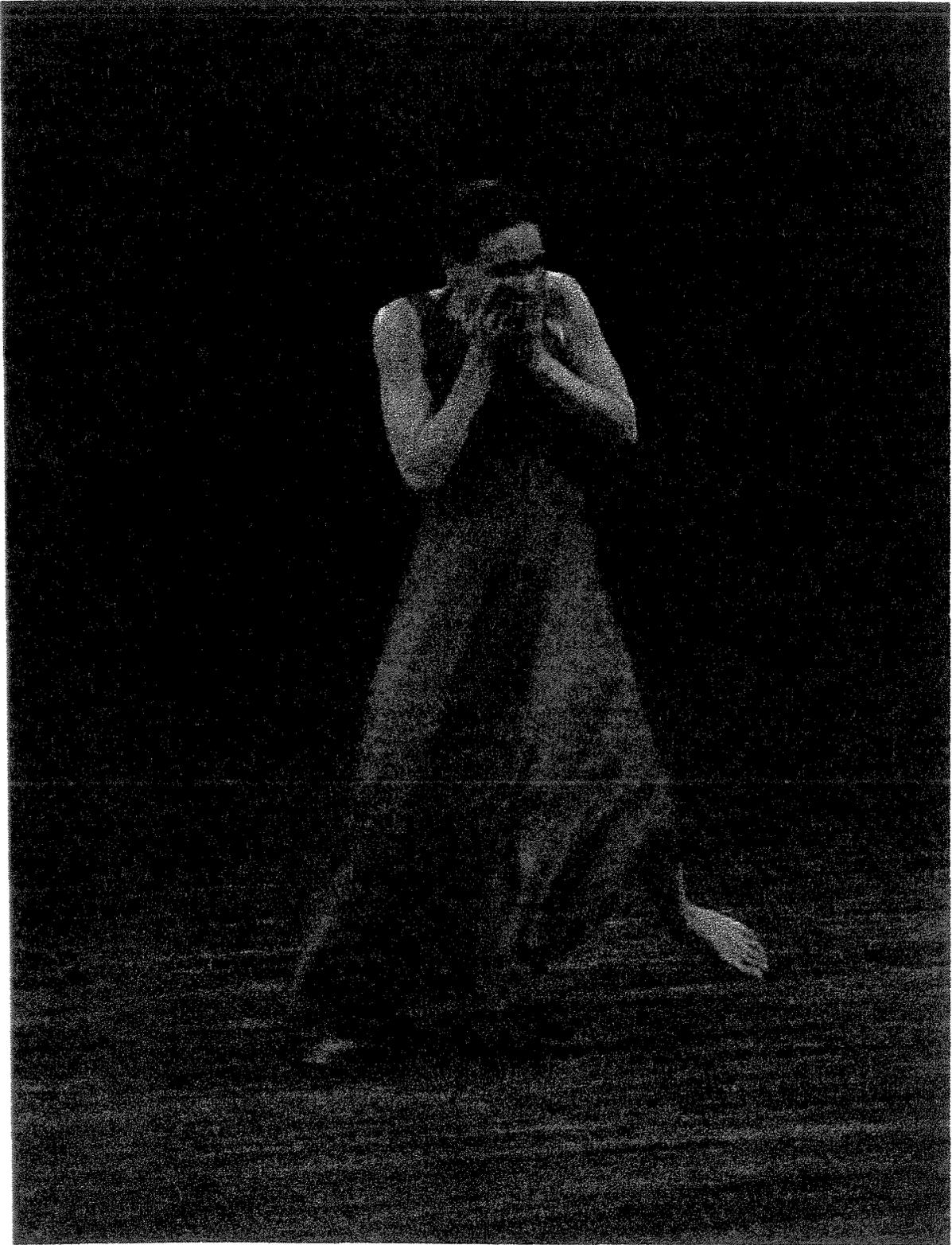


Figura 1 - Ação gerando situação



Figura 2
A plasticidade da ação através das sensações

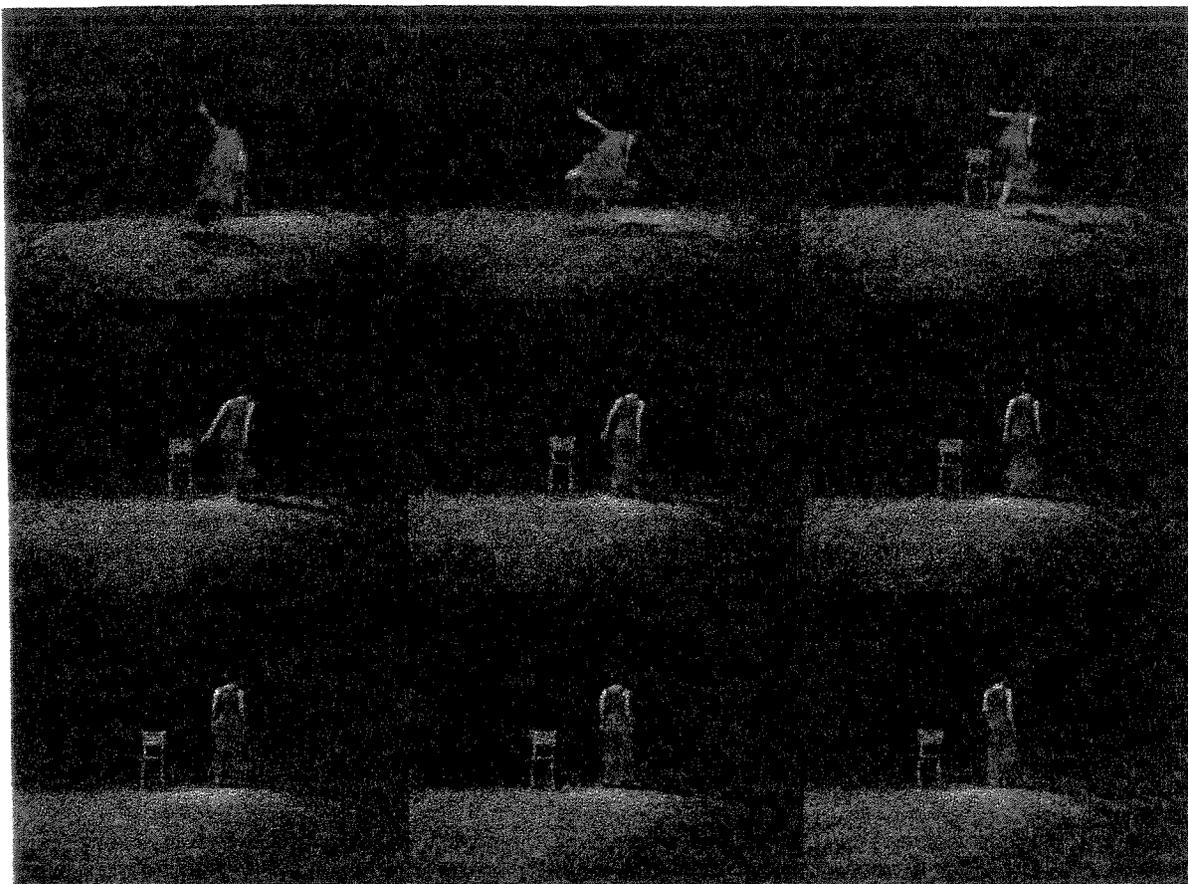


Figura 3
Estados que o ritmo pode imprimir no corpo

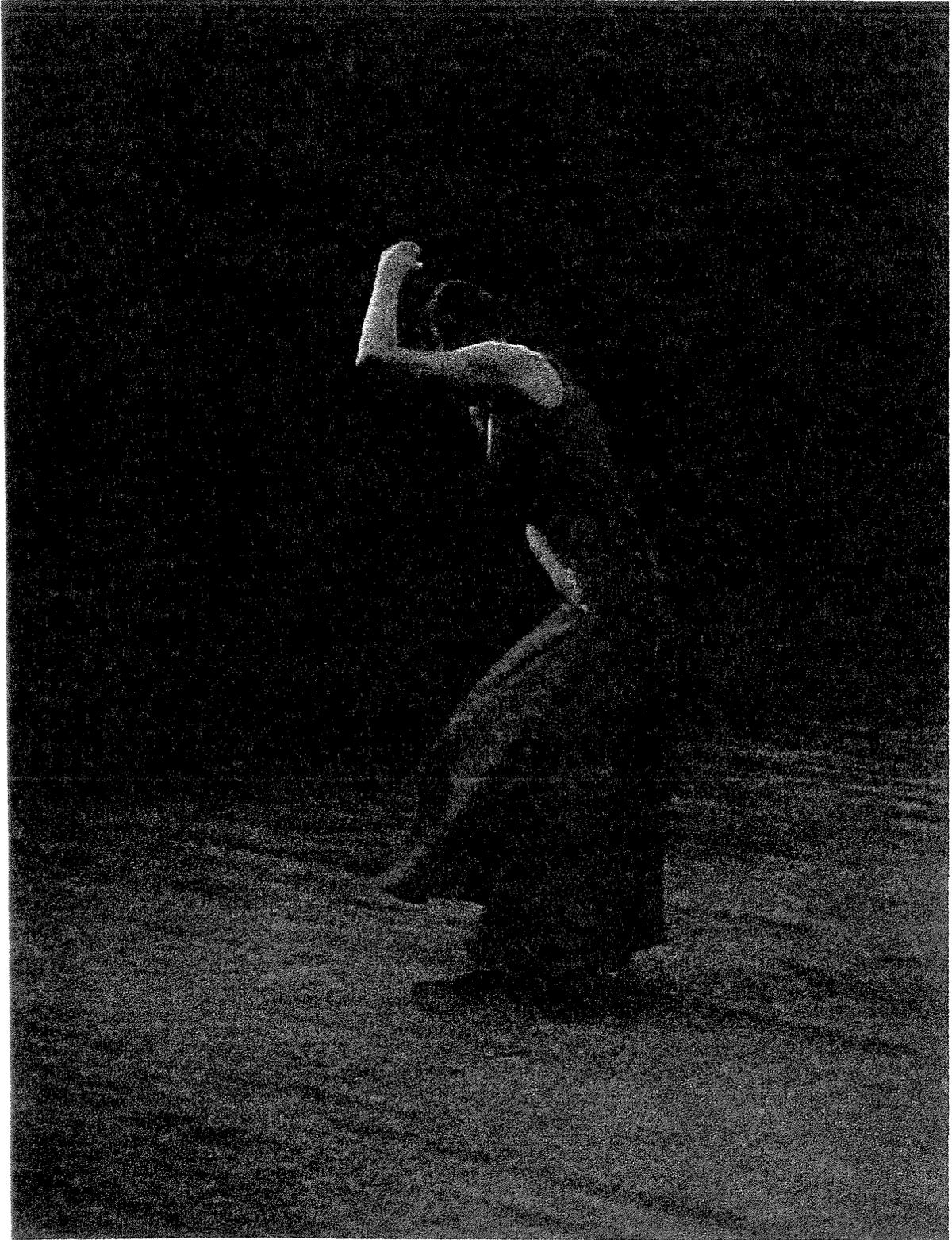


Figura 4 - Reação ao objeto de atenção

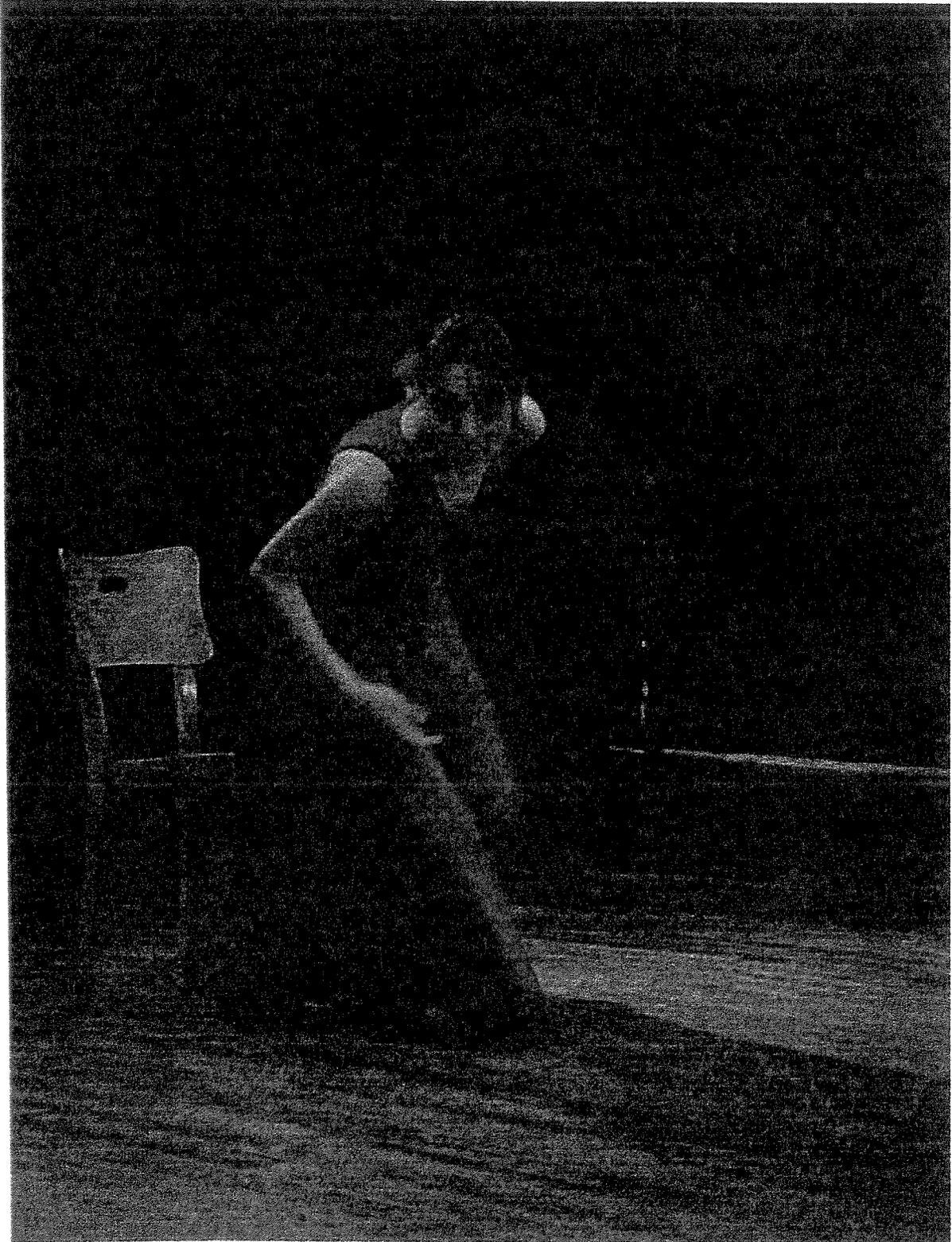


Figura 5 - Objetivos concretos são indispensáveis a precisão da ação

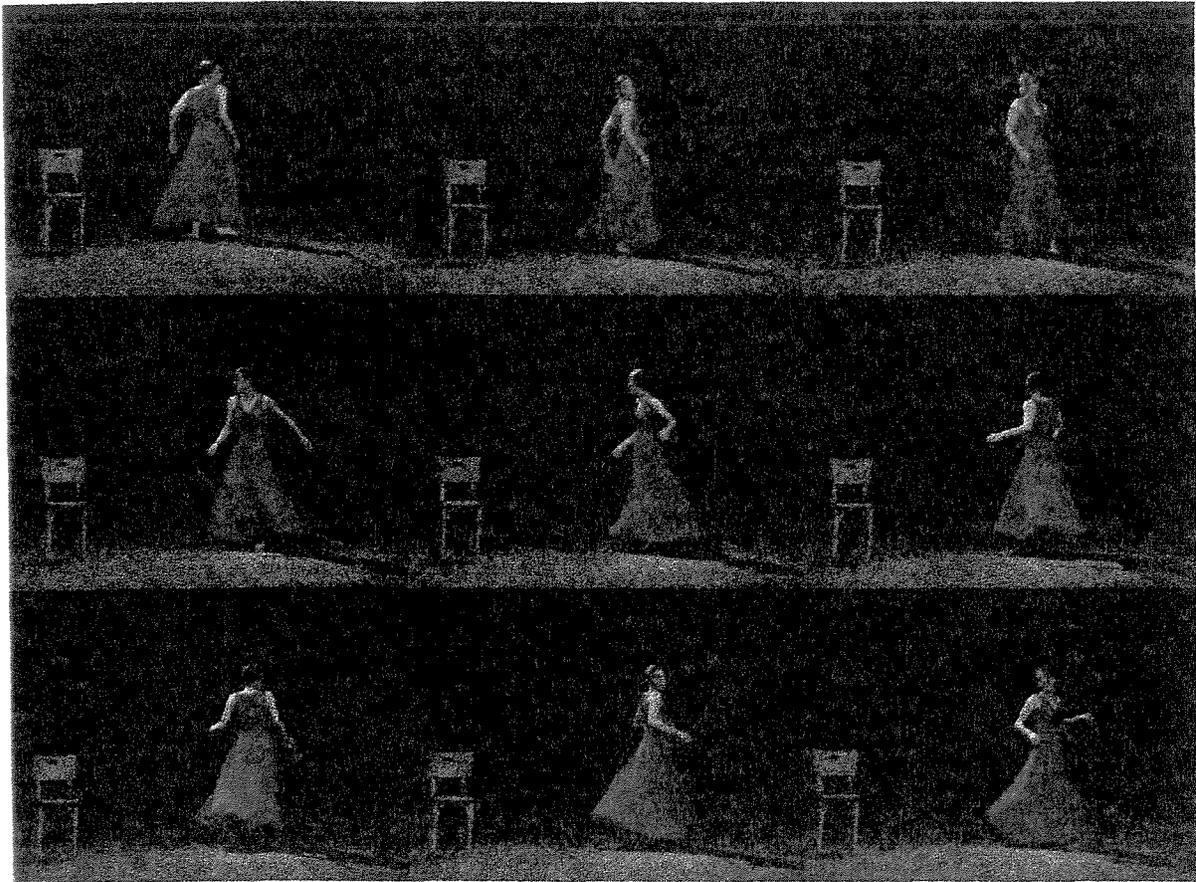


Figura 6
Adaptação e circunstância

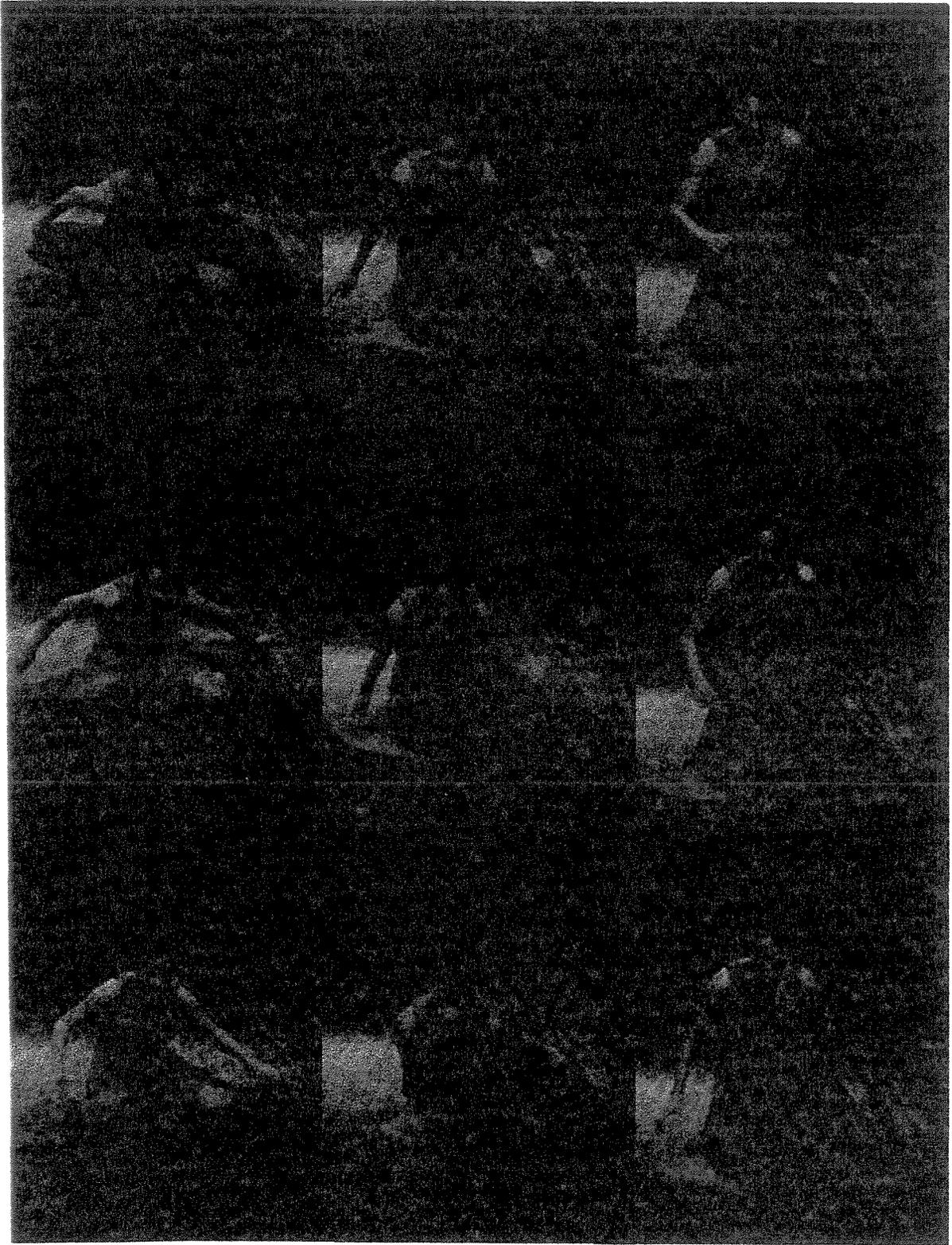


Figura 7 - Relação direcionada pelo foco de atenção

5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa se fundou no sistema de Stanislavski, que engloba os elementos da natureza criativa do ator, bem como o Método de Ações Físicas, o qual surgiu como uma mudança de abordagem desses elementos, agora direcionados para a obtenção da organicidade e precisão da ação partindo do corpo.

Na investigação do tema – a organicidade do ator na teoria, fundada na prática por Stanislavski e na realização de um exercício criativo –, a organicidade se colocou como parte de um conjunto do trabalho do ator, que culmina na obtenção da ação física.

A prática do exercício criativo foi um fator determinante para compreender a relação da natureza criativa com o princípio da ação física, ou seja, para compreender a natureza pela ação e a ação pela natureza criativa. Neste contexto, foi possível, ainda, compreender, por vias que não só a exclusivamente mental, mas também pelo aguçamento das faculdades perceptivas, os elementos orgânicos da ação, sistematizando procedimentos e tornando-os parte do exercício individual.

O exercício publicado na forma de uma partitura de ações, com uma lógica e uma coerência próprias, esteve estritamente ligado ao trabalho do ator sobre si mesmo, através da psicotécnica, para que, de um modo contínuo, os mecanismos da organicidade se tornassem conscientes⁴⁴.

No exercício e na reflexão das leis orgânicas da ação, pode-se observar que o trabalho sobre a ação física é capaz de:

- . Articular o trabalho do ator pela integralidade corpo-mente na obtenção da ação real;

⁴⁴ Para precisar o “trabalho do ator sobre si mesmo”, Franco Ruffini (1996, p.174-176) analisa esta visão de trabalho como “trabalho do ator” e “trabalho sobre si mesmo” para salientar as relações entre técnica – um programa de exercícios com objetivos a serem atingidos –; valor – aonde se chega, pela técnica, a atingir a liberdade de ser a si mesmo, na estrutura determinada – e nostalgia – como forma de conferir valor à técnica.

. Proporcionar a compreensão dos meios criativos individuais através do exercício das leis, noções e princípios, que se tornam universais ao tratar da natureza criativa;

. Viabilizar de forma coerente o exercício do ator pela psicotécnica, através da noção de “trabalho sobre si mesmo” e de noções complementares, como: o domínio de si para o encanto cênico e do personagem como efeito.

Manter a coerência do trabalho criativo individual em acordo com a coerência do princípio da ação física, desfazendo preconceitos muito arraigados nos dois aspectos, para deixar o processo de trabalho acontecer plenamente, não é tarefa simples, tampouco trabalho finalizado. A investigação, no entanto, possibilitou a sistematização de procedimentos e técnicas capazes de assegurar o encaminhamento do processo adequado para atingir a qualidade da ação física.

Se elementos são as vias da ação física, para que esta seja uma resposta da natureza orgânica, seu exercício presume o estabelecimento de um processo e não de resultados, pois a integralidade psicofísica do ator se institui por meio da corporeidade, em que as emoções, os sentimentos, assim como a mente se colocam como parte, produto e descoberta do trabalho.

Com o objetivo de compreender este universo em que a organicidade do ator está inserida, o percurso foi traçado no primeiro capítulo, intitulado “O Sistema de Stanislavski”, em que se mapearam os fundamentos envolvidos neste sistema, buscando uma visão geral dos elementos, identificando conexões e destacando o caráter complementar entre a vivência e a encarnação.

A memória emocional, normalmente identificada como um recurso de abordagem direta das emoções, foi situada como um recurso involuntário, subliminar e crucial na evocação e comprometimento do ator na relação com o objeto de atenção, caracterizando-se como registro adquirido na vida ou criado pelo trabalho do ator, contemporaneamente designado como memória muscular.

Outro ponto ponderado foi o da relação homem-ator-personagem, que qualifica o processo de identificação como relativo, já que o ator atua em nome próprio através de suas reações orgânicas nas situações e circunstâncias

propostas ou criadas. Além do mais, para que existam precisão e controle, é necessário a auto-observação concomitante ao envolvimento na ação.

Em seguida, no capítulo sobre o Método de Ações Físicas, foi colocada a particularidade do trabalho sobre a ação, onde o corpo situa-se como fundamento da organicidade no trabalho do ator.

Sublinhando a ligação entre o corpo e a mente, possível pela precisão, foram apresentados os meios deste método: a lógica e a coerência da ação, adquiridas pelo exercício com objetos imaginários, o qual tem por objetivo liberar a ação da mecanicidade, tornando-as precisas para a concentração sobre a linha de atenção; a linha ininterrupta de ações – partitura – que assegura ao ator, pela lógica e coerência das ações, a manifestação da espontaneidade; a ação justificada em imagens, que surge pela reação ao objeto de atenção pela imaginação e pelos sentidos, devendo ser detalhada em uma linha contínua.

A análise ativa foi mais um recurso exposto para a criação da linha de ação da partitura, que acontece pelo exercício da própria ação envolvida em circunstâncias e situações propostas por um texto ou pelo ator. Através da improvisação, que envolve a criação como consequência da habilidade técnica, é que os elementos da análise contribuem para a criação da linha interna e externa da partitura. A elaboração do personagem foi posicionada, nesta perspectiva, como efeito do processo das reações orgânicas e precisas do ator em um contexto de circunstâncias.

Como fechamento para o referido capítulo, foram situados o naturalismo e o realismo, identificando-os com a natureza da criação, pelo processo psicofísico, num contexto artístico, dado pela imaginação e precisão que depuram a ação cotidiana do mecânico e inconsciente, o que basta para compreender estes termos de forma diferente da simples imitação da vida.

O exercício criativo baseado nas leis orgânicas da ação, que se constituiu no capítulo final, repassou os fundamentos envolvidos em cada elemento, colocando as dimensões que a prática traz a cada um e a sua influência no processo criativo.

O processo de criação envolveu a atenção dirigida às reações orgânicas, ao jogo com o objeto, o que compromete a imaginação, e à manutenção da linha de ação para manter a integralidade no momento presente da atuação mediante as repetições da partitura, buscando a ação viva pelos trajetos físicos que determinam os estados decorrentes da ação.

O tempo-ritmo foi o elemento que motivou a criação das ações pelo exercício das velocidades em ações determinadas, motivou o surgimento das imagens pelos estados que suscitou, possibilitando, em muitos momentos, a integralidade entre os propósitos anteriormente elaborados pela ação com seu modo de realização nas repetições da partitura.

A plasticidade buscada para a ação foi trabalhada a partir do fluxo do movimento no corpo e da harmonização do tônus muscular (músculos livres) para criar o drama pela transformação do corpo, endossando as circunstâncias e acontecimentos.

As circunstâncias e acontecimentos, no exercício, surgiram na decorrência das ações e foram valorizadas pela potencialidade de sustentar a vida da ação pelas imagens e não como instrumento dramaturgico de estruturação da partitura no modelo de causa e efeito. A dramaturgia, decorrente do processo de criação, baseou-se no fluxo dos estados, com seus elementos físicos e técnicos, para priorizar a dinâmica dos sentidos em detrimento da fabulação figurativa e descritiva.

Finalmente, foi considerada a necessidade do trabalho contínuo sobre a partitura, já elaborada e precisa em sua forma, através do resgate a cada repetição da partitura, da avaliação, valorização e adaptação aos objetos de atenção, como se surgissem pela primeira vez, procurando estabelecer relações vivas pela organicidade. O caminho natural, conseqüente da comunhão com as reações orgânicas em curso e com o objeto de atenção, é a comunicação com o público pela via dos sentidos.

Os elementos, colocava Stanislavski, não levam diretamente à “inspiração”, mas são preparatórios para seu desenvolvimento. O sistema, observava, não é receita, deve ser adequado organicamente.

Esta pesquisa, que teve como objetivo maior a compreensão da organicidade, exigiu igualmente uma resposta orgânica as propostas de Stanislavski. A resposta é, sem dúvida, parcial, se levarmos em consideração a perspectiva do processo contínuo. No entanto, conquistas aconteceram no que tange a percepção do trabalho do ator, afirmando as leis orgânicas da ação como um veículo muito coerente para a simbiose do trabalho do ator com a particularidade de sua natureza criativa.

6 BIBLIOGRAFIA

- ALLIEZ, Éric (organizador). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coord. da trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo : Editora 34, 2000.
- BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Trad. Luis Otávio Burnier. São Paulo-Campinas: Editora Hucitec, Editora da Unicamp, 1991.
- _____. **A Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral**. Trad. Patrícia Alvez. São Paulo : Editora Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral**. Supervisão da tradução Luís Otávio Burnier. São Paulo-Campinas : Editora Hucitec, Editora da UNICAMP, 1995.
- BECKETT, Samuel. **Proust**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- BOUFFONNEERIES. Exercice (S). Lecture : **Bouffonneirries-Contrastes**, Revue Trimestrielle. 18-19, 1989.
- _____. Exercice (S) 2. Lecture : **Bouffonneirries-Contrastes**, Revue Trimestrielle. 24-25, 1991.
- BROOK, Peter. **El Espacio Vacío, arte e técnica del teatro**. Trad. para o español Ramón Gil Novales. Barcelona: Nexos, 1986.
- _____. **O Ponto de Mudança**. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1994.
- _____. **A Porta Aberta**. Trad. Antônio Mercado. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1999.
- BURNIER, Luis Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação-Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator -Tese (Doutorado em Semiótica)** Pontifícia Universidade Católica - PUC/São Paulo, 1994.
- CHECHOV, Michael. **Para o Ator**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo : Martins Fontes, 1986.
- CRUCIANI, Fabrizio. **Registi Pedagoghi e Comunità Teatrali nel Novecento (e scritti inédisti)**. Roma : Editori & Associati, 1995.

- DAMÁSIO, António. **O Erro de Descartes, emoção, razão e o cérebro humano.** Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- _____. **O Mistério da Consciência.** Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos.** Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1987.
- _____. **Crítica e Clínica.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo : Editora 34, 1997.
- _____. **A Lógica do Sentido.** Trad. Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo : Editora Perspectiva, 1998
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia.** Volumes 3 e 4, Coord. da trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo : Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos.** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro São Paulo : Editora Escuta, 1998.
- DYCHTOWALD, Ken. **Corpomente.** Trad. Maria Sílvia Mourão Neto São Paulo : Summus Editorial, 5ª edição.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo Movimento.** Trad. Daisy A. C. Souza. 5 ed., São Paulo : Summus Editorial.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Tecniche Originarie dell'attore.** Lições proferidas por Grotowski na Universidade de Roma em 1982. Tradução sob a coordenação de Luisa Tinti, (não publicado).
- _____. **Em Busca de um Teatro Pobre.** Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1992.
- _____. **De la Compañia Teatral a el Arte como Veículo.** Trad. Para o espanhol de Jaime Soriano, Hernán Bonete e Fernando Montes. **Revista Máscara**, Ano 3, n.11-12, México : Ed. Escenologia, p.4-17, 1993.
- _____. **El Performer.** Trad. Para o espanhol de Farahilda Sevilla e Fernando Montes **Revista Máscara**, Ano 3, n.11-12, México : Ed. Escenologia, p. 78-81, 1993.
- _____. **Respuesta a Stanislavski.** Trad. Para o espanhol de Margherita Pávia. **Revista Máscara**, Ano 3, n.11-12, México : Ed. Escenologia, 18-26, 1993.

- ____. **El Principe Constante** de Ryszard Cieslak. **Revista Máscara**, n.16, México : Ed. Escenologia, p.7-11, 1994.
- GURDJIEFF, G.I. **Encontro com Homens Notáveis**. Trad. Eleonora Leitão de Carvalho. 13. ed., São Paulo : Pensamento, 2000.
- ____. **Gurdjieff Fala a seus Alunos**. Trad. Membros da Sociedade Para o Estudo e Pesquisa do Homem. 9. ed ,São Paulo : Pensamento, 1998.
- HARTMANN, Thomas de. **Nossa Vida com Gurdjieff**. Trad. Membros da Sociedade Para o Estudo e Pesquisa do Homem. 9. ed., São Paulo : Pensamento, 1993.
- JIMÉNEZ, Sergio (Org.). **El Evangelio de Stanislavski Según sus Apóstoles, los Apócrifos, la Reforma, los Falsos Profetas y Judas Iscariote**. México : Editora Escenologia, 1991.
- JIMÉNEZ, Sergio e CEBALLOS, Edgar. **Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica**. México : Editorial Gaceta, 1988.
- JULLIEN, François. **Tratado da Eficácia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo : Editora 34, 1998.
- KNÉBEL, María Ósipovna. **El Último Stanislavski**. Trad. para o espanhol de Jorge Saura. Madri: Editorial Fundamentos, 1996.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro : Funarte, 1997.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo : Summus Editorial, 1978.
- MAGNAT, Virginie. **Cette vie n'est pas suffisant. De l'acter selon Stanislavski au performer selon Grotowski**. **Téâtre Public**, n. 53, p. 4-19, 2000.
- MARINIS, Marco de. **Mimo e Teatro nel Novecento**. Firenze : La Casa Usher, 1993.
- ____. **Dramaturgia dell'attore**. Bolonha : I Quaderni dell Battello Ebro, 1997.
- ____. **Capire il Teatro, lineamenti di una nuova teatrologia**. Firenze : La Casa Usher, 1997 b, 3ª reimpressão.
- ____. **In Cerca Dell'Attore, un bilancio del novecento teatrale**. Firenze : La Casa Usher, 1997 b, 3ª reimpressão.
- RUFFINI, Franco. **I Teatri di Artaud, Crudeltá Corpo-Mente**. Bolonha : Il Mulino, 1996.

- ____. **Teatro e Boxe, L"Atleta del Cuore" nella Scena del Novecento.** Bolonha : Il Mullino, 1994.
- ____. **Teatri sopra la pelle teatro sotto la pelle.** *La Rivista del Manifesto*, Itália, nº9, 2000. Disponível em: <<http://www.larivistadelmanifesto.it/archivio/9/9A2000915.html>> - Data de acesso: 26.09.2001.
- RICHARDS, Thomas. **Al Lavoro con Grotowski sulle Azzione Fische.** Milão : Ubulibri, 1993.
- ROSENFELD, Denis L. (editor). **Ética e Estética.** *Revista Filosofia Política*, Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, Série III – n. 2, 2001.
- SANTOS, Inaicyr Falcão. **Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação.** Tese (Doutorado em Educação), Universidade de São Paulo - USP, 1996.
- SAVARESE, Nicola. **Teatro e Spetaculo fra Oriente e Occidente.** Roma : Laterza, 1997.
- STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias.** Trad. Para o español de Salomón Merener. Buenos Aires : Editorial Quetzal, 1980.
- ____. **El Trabajo del Actor Sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.** Trad. Para o español de Salomón Merener. Buenos Aires : Editorial Quetzal, 1983.
- ____. **Mi Vida en el Arte.** Trad. Para o español de Porfirio Miranda Marshall. Habana : Editorial Arte y Literatura, 1985.
- ____. **Trabajos Teatrales, correspondencia.** Trad. Para o español de Luis Sepulvida. Buenos Aires : Editorial Quetzal, 1986.
- ____. **El Trabajo del Actor sobre su Papel.** Trad. Para o español de Salomón Merener. Buenos Aires : Editorial Quetzal, 1977.
- TAVIANI, Ferdinando. Ryszard Cieslak, in *Memorian (1927 –1990).* *Revista Máscara*, n.16, México : Ed. Escenologia, p. 14-23, 1994.
- TORPORKOV, Vasilij. **Stanislavski alle prove, gli ultimi anni.** Trad. para o italiano de Rosária Fasanelli. Milão : Ubulibri, 1991.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo.** Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

TOVSTONÓGOV, Gueorgui. **La Profesión de Director de Escena**. Trad. para o espanhol de Beatriz Maggi e Ezequiel Vieta. Havana : Editorial Arte e Literatura, 1980.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA e UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Departamento de Artes Cênicas e Departamento de Arte Dramática. **A Máscara como Instrumento Xamânico no Treinamento teatral de Jacques Copeau**. LEABART, Thomas. Trad. Marcelo Fagundes. Coordenação do evento "Poética e Gramática do Mimo Corpóreo" de Irion Nolasco, Maria Lúcia Raimundo e Nair D'Agostini. Porto Alegre – Santa Maria, 2000 (Não Publicado).

VISHNIVETZ, Berta. **Eutonia: educação para o corpo e para o ser**. Trad. Benita Beatriz Canabrava. São Paulo : Summus Editorial, 1995.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE