

**PABLO CANALLES**

**DOS PRINCÍPIOS DO ATOR:**

**A ANÁLISE DA AÇÃO FÍSICA ATRAVÉS DA TRÍADE  
PERCEPÇÃO-IMAGINAÇÃO-ADAPTAÇÃO, A PARTIR DOS  
PRESSUPOSTOS DE KONSTANTIN STANISLÁVSKI**

**FLORIANÓPOLIS, SC**

**2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
CENTRO DE ARTES – CEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO – PPGT**

**PABLO CANALLES**

**DOS PRINCÍPIOS DO ATOR:**

**A ANÁLISE DA AÇÃO FÍSICA ATRAVÉS DA TRÍADE  
PERCEPÇÃO-IMAGINAÇÃO-ADAPTAÇÃO, A PARTIR DOS  
PRESSUPOSTOS DE KONSTANTIN STANISLÁVSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Teatro.

**Orientador:** Professor Dr. José Ronaldo Faleiro

**FLORIANÓPOLIS – SC**

**2008**

**PABLO CANALLES**

**DOS PRINCÍPIOS DO ATOR:**

**A ANÁLISE DA AÇÃO FÍSICA ATRAVÉS DA TRÍADE  
PERCEPÇÃO-IMAGINAÇÃO-ADAPTAÇÃO, A PARTIR DOS  
PRESSUPOSTOS DE KONSTANTIN STANISLÁVSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Teatro.

**Banca Examinadora:**

Orientador:

---

Professor Doutor José Ronaldo Faleiro  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro:

---

Professora Doutora Vera Collaço  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro:

---

Professora Pós-Doutora Elena Nikolaevna Vássina  
Universidade de São Paulo - USP

**FLORIANÓPOLIS-SC 29/02/2008**

Este trabalho é dedicado à minha família e amigos, por sempre acreditarem nos meus maiores devaneios; aos meus mestres, por serem generosos mostrando sempre os caminhos mais difíceis; e a todos aqueles que, como eu, acreditam que a verdadeira formação de um artista cênico só se dá no árduo trabalho prático de cada dia.

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho só foi possível devido ao empenho de uma série de pessoas, desde minha família, com a sempre preciosa e necessária contribuição financeira e amorosa, até meus queridos mestres, tanto na Universidade Federal de Santa Maria quanto na Universidade do Estado de Santa Catarina. Especialmente a Nair D'Agostini, Maria Luiza Furtado Kahl e José Ronaldo Faleiro, a quem agradeço imensamente.

Agradeço a todos os meus companheiros de trabalho, especialmente ao pessoal do FRUI Central de Teatro e do Show de Humor “O Uivo do Coyote”, que no árduo trabalho diário me ajudam a encontrar as respostas – e cada vez mais perguntas – para as questões dessa arte tão efêmera e, ao mesmo tempo, tão concreta.

A todos os alunos que passaram pela minha vida, oferecendo as respostas.

Aos amigos de todas as horas Fábio Galvani, André Isaia e Piero Tessaro, por tudo, sempre.

Não se trata de pintar a vida, e sim de tornar a pintura viva.

**PIERRE BONNARD**

## RESUMO

O trabalho aqui apresentado procura investigar como se dá a construção das ações físicas, segundo o ator, diretor e pedagogo russo Konstantin Stanislávski, através da tríade percepção-imaginação-adaptação, tendo em vista que essas três faculdades do ser humano são de fundamental importância para o trabalho do ator. A pesquisa visa a fazer um apanhado geral sobre a vida e a obra de Stanislávski, e como ele chegou à questão da ação física, buscando sempre uma atuação verdadeira e orgânica, tendo como fim a emoção do ator. Nesse sentido, fazem parte do trabalho uma investigação aprofundada sobre *as leis do homem em ação* – postuladas por Stanislávski e, aqui, relacionadas a cada uma das três faculdades – e a última grande contribuição do pesquisador russo à arte teatral: a *análise ativa*, que engloba as leis, a ação física e os demais elementos do *Sistema*. O mestre russo, ao fim de seus estudos, lega-nos a primorosa idéia de que a ação física é apenas um meio para a criação, que possibilita ao ator penetrar no seu próprio subconsciente e emocionar-se. Para Stanislávski, é através de uma série de ações realizadas pelo ator que o público pode ver a emoção percorrendo a cena.

**Palavras-Chave:** Ação física. Análise ativa. Percepção. Imaginação. Adaptação. Stanislávski. Leis do homem em ação.



## ABSTRACT

The essay presented here investigates the construction of the Physical Actions according to Russian actor, director and educationalist Konstantin Stanislavski, through the perception-imagination-adaptation triad, considering that these three properties of the human being are of fundamental importance for the actor's work. The research aims to create a compilation of Stanislavski's life and work, and how he arrived at his theory of the Physical Actions, always looking for true and organic acting, having as a goal the emotion of the actor. Therefore, part of this study is a profound investigation of the laws of man in action - applied by Stanislavski and, here, correlated to each of the three properties; as well as the last great contribution of the Russian scholar to the theatrical arts: the active analysis, which encompasses the laws, the physical action and the other elements of his System. The Russian master, at the end of his studies, leaves as his legacy, the distinct idea that the physical action is only the path to creation, which gives the actor the possibility of penetrating his or her own subconscious and being moved. To Stanislavski, it is through a series of actions performed by the actor that the public can see emotion run through the scene.

**Keywords:** Physical action. Active analysis. Perception. Imagination. Adaptation. Stanislavsky. Laws of the man in action.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>CAPÍTULO 1. STANISLÁVSKI E O TRAJETO À AÇÃO FÍSICA.....</b>	<b>12</b>
1.1. A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE STANISLÁVSKI.....	12
1.1.1. Os Primeiros Anos de Vida e Arte.....	13
1.1.2. A Vida na Arte e a Busca da “Vida em Cena”.....	14
1.1.3. Da Técnica Exterior à Vivência Interior.....	18
1.1.4. A Memória Emotiva.....	20
1.1.5. Sistematização x Inspiração: a Ação Física.....	25
1.1.6. Afirmações e Dúvidas sobre Stanislávski.....	32
<b>CAPÍTULO 2. A AÇÃO FÍSICA E AS FACULDADES.....</b>	<b>37</b>
2.1. DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE AÇÃO FÍSICA.....	37
2.2. AS FACULDADES ESSENCIAIS AO ATOR.....	45
2.3. AS LEIS DO HOMEM EM AÇÃO.....	49
2.3.1. Uma Constante: Lei dos Músculos Livres.....	55
2.3.2. As Leis Formadoras da Percepção.....	58
2.3.2.1. Lei do Desenvolvimento da Vontade.....	62
2.3.2.2. Lei da Atenção Orgânica.....	68
2.3.2.3. Lei da Circunstância.....	77
2.3.2.4. Lei da Relação ou da Comunicação.....	82
2.3.3. Um Elemento Criativo: A Imaginação.....	86
2.3.3.1. Lei da Imaginação.....	90
2.3.4. As Leis Formadoras da Adaptação.....	100
2.3.4.1. Lei do Acontecimento ou Situação.....	102
2.3.4.2. Lei da Valorização ou Apreciação.....	104
2.3.5. Lei do Tempo-Ritmo.....	106
<b>CAPÍTULO 3. A AÇÃO FÍSICA E A ANÁLISE ATIVA.....</b>	<b>110</b>
3.1. ANÁLISE ATIVA: PROCEDIMENTOS.....	113
3.2. O CONTO “BÁRBARA” E A ANÁLISE ATIVA.....	115
3.2.1. Esquema de Análise Ativa do Conto “Bárbara”.....	131
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>133</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>141</b>

## INTRODUÇÃO

O objetivo das investigações do ator e diretor russo Konstantin Serguéievitch Stanislávski<sup>1</sup> (1863-1938) era a procura de leis<sup>2</sup> que regessem o trabalho do ator dentro da cena. Através de uma intensa e metódica pesquisa, tanto prática quanto teórica, ele permitiu ao ator que estudasse não só a sua arte, mas também sua natureza criadora, conjecturando uma disciplina calcada em um treinamento sistemático. Partindo dessas investigações e visando a restabelecer na cena as condições que regem a ação cotidiana, Stanislávski elaborou um *sistema* de atuação baseado no comportamento do ser humano.

Todavia, o mestre russo desenvolveu seu trabalho nos últimos anos do século XIX e, especialmente, nos primeiros 30 anos do século XX, época em que a estética realista ainda exercia grande influência sobre a cena teatral, o que acarretou, até os dias atuais, o mau entendimento do conceito de *ação física*. Para muitos, ela está ainda atrelada ao realismo, sendo de pouco uso nas manifestações teatrais da contemporaneidade.

Na verdade, o que Stanislávski propôs foi a análise de leis, retiradas da vida, que regessem a organicidade<sup>3</sup> do ator em uma situação de representação, ou seja, na ficção; e nessa ficção, poderiam existir diversas possibilidades estéticas, muito além da simples ilustração da realidade, muitas vezes proposta pela corrente realista. O que deve acontecer para que se tenha

---

<sup>1</sup> A transliteração dos termos russos para a língua portuguesa foi orientada pela professora russa Elena Vassina, atuante na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> A acepção do termo *lei* será mais pormenorizadamente examinada no subcapítulo 2.3.

<sup>3</sup> A organicidade, segundo Vassili Toporkov (1961), é o fluxo autêntico de vida sobre a cena, que torna a ação e o ator coerentes e convincentes, em uma situação de representação.

essa organicidade em cena é seguir alguns pressupostos básicos, que podemos inferir da leitura dos principais escritos de Stanislávski – as traduções feitas diretamente da língua russa para o espanhol de *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias* [O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador das vivências] (1980), *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación* [O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação] (1983), *El trabajo del actor sobre su papel* [O trabalho do ator sobre o seu papel] (1977), *Mi vida en el Arte* [Minha vida na arte] (1985) e *Trabajos Teatrales: Correspondencia* [Trabalhos teatrais: Correspondência] (1986) – e do contato com a teoria dos discípulos de Stanislávski, como Evguêni Vakhtángov, Mikhail Tchékhev, Maria Knébel e Gueorgui Tovstonógov, que desenvolveram as idéias do mestre russo e reviram aspectos de grande auxílio na evolução do *sistema* após 1938, ano da morte de Stanislávski.

A partir da análise desses escritos, podemos inferir que os pressupostos básicos para a organicidade do ator sejam:

1. Que o ator justifique o que faz externamente, sua *partitura de ação* – ou seja, o conjunto das ações que ele realiza, unidas por determinada lógica – com algo que aconteça em seu interior. Esse “forro” da ação, ou *subpartitura*<sup>4</sup> não é puramente psicológico, mas imagético, entendendo-se imagem como uma unidade sensorial, psicofísica, já que a imaginação (*imagem + ação*) é ativa.

---

<sup>4</sup> A noção de subpartitura pode ser compreendida com uma citação do livro *A Canoa de Papel* (BARBA, 1994, p. 166): “Cada ação é como um vestido com um forro. O forro, que geralmente não se pode ver de fora, é para uso do ator. Alguns atores preferem partir do forro e outros do vestido. Não existe um dualismo forro-vestido. Não é decisivo de onde se parte. Ao final, forro e vestido deverão ser um todo: corpo-mente”.

Tomando por partes: a ação é um processo psicofísico (pois ocorre no corpo/mente do ator) de luta contra circunstâncias dadas. Ela visa a alcançar determinado objetivo, ou seja, ultrapassar a circunstância – imaginada ou dada – em que o ator se insere, modificando, de alguma forma, a realidade em que atua.

2. Que o ator aja no aqui e agora, o que caracteriza todas as manifestações teatrais que têm a presença – um de nossos principais focos nessa pesquisa – como elemento fundamental.
3. Que o ator se coloque em acontecimentos e circunstâncias, dentro de sua própria lógica e coerência, não sendo necessária a identificação psicológica com alguma personagem, já que não se trata de uma *interpretação*, mas sim de uma re-invenção da ficção, corporificada na unidade psicofísica do ator.

No trabalho a seguir, tendo esses fatores em mente, iremos investigar como se dá a construção das ações físicas, segundo Konstantin Stanislávski, através da tríade **percepção-imaginação-adaptação**. Esse recorte foi escolhido tendo em vista a relevância dessas três faculdades<sup>5</sup> para a existência do ser humano e do trabalho do ator, como o próprio encenador russo deixa claro ao longo de seus estudos e escritos, o que veremos no decorrer do trabalho.

Já a escolha da ação física, como um dos pilares fundamentais desta pesquisa, se deu pelo fato de ela catalisar todos os outros elementos do sistema stanislavskiano, e ser o ponto decisivo da mudança alcançada pelo mestre russo, entre o trabalho via *inspiração* e o trabalho com uma metodologia

---

<sup>5</sup> O termo *faculdade* refere-se ao poder de efetuar uma ação física ou material, sendo também definida, por aproximação, ao termo *capacidade*.

*concreta* para o artista do teatro ou da ópera. Por isso, a partir do momento em que Stanislávski busca exclusivamente *a emoção* dentro da cena, mas percebe que esta emoção não pode servir como metodologia, já que não podemos controlá-la, ele passa a desenvolver uma nova metodologia, calcada nas ações físicas e, finalmente, na análise ativa, outro dos pilares de nossa investigação.

Esta pesquisa divide-se da seguinte maneira: no primeiro capítulo, veremos um histórico da vida de Konstantin Stanislávski e de seu trabalho na cena teatral, até sua chegada à questão da *ação física*. No segundo capítulo, abordarei o conceito de ação física, e a forma como se dá sua construção, associando-a a cada uma das seguintes faculdades: *percepção, imaginação e adaptação*. Aqui, também farei uma relação entre essas faculdades e as *leis do homem em ação*, pesquisadas por Stanislávski. No terceiro capítulo, teremos como ponto principal o processo de análise ativa, último e mais importante trabalho do investigador russo, que conecta cada um dos elementos da atuação investigados por ele. No capítulo referente à análise ativa, buscarei explicá-la com base em minha prática de ator, quando criei um espetáculo-solo de conclusão de curso, dentro do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM.

Finalmente, concluirei o trabalho exemplificando a construção de uma situação cênica a partir de todos os princípios levantados neste estudo, juntamente com a análise ativa de um conto. Este trabalho de pesquisa, realizado durante quase três anos, modificou-se diversas vezes e, apesar de tratar de um assunto a muito conhecido e estudado, possibilitou uma compreensão que eu, enquanto ator, diretor e professor de Artes Cênicas, ainda não possuía de forma tão clara e objetiva.

## CAPÍTULO 1. STANISLÁVSKI E O TRAJETO À AÇÃO FÍSICA.

### 1.1. A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE STANISLÁVSKI

A busca de um sistema concreto de atuação, no qual o ator pudesse alicerçar sua técnica, foi de fundamental importância na vida do ator, diretor e pedagogo russo Konstantin Serguéievitch Stanislávski. Em sua vida artística, ele defendeu a idéia de que o ator deveria conhecer-se, trabalhar sobre si mesmo e, assim, dominar seu aparato psicofísico, através da observação atenta da realidade que o circunda, para que pudesse criar de forma viva e orgânica.

Foi através de intensa pesquisa prática e teórica que Stanislávski conseguiu que o ator tivesse a possibilidade de estudar sua arte e sua natureza criadora, pressupondo uma disciplina calcada na *sistematitchnaia treniróvka*, ou treinamento sistemático (D'AGOSTINI, 2001). Seu principal mote, a partir da primeira década do século XX, foi a investigação de leis específicas, retiradas do comportamento cotidiano do ser humano, que pudessem reger a atuação. Ele desenvolve a idéia de que, se o homem respeita alguns princípios ou leis ao agir na vida cotidiana, e esses princípios podem ser analisados, é possível buscar reproduzi-los na cena, a fim de dar organicidade ao ator:

Tratemos de compreender como podemos nos habituar a atuar no palco, não como atores "em geral", mas como homens, de um modo simples, natural, organicamente correto, livre, como exigem não as

condições do teatro, e sim as leis da vida, da natureza orgânica. (STANISLÁVSKI, 1980, p.95, tradução nossa)<sup>6</sup>.

São leis cognoscíveis, e, por conseqüência, capazes de ser apreendidas por qualquer ser humano. A partir daí, o mestre russo buscou dissolver a noção de ação física em leis, regentes da organicidade do ator em cena, para poder entender o fenômeno da atuação de maneira mais eficiente. É assim que, nos primeiros quarenta anos do século XX – e últimos de sua vida – Stanislávski vai esboçar um sistema que “explora e codifica as leis criativas que determinam a arte do ator.” (KNÉBEL, 1996, p.7, tradução nossa<sup>7</sup>).

Não foi, entretanto, da noite para o dia que Stanislávski lançou as bases para um sistema tão complexo: foram necessários a ele anos de experiência no teatro amador, a observação dos grandes intérpretes do teatro de sua época e uma busca diária por respostas a perguntas que formulava para si mesmo; e, sobretudo, muito trabalho prático. Para entender de que forma o encenador russo trilhou esse percurso, é preciso conhecer sua vida e, principalmente, sua “vida na arte”.

### **1.1.1. Os Primeiros Anos de Vida e Arte<sup>8</sup>**

Konstantin Serguéievitch Stanislávski nasceu em Moscou, no ano de 1863, e viveu em uma época em que a arte, a ciência e a estética fervilhavam

---

<sup>6</sup> “Tratemos de comprender como podemos habituarnos a actuar en la escena no como actores, “en general”, sino como hombres, de um modo simple, natural, orgánicamente correcto, libre, como lo exigen, no las condiciones del teatro, sino las leyes de la vida, de la naturaleza orgânica.”

<sup>7</sup> “explora y codifica las leyes creativas que determinan el arte del actor.”

<sup>8</sup> O texto a seguir foi elaborado com base na leitura da autobiografia de Stanislavski “Minha Vida na Arte”.



em novas atividades. Filho de uma família russa abastada, teve uma educação esmerada e desde muito cedo se interessou pelas artes e, sobretudo, pelo circo e pelo teatro, fosse pelo sangue – sua avó era uma conhecida atriz francesa – fosse pela oportunidade dada por seu pai, o industrial Serguei Vladimírovitch Alekséiev, que levava os dez filhos religiosamente às atividades artísticas.

Nas primeiras oportunidades que tiveram, e inspirados pelos números circenses ou *performances* teatrais que perambulavam pelas suas memórias, os Alekséiev montaram seu próprio teatro. Iniciaram com teatrinho de bonecos, passando, a seguir, a *performances* mais elaboradas, apresentadas ao círculo de amigos. Em pouco tempo, o patriarca havia construído uma verdadeira sala de espetáculos, na qual tomaram forma as primeiras investidas de Stanislávski rumo ao universo da direção e da atuação.

### **1.1.2 A Vida na Arte e a Busca da “Vida em Cena”**

Nessa época, contando com aproximadamente 14 anos, o objetivo primeiro de Konstantin Serguéievitch ao atuar era parecer-se com seus artistas preferidos. Fossem eles do Teatro Mali – importante companhia russa de sua época, ou de alguma companhia de Ópera, o importante era que Stanislávski pudesse trabalhar em si alguns recursos externos e algumas modificações vocais para chegar o mais próximo possível daqueles a quem admirava.

Experiência trouxe dúvida, e o trabalho prático mostrou-se a melhor escola: atuar pela imitação era um método inconstante, invariavelmente artificial e que dificilmente agradava ao próprio ator ou ao público. Com o

tempo, muito influenciado pelos espetáculos a que assistia, pelas conversas com ícones do teatro, e pela observação dos atores que lhe chamavam a atenção, Stanislávski concluiu que “copiar paralisa a criação individual” (STANISLÁVSKI, 1985, p.87, tradução nossa<sup>9</sup>) e partiu para novas buscas metodológicas.

Ao ingressar em uma escola de teatro, aos 21 anos, Stanislávski percebeu que “existia uma falta de fundamentação e de sistema” (STANISLÁVSKI, 1985, p.94, tradução nossa<sup>10</sup>), o que muito o desagradava, já que os alunos eram conduzidos principalmente ao clichê e aos estereótipos de atuação, estando longe de trazer à cena a organicidade e a verdade da vida, tal como almejava o jovem Konstantin Serguéievitch. Conseqüentemente, aprofundaria seus conhecimentos – e suas questões – na prática do Círculo Alekséiev, grupo que constituiu com sua família e com o qual encenou diversas peças, servindo-lhe como uma verdadeira escola.

A partir de 1888, com o sucesso de vários dos espetáculos encenados no Círculo, Stanislávski decidiu abandonar o amadorismo e tornar-se um profissional do teatro. Passou então a integrar e dirigir a Sociedade Moscovita de Arte e Literatura, o que lhe tomou muito tempo, mas lhe permitiu pesquisar de forma contínua acerca da arte da atuação e da direção teatrais. Muitos foram os espetáculos nos quais atuou e que dirigiu então, e esse laboratório prático tornou-o muito conhecido em sua área.

Entretanto, foi no ano de 1890 que Stanislávski começaria a repensar de forma mais profunda os seus conceitos sobre o teatro, com a visita feita a Moscou pela companhia teatral do Duque Jorge de Meiningen (1826-1914), da

---

<sup>9</sup> “copiar paraliza la creación individual.”

<sup>10</sup> “Existía una falta de fundamentación y de sistema.”

Alemanha. Exímio ilustrador, o duque era profundamente comprometido com o realismo histórico alemão, o que caracterizava inclusive suas montagens. Muito influenciados pelas encenações de obras shakespearianas na Inglaterra e na Alemanha, que primavam pela reconstituição histórica, *Os Meiningen* – nome pelo qual era conhecida toda a companhia do Duque – guiavam-se pelas proposições de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Richard Wagner (1813-1883) no tocante à unidade dos elementos constitutivos do espetáculo, respeitando o conceito de *Obra de Arte Total*.

A influência da companhia do duque no trabalho de Stanislávski veio em diversos fatores: desde o banimento do estrelismo do ator nos palcos, nos longos períodos de ensaios e na constante reformulação do espetáculo, até chegar ao firme estabelecimento do papel do diretor, em uma época em que a figura do encenador começava a surgir. Além disso, a exatidão da reconstrução histórica e a preocupação quase arqueológica na caracterização exterior do palco e do ator foram fatores decisivos na nova linha de pesquisa que iniciava o encenador russo: ele deu-se conta de que “Meiningen [usava] seus recursos de direção para revelar a essência espiritual da obra.” (STANISLÁVSKI, 1985, p.150, tradução nossa<sup>11</sup>).

Stanislávski afirma, em sua autobiografia (1985) que, por esse tempo, ao imitar o diretor alemão, tornara-se um “diretor-déspota”, percebendo então que o caminho que desejava seguir era outro. Era necessário, para ele, que a construção da personagem e, conseqüentemente, do espetáculo, atingissem o ator *internamente*, não bastando somente a elaboração exterior; por mais que os adereços cênicos fossem bem elaborados e críveis historicamente, e que o

---

<sup>11</sup> “Meiningen [usava] sus recursos de dirección para revelar la esencia espiritual de la obra.”

ator estivesse maquiado e vestido da forma mais realística, era necessário chegar à alma do artista, pois algo deveria se passar em seu interior.

Frente a essa nova descoberta, percebeu que, apesar de a elaboração exterior ser “um caminho lateral até a alma do artista, do exterior para o interior, do corpo para a alma, da encarnação à vivência, da forma ao conteúdo” (STANISLÁVSKI, 1985, p.156, tradução nossa<sup>12</sup>), ela por si só não constituía uma metodologia ou um sistema com o qual o ator e o diretor possam contar, e por isso mesmo não bastava.

Seria a partir de junho de 1897, com o célebre encontro de dezoito horas entre Stanislávski e o dramaturgo Vladímír Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943), no *Slaviansky Bazar*, que a busca do diretor russo por um sistema de atuação começaria a tomar bases mais sólidas: a conversa resultou, após várias discussões, na criação do TAM – Teatro de Arte de Moscou. Agora, com um lugar e um grupo de atores definidos, o trabalho de Konstantin Serguéievitch tomava um caráter mais experimental, devido principalmente às suas colaborações com Nemiróvitch-Dântchenko.

Grande conhecedor da literatura russa e dos procedimentos dramáticos, Nemiróvitch-Dântchenko dirigiu por muitos anos a Escola Filarmônica de Moscou. Foi ele quem introduziu a figura de Anton Pávlovitch Tchékhov (1860-1904) no Teatro de Arte, o que abriu um novo leque de possibilidades a serem exploradas por Stanislávski em seu trabalho de ator e de diretor.

---

<sup>12</sup> “un camino lateral hacia el alma del artista, desde lo exterior hacia el interior, es decir, desde el cuerpo hacia el alma, desde la encarnación hacia la vivencia.”

### 1.1.3. Da Técnica Exterior à Vivência Interior

Na época em que Nemiróvitch-Dântchenko foi agraciado com o prêmio *Griboiedov* de dramaturgia, seu amigo e grande admirador Anton Tchekhov havia escrito um novo texto, *A Gaivota* (1896). Stanislávski conta, em *Minha Vida na Arte*, que seu colega-fundador do Teatro de Arte de Moscou renunciou ao prêmio por considerar uma injustiça a sua premiação, visto que a obra de Tchekhov era, para ele, muito superior à sua: pensava que os textos tchekhovianos seriam capazes de dar novo vigor ao teatro russo. Apesar disso, a encenação da peça, feita pelo *Teatro Alexandrinski*, de São Petersburgo, foi um enorme fracasso, e acabou quase por dissuadir o então médico Anton Tchekhov de escrever novos textos.

Nemiróvitch-Dântchenko, como conhecedor minucioso da construção dramática, viu na peça do amigo a oportunidade que ele e Stanislávski procuravam de modificar a arte teatral, a partir do tratamento dado aos textos, já que Tchekhov trabalhava de forma marcante com a psicologia das personagens, com os silêncios completamente preenchidos de significado e com o subtexto de cada situação descrita em suas peças.

Por toda a seriedade dos escritos de Tchekhov, e por sua suprema maestria ao tratar do *interior* das personagens, Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko iria aproximar-se ainda mais do dramaturgo e convencê-lo a permitir uma nova montagem de *A Gaivota*, agora pelo Teatro de Arte de Moscou. A partir desse espetáculo, o quarto da nova companhia, o teatro russo

viu um alvorecer até então não imaginado: a encenação de vários textos de Tchekhov por Stanislávski iria ultrapassar barreiras estéticas e situar o Teatro de Arte de Moscou como a companhia teatral mais importante da Rússia, dado que a dramaturgia de Tchekhov possuía todos os elementos necessários para uma nova concepção da arte teatral, que também eram muito caros às idéias que Stanislávski tinha nessa época. Ambos exigiam

um conjunto homogêneo, no qual todos os papéis, sem exceção, deveriam merecer a mesma dedicação atenta (Stanislávski afirmava que não havia pequenos papéis, mas só pequenos atores): o ator devia criar uma personagem da maneira mais verdadeira possível, a ponto de poder captar o que Stanislávski chamou de “subtexto” – as linhas interiores do papel, aquilo que não está sendo dito, mas sentido, e que é a vida fluindo ininterruptamente sob o texto. (CIVITA, 1979, p.XVIII).

Apesar de muitas vezes não concordar com a visão de Stanislávski sobre seus textos, e ficar “ligeiramente irritado” (ROUBINE, 1998, p. 155) com as encenações ultra-realistas e cheias de excessos do diretor russo, Tchekhov escreveu mais três textos especialmente para encenações do Teatro de Arte de Moscou: as obras *Tio Vânia* (1899), *As Três Irmãs* (1901) e *O Jardim das Cerejeiras* (1904). Sempre com estrondoso sucesso, Konstantin Stanislávski passou a observar o ator por um viés mais técnico, pois chegara a conclusões importantes advindas do trabalho com os textos de Tchekhov.

Em primeiro lugar, antes do início de qualquer ensaio prático, Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko esmiuçavam a peça teatral em seus menores detalhes. Procuravam compreender toda a ação que ali se desenrolava, assim como os principais conflitos de cada personagem, suas vontades, suas ações e obstáculos, além de toda a trajetória de cada uma delas em meio ao drama. Nessas peças, não se podia captar apenas o que

cada personagem dizia: era preciso perceber o que cada um *queria dizer*, ir muito além da superfície do texto e encontrar o que havia por trás de cada palavra, de cada ação, e o que impulsionava a atitude de cada ser humano presente no texto. Findo esse trabalho, era necessário encontrar, agora, *no ator*, uma forma de concretizar todo esse universo que viera à tona. Mas como consegui-lo sem um método? Como trabalhar sem um sistema?

Foi tentando responder a essas perguntas que, nos anos que vão de 1901 a 1910, o diretor russo chegou a uma prática de trabalho a partir da *memória afetiva* ou *emotiva*, que apesar de renegada por ele anos depois, foi o primeiro estágio da concretização de seu sistema.

#### 1.1.4. A Memória Emotiva

Para Stanislávski, era a *essência interior* o que representava o fundamento da arte teatral. Mas desde os tempos em que ele trabalhava sob influência das montagens dos *Meininger*, até a época em que começou a encenar as obras de Anton Tchékhov, o diretor assumiria que se encaminhava apenas aos resultados *exteriores* do trabalho criador, omitindo o que era essencial para ele, ou seja, “a importante fase inicial, onde nasce o sentimento. (...) Começávamos pela encarnação sem haver vivido o conteúdo espiritual que era necessário envolver em certas e determinadas formas.” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 234, tradução nossa<sup>13</sup>).

---

<sup>13</sup> “la importante fase inicial, donde nace el sentimiento. (...) Comenzábamos por la encarnación sin haber vivido el contenido espiritual que era necesario envolver en ciertas y determinadas formas.”

Pelo fato de não conhecer outros caminhos, a caracterização exterior era o mecanismo utilizado. Assim, roupas, sapatos, maquiagem, perucas e toda espécie de elementos eram utilizados a fim de fazer o ator “sentir fisicamente” o corpo da personagem. O próprio Stanislávski vai afirmar que esse mecanismo não possuía grande aplicabilidade, ao dizer que “somente obtinham algum êxito fortuito por mera casualidade.” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 234, tradução nossa<sup>14</sup>). Os atores aprendiam a dominar a caracterização exterior da imagem, mas nada mais que isso, reforçando o que o encenador russo chamou de “*Linha Histórico-Costumista*” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 231, tradução nossa<sup>15</sup>), numa referência à utilização de figurinos – *costumes* – na caracterização dos atores.

Posteriormente, o encenador passaria por outras linhas de trabalho, às quais deu o nome de “*Linha do Fantástico*” – quando encenou *O Pássaro Azul* (1909), de Maurice Maeterlinck (1862-1949), e *Branças Neves* (1859), de Aleksánder Nikoláievitch Ostróvski (1823-1886); “*Linha do Simbolismo e do Impressionismo*”, com peças de Henrik Ibsen (1828-1906); até chegar à “*Linha da Intuição e do Sentimento*”, inaugurada com o texto *A Gaivota*, de Tchékhov. No livro *Minha Vida na Arte*, Stanislávski não procurou descrever os espetáculos feitos a partir dos textos tchekhovianos pelo Teatro de Arte de Moscou, já que afirmava que esses textos “não se transmitem mediante palavras, senão através do que está oculto por trás deles, nas pausas, nos

---

<sup>14</sup> “Si obteníamos, por mera casualidad, un êxito fortuito.”

<sup>15</sup> “La línea histórico-costumbrista.”



olhares dos atores, na irradiação de seus sentimentos interiores.”  
(STANISLÁVSKI, 1985, p. 244, tradução nossa<sup>16</sup>).

As peças de Tchékhov estão cheias de ação e movimento internos, que não se demonstram totalmente no exterior da personagem. Há uma enorme atividade que se passa *dentro* do indivíduo e, conseqüentemente, dentro da cena. Foi assim que o dramaturgo provou a Stanislávski que

a ação cênica devia concretizar-se no sentimento interior, e que sobre ele, e somente sobre ele, purificada de toda a falsidade cênica, se pode fundamentar a obra dramática no teatro. Embora a ação exterior em cena divirta, distraia ou excite os nervos, a interior contagia, se apodera de nossa alma e a domina. Desde logo, o ideal se cristaliza quando as duas, ou seja, a ação interior e a exterior se fazem presentes na obra, fundidas estreitamente. (STANISLÁVSKI, 1985, p. 246, tradução nossa<sup>17</sup>).

Maravilhado com a nova descoberta, Stanislávski percebe que, acima de tudo, a ação *interior* deve primar; não poderia trabalhar o exterior sem que ele se comunicasse com imagens interiores capazes de dar subsídio à ação da personagem e, conseqüentemente, à ação do ator.

Aqui apareceria a primeira grande descoberta do encenador russo quanto ao novo sistema, mas também o primeiro equívoco, como ele mesmo iria elucidar mais tarde. Com as peças de Tchékhov, o ator não poderia representar um papel, mas “ser, viver, existir de fato” (STANISLÁVSKI, 1985, p.

---

<sup>16</sup> “No en lo que se transmite mediante palabras, sino en lo que está oculto detrás de éstas, en las pausas, en las miradas de los actores, en la irradiación de sus sentimientos interiores.”

<sup>17</sup> “La acción escénica debía concretarse en el sentimiento interior, y que sobre él, y solo sobre él, purificada de todo lo pseudoescénico, se puede fundamentar la obra dramática en el teatro. Mientras la acción exterior en el escenario divierte, distrae o excita los nervios, la interior contagia, se apodera de nuestra alma y la domina. Desde luego, lo ideal se cristaliza cuando las dos, es decir, la acción interior y la exterior se hallan presentes en la obra, fusionadas estrechamente.”

246, tradução nossa<sup>18</sup>), uma vez que o autor humaniza as personagens e as põe em cena com toda a sorte de conflitos, profundamente arraigados à sua lógica interna; ao mesmo tempo, Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko estavam convencidos, agora, de que na arte teatral era impossível separar interno de externo, corpo de alma, forma de conteúdo.

É importante lembrar que Nemiróvitch-Dântchenko nem sempre estava de acordo com as descobertas e “experimentalismos” de Stanislávski; mas se muitas vezes o dramaturgo mostrava uma visão oposta à do mestre russo, essa atitude veio a ser de fundamental importância para a solidificação do sistema, ao oferecer um elemento de contraste e reflexão acerca das novas hipóteses formuladas por Stanislávski, dentro do Teatro de Arte de Moscou.

Em sua nova fase de trabalho, inaugurada a partir do contato com os textos de Tchekhov, Stanislávski passa a ter consciência de *o que* trabalhar, muito embora ainda não saiba *como* fazê-lo, ou *por onde* começar: “Havia sido sumamente difícil criar na cena a verdade interior dos sentimentos e das vivências, seguindo rodeados pela falsidade teatral exterior, grosseira e pegajosa.” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 248, tradução nossa<sup>19</sup>). Se Tchekhov trabalhava com a verdade interior e exterior, como fazê-lo com o ator? Stanislávski percebeu que, se a caracterização externa, o cenário ou a atmosfera se mostrassem críveis ao ator, este seria capaz de colocar-se dentro do acontecimento apontado pelo texto de forma que o interno e o externo se fundissem, proporcionando uma atuação crível e verdadeira.

---

<sup>18</sup> “Hay que ser, esto es vivir, existir.”

<sup>19</sup> Hubiera sido sumamente difícil crear en el escenario la verdad interior de los sentimientos y de las vivencias, siguiendo rodeados por la falsedad teatral exterior, grosera y pegajosa.”

Com esse mecanismo, era possível, algumas vezes, influir sobre a alma dos atores. Eles

sentiam a verdade exterior e as reminiscências íntimas de sua própria vida, estreitamente ligadas com aquela. Faziam ressuscitar em suas almas, exteriorizando involuntariamente, os sentimentos de que falava Tchékhov. Naqueles instantes, o artista deixava de interpretar o papel, já que começava a viver a vida da obra, transformando-se em uma de suas personagens. E a personagem em questão, como era lógico esperar, refletia a alma do artista de maneira natural. As palavras e as ações distantes se convertiam em próprias, e *tinha lugar o milagre criador*. Realizava-se o milagre pelo qual o verdadeiro artista trabalha e padece através de toda uma vida entregue à arte. (STANISLÁVSKI, 1985, p. 250, tradução nossa<sup>20</sup>).

A “*Linha Costumista e Histórica*” levou Stanislávski ao realismo *exterior*, ou seja, à verossimilhança no aspecto externo da personagem, enquanto a “*Linha da Intuição e do Sentimento*” guiou-o automaticamente até o realismo *interior*, quer dizer, à criação orgânica.

Stanislávski estava certo, por esse momento, de que com a *memória* era possível despertar sentimentos análogos àqueles da personagem, o que fundamentava a atuação; mas o que ele perguntou para si mesmo, depois, segundo seu próprio livro “*Minha Vida na Arte*”, foi se esse “*método*” serviria sempre ao artista cênico, noite após noite, em todas as apresentações. A resposta foi não.

---

<sup>20</sup> “Sentían éstos la verdad exterior y las reminiscencias íntimas de su propia vida, estrechamente ligadas con aquélla. Hacían resucitar en sus almas, exteriorizándolos involuntariamente los sentimientos de que hablaba Chéjov. En aquellos instantes, el artista dejaba de interpretar un papel, ya que empezaba a vivir la vida de la obra, transformándose en uno de sus personajes. Y el personaje en cuestión, como era lógico esperarlo, reflejaba el alma del artista de manera natural. Las palabras y las acciones ajenas se convertían en propias, y *tênia lugar el milagro creador*. Se realizaba el milagro por el cual el artista de verdad trajaba y padece a través de toda una vida entregada al arte.”

Em primeiro lugar, durante muitas apresentações do mestre russo, o trabalho com a *memória emotiva* foi eficaz, mas quando ele menos esperava, essa metodologia o traía: o ator passava a forçar a atuação para chegar àquela emoção conquistada na noite anterior, e caía nos clichês e na caracterização estereotipada. Esse fenômeno atacava diretamente Stanislávski, que não compreendia a falha de seu procedimento: ele não sabia como manter a eficácia da ação, a “vida em cena”, quando ela chegava a algum ensaio; não havia forma de prendê-la, ou um caminho certo para lograr novamente o frescor e a veracidade conquistados em algumas apresentações. Somava-se a isso o fracasso obtido com as peças de Maurice Maeterlinck *A Intrusa* (1890), *Os Cegos* (1890) e *Interior* (1891), montadas pelo Teatro de Arte de Moscou, sob a direção de Stanislávski. Foi justamente nessa época de dúvidas que o diretor chegaria ao primeiro esboço dos princípios norteadores de seu trabalho, já sabidos por ele há muito tempo: foi o início da estruturação da *ação física*.

#### **1.1.5. Sistematização X Inspiração: A Ação Física**

Trabalhando com diferentes pessoas, Stanislávski passou a conhecer as características de cada uma, e suas maiores dificuldades no tocante à atuação. Observou que muitos de seus companheiros possuíam a voz debilitada durante a representação, mas ultrapassavam essas dificuldades na vida cotidiana, sob determinadas situações, deixando a fala fluir de forma espontânea: ao ser atacado por alguns cães, em certa ocasião, um ator de voz debilitada gritou tão alto que até mesmo os que estavam muito longe puderam ouvi-lo. “Resultava que possuía uma voz forte, mas só sabia utilizá-la devidamente a própria

natureza<sup>21</sup>. O que significa que tudo consiste em chegar a sentir o papel, e então tudo surge automaticamente” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 310, tradução nossa<sup>22</sup>), dizia o mestre russo a si mesmo.

Na trajetória artística de Konstantin Stanislávski, o trabalho sobre as leis do homem em ação vai acontecer justamente nos primórdios do século XX, quando o diretor começa a observar o trabalho de Vsevólod Emílievitch Meyerhold (1874-1940), e quando conhece a famosa bailarina Isadora Duncan (1877-1927), em uma de suas apresentações na Rússia.

Vsevólod Meyerhold já havia sido, anteriormente, ator do Teatro de Arte de Moscou, e cruzou novamente o caminho de Stanislávski por volta de 1904. Já pensando de maneira diferente, o diretor foi então muito influenciado por Meyerhold, que buscava, nessa época, um equivalente no teatro para a modernização que vinha ocorrendo em todas as outras formas de arte, do mesmo modo que o faziam Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko . Entretanto, Meyerhold já trazia consigo, segundo nos diz o autor de *Minha Vida na Arte*, o caminho para essa nova arte, embora não tivesse meios materiais para fazê-lo, enquanto o próprio Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko procuravam o novo sem conhecer o caminho. Conseqüentemente, o diretor do Teatro de Arte de Moscou possibilitaria a Meyerhold os meios materiais para que abrisse um estúdio, a fim de pesquisar novas vias artísticas que, na época, em muito

---

<sup>21</sup> “O maior artista que conhecemos [é] a Natureza, a natureza criadora de todos os artistas, [que] se encontra em todos os centros e em todas as partes de nossa constituição física e espiritual, até mesmo naquelas de que não temos consciência. Não dispomos de meios diretos para abordá-la, mas há outros, indiretos, que são pouco conhecidos. (...) Esta falta confessa de conhecimento (...) é o resultado natural da sabedoria. (...) Para mim, trata-se do anseio de alcançar, com a ajuda de um coração sensível, aquilo que é inalcançável. E que será alcançável no devido tempo.” (STANISLÁVSKI, 2002, p.138-139)

<sup>22</sup> “Resultaba que poseía una voz fuerte, pero en cuanto a utilizarla, sólo sabía hacerlo debidamente la propia naturaleza. Lo cual significa que todo consiste en llegar a sentir el papel, y entonces todo surge automáticamente.”

coincidiavam com o pensamento stanislavskiano. Todas as atas dos ensaios e anotações eram enviadas a Stanislávski, que as analisava à distância: estava convencido de que Meyerhold, assim como ele mesmo, buscava para o teatro e para o ator uma nova verdade, distante daquela atrelada ao realismo, mas imprescindivelmente orgânica como a vida. Com o tempo e a observação do trabalho meyerholdiano, ficou ainda mais claro para Stanislávski que o caminho a ser tomado para a renovação da arte cênica deveria partir do ator, e da forma como esse ator dominava seu corpo e sua mente.

Apesar da atmosfera positiva frente a essas descobertas, o estúdio de Meyerhold foi fechado por motivos internos em outubro de 1906 (BRAUN, 1986, p. 141). Tchékhov faleceu e as novas peças do Teatro de Arte de Moscou fracassaram. Stanislávski tinha consciência de que possuía um vasto material a respeito da técnica do ator, embora esse material estivesse desorganizado, confuso, e sem a menor sombra de sistematização; era preciso ordená-lo: o que estava em forma bruta havia de ser polido e colocado como pedra fundamental nas bases da nova arte. A idéia de um novo ator, dotado de uma nova técnica, passou a tomar conta de Stanislávski. Foi com esse estado de espírito que, em 1906, o diretor foi à Finlândia, a fim de tirar férias e revisar, mentalmente, todo o seu passado artístico em busca de um caminho para a sistematização. Ali, ele deu-se conta de muitas questões que viriam a ajudá-lo no processo.

Um dos fatores chave apontados por ele: apesar de o conteúdo interior ser posto em cena no momento da criação, a forma exterior se degenerava com o tempo:

distavam uma da outra como o céu e a terra. Antes de mais nada partia de uma bela e emocionante necessidade interior, da qual ia ficando só a casca, (...) os resíduos, cravados no corpo e na alma por várias causas, mas que não tinham nada a ver com a arte autêntica. (STANISLÁVSKI, 1985, p. 324, tradução nossa<sup>23</sup>).

O diretor observava que, nessa fase, quando fazia determinado papel, partia de memórias próprias, vivas e verdadeiras, mas que com o decorrer do tempo tais memórias se esvaíam, e toda a força da personagem e a veracidade do ator eram perdidas. Apesar disso, ele tinha consciência de tudo o que fazia com seu corpo, lembrando-se dos movimentos musculares das pernas e dos braços, da expressão do rosto, do apertar dos olhos, etc. Mas não bastava somente isso, pois a pura forma externa repetida era também estéril, já que ele não vivenciava a necessidade autêntica das ações. Como, então, fazer com o papel, para preservá-lo da degeneração? O mestre russo ainda não conseguia encontrar em si ou em seus atores uma verdadeira expressão dos conflitos humanos, ou algo realmente interessante que pudesse vir a renovar o teatro de sua época. Essa situação estática do teatro estava quase por dismantelar suas idéias, a ponto de fazê-lo desistir do ofício de diretor.

Foi por esse tempo de crise que ele iria entrar em contato com a bailarina Isadora Duncan: Stanislávski assistiu a uma de suas apresentações, e imediatamente encantou-se com a criatividade, força e verdade que a bailarina

---

<sup>23</sup> “distaban uno del outro como el cielo y la tierra. Ante todo partia de una hermosa y emocionante necesidad interior, de la que iba quedando solo la cáscara (...) unos resíduos, enclavados en el cuerpo y en el alma por varias causas, pero que nada tenían que ver con el arte autêntico.”

trazia para a cena. Apesar de não seguir nenhum método, a artista trazia em sua dança aquilo que Stanislávski tanto procurara em seus atores, mas com que só agora se deparava: a organicidade da vida cotidiana transformada em corpo, dentro da cena.

Stanislávski correspondeu-se com Duncan a partir de 1907, ficaram amigos e, em muitas cartas, o mestre russo comentou o quanto o trabalho da bailarina o fez mudar o rumo das investigações; não podia mais trabalhar sobre a questão emotiva, pois a cena necessitava de verdade, e o ator só seria verdadeiro quando se desse conta de que não é só uma mente, e nem só um coração, mas todo um *corpo* em cena: “a senhora abalou os meus princípios. Desde a sua partida, tenho tentado descobrir em minha própria arte as coisas que a senhora criou na sua. Isto é, algo belo, simples, como a própria natureza.” (TAKEDA, 2003, p. 317).

A vivacidade de Duncan, e sua aproximação quase instintiva à natureza, levaram Stanislávski a incursionar pela idéia da *ação física*, primando pela sistematização do trabalho do ator sobre algo palpável, que pudesse ser repetido a cada espetáculo, levando em si a organicidade, presente na vida, que tinha em sua gênese: o homem imbuído da verdade da natureza. O diretor deixou muito clara sua relação com a arte de Isadora Duncan em uma carta enviada por ele à bailarina em 20 de março de 1909:

A companhia toda está entusiasmada com o novo Sistema e, assim, do ponto de vista de trabalho, o ano inteiro tem sido interessante e importante. A senhora desempenhou um enorme papel nesse trabalho sem saber disso. A senhora me falou muito sobre coisas que agora descobrimos em nossa arte. Agradeço-lhe e à sua genialidade por isso. (TAKEDA, 2003, p. 322)



Foi a partir do encontro com Isadora Duncan e das constatações a que até então havia chegado, que o ator e diretor russo passou a trabalhar com o conceito de *ação física*, eliminando a idéia de que os processos de interpretação fossem somente psicológicos ou dependentes do sentimento, e sustentando que se fixavam, ao contrário, na totalidade do corpo/mente do ator.

Stanislávski descobriria que o ator não poderia ser “atirado” à cena sem uma preparação, pois seria impossível que fosse espontâneo frente a milhares de pessoas se ele não possuísse algo concreto a que se segurar. Era preciso, em primeiro lugar, uma preparação espiritual antes de entrar em cena; junto dela, uma preparação que unisse *a mente e o corpo*, pois um e outro não podiam funcionar separadamente em cena. E essa preparação deveria ser feita muito antes da entrada no palco, num processo diário de trabalho do ator sobre si mesmo e sobre o seu papel:

Pude notar em mim mesmo e nos demais que, neste estado criador, desempenhava um papel muito importante a liberdade do corpo, a ausência de toda a tensão muscular e a submissão absoluta de todo o aparato físico às ordens que emanavam da vontade do artista. Mediante esse tipo de disciplina se obtém um trabalho criador organizado com excelência, com o qual o artista está em condições de expressar mediante seu corpo, sem obstáculos de espécie alguma, tudo o que sente sua alma. (STANISLÁVSKI, 1985, p. 329, tradução nossa<sup>24</sup>).

Assim, seria necessário que o ator tivesse uma estrutura firmada, desenhada, e que o trabalho diário sobre essa estrutura possibilitasse a

---

<sup>24</sup> Pude notar en mí mismo y en los demás que, en esto del estado creador, desempeñaba un papel muy grande la libertad del cuerpo, la ausencia de toda tensión muscular y el absoluto sometimiento de todo el aparato físico a las órdenes que emanaban de la voluntad del artista. Mediante esta clase de disciplina se obtiene un trabajo creador excelentemente organizado, con el qual el artista está en condiciones de expresar mediante su cuerpo, sin obstáculos de especie alguna, todo lo que siente su alma.”

aproximação do que se passaria *interiormente*, ou seja, as imagens trabalhadas a partir da lógica do ator e da lógica da personagem, com o que se passasse exteriormente: a estrutura de ação, ou *partitura*. Além disso, o ator não deveria trabalhar a partir de sua *inspiração*, mas a partir de algo que dependesse de sua *vontade*, e que pudesse, portanto, ser repetido de forma verossímil, nas apresentações e em seu treino diário. Stanislávski compreende que a criação é, antes de tudo, “a absoluta concentração de toda a natureza espiritual e física sobre algo.” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 330, tradução nossa<sup>25</sup>). Reafirmava-se aí o conceito de *ação física*, já que nossas ações dependem de nossa *vontade*, ao contrário de nossos *sentimentos* e *emoções*, dos quais não temos controle. Trabalhando com um treinamento diário sobre as ações físicas, o ator poderia compor sua partitura de ações, repeti-la e preenchê-la com as motivações internas, de forma a integrar cada vez mais seu *corpo* e sua *mente* em busca da organicidade durante a atuação.

Imbuído dessa nova idéia, o diretor continuaria pesquisando na prática, até o final de sua vida, uma sistemática de trabalho para o ator. Seus pressupostos foram difundidos mundialmente, através das apresentações dos espetáculos que utilizavam o “sistema”, por meio de palestras, ou ainda a partir de seus escritos. Nesse sentido, Stanislávski publicou sua biografia, *Minha Vida na Arte*, como livro introdutório às suas práticas de trabalho. Em seguida, lançou *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, *O Trabalho do Ator Sobre Seu Papel* e *Trabalhos Teatrais*. Mas a forma como esses livros foram editados nos Estados Unidos, e posteriormente lidos e interpretados, comprometeu o verdadeiro conteúdo presente nas obras originais.

---

<sup>25</sup> “la absoluta concentración de toda la naturaleza espiritual y física de uno.”

### 1.1.6. Afirmações e Dúvidas sobre Stanislávski

Nos anos que vão do final de 1917 até meados de 1920, tendo como pano de fundo a Revolução Russa, a companhia do Teatro de Arte de Moscou montou somente um espetáculo, a partir do texto *Caim* (1821), de Lorde George Gordon Byron (1788-1824). O país só tinha olhos para a revolução, e no início de 1921 todo o apoio às companhias foi cortado. O TAM não conseguia manter-se, e com muito sacrifício conseguiu o aval para apresentar-se pela Europa e pelos Estados Unidos da América. Nessa época, o até então abastado Stanislávski deparar-se-ia com as dificuldades financeiras que provinham, principalmente, dos gastos com a tuberculose que um de seus filhos contraíra, e dos gastos com sua situação de estrangeiro na América, frente ao forte cunho capitalista da cultura norte-americana. Assim, além das viagens até a Alemanha para ver o filho, a partir de 1921, era necessário medicá-lo, e a renda obtida com a apresentação dos espetáculos não cobria nem metade das dívidas da companhia.

Foi a partir desse panorama que o mestre russo deu a publicar, nos Estados Unidos da América, em 1924, a sua biografia, aí intitulada *My Life in Art*, reunião de seus escritos entregue a uma editora estadunidense no intuito de obter a garantia financeira de que tanto necessitava, mas abrindo mão da profundidade dos dados e da sua própria elaboração como acréscimo à edição. Além disso, essa compilação e as edições posteriores conhecidas *via* Estados Unidos da América transformaram os escritos do “mito” Stanislávski em um

manual para consultas rápidas, visando a sua utilização prática pelos homens de teatro, o que distorcia ainda mais as reais idéias do diretor russo.

Na verdade, quase todos os equívocos que existem em relação ao seu trabalho vêm da má interpretação desses escritos. O que ele escreveu ficou reduzido a informações esboçadas, em um primeiro momento, e não completas. Desse modo, o que Stanislávski recebeu, além do dinheiro para suprir sua necessidade, foi o título de precursor da arte sistematizada do ator, e também a honra de ser um dos mais conhecidos, mas incompreendidos investigadores da história do teatro. Até mesmo alguns de seus atores “divulgaram” seu sistema, de forma parcial, em viagens pela América e pela Europa.

Já em 1924, a caminho da União Soviética, o que ele tentaria fazer, insatisfeito com a repercussão dessas edições, seria reescrever cada parte da obra publicada, inserindo outros detalhes, tornando a elaborar as hipóteses e afirmações e, principalmente, calcando-as em sua prática para possibilitar um entendimento maior de sua teoria. Assim, Stanislávski empreenderá uma reescrita dessa obra adicionando capítulos inteiros, elaborando textos, revendo conceitos e fazendo correções no material que havia sido entregue na América do Norte.

Dois anos depois, sai a primeira edição russa de *Minha Vida na Arte*, com diferenças gritantes quanto à compilação em língua inglesa. Para se ter uma noção, basta dizer que a edição norte-americana divide a vida do escritor em *dois* períodos: até 1906, e dessa data em diante. A edição russa divide-se em *três* partes: até a revolução de 1905, de 1906 até a revolução de outubro, e posteriormente a 1917 (RUFFINI, 1993, p. 6).

No Brasil, por exemplo, as primeiras – e mais difundidas – edições dos livros de Stanislávski advêm das traduções norte-americanas, que contêm uma série de erros na tradução de termos, capítulos a menos e informações importantes que foram reformuladas por Stanislávski nos quatro anos que sucederam a edição norte-americana.

Os textos reescritos e as novas teorias não apareceram da noite para o dia, mas foram fruto de uma vida de investigações, tanto teóricas quanto práticas, e de recomeços. Assim, é evidente que em mais de dois anos de pesquisa prática – tempo entre os textos publicados nos Estados Unidos, e o início de sua reescrita – muitos conceitos foram modificados, idéias foram deixadas de lado em detrimento de outras, e descobertas foram feitas.

Apesar disso, esses trabalhos, aos quais se tem acesso em espanhol ou russo, são menos difundidos em nosso meio do que as versões norte-americanas e, conseqüentemente, do que as versões brasileiras em língua portuguesa, que provêm das publicações estadunidenses (exceto a edição brasileira de *Minha Vida na Arte* datada de 1989 e traduzida diretamente do original russo). Reside aí está uma das grandes questões quando os estudiosos ficam inclinados a datar o trabalho de Stanislávski: esse Stanislávski das traduções brasileiras, feitas a partir do texto em idioma inglês de Elizabeth Reynolds Hapgood, é um *primeiro* Stanislávski, que ainda parte da memória emotiva para tentar sistematizar o trabalho do ator; ele é completamente diferente daquele *último* Stanislávski – do qual nos falam Vassili Toporkov (1889-1970), Maria Ósipovna Knébel (1898-1985), Franco Ruffini (1939-), entre outros – preocupado em rever os conceitos emotivos

calçado em sua prática, e trazer à tona o que seria conhecido, mais tarde, como *Método das Ações Físicas*.

Para não desmerecer todos os escritos stanislavskianos traduzidos nos Estados Unidos, ressalto que há um trabalho interessante feito por Elizabeth Reynolds Hapgood chamado *An Actor's Handbook*, que nada mais é do que um pequeno manual que destaca alguns dos termos mais utilizados por Stanislávski, em suas anotações. Apesar de simples, ele serve como material útil quanto a referências, embora alguns termos apresentem, no dizer de estudiosos conhecedores de Stanislávski e da língua russa, tradução equivocada e precisem ser revistos. No Brasil, o livro foi traduzido por Jefferson Luiz Camargo, e lançado pela editora Martins Fontes em 1989 sob o título de *Manual do Ator*.

Quanto a Stanislávski, o que comprova a importância de sua tentativa de oferecer subsídios ao ator, em última instância, é o fato de que ele partiu de conceitos palpáveis, como a questão da vontade, do objetivo, do obstáculo, da imaginação e da ação, em contraposição à utilização do sentimento, que não oferece controle, sendo impossível utilizá-lo de maneira consciente. De fato, a consciência do ator em cena é que motivava o mestre russo, apesar de essa parte – talvez a mais importante – ser completamente ignorada por estas compilações marcadamente “manualescas” feitas em nome do diretor do Teatro de Arte de Moscou, que só tempos depois atentou para o erro – economicamente necessário – da edição estadunidense. Acrescente-se ainda que o estudioso russo somente se dedicou à investigação da ação, uma de suas grandes questões, a partir da primeira década do século XX e, com verdadeira intensidade, apenas em seus últimos anos de trabalho. Mesmo

assim, aqueles seus seguidores que atentaram aos mal-entendidos gerados por essa sociedade que “transforma o mundo em mundo da economia” (DEBORD, 1995, p. 07) puderam partir de pontos em aberto deixados por ele, gerando novas questões, e dando-lhe novas respostas.

## CAPÍTULO 2. A AÇÃO FÍSICA E AS FACULDADES

### 2.1. DESENVOLVIMENTO DO CONCEITO DE AÇÃO FÍSICA

A definição de *ação*, segundo Patrice Pavis, é a seguinte:

Seqüência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos *processos* de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais. (PAVIS, 1999, p. 2).

Stanislávski apresenta, já nos primórdios do século XX, um pensamento semelhante: seus estudos práticos levaram-no, como sabemos, à elaboração de um sistema, que continha em si vários elementos e procedimentos importantes, e que o ator deveria considerar não só em cena, mas principalmente no seu treinamento diário. Essa estruturação não era simplesmente uma receita de “como fazer” um papel, nem um manual que promettesse ao ator uma atuação brilhante; ao contrário, o mestre russo queria proporcionar o entendimento de cada uma das etapas da construção da personagem, desde a acurada compreensão do papel, pelo diretor e pelo ator, até sua concretização em cena, no momento da comunhão com o público:

Um dos objetivos principais perseguidos pelo sistema consiste em estimular naturalmente a natureza orgânica criadora, com seu subconsciente; [falando do sistema] terei a possibilidade de lhes



explicar a essência de nosso trabalho criador e das bases da psicotécnica. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 42-43, tradução nossa<sup>26</sup>).

Dessa forma, a ação física nada mais é do que a aglutinação de todos os elementos pesquisados na prática do sistema stanislavskiano, incluindo referências à memória emotiva, e utilizando-se de termos estudados profundamente por ele, como a *atenção*, a *percepção*, a *imaginação*, a *fé cênica*, as *circunstâncias dadas*, os *objetivos* e *obstáculos* e vários outros elementos que veremos no decorrer do trabalho. O importante, por agora, é considerar a relevância que o estudioso russo atribuía à ação, dentro de seu sistema:

Recordem o processo de decolagem de um avião: ele desliza um momento sobre a pista para tomar velocidade, formando-se assim um movimento do ar que atrai suas asas, e envia a máquina para cima. O ator desliza do mesmo modo sobre as ações físicas, para tomar impulso. Durante esse processo, com a ajuda das “circunstâncias dadas” e do “se” mágico, o ator usa as asas invisíveis da fé, que o elevam até a esfera da imaginação. Mas se falta uma pista firme e bem assentada para que o avião deslize, ele acaso poderia elevar-se? Com certeza não. Por isso nossa primeira preocupação consiste em preparar e assentar bem a pista, consolidando-a com as ações físicas, fortes por sua veracidade. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 288-289, tradução nossa<sup>27</sup>)

O mestre russo, definindo a ação e os elementos imprescindíveis à atuação, deixou um valioso material a ser explorado pelos seus discípulos. Por esse motivo, alguns dos elementos foram esquematizados no LGITMIK –

<sup>26</sup> “Uno de los objetivos principales perseguidos por el sistema consiste en estimular naturalmente la naturaleza orgánica creadora, con su subconsciente. [...] entonces tendré la posibilidad de explicarles la esencia de nuestra labor creadora y las bases de la psicotécnica.”

<sup>27</sup> “Recordad el proceso del ascenso de un avión: se desliza un rato sobre la tierra para tomar velocidad, formándose así un movimiento del aire que atrae a sus alas, y envía a la máquina hacia arriba. El actor de desliza del mismo modo sobre las acciones físicas, para tomar impulso. Durante ese proceso, con la ayuda de las “circunstancias dadas”, y de los mágicos “si”, el actor tiende las alas invisibles de la fé, que lo elevan hacia la esfera de la imaginación. Pero si falta terreno firme y bien asentado para que se deslice el avión, acaso podría este elevarse? Por supuesto que no. Por ello nuestra primera preocupación consiste en preparar y asentar bien la pista, consolidándola con las acciones físicas, fuertes por su veracidad.”

Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado, na Rússia, pressupondo uma melhor compreensão do fenômeno da ação. Nair D'Agostini, com base nas aulas do LGITMIK e nos escritos de Stanislávski, cita a seguinte definição de *ação física*:

A ação física é um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas, para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço presentes, de uma forma teatral qualquer. (D'AGOSTINI, 2001, p. 1)

Com base nas idéias de Stanislavski, apreendidas pela leitura de seus escritos, vamos sedimentar o conceito de ação, parte por parte, e ver o que cada uma delas pode elucidar. Inicialmente, ele nos define a ação física como um “processo”. A palavra provém do latim *processus*, que significa *ação de avançar, de ir para a frente*, ou seja, é algo que se desenvolve, que não é estático, e que anda em direção a alguma coisa. Definindo a ação física como processo, o mestre russo outorgou a ela o caráter mutável que tanto prezava, pois não acreditava em respostas prontas quanto à atuação, e sim em asserções elaboradas dia após dia, em investigações práticas e muita reflexão teórica.

Além disso, como uma *seqüência de fatos conexos*, temos a perfeita idéia de que a ação física não representa um conceito estanque, pois se desenvolve a partir da união de vários elementos, que significam algo por se mostrarem interdependentes; assim, a ação seria incapaz de existir na carência de um ou outro desses elementos.

Nos estudos stanislavskianos, definir a construção da ação como um processo psicofísico denotava novidade junto à área teatral, uma vez que o pensamento acerca da psicofísica ainda era muito pouco utilizado com relação ao trabalho do ator. Stanislávski tinha plena consciência de que qualquer trabalho de ator que se sustentasse apenas no aparente, no visível ou no físico era um trabalho estéril. A forma pela forma distava muito da organicidade da vida real e não interessava a ele, seja como ator, seja como diretor. Era necessário que cada ação feita exteriormente fosse um reflexo do estado *interior* da personagem, daquilo que se passava em sua *alma* ou em seu *espírito*:

A ação cênica não reside na circunstância de que o intérprete tenha que caminhar, mover-se ou gesticular em cena. A ação não consiste no movimento dos braços, das pernas ou do resto do corpo, mas na ação interior da alma, em seus anseios. Portanto, deixemos claro, de uma vez por todas, que sob o termo “ação” se entende não a representação do ator, não o *exterior*, mas o *interior*; não a ação física, mas a da *alma*. Ela se vai formando por uma sucessão ininterrupta de processos independentes, de momentos, cada um dos quais se compõem, por sua vez, de desejos incipientes, anseios, impulsos e ímpetos interiores, que suscitam a ação para alcançar o objetivo. A ação cênica é o movimento que vai da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interior para o exterior, da vivência para a encarnação. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 105, tradução nossa<sup>28</sup>).

Portanto, o *psicofísico* a que ele se referia evocava, em primeiro lugar, a condição de não-separação entre o corpo *físico* (soma) e o corpo *espiritual* ou

---

<sup>28</sup> “La acción escénica no reside en la circunstancia de que el intérprete tenga que caminar, moverse o gesticular en el escenario. La acción no consiste en el movimiento de los brazos, las piernas y el resto del cuerpo, sino en la acción interior del alma, en sus anhelos. Por lo tanto convengámos ahora, de una vez y para siempre, en que bajo el término “acción” se denota no la representación actoral, no lo *exterior*, sino lo *interior*.; no la acción física, sino la del *alma*. Ello se va formando por una sucesión ininterrumpida de procesos independientes, de períodos, momentos, etc., cada uno de los cuales se compone a su vez de deseos incipientes, de anhelos, impulsos e ímpetus interiores, que empujan hacia la acción para lograr el objetivo. La acción escénica es el movimiento que va desde el alma hacia el cuerpo, desde el centro hacia la periferia, desde lo interior a lo exterior, desde la vivencia hacia la encarnación.”

*mente* (psique): não era à toa que, muitas vezes, o diretor do TAM pedia a seus atores que se lançassem *de corpo e alma* à execução de seus papéis.

O processo de atuação, sendo *psicofísico*, traz em si a garantia da correspondência interior/exterior, de forma que tudo o que seja feito no exterior do ator seja sustentado por “motivos” interiores, ou *imagens*, das quais falaremos mais tarde. Indo adiante, vamos pegar o conceito seguinte utilizado na definição de ação: “luta contra as circunstâncias dadas para alcançar um determinado objetivo”.

Desde o momento em que Konstantin Stanislávski começou a trabalhar dentro de sua nova sistematização, um dos elementos-chave da atuação passou a ser, para ele, o “se” mágico. Esse elemento, que levava em consideração principalmente a imaginação do ator, era capaz de transportá-lo do plano *real*, no qual ele estava cotidianamente, a outro, no qual existia outra vida, imaginada por ele a partir de elementos textuais, ou simplesmente a partir de sua própria criação, evocando uma atividade real que procede do *interior* do ator:

Através da palavra “se” se criam de um modo normal, orgânico, natural, as ações internas e externas. (...) O “se” é para os artistas uma palavra que os transporta da realidade ao único universo em que se pode realizar a criação. (...) Todos estes “se” já não são simples, mas mágicos; provocam de um modo instantâneo, instintivo, a própria ação. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 88-89, tradução nossa<sup>29</sup>).

Em outras palavras, é buscando dentro da vivência e da vontade *do próprio ator*, que ele vai agir em nome da *personagem*. Mas o que é que o ator vai buscar em si? Simplesmente, uma tentativa de ultrapassar aquilo que se

---

<sup>29</sup> “A través de la palabra “si” se crean de un modo normal, orgânico, natural, las acciones internas y externas (...) El “si” es para los artistas una palanca que nos traslada de la realidad al único universo en el que se puede realizar la creación. (...) Todos estos “si” ya no son simples, sino mágicos; provocan de un modo instantâneo, instintivo, la acción misma.”

interpõe entre ele mesmo e aquilo que ele desejaria como personagem: seu objetivo; é aí que entram as circunstâncias dadas.

Para Stanislávski, tudo o que aparece no decorrer da história que está sendo contada é *circunstância dada*: todos os fatos, condições, personagens que se colocam dentro do enredo, bem como os figurinos, o cenário, a sonoplastia e a iluminação, devem ser levadas em conta no momento em que se prepara a atuação: “[O *mágico*] Se é o ponto de partida, as circunstâncias dadas são o desenvolvimento.” (STANISLÁVSKI, 2002, p. 47).

Estando definidas as circunstâncias dadas, ou seja, tudo aquilo que se coloca entre o ator e seu objetivo, ele pode começar a buscar formas de lograr seu intento, o que invariavelmente resultará em uma *luta* para consegui-lo. O diretor e pedagogo russo Valentim Tepliakov define a luta como o elemento primordial da arte teatral<sup>30</sup>, destacando que em cada cena, sejam as personagens amigas ou inimigas, tenham elas o mesmo pensamento ou não, existe determinado tipo de luta – em maior ou menor grau – para que cada um chegue àquilo que deseja:

A vida é uma luta ininterrupta na qual se vence ou se cai derrotado. Por isso, tanto na vida como na cena, junto à ação central existe toda uma série de ações contrárias das personagens, fatos, circunstâncias, etc. O choque e a luta entre a ação central e a contrária produz colisões trágicas, dramáticas ou cômicas. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 142, tradução nossa<sup>31</sup>).

---

<sup>30</sup> O diretor trabalhou sobre esse conceito na oficina “Interpretação e Ação Física”, ministrada durante o Seminário Meyerhold, promovido no ano de 2005 pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC — Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis/SC.

<sup>31</sup> “La vida es una lucha ininterrumpida en la que se vence o se cae derrotado. Por ello, tanto en la vida como en la escena, junto a la acción central existe toda una serie de acciones contrarias por parte de los personajes, hechos, circunstancias, etc. El choque y la lucha entre la acción central y la contraria producen colisiones trágicas, dramáticas o cômicas.”

Assim, cabe ao ator, munido da *vontade* da personagem (*se mágico*), definir uma estratégia com ações que lutem contra as circunstâncias dadas, conforme elas vão aparecendo no enredo da peça, ou à medida que são forjadas na imaginação do ator, caso não esteja trabalhando com um texto dramático preestabelecido. Um exemplo disso seria o ator que trabalha com a criação a partir de um estímulo qualquer: uma música, uma lembrança ou uma sensação, por exemplo, podem servir de alimento à imaginação do artista, que determina, em uma situação de jogo, o que ele *quer* e o que o *impede*. Da luta para conseguir tal objetivo é que o ator gera a ação.

O *processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas, para alcançar um determinado objetivo*, ocorre, segundo Stanislávski, “no tempo e no espaço presentes”, ou seja, no aqui e no agora. Esse fator nada mais é do que uma das características das manifestações teatrais fundamentadas na presença, pois diferentemente do cinema ou da televisão – em que os fatos ocorrem em um espaço distante dos espectadores e quase sempre em um tempo que já decorreu – no teatro, o ato se dá em frente ao espectador – *aqui* – no mesmo momento em que ele prestigia o ato – *agora*.

Finalmente, concluindo a definição com “de uma forma teatral qualquer”, Stanislávski deixa o conceito de ação física em aberto quanto à *forma*, não a colocando filiada a nenhum “ismo”, mas ao contrário, comprovando a possibilidade de sua existência em qualquer espetáculo cênico, como fez por diversas vezes ao transitar pelo simbolismo ou pelo universo da ópera, por exemplo. É a constatação de que o mestre russo, assim como artistas de outras áreas, buscava não uma nova estética, mas sim um procedimento de base que pudesse servir ao ator em qualquer obra teatral.

Para concluir o pensamento a respeito dessa questão, é interessante trazer alguns apontamentos de outro artista que, assim como Isadora Duncan e Konstantin Stanislávski, buscava em outra área artística alguns procedimentos basilares capazes de sustentar criações de qualquer gênero: Paul Klee (1879-1940), integrante da escola alemã de artes plásticas conhecida como Bauhaus.

Klee, falando a respeito do elemento artístico, deduz uma *lei fundamental* plástica, que é básica para ele: a lei do movimento. Em algumas declarações, o artista sugere não pensar na forma, mas na formação. É evidente sua preocupação em compreender os *princípios* que regem o fazer artístico, em detrimento da simples cópia de um resultado final. Indo mais a fundo, não seria necessário copiar o “desenho” final, mas utilizar *procedimentos* para chegar a uma forma.

Nesse caso, Klee anuncia que, para o artista, interessam mais as forças formadoras do que as formas finais. Foi basicamente dessa forma que se constituiu o pensamento de Stanislávski: o trabalho do ator tornar-se-ia estéril e inexpressivo quando ele optasse por copiar fielmente a realidade; vários estereótipos apareceriam, e o clichê seria inevitável. No entanto, se o ator optar por conhecer as leis que regem o universo do homem em ação – e desde seu primeiro livro publicado Stanislávski já trabalha com o conceito de *lei* – ele poderá desenvolver um vocabulário próprio, e a partir desse vocabulário uma infinidade de ações físicas que, uma vez colocadas em acontecimentos, serão ricas em expressividade e fugirão do óbvio. Klee afirma que

pintar de um modo mais profundo, copiando a natureza, não significa reter sobre a superfície do quadro a evidência naturalista de uma impressão natural dada, mas considerar os processos de criação

que ocorrem na natureza de certo modo como *regras de procedimento* para gênese do quadro. (KLEE apud WICK, 1989, p. 255).

Essa idéia é cara aos procedimentos formais de Stanislávski, independentemente da estética por ele trabalhada, pois não lhe interessa a *forma* da vida cotidiana, e sim os princípios que outorgam organicidade à ação – e por extensão ao ator – esses sim, retirados da vida cotidiana como “leis básicas”.

## 2.2. AS FACULDADES ESSENCIAIS AO ATOR

Na linha seguida por Konstantin Stanislávski para a construção da ação física, há um claro caminho delineado em função do desenvolvimento do indivíduo, quer na vida cotidiana, quer na cena. No universo cênico, o direcionamento se dá através de alguns pressupostos a serem seguidos, em forma de leis relativas à ação. Podemos, por isso, observar três faculdades que permeiam essas leis, e guiam o trabalho prático sobre a cena estando intimamente relacionados: a **percepção** que o indivíduo tem de si mesmo e dos elementos da cena, a **imaginação** necessária para crer e para influenciar no mundo ficcional que se estabelece frente aos seus olhos, e a **adaptação** pela qual o indivíduo passa para lograr seus objetivos, e assim construir uma linha transversal de ação.

Perceber é, mais do que tudo, *conhecer* o universo que nos circunda, seja através dos nossos próprios sentidos, seja através de objetos reais e imaginários, ou mesmo através de acontecimentos vivenciados dentro ou fora da cena:



Sem dúvida, não é suficiente ampliar a atenção incluindo as mais diversas manifestações da vida, e observar simplesmente; além disso, temos que compreender o sentido dos fenômenos que observamos, elaborar as sensações e impressões na memória emotiva, penetrar no significado real do que acontece ao nosso redor. Para criar a arte e representar na cena “a vida do espírito humano” não só é necessário estudar a vida, mas também estar em contato com ela em todas as suas manifestações, sempre, em todas as circunstâncias e da maneira que for possível. Sem isto, nossa criação (...) converter-se-á em clichê. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 249, tradução nossa<sup>32</sup>).

Para que se possa *perceber* um objeto, é necessário que ele se encontre próximo no espaço e no tempo. Objetos que se encontram distantes no tempo, por exemplo, não podem ser percebidos: somente *evocados* ou *imaginados*. Aqueles que se encontram distantes no espaço também não podem ser percebidos, quando os limites de utilização dos órgãos sensoriais são ultrapassados: estão longe o suficiente para não serem vistos ou escutados, ou mesmo percebidos pelo tato ou pelo olfato. Nessas condições, se considerarmos os órgãos sensoriais do ser humano, não pode haver percepção.

É fundamental compreender, portanto, o quanto importante se apresenta a percepção do ator, pois ela somente pode ocorrer no *aqui* e no *agora*, ou seja, no tempo e no espaço presentes, tal como preconizava Stanislávski ao definir a ação física.

---

<sup>32</sup> “Sin embargo, no es suficiente ampliar el círculo de la atención incluyendo las más diversas manifestaciones de la vida, y observar simplemente; además hay que comprender el sentido de los fenómenos que se observan, elaborar las sensaciones e impresiones en la memoria emotiva, penetrar en el significado real de lo que sucede alrededor de nosotros. Para crear el arte y representar en la escena “la vida del espíritu humano” no solo es necesario estudiar la vida, sino también estar en contacto con ella en todas sus manifestaciones, siempre, en todas las circunstancias y de la manera que sea posible. Sin esto, nuestra creación (...) se convertirá en un clisé.”

Da mesma forma, deve-se ressaltar que a percepção não está ligada somente a objetos concretos, mas também a objetos *ideais* e às *relações* que se estabelecem entre o ator e o objeto, e entre os próprios objetos, sejam eles reais ou forjados na imaginação:

O ato de perceber absorve não só as unidades concretas que as compõem, mas também, e em condições prioritárias, as relações que entre elas se estabelecem. (GUILLAUME, 1960, p. 12-13).

Dentro da cena, e nos processos da percepção, a apreensão dos objetos não está relacionada essencialmente às decisões voluntárias. Isso ocorre em outro campo, próximo ao universo da percepção, mas ligado especificamente aos processos imaginativos: a possibilidade de apreensão do objeto em sua totalidade é algo que pode ocorrer somente no âmbito da imaginação.

A faculdade da imaginação está, portanto, estreitamente relacionada à percepção. Se a percepção é, como veremos adiante, o resultado de uma conscientização ligada aos processos sensoriais – a *sensação* tornada consciente, através de qualquer meio, é *percepção* – essa percepção ficará registrada na memória do indivíduo. E a memória, por sua vez, é o principal ingrediente no processo de construção da imaginação, pois não há criação de elementos imaginários sem uma referência mnemônica anterior.

Seguindo esse pensamento, podemos chegar à terceira faculdade indispensável à construção da ação física, a *adaptação*. Para Mead (1959) em

*The Philosophy of the Act*, há uma forte relação estabelecida entre as três faculdades. Ele vê o processo perceptivo como o primeiro estágio do ajustamento do organismo ao meio. Ou seja, no caso do homem em cena, é através do fenômeno inaugural da percepção que será possível o desencadeamento da adaptação, esta apresentando-se como *objetivo* da ação: eu ajo para adaptar-me, a partir de minha própria percepção, em busca de conseguir aquilo que desejo.

O trajeto que vai da faculdade da percepção à da adaptação, compreende todo o universo de elaboração da ação física, e contém em si todas as leis do homem em ação, pesquisadas por Stanislávski. A seguir, veremos as características de cada uma dessas leis, e o papel que exercem na formação da ação física, através do agrupamento feito segundo as três faculdades fundamentais ao ator, já citadas anteriormente: a *percepção*, a *imaginação* e a *adaptação*. Também serão expostos, junto à definição das faculdades e ao agrupamento das leis, alguns procedimentos advindos de minha prática no teatro, as quais considero úteis e importantes no desenvolvimento da atuação cênica. Procederei dessa maneira fazendo um parêntese em cada um dos princípios levantados por Stanislávski, a fim de dar um caráter um pouco mais pessoal ao trabalho.

As leis serão abordadas da seguinte maneira: em primeiro lugar, debatarei a *Lei dos Músculos Livres*, pois sob o ponto de vista do treinamento do ator ela é a primeira a aparecer, sendo anterior às faculdades abordadas neste trabalho. Em seguida, darei um panorama geral das três faculdades, abordando as formas de relação entre elas, passando, posteriormente, a falar

da faculdade da **percepção**; junto dela, abordarei a lei da *Vontade*, da *Atenção*, da *Circunstância* e da *Relação*. O bloco seguinte elucidará a questão da faculdade da **imaginação**, e como ela se relaciona com a lei de mesmo nome apontada por Stanislávski. Serão expostos, depois disso, aspectos relativos à faculdade da **adaptação**, e como ela se relaciona às leis da *Situação* ou *Acontecimento* e da *Apreciação* ou *Valorização*. Finalmente, será trabalhado o conceito de Lei do *Tempo-Ritmo*, que aparece no decorrer de todo o processo formativo da ação.

### 2.3. AS LEIS DO HOMEM EM AÇÃO

Muitos filósofos e estudiosos da arte cênica trabalham com a idéia de que, no teatro, a ação se “dá a ver”, restituída em forma de espetáculo. Uma das primeiras elucidaciones filosóficas do conceito de ação aparece em Aristóteles (384-322 a.C.), filósofo grego e autor da *Arte Poética*. De fato, era essa a busca constante dos pesquisadores do teatro, desde quando o próprio Aristóteles definiu que a imitação da vida pela arte deveria ser feita, no caso da epopéia, da tragédia e da comédia, através das ações das personagens, e não através da imitação dos caracteres. Aqueles que querem converter o teatro no “reflexo” ou na “expressão” de uma sociedade ou de uma visão de mundo não são tidos com bons olhos por Stanislávski, pois em sua perspectiva, retratar algo como simples reflexo ou imitação é infinitamente mais pobre que tomar seus princípios – aquilo que rege o funcionamento da sociedade, por exemplo – e utilizá-los para a criação.

Na obra do diretor russo, isso é visível em algumas peças que passam longe de ser experimentos realistas, e assumem outro viés, como o simbolista, nas peças *O Pássaro Azul*, de Maeterlinck, ou em *Caim*, de Byron, ambas encenadas por Stanislávski. Essa atitude parece oposta ao naturalismo, mas mantém, em seus princípios, muitas relações com ele: para Stanislávski, independentemente da forma exterior ou do encadeamento da ação cênica, o ator deveria levar em si a lógica e a coerência que o ser humano carrega em sua vida cotidiana. Esse fato possibilitou ao estudioso russo trabalhar dentro de estéticas não-realistas, como o simbolismo e o impressionismo, e mesmo na ópera, sem precisar abrir mão da veracidade presente na vida cotidiana — o mais importante seria respeitar a lógica interna da ação:

Para conhecer e definir a lógica e a coerência do estado interno, psíquico, nós não nos dirigimos aos nossos sentimentos, pouco estáveis e mal fixados, nem ao complexo psiquismo, mas ao nosso corpo, com seus movimentos físicos definidos, concretos, que nos são acessíveis. Conhecemos, definimos e fixamos sua lógica e sua coerência não com palavras científicas, nem com termos psicológicos, mas com simples ações físicas. (STANISLÁVSKI, 1983, p. 187, tradução nossa<sup>33</sup>).

De fato, tanto para o grego Aristóteles quanto para Stanislávski, é a realização da ação que vai gerar o caráter da personagem, e não o oposto. Também nesses dois estudiosos, não se trata de imitar a vida tal qual ela se apresenta frente aos nossos olhos, mas tirar dela os princípios, e reelaborá-los na concretização da obra de arte. Conseqüentemente, na última fase de suas pesquisas, o diretor russo concluiu que os princípios que regem a cena estão

---

<sup>33</sup> “para conocer y definir la lógica y la continuidad del estado interno, psíquico, no nos dirigimos a nuestros sentimientos, poco estables y mal fijados, ni al complejo psiquismo, sino a nuestro cuerpo, con sus movimientos físicos definidos, concretos, accesibles para nosotros. Conocemos, definimos y fijamos su lógica y su continuidad no con palabras científicas, ni con términos psicológicos, sino con simples acciones físicas.”

estritamente vinculados à natureza humana, mas de forma alguma devem ser apenas sua imitação.

Na realidade, o legado do diretor do Teatro de Arte de Moscou se faz presente ainda nos dias de hoje, já que seu sistema e seu conceito de ação física mantiveram-se, ainda que modificados por experiências pessoais, em trabalhos de outros diretores e pedagogos, como Jerzy Grotowski (1933-1999) e Eugenio Barba<sup>34</sup> (1936-). Isso aconteceu devido a diversos fatores, mas principalmente pelo fato de Stanislávski ter criado um *sistema de atuação* sólido, originado na observação das leis que regem o comportamento do ser humano na vida cotidiana, e a posterior transposição dessas leis para o universo da criação teatral: leis objetivas do comportamento cênico, visando a atingir os processos subconscientes do ator a partir de um treinamento diário:

Nós, simples mortais, devemos adquirir, desenvolver e cultivar a disposição cênica interna durante longo tempo e com um trabalho tenaz. Não podemos esquecer que os que são simplesmente capazes não chegam a ser gênios, mas estudando sua natureza artística e as leis da criação e da arte, os talentos modestos podem aproximar-se deles. Esta aproximação se efetua através do “sistema” e, em particular, mediante a correta atitude interior. Tal resultado (...) é algo muito importante. (STANISLÁVSKI, 1983, p. 305, tradução nossa<sup>35</sup>).

A sistematização de Stanislávski leva em consideração, em primeiro lugar, o trabalho do ator sobre si mesmo, o trabalho do ator sobre o papel que irá executar e, em seguida, o trabalho do diretor. As leis levantadas por Stanislávski, as quais elucidaremos a seguir, não têm uma definição exata,

---

<sup>34</sup> Estudioso italiano nascido em 1936, fundador do Teatro Laboratório *Odin Teatret*, da Dinamarca, e difusor do estudo da Antropologia Teatral, tanto no Oriente quanto no Ocidente.

<sup>35</sup> “Nosotros, simples mortales, debemos adquirir, desarrollar y cultivar la disposición escénica interna durante largo tiempo y con un trabajo tenaz. No hay que olvidar que los que sons simplemente capaces no llegan a ser gênios, pero estudiando su naturaleza artística y las leyes de la creación y del arte, los talentos modestos pueden acercarse a ellos. Esta aproximación se efectúa a través del “sistema” y, en particular, mediante la correcta actitud interior. Tal resultado no es broma. Es algo muy importante.”

mas devem, segundo o próprio diretor – que passou toda a vida em busca de procedimentos, e jamais se deu por satisfeito – ser constantemente desenvolvidas e aperfeiçoadas.

A palavra *lei* deriva do latim *lex*, e é usada com o mesmo sentido em que os gregos tinham a palavra *nómos*, embora ela possua vários significados. Neste primeiro momento, no entanto, vamos considerar o conceito básico de que lei seja uma *expressão da relação entre fenômenos naturais e a regra constante que exprime essas relações*. Além disso, as leis devem explicar os fenômenos e as relações que se estabelecem entre eles, e prever certas regularidades nessas relações: “uma lei científica não se limita a descrever o que ocorre, dados certos fatores; ela formula o que ocorrerá sempre que se derem certos fatores.” (MORA, 2000, p. 1708-1709).

Tendo essas definições em mente, será com a elaboração de leis retiradas da observação do homem em ação, na vida cotidiana, que Stanislávski irá estabelecer os fundamentos da ciência da atuação: princípios que exaltam a unidade orgânica – psíquica e fisiológica – do ator.

Como é sabido, Stanislávski planejou deixar oito livros sobre a arte teatral. Desses, somente um foi editado enquanto estava vivo – *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador das Vivências* – enquanto os outros dois que foram realmente editados — *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador da Encarnação* e *O Trabalho do Ator Sobre Seu Papel* – são compilações inacabadas de estudos, reunidos após a morte de Stanislávski, conforme ele os havia separado. Assim, a idéia das nove “Leis do Homem em Ação” sempre permeou sua obra, mas nunca foi de fato estruturada pelo

mestre russo; foram, pelo contrário, postuladas em nome de Stanislavski por parte de seus alunos e posteriormente difundidas por eles, em escritos, cursos, e aulas proferidas nos estúdios e escolas dramáticas da Rússia, até os dias de hoje.

É importante lembrar que muito do trabalho de Stanislávski foi finalizado, de certa forma, por sucessores: pessoas que estudaram com ele, trabalharam ativamente em suas peças e o ajudaram a condensar, de forma objetiva, todos os anos de estudo acerca da arte teatral. Dessa forma, muitos aspectos do *Sistema* serão elucidados e finalizados após sua morte, não só as Leis do Homem em Ação, mas também apontamentos referentes à Análise Ativa, da qual falarei no terceiro capítulo deste estudo. O mais relevante, por ora, é esclarecer que essa divisão em nove leis não foi feita de forma aleatória, mas que partiu do estudo da obra stanislavskiana e de seu próprio desejo.

Ao final do livro *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo no Processo Criador das Vivências*, o primeiro ano de estudos chega ao fim. Os alunos preparam-se para as férias, deixando a escola até o início do próximo ano letivo. Pondo-se na figura de um aluno, o mestre russo despede-se do professor Tortsóv – *alter ego* de Stanislávski – com as seguintes palavras:

- Você me fez compreender (...) que o segredo de nossa arte consiste em observar exatamente as leis da natureza orgânica e lhe prometo solenemente estudá-las em toda sua profundidade! Prometo-lhe, da mesma forma, obedecê-las sem vacilar, porque são as únicas que me podem mostrar o caminho exato para a criação e a arte. Prometo-lhe elaborar interiormente a psicotécnica, e fazê-lo



com paciência, de modo sistemático e incansável. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 357, tradução nossa<sup>36</sup>).

Em seguida, o aluno fala da comoção do mestre após proferir essas palavras, denotando a importância que Stanislávski dava ao aprendizado do *Sistema* e à idéia de sua prática e difusão.

Da mesma forma, se observarmos a divisão em capítulos desse mesmo livro, veremos que, na maioria das vezes, a cada um desses capítulos corresponde uma das leis nomeadas pelos sucessores de Stanislavski, como V. Toporkov e G. Tovstonogov. Os capítulos III, IV, V, VI e VII, por exemplo, são denominados, respectivamente, “Ação. O se. As *circunstâncias dadas*”, “Imaginação”, “A atenção na cena”, “Relaxamento dos músculos” e “Situações e objetivos”. Já as leis mencionadas neste trabalho. E apontadas por D’AGOSTINI (2001) classificam-se como *Lei da Circunstância*, *Lei da Imaginação*, *Lei da Atenção Orgânica*, *Lei dos Músculos Livres*, *Lei do Acontecimento ou Situação*, *Lei do Desenvolvimento da Vontade*, *Lei da Relação ou Comunicação*, *Lei da Valorização ou Apreciação* e *Lei do Tempo-Ritmo*.

Essas nove leis, de forma geral, não apresentam ordem cronológica definida; com exceção de algumas, que devem *necessariamente* ocorrer antes ou após outra, várias delas se interpenetram e se relacionam de maneira dinâmica durante a execução da ação física. De fato, a afinidade entre elas não

---

<sup>36</sup> “-Usted me há hecho comprender (...) que el secreto de nuestra arte consiste en observar exactamente las leyes de la naturaleza orgánica y le prometo solemnemente estudiarlas en toda su profundidad! Le prometo asimismo obedecerlas sin vacilar, porque son las únicas que me pueden mostrar el camino exacto para la creación y el arte. Le prometo elaborar interiormente la psicotécnica, y hacerlo con paciência, de modo sistemático e incansable.”

se dá de forma *linear*, mas sim na forma de *rizoma*: uma imagem metafórica utilizada para elucidar de maneira mais concreta o processo de inter-relação dessas leis. Na botânica, o rizoma é uma espécie de raiz que se apresenta horizontalmente, e não na vertical, podendo espalhar-se em variadas direções e retornando, em determinados momentos, a partes de onde se originou, o que cria novas ramificações, e assim por diante. Da mesma forma que o rizoma, as leis podem se relacionar em qualquer direção, com a possibilidade de retorno e avanço conforme a ação física vai sendo gerada, como compreenderemos no desenvolvimento do presente capítulo.

### **2.3.1 Uma Constante: Lei dos Músculos Livres**

A primeira das leis está estritamente relacionada ao trabalho do ator sobre si mesmo, no momento em que ele utiliza um treinamento psicofísico, visando à melhoria do aparato corporal para atuar e realizar as mais diversas ações em cena. É a lei que supõe uma preparação e um treino diários de seu instrumento de trabalho: o corpo.

Desde o princípio de suas investigações, Stanislávski estimava o autoconhecimento do ator com relação às suas memórias, suas vivências, e também com relação ao seu próprio corpo, já que era a partir dele que o ator poderia tornar visível o *invisível*, ou seja, exteriorizar em forma de ações todo o seu universo interior. Por isso, a consciência corporal tornava-se uma faculdade muito importante, pois se na vida cotidiana o homem deve apresentar os músculos livres ao agir, e utilizar somente os esforços e a

energia necessários para realizar a ação, no palco o princípio deveria ser o mesmo:

Não se pode liberar o corpo de todas as tensões supérfluas. (...) No entanto, (...) é necessário relaxar os músculos constantemente, tanto na cena quanto na vida. Se não se procede dessa maneira, a tensão e os espasmos podem chegar ao limite e sufocar o sentimento vivo durante o momento da criação. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 153, tradução nossa<sup>37</sup>).

Tal proceder evitaria que todas as manifestações corporais involuntárias, resultantes da inibição e do funcionamento débil do sistema nervoso, pudessem se transformar em contrações musculares prejudiciais ao desempenho do ator e à construção de uma personagem crível.

Muitos artifícios são capazes de ajudar o ator na liberação muscular: o conhecimento do grupo muscular tenso e a posterior distensão através da respiração; a ordenação do corpo a partir da observação de si mesmo e dos outros; o trabalho de ação com objetos imaginários, que dá ao ator uma maior consciência fazendo-o “reaprender” a agir, etc.

A concentração antes de entrar em cena também era muito importante na visão stanislavskiana, pois permitia ao ator criar um estado cênico capaz de potencializar a união interior/exterior, essencial à atuação.

O fato de o ator ter uma partitura de ações bem definida, estruturada no decorrer dos ensaios e repetida variadas vezes, também era essencial: dava segurança em cena, consciência espacial e corporal, e servia de apoio a uma atuação livre de percalços ligados ao acaso e à falta de inspiração. Nesse

---

<sup>37</sup> “No se puede liberar totalmente el cuerpo de todas las tensiones supérfluas. (...) En cambio (...) es necesario aflojar los músculos constantemente, tanto en la escena como en la vida. Si no se procede así la tensión y los espasmos pueden llegar al límite y sufocar el sentimiento vivo durante el momento de la creación.”

sentido, há práticas contemporâneas capazes de contribuir em alto grau para a conscientização corporal — como, por exemplo, a Eutonia, criada em 1957, por Gerda Alexander, que considero um instrumento muito apropriado para a prática do ator.

A palavra *eutonia* provém do grego (*eu* = bom, justo, harmonioso e *tonos* = tônus, tensão) e foi muito influenciada pela rítmica do suíço Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), pianista e professor de música, para expressar a idéia de uma tonicidade harmonicamente equilibrada, em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento.

Entre 1929 e o fim da Segunda Guerra Mundial, as idéias e conceitos que serão fundamentais para a teoria e a prática da Eutonia foram expostos e difundidos por meio de cursos e seminários para professores de ginástica, dança e fonologia, bem como para artistas e músicos. A prática de Alexander, anos depois dessa primeira difusão, apresentaria um grande interesse para o campo teatral, principalmente no concernente ao ator, já que busca ajudar o homem a alcançar uma consciência própria da unidade psicofísica, na procura pelo relaxamento e pela liberação das tensões nervosas. Sua prática consiste em a pessoa conhecer-se fisicamente, tocando, por exemplo, em regiões do corpo que nunca haviam sido tocadas e controlando a respiração:

A primeira tarefa que se impõe é a de, despertando a sensibilidade superficial (da pele) levar à recuperação da imagem corporal, ou seja, à representação da imagem do próprio corpo. (AZEVEDO, 2002, p.110).

Entretanto, a Eutonia não consiste somente em uma prática de relaxamento, mas tem por finalidade proporcionar ao indivíduo a possibilidade de obter o tônus adequado tanto a uma situação de repouso e relaxamento

quanto às demais situações da vida. As perspectivas stanislavskianas, de evitar ao máximo os esforços desnecessários demonstram, no meu ver, um grande vínculo com a idéia do movimento eutônico, considerando-se que o corpo do ator é o principal veículo de interação com o ambiente externo, e vetor de toda a *expressão*.

Assim, se antes de realizar qualquer ação em cena o ator deve conseguir reconhecer seu aparato físico e localizar as tensões corporais e hábitos incorretos do uso do corpo, é necessária uma prática dele sobre si mesmo, seja através da Eutonia ou outra forma de treinamento. O importante é que por meio dessa disciplina ele aprofunde o conhecimento acerca de sua unidade *psicofísica*.

### **2.3.2. As Leis Formadoras da Percepção**

A palavra percepção vem do latim *perceptio*, e significa *ato ou efeito de perceber pelos órgãos dos sentidos e ainda idéia ou compreensão de algo*. Em termos gerais, no momento em que toma conhecimento sensorial de objetos ou de fatos exteriores que tenham originado sensações, o ser humano começa a *perceber* o mundo que o circunda. Antes, porém, de continuarmos a definir a percepção, é necessário compreender dois fenômenos básicos para a sua existência: a atenção e a sensação.

Em linhas gerais, a *atenção* pode ser compreendida como a capacidade que possui o indivíduo de escolher ou selecionar os fatos que a ele interessam. Ela aparece como uma forma de total consciência, no maior grau de *concentração* que tal consciência possa apresentar. No fenômeno da atenção,

tomam parte a *consciência* e todo o organismo psicofísico, uma vez que ambos os processos, psicológicos e fisiológicos, se constroem em torno de um *objeto* de nossa preferência. Assim, a *atenção* pode ser apontada como “uma atitude integral do ser humano” (SCIACCA, 1967, p. 86).

A *sensação*, por sua vez, tem origem psicofísica e é produzida pela *ação* de um objeto sobre um órgão sensorial. Como explica SANTOS (1967), ela aparece no cérebro como o resultado da transformação de uma *impressão*<sup>38</sup>, originada de uma excitação provocada pelos objetos do mundo exterior. Segundo as informações, podemos desenhar o seguinte esquema:

**EXCITAÇÃO → Gera → IMPRESSÃO → Gera → SENSAÇÃO**

A *sensação* é muito importante na compreensão da percepção. Desde os filósofos ligados ao estoicismo<sup>39</sup>, por exemplo, a *sensação* era tida como percepção se tomada através do sensorio ou da compreensão. Isso equivale a dizer que no momento em que a *atenção* é voltada para a *sensação* – seja essa *atenção* racional, sensorial, física ou psíquica – ela torna-se percepção. Essa forma de compreender o universo perceptivo perdura até os dias de hoje, mas outros fatores foram acrescentados ao conceito, enriquecendo o quadro de características da percepção.

---

<sup>38</sup> Modificações orgânicas que se processam nos órgãos sensoriais; efeito produzido nos órgãos dos sentidos ou na mente. O filósofo David Hume (1711-1776) entende a impressão como “todas as nossas sensações, paixões e emoções, em sua primeira aparição na alma.” (*apud* ABBAGNANO, 1999, p. 548).

<sup>39</sup> Doutrina filosófica que propunha a vivência de acordo com a lei racional da natureza, e pregava a indiferença (*apatheia*) em relação a tudo que fosse externo ao ser. O homem sábio obedeceria à lei natural, reconhecendo-se como uma peça na grande ordem e propósito do universo (*In* <http://pt.wikipedia.org/wiki/Estoicismo>).

Temos diariamente um imenso cabedal de sensações, e cada uma delas é capaz de transmitir um ensinamento advindo do mundo exterior. Esses ensinamentos são os responsáveis por constituir um “fundo original”, de onde resultam, após um estágio de elaboração, todos os nossos conhecimentos. Prova disso é que um observador pode reconhecer determinado objeto em função de imagens e sensações que guarda na memória: o fato de sabermos se uma pessoa que cruza nosso caminho é conhecida ou não, ou se o gosto de determinada fruta é ou não agradável ao nosso paladar está ligado às imagens que guardamos na memória, e que só possuímos devido à percepção.

Assim, é possível afirmar que o fenômeno da percepção parte diretamente da sensação, como esclarece Santos:

As excitações que impressionam os nossos sentidos podem provocar em nós fenômenos diversos; são, ao mesmo tempo, reconhecidas e interpretadas como sinais de objetos exteriores. A sensação, interpretada desta maneira, é chamada **percepção**. (SANTOS, 1967, p.97).

O autor acima citado elucida a relação entre sensação e percepção, que se dá a partir do seguinte esquema: a *sensação*, em primeiro lugar, oferece apenas a noção de uma *qualidade* ou de um *estado* – cor verde ou amarela, perfume suave ou intenso, som fraco ou forte, ao passo que, no segundo caso, como *percepção*, sugere a consciência de um objeto determinado (cor de uma laranja, perfume de uma rosa, som de um violino).

Na realização do trajeto que vai da sensação à percepção, temos a *atenção* como elemento fundamental. Somente a partir do direcionamento da atenção sobre a sensação é que poderemos chegar ao fenômeno perceptivo. Vale frisar, entretanto, que embora esse processo pareça ocorrer somente no

nível racional, ele está, na realidade, muito mais ligado aos sentidos, e à forma como eles direcionam a atenção do ser humano – ou do ator – à sensação experimentada.

A *percepção*, assim, implicaria a “crença” na realidade exterior, e um sentimento de “objetividade”. Poderíamos ver na percepção um verdadeiro *juízo de objetividade*, uma vez que nela toma parte todo o universo relativo às nossas experiências passadas. Dessa forma, Santos nos aponta a *percepção* como um fenômeno de grande complexidade, no qual se reúnem “várias operações psicológicas, sensações, memória, associação, comparação, juízo, etc.” (SANTOS, 1967, p.98). O esquema correspondente à origem da percepção poderia ser o seguinte:

**EXCITAÇÃO → Gera → IMPRESSÃO → Gera → SENSAÇÃO → Sob  
→ ATENÇÃO → Gera → PERCEPÇÃO**

Em linhas gerais, a excitação causada por um objeto externo gera uma impressão, e essa impressão causa uma sensação. A sensação, tornada consciente, passa a ser percepção. Por isso, se transportarmos essa lógica ao campo teatral, não há percepção sem influência de um “objeto” exterior, ou: é necessária uma circunstância dada, ou um acontecimento proposto, para que haja percepção e, conseqüentemente, ação.

Nesse sentido, a percepção aparece como o instrumento essencial de aquisição da experiência humana, e por isso é tão importante para Stanislávski, que somente acreditava em um ator sensível ao mundo que o circunda, e que se permite abrir aos sentidos a fim de adquirir a vivência necessária para ser



orgânico dentro da cena. Por meio das sensações, o ator pode recolher do mundo exterior os elementos que, trabalhados psicofisicamente, vão formar seu vasto universo interior, pronto para ser transformado em *corpo* e trabalhado artisticamente, sendo levado ao palco.

Como uma função tão complexa do ser humano, a percepção não pode ser explicada de forma simplória dentro do universo da cena. Na construção da ação, a percepção está relacionada intimamente a quatro das leis estabelecidas por Stanislávski, que veremos a seguir.

#### **2.3.2.1. Lei do Desenvolvimento da Vontade**

Como um dos elementos mais importantes no trabalho do ator, é a partir do desenvolvimento da vontade que o intérprete atinge sua independência quanto à personagem, não agindo em nome dela, mas pelo contrário, a partir de um universo de motivações próprias.

A vontade está ligada à determinação do indivíduo em agir, significando ainda *desejo* ou *intenção*. A lei ligada à vontade do ator é fundamental para a criação da ação física, pois possibilita, em primeiro lugar, que ele não haja como se fosse outra pessoa, mas que tome como seus os objetivos da personagem, e na busca por concretizá-los crie a estrutura de sua atuação:

O ator não fala em nome de um imaginário Hamlet, mas em nome de sua própria pessoa, colocada nas circunstâncias dadas da obra. Idéias, sentimentos, representações e juízos de outro se convertem em próprios. Pronuncia as palavras não somente para que os demais o ouçam e o compreendam; para ele é necessário que o espectador sinta sua atitude interior para com o que diz, que queira o

mesmo que quer sua própria vontade criadora. (STANISLÁVSKI, 1980, p.294, tradução nossa<sup>40</sup>).

Além disso, essa lei vai proporcionar que todos os outros elementos da ação se concretizem na cena, permitindo que as ações internas e externas se realizem de forma una, através da luta entre aquilo que o ator ou a personagem desejam – os *objetivos* —, e aquilo que os impede – os *obstáculos*.

Em cena, durante o trabalho prático ligado à improvisação ou à criação de partituras de ação, é imprescindível que o ator esteja munido, primordialmente, da *vontade* da personagem que vai representar – no caso da existência de um texto dramático pré-definido – ou da vontade forjada em sua própria ficção, no caso de uma livre improvisação; além disso, o próprio diretor pode ser o responsável por oferecer um estímulo à criação do objetivo e, por consequência, da cena. A partir do momento em que o ator torna *sua* a vontade da personagem que representa, pode começar a agir em função dela – e do objetivo buscado por ela – e dessa forma fugir de uma identificação forçada com o universo interior da figura dramática.

Ao agir em busca da satisfação dessa vontade, o ator começa a desenvolver uma linha de ação própria que, devido às circunstâncias que se vão apresentando no decorrer da improvisação ou do espetáculo, definem o seu caráter ou, ao menos, uma noção de indivíduo. Destarte, a personagem surge principalmente na visão do espectador, e não necessariamente no universo interior do ator, que age em cena sob circunstâncias definidas – seja pelo texto, por sua imaginação ou por sugestão do diretor, tendo sempre a

---

<sup>40</sup> “El actor no habla en nombre de un imaginario Hamlet, sino en nombre de su propia persona, colocada en las circunstancias dadas de la obra. Ideas, sentimientos, representaciones y juicios ajenos se convierten en propios. Pronuncia las palabras no sólo para que los demás lo oigan y lo comprendan; para él es necesario que el espectador sienta su actitud interior para con lo que dice, que quiera lo mismo que quiere su propia voluntad creadora.”

liberdade para ultrapassá-las da maneira mais verossímil e condizente com sua própria vivência e imaginação. Esse fenômeno ligado à coexistência de uma personagem fictícia e de um ator agindo em nome de sua própria lógica é chamado por Stanislávski de *dualidade do ator*. Adriana Dal Forno, que considera a ação como célula principal da representação teatral, parte desse mesmo princípio:

O principal, no trabalho sobre as particularidades da ação física, é agir fisicamente, a partir de impulsos próprios, autenticamente, e não em nome de 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. (DAL FORNO, 2002, p. 47).

Outra forma ainda mais eficaz de compreender a questão da vontade, no caso da ação física, é aproximá-la da definição de *objetivo* e *superobjetivo* da personagem, já que, no âmbito da interpretação stanislavskiana, esses elementos existem sempre um em função do outro.

Para Stanislávski, o objetivo é responsável pelo afloramento do desejo que resulta na criação cênica, e representa o elemento essencial de diferenciação entre o mero movimento e a ação, bem como entre esta e a atividade:

Quando se buscam, pois, objetivos criadores, atrativos, devem-se satisfazer, sobretudo, as mais elementares necessidades de nossa natureza criadora, física e espiritual, com uma execução precisa dos objetivos exteriores físicos e dos interiores, psicológicos e elementares. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 115, tradução nossa<sup>41</sup>).

---

<sup>41</sup> "Cuando se buscan, pues, objetivos creadores, atractivos, se deben satisfacer ante todo las más elementales necesidades de nuestra naturaleza creadora, física y espiritual, con una ejecución precisa de los objetivos exteriores físicos y de los interiores, psicológicos y elementales."

Incontáveis vezes os diretores e estudiosos que utilizaram o Sistema stanislavskiano ou seus princípios, entre eles Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, buscaram elucidar como se dá a transformação de um simples gesto abstrato ou de uma atividade cotidiana em ação física; e, para isso, sempre tiveram como fator primordial o objetivo.

Na visão do mestre russo, o objetivo é essencial na arte teatral e na constituição da atuação, precisamente porque é ele quem *gera* as ações, além de direcioná-las no processo de ultrapassagem das barreiras que se colocam diante da personagem, sejam elas de natureza psíquica, física, social ou política. É cada uma das barreiras que se colocam diante do ator que geram outros objetivos, incluindo o de transpô-la, fator essencial na prática cênica de Stanislávski: “quando conseguia entregar-me à ação imaginária, à luta com os acontecimentos que se colocavam frente a mim, sentia como se em meu interior ocorresse uma transformação milagrosa.” (STANISLÁVSKI, 1977, p.90, tradução nossa<sup>42</sup>). Se analisarmos determinada dramaturgia, encontraremos em cada um dos acontecimentos, *via de regra*, um objetivo criador passível de ser utilizado pelo ator na elaboração de sua estrutura de ações.

Stanislávski pressupõe, ainda, a existência de dois tipos de objetivos: os *físicos* e os *psicológicos*, ressaltando que na cena eles estão invariavelmente interligados, da mesma forma que a mente e o corpo do ator são uma só unidade, *psicofísica*. Apesar disso, por um lado os objetivos *psicológicos* nem sempre pressupõem objetivos *físicos*, já que podem estar ligados apenas ao universo *interno* do ator. Por outro lado, os objetivos *físicos*, por serem concretos e visíveis na cena, sempre trazem em si elementos ligados à *psique*:

---

<sup>42</sup> “Cuando conseguia entregarme a la acción imaginaria, a la lucha con los acontecimientos que se avecinaban, sentía como en mi interior se verificaba una transformación milagrosa...”

“a correta execução de um objetivo físico ajudará a criar um estado psicológico ideal.” (BONFITTO, 2002, p.142).

Finalmente, é necessário destacar que o treino de um ator, o trabalho sobre si mesmo e o trabalho sobre o seu papel são ferramentas que o ajudam, em longo prazo, a adquirir o conhecimento necessário para distinguir com maior eficácia os objetivos apropriados à personagem que representa. Eles devem ser objetivos forjados na imaginação do próprio ator, capazes de movê-lo à ação, mas ao mesmo tempo ser também *análogos* aos objetivos da personagem que ele queira construir.

A partir da discussão anterior, na qual foram citadas as características formadoras do objetivo, chegamos a outro conceito bastante importante na consolidação da ação física: o *superobjetivo*, que é apresentado de duas maneiras distintas ao longo das investigações de Stanislávski. Na primeira abordagem, ele é destacado como um elemento que diz respeito à construção da dramaturgia, levando em conta a idéia do autor da peça ao escrevê-la, ou do diretor ao criar determinado roteiro:

Assim como do grão nasce a planta, de uma idéia ou sentimento particular do escritor brota sua obra. Suas idéias, sentimentos e sonhos percorrem como um fio vermelho toda sua vida e o guiam durante a criação. Servem-lhe como base, e desse gérmen brota sua produção literária; juntamente com suas tristezas e alegrias, constituem o motivo pelo qual toma a pluma. Transmitir todo este material espiritual é o superobjetivo do espetáculo. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 320, tradução nossa<sup>43</sup>).

Na segunda abordagem, o conceito de superobjetivo está mais ligado à elaboração da ação física e é, portanto, mais relevante para este trabalho. Do

---

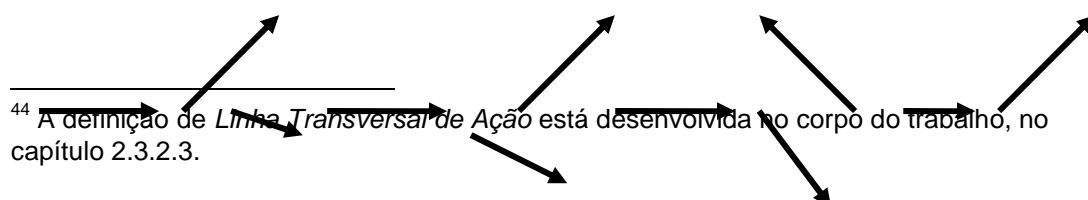
<sup>43</sup> “Así como del grano nace la planta, de una idea o sentimiento particular del escritor brota su obra. Sus ideas, sentimientos y sueños recorren como un hilo rojo toda su vida y lo guían durante la creación. Le sirven de base, y de esse gérmen brota su producción literária; juntamente con sus penas y alegrías, constituyen el motivo por el cual toma la pluma. Transmitir todo este material espiritual es el objetivo principal del espectáculo.”

ponto de vista da ação, o superobjetivo está ligado à finalidade de *cada um dos pequenos objetivos* apresentados pela personagem, no decorrer da peça. É como se ele fosse o último reduto no qual a vontade da personagem chega – dentro do universo dramático – e, uma vez realizado, fosse capaz de sanar os conflitos existentes no transcurso da história:

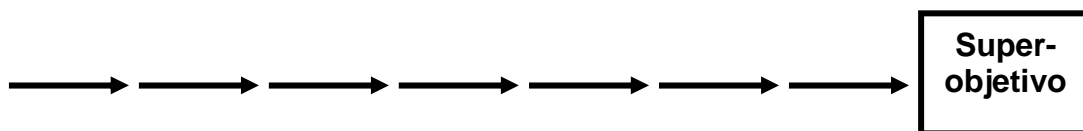
Todo o fluxo dos objetivos individuais e menores, todos os pensamentos criativos, sentimentos e ações do ator, devem convergir para a realização deste superobjetivo. (...) Esse impulso em direção ao superobjetivo deve, também, ser contínuo ao longo de toda a peça. (STANISLÁVSKI, 2002, p. 176).

Entretanto, devemos destacar que o superobjetivo de uma personagem não é imutável, mas pode ir-se adaptando conforme o desenrolar dos fatos de uma peça. Como exemplo, podemos observar o texto *Hamlet*, de William Shakespeare, no qual a personagem-título *não* deseja vingar-se do tio desde o início da história, mas adquire esse superobjetivo no momento em que descobre o verdadeiro assassino de seu pai.

Vale a pena observar o esquema estruturado pelo próprio Stanislávski acerca da relação entre os pequenos objetivos e o superobjetivo da personagem. Para ele, se cada um dos objetivos criadores utilizados pela personagem não tiver relação entre si, as ações físicas estarão desorganizadas, e a *linha transversal de ação*<sup>44</sup> da personagem não existirá, conforme a ilustração abaixo, retirada de *El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*:



Por outro lado, se o ator alternar as ações – representadas aqui por cada seta – e objetivos, unindo-os de maneira sucessiva que se orientem para um só lugar, o *superobjetivo*, será criada uma linha transversal de ação que percorrerá toda a obra:



O “se” mágico de Stanislávski é aqui outro fator essencial à atuação, e está muito relacionado ao ato de despertar a vontade do ator. Ele se inter-relaciona com a memória, com a vivência e com a imaginação, ajudando o ator a desenvolver em si a vontade da personagem. Falaremos desse elemento paralelamente à exemplificação das demais leis do homem em ação, pois o “se” mágico se une a cada uma delas de maneira específica.

### **2.3.2.2. Lei da Atenção Orgânica**

Embora alguns dos elementos ligados às leis da ação apareçam em ordem seqüencial, outros deles estão presentes no decorrer de toda a partitura, e só podem ser percebidos se observados de forma atenta, dada sua sutileza. A atenção é um desses elementos.

Como uma das peças mais complexas da ação, ela é resultante de diversos fatores: a *observação*, tanto dentro quanto fora da cena; a *concentração*; a capacidade de atenção *sobre si mesmo*; a capacidade de atenção *sobre o palco*, onde se incluem os famosos “círculos de atenção” de Stanislávski; e a atenção *sobre si mesmo no palco*, que vai dar abertura à visualização da *circunstância dada*.

A *observação* é parte fundamental do processo criativo, e deve ser um dos pontos principais do treinamento do ator. A partir de seu desenvolvimento fora da cena, ela pode ser trabalhada para estar presente também no momento da atuação, possibilitando a concentração psicofísica do ator na ação realizada.

Enquanto treinamento, Stanislávski sugere que o ator esteja aberto a observar tudo o que se passa ao seu redor. Cada particularidade denotada nas relações da vida cotidiana é capaz de ampliar o universo interior do ator, enriquecendo sua bagagem de vivências e aumentando seu vocabulário cênico, já que o cerne da arte teatral é a ação do homem e suas características: “hoje, com referência ao tema da atenção, acrescento que terão de aprender a olhar e ver, a escutar e ouvir na cena.” (STANISLÁVSKI, 1980, p.127, tradução nossa<sup>45</sup>).

Valendo-se disso, o mestre russo sugere que cada impressão que o ator/observador percebe em si deve ser explorada, bem como os *sentimentos* surgidos das experiências pelas quais ele passa. Nessa perspectiva, o indivíduo tem diante de si um vasto material a ser pesquisado, seja ele da vida real ou de eventos imaginários, lembranças, obras de arte ou basicamente da

---

<sup>45</sup> “hoy, con referencia al tema de la atención, agrego que tenéis que aprender a mirar y ver, a escuchar y oír en la escena.”



vivência com outras pessoas. O que é necessário, em primeira instância, é que o ator que observa concentre todo o seu ser – *psique* e *soma* – no evento selecionado. Isso mostra que sua percepção deve estar aberta aos elementos externos, através da disponibilidade e sensibilização de cada um de seus sentidos – visão, audição, paladar, tato e olfato. Observando-se a forma como as pessoas agem, como seu corpo se comporta, quais as expressões predominantes em seu rosto durante uma conversa ou o modo com que ela direciona o olhar, é possível mergulhar em seu universo interior e perceber como o estado de espírito gera sua figura externa.

A observação, por conseqüência, é um elemento passível de desenvolvimento, pois muitas pessoas têm a capacidade de perceber pequenos detalhes que outras, de percepção debilmente desenvolvida, não apreendem. Para desenvolvê-la, contudo, é imprescindível que o ator lance mão de “uma imensa quantidade de trabalho, tempo, vontade de ser bem sucedido e prática sistemática.” (BONFITTO, 2002, p.144). Daí, o grande benefício dos exercícios ligados à observação: a possibilidade de um trabalho criador “infinidamente mais rico, sutil e profundo”, e uma maior capacidade de concentração voltada e si mesmo e à cena.

Tal qual ocorre com a observação, a *concentração* também está ligada ao trabalho do ator sobre si mesmo – anterior à cena – e ao seu processo de percepção durante o ato expressivo. No primeiro caso, concentração encerra em si o sentido de *reflexão* ou *meditação*, e sua prática é necessária para que o ator volte todos os seus pensamentos e sua atenção em direção ao próprio corpo e em direção aos elementos que o cercam – espaço, *partners*, objetos de cena, etc.; esse procedimento tem como fim delimitar um pequeno e um médio

círculo de percepção, fazendo com que o ator deixe de lado as demais tarefas da vida cotidiana em função do *aqui* e do *agora* do universo ficcional: “a criação exige uma perfeita concentração de todo o organismo.” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 141, tradução nossa<sup>46</sup>). Além disso, ao afirmar que a concentração de toda a natureza do ator em determinado foco é o principal responsável pela criatividade, Stanislávski reitera a importância do fenômeno da concentração para a arte teatral.

Já no segundo caso, em que a concentração é utilizada dentro da cena, o foco são os elementos que cercam o ator, bem como o posicionamento do próprio ator com relação a esses elementos. No ato de concentrar-se dentro da cena, o ator faz uma avaliação – racional e sensitiva – de todo o seu aparato psicofísico e da forma como ele se relaciona com o universo que o cerca naquele momento; essa prática, como veremos, vai potencializar o estado de vigilância do ator, gerando os círculos de atenção e relacionando-os entre si.

Continuando a linha de raciocínio que começa com a observação e passa pela concentração, chegamos à *atenção* propriamente dita. Com a finalidade de discorrer mais claramente sobre ela, chamaremos a primeira parte de *atenção do ator sobre si mesmo* e a segunda de *atenção do ator sobre o palco*; a compreensão das duas resultará em outro fator, ao qual chamaremos *atenção do ator sobre si mesmo no palco*.

A idéia Stanislavskiana de atenção se refere a *atividade* e *percepção*, ambas ligadas não só ao universo mental do homem, mas à sua esfera *sensorial* e *física*. Prova disso é que na visão do diretor russo, o fato de o ator saber direcionar sua atenção a um objeto concreto, em cena, já lhe outorga a

---

<sup>46</sup> “La creación exige una perfecta concentración de todo el organismo.”

presença do estado criador, a liberdade dos músculos e uma grande concentração. Além do mais, a atenção já aparece como um processo ativo, e que leva o ator diretamente à ação: “a atenção dirigida para um objeto desperta ainda mais a observação. Deste modo, a atenção entrelaçada com a ação cria um forte vínculo com o objeto.” (STANISLÁVSKI, 1980, p. 125, tradução nossa<sup>47</sup>).

A atenção do ator sobre si mesmo parte da observação e da abertura do próprio corpo à percepção: ele necessita ficar ciente da disposição do aparato físico, incluindo as sensações que o transpassam no nível da pele, dos músculos e dos ossos, a forma como se porta sua respiração, entre outros fatores. Como consequência disso, ele tentará perceber seu estado anímico, abrindo-se de forma consciente – e por vezes *racional* – à apreensão de seu superobjetivo, e do objetivo específico daquele momento, definidos anteriormente pela vontade da personagem, mas que o ator transformou, agora, em *sua própria* vontade:

A ação contínua do ator é uma prolongação direta das linhas que seguem as forças motrizes de sua vida psíquica, que tem sua origem na mente, na vontade e no sentimento. Se não existisse a ação contínua, todas as unidades e os objetivos da obra, as circunstâncias dadas, a comunhão, a adaptação, os momentos de verdade e de fé vegetariam separados entre eles, sem a menor esperança de reviver. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 325-326, tradução nossa<sup>48</sup>).

---

<sup>47</sup> “La atención dirigida hacia un objeto despierta aun más la observación. De este modo la acción entrelazada con la acción crea un fuerte vínculo con el objeto.”

<sup>48</sup> “La acción continua del actor es una prolongación directa de las líneas que siguen las fuerzas motrices de su vida psíquica, que tienen su origen en la mente, la voluntad y el sentimiento. Si no existiera la acción continua, todas las unidades y los objetivos de la obra, las circunstancias dadas, la comunión, la adaptación, los momentos de verdad y de fé vegetarian separados entre ellos, sin la menor esperanza de revivir.”

Essa espécie de atenção, além de necessária ao desenvolvimento da ação física, enriquece a *performance* do ator em cena e seu universo psíquico. O próprio Stanislávski afirmava para os atores que, se avançassem na questão da concentração da atenção, seriam capazes de estimular seus diferentes “eus” subconscientes, transferindo-os para o processo criador. Em outras palavras, esse grau de concentração permitiria que os atores encontrassem, em si próprios, ações não condizentes com sua índole, mas passíveis de serem executadas no palco, valorizando o processo criativo e ampliando as possibilidades de seu universo interior. Uma vez imbuído desse universo pessoal, o ator poderia ampliar ainda mais sua atenção ligada aos sentidos – ou *atenção sensorial* –, procurando relacionar-se com o espaço e com os elementos que o cercam.

Junto à atenção sensorial está a *atenção física*, muito relacionada ao trabalho desempenhado pela musculatura do ator no processo cênico. Se a musculatura encontra-se bloqueada por algum motivo, em algum ponto específico do corpo, prejudicando por isso a atuação, é necessário que o ator volte sua atenção ao deslocamento da energia<sup>49</sup> dentro da rede muscular, a fim de perceber o ponto em que a energia se encontra estagnada para então

---

<sup>49</sup> “A energia é uma variação muscular e nervosa. É uma tensão. Então, como se trabalha com as tensões? Tomemos um exemplo a que todo o mundo pode se referir: o balé clássico. Vemos nas formas codificadas do balé clássico toda uma outra arquitetura do corpo. O dançarino caminha, mas caminha segundo um modo diferente de sua maneira de caminhar na vida, se bem que essa maneira siga os mesmos princípios que na vida, os de uma variação contínua. Há, quando se olha qualquer fragmento de balé clássico, uma multiplicidade de micro-variações no torso, na maneira de olhar, de mover os braços. Essas micro-variações reconstróem a simultaneidade dessa onda de tensões, de mudanças, ao mesmo tempo em que nos dá, aos espectadores, através dessa dramaturgia muito requintada da posta em visão da presença, essa sensação de leveza, de verticalidade, de exterioridade, de falta de esforço.” BARBA, Eugenio. «Fazer teatro é pensar de modo paradoxal», p. 85-114, in FÉRAL, Josette. *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Tome 2: Le corps en scène* [Encenação e Jogo do ator. Tomo 2: O corpo em cena]. Montréal (Québec)/Carnières (Morlanwelz): Jeu/Lansman, 2001. — Tradução não publicada de José Ronaldo Faleiro. (A citação encontra-se nas páginas 9-10.)

liberá-la, e em um processo de percepção interior e exterior, chegar à *atenção sobre o palco*.

Ao contrário do que se pode imaginar, o ponto principal de atenção do ator, segundo Stanislávski, *não deve ser* a platéia; muito embora ele se relacione intensamente com o público, a comunhão entre os dois só será possível se a atenção do ator não estiver voltada para os espectadores, e sim para um objeto – ou *foco de atenção* – existente dentro do palco, ou dentro da ficção ali estabelecida. Stanislávski defende a idéia de que a atração do público pelo ator é diretamente proporcional à qualidade atrativa do foco de atenção selecionado pelo ator:

Na vida real, sempre há (...) objetos que prendem nossa atenção, mas no teatro as condições são diferentes, e provocam interferências na vida normal do ator, de tal forma que *um esforço* se faz necessário para fixar a atenção, (...) para reaprendermos a olhar as coisas no palco, e *a vê-las*. (STANISLÁVSKI, 2002, p.18).

Partindo desse princípio, o diretor russo discorre sobre a relação entre observação, vontade e ação: um foco de atenção que é cuidadosamente observado, e com o qual o ator busca relacionar-se de forma concreta – através do olhar, da memória ou do toque, por exemplo – desperta imediatamente a vontade de utilizá-lo para algum fim. Conseqüentemente, o ato realizado com o objeto de atenção torna mais viva a observação do mesmo, e esta inter-relação “estabelece um contato mais intenso com o objeto, que ocupa a atenção.” (STANISLÁVSKI, 2002, p.18).

O ator, a partir da atenção, deve embarcar no universo de possibilidades oferecido pelo foco com o qual se relaciona; daí a necessidade de abrir os

sentidos para a influência do objeto externo – que também pode ser forjado na imaginação do ator – através da *sensibilização* pessoal. Por este motivo o ator deve permitir-se contracenar com o foco de atenção, sem deixar o lado racional ou a lógica da vida cotidiana interferir no processo, mas buscando unicamente a *lógica da ação* dentro do espaço e tempo definidos pela sua própria subjetividade:

Vocês devem aprender a transfigurar um objeto, que deixará de ser algo friamente racional ou intelectual para transformar-se em alguma coisa calorosamente *sentida*. Nós, atores, damos a esse processo o nome de *atenção sensorial*. (STANISLÁVSKI, 2002, p.18).

Como sabemos, a atenção do ator – imbuído da vontade da personagem – tem como foco de interesse um objetivo. Esse objetivo pode existir sob diversos aspectos: pode ser um objeto concreto, uma ação que se deseje realizar, uma ação que se deseje que alguém realize, um estado interno no qual se queira que alguém chegue, etc. Tais objetivos podem ser, ainda, de qualquer natureza, e existem sob as diversas formas que o ator, o diretor ou o autor dramático possam imaginar. De tal modo, independentemente da origem ou natureza do objetivo, ele pode estar próximo ao ator – no nível do seu próprio corpo e intelecto – ou afastado dele – no caso de envolver outro espaço, outro indivíduo ou outra esfera de conhecimento que não esteja contida na sua; em qualquer desses casos, o direcionamento da atenção do ator ao objetivo vai ajudar a fixar os chamados *círculos de atenção*.

Os círculos de atenção são campos ligados à percepção do ator. Eles direcionam sua concentração e possibilitam que o intérprete entre em contato com os elementos que o cercam, visando à comunicação com o ambiente:

Mostrarei o chamado *círculo de atenção*. Não se trata de um só ponto, mas de todo um setor de pequena extensão e que encerra muito objetos independentes. O olhar vai passando de um ao outro, mas não sai dos limites traçados pelo círculo de atenção. (STANISLÁVSKI, 1980, p.131, tradução nossa<sup>50</sup>).

Dentro do universo de jogo estabelecido na cena, tanto o contato quanto a comunicação devem dar-se de forma ininterrupta, a fim de que o ator seja constantemente alimentado pelo universo ficcional, através dos cinco sentidos. Dessa maneira, ele obtém a percepção necessária para reagir psicofisicamente, seja no universo real que o circunda ou nas circunstâncias imaginárias.

O *pequeno círculo* consiste na percepção do próprio corpo em determinado ponto do espaço, e nas relações dele consigo mesmo: a interação entre os cinco sentidos, o volume do corpo, a temperatura, a energia que circula ou fica estagnada na musculatura, etc. O *médio círculo* explora o contato entre a unidade psicofísica do ator e o ambiente, os elementos de cena, os parceiros de jogo e a troca de energia existente nesse espaço definido. O *grande círculo*, mais complexo, trabalha com a interação entre o pequeno e médio círculos, e o possível alcance que possa ter essa relação, uma vez que abrange o universo interior dos atores e trabalha com a projeção espaço-temporal originada por ele.

Dentro do *grande círculo* podemos incluir o campo da *memória* – tanto a enunciada quanto a vivenciada; o campo das *sensações* – também enunciadas

---

<sup>50</sup> “Mostraré el llamado *círculo de atención*. Ya no se trata de un solo punto, sino de todo un sector de pequeña extensión y que encierra muchos objetos independientes. La mirada va pasando de uno a otro, pero no sale de los límites trazados por el círculo de atención.”

ou vivenciadas; e o campo da *imaginação projetada através de algum meio*. Peguemos, por exemplo, o momento em que a personagem *Otelo*, da peça homônima de William Shakespeare, lembra-se de como conheceu e cortejou Desdêmona. No momento em que essa recordação é enunciada pela personagem, ela tem o poder de transportar o ator a um outro espaço e tempo, não localizados sobre a cena; nesse ínterim, não só o próprio ator que representa Otelo pode visualizar outra *dimensão* – que não aquela *visível* sobre o palco – como também seus *partners* e o público.

Através da consciência e integração dos três círculos de atenção, o ator é capaz de começar a relacionar-se com os obstáculos e fatos que se vão colocando ao seu redor, e trabalhar realizando ações físicas em busca de seus objetivos, propenso à superação de toda e qualquer circunstância dada.

### **2.3.2.3. Lei da Circunstância**

O entendimento da Lei da Circunstância passa, obrigatoriamente, pela compreensão do elemento fundamental do “sistema” stanislavskiano: o “se” mágico. O “se” é o responsável pelo começo do ato teatral, enquanto as circunstâncias dadas vão desenvolvê-lo e dar-lhe continuidade

Vamos aprofundar essa idéia e ver como ele irá relacionar-se com as circunstâncias. Assim como vimos anteriormente na Lei do Desenvolvimento da Vontade, é a partir do momento em que o ator apropria-se do objetivo da personagem que ele é capaz de transitar do plano cotidiano para outro “tempo-espaço”, o *ficcional*, criado em sua imaginação. Dentro da cena, apesar de estar rodeado por uma outra realidade que não aquela a que está habituado, o



ator deve acreditar em cada circunstância, de modo a fazer com que o público também acredite em suas ações. Fique claro, contudo, que em momento algum o ator deve esquecer que está agindo na ficção, devendo, isto sim, transformar a ficção que o circunda em algo verossímil, através de sua imaginação e de suas ações: é dessa forma que ele pode *supor* outra realidade, e agir de modo verossímil nela. Por esse motivo, visando à organicidade em cena através do uso das potencialidades criativas, o ator deve dar credibilidade aos fatos que o circundam, e crer em cada uma das ações que realiza.

O problema, então, reside em como o ator deve começar a agir sobre sua própria motivação e, ao mesmo tempo, *em nome* da personagem: e mais ainda, tomando para si os problemas e objetivos desse ser ficcional. A resposta reside no “se” mágico, que parte da seguinte pergunta, elaborada por Stanislávski: “*Que faria eu como ser humano se me encontrasse nas circunstâncias dadas da personagem representada?*” (STANISLÁVSKI, 1983, p.186, tradução nossa<sup>51</sup>). Ela funciona como o propulsor necessário para levar o ator à elaboração criativa de ações físicas e partituras de ação:

Necesito que dêem a resposta não com palavras, mas com *ações físicas*. Aqui recorro novamente que quanto mais claras, concretas e definidas foram estas ações, tanto menor será o risco de forçar o sentimento. De modo que para conhecer e definir a lógica e a continuidade do estado interno, psíquico, não nos dirigimos aos nossos sentimentos, pouco estáveis e mal fixados, nem ao complexo psiquismo, mas ao nosso corpo, com seus movimentos físicos definidos, concretos, que nos são acessíveis. Conhecemos, definimos e fixamos sua lógica e sua continuidade (...) com simples ações físicas. (STANISLÁVSKI, 1983, p. 187, tradução nossa<sup>52</sup>).

---

<sup>51</sup> “Qué haría yo como ser humano si me encontrara en las circunstancias propuestas del personaje representado?”

<sup>52</sup> “Necesito que den la respuesta no con palabras, sino con *acciones físicas*. Aquí recuerdo nuevamente que cuanto más claras, concretas y definidas sean estas acciones, tanto menor será el riesgo de forzar el sentimiento. De modo que para conocer y definir la lógica y la continuidad del estado interno, psíquico, no nos dirigimos a nuestros sentimientos, poco estables y mal fijados, ni al complejo psiquismo, sino a nuestro cuerpo, con sus movimientos

O “se” desperta no ator a vontade de agir. Ele elabora em forma de ação sua realidade interior, tornando concreto o universo abstrato que carrega dentro de si. A partir do momento em que o ator utiliza o “se” mágico e passa a agir em seu próprio nome, e a trabalhar sob o comando de sua própria ficção e de suas próprias motivações, é capaz de visualizar a ação a ser executada; a esse elemento, Stanislávski chamou *visualização ativa*. Daí em diante, será de fundamental importância o aparecimento das *circunstâncias dadas*, para que o enredo se desenvolva e surjam os primeiros conflitos entre a vontade e a contravontade.

Para o fundador do Teatro de Arte de Moscou, tudo aquilo que cerca o ator pode ser *circunstância dada*, a começar pelos fatos apresentados na dramaturgia. Se na vida o homem age influenciado por circunstâncias reais, na cena essas circunstâncias serão *dadas* pelo dramaturgo, no caso de haver um texto teatral; pelo diretor, no caso de ele sugerir uma circunstância ou acontecimento ao ator, e ela não constar em nenhuma dramaturgia selecionada anteriormente; ou pelo próprio ator, caso ele utilize elementos forjados em sua própria imaginação para a criação de cenas ou de “pequenos núcleos de experiência”<sup>53</sup>. A forma como o dramaturgo tece a rede de acontecimentos, e os obstáculos que ele apresenta no desenrolar da trama, também são chamados por Stanislávski de circunstâncias dadas:

---

físicos definidos, concretos, accesibles para nosotros. Conocemos, definimos y fijamos su lógica y su continuidad (...) con simples acciones físicas.”

<sup>53</sup> Esse termo é utilizado pela diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch, em detrimento da palavra “cena”, uma vez que o interesse da artista reside em transpor, de forma artística, as experiências dos atores/bailarinos ligadas à memória e às sensações.

As “circunstâncias dadas”, como o “se”, são uma suposição, um “invento da imaginação”. Sua origem é a mesma. Em um dos casos trata-se de um pressuposto (o “se”); no outro, de seu complemento (as “circunstâncias dadas”). O “se” sempre inicia a criação; as “circunstâncias dadas” a desenvolvem. Sem elas, o “se” não pode existir nem adquirir sua força de estímulo. Mas suas funções são um tanto distintas: o “se” impulsiona a imaginação adormecida, enquanto as “circunstâncias dadas” dão fundamento ao “se”. Esses elementos, entre si, ajudam a criar o estímulo interior. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 92, tradução nossa<sup>54</sup>).

Na realidade, tudo o que pode colocar-se entre o ator e seu objetivo, dentro da cena, é considerado por Stanislávski como circunstância dada — desde os elementos dramaturgicos, como vimos, até os elementos escolhidos para a encenação, os cenários, figurinos, a luz utilizada, os sons e a trilha, a disposição espacial, etc.

As circunstâncias não são geradoras diretas de ação. Elas são as responsáveis pelo surgimento dos acontecimentos ou situações, e é neles que a ação vai ser gerada. Entretanto, as circunstâncias serão os fatores determinantes de cada ação, pois é visando a ultrapassar a circunstância dada que o ator trabalha em direção à ação. Conseqüentemente, é a circunstância que desencadeia o comportamento cênico do ator; e a forma como ele ultrapassa as circunstâncias dadas, o “como”, é que vai definir uma idéia de personagem.

---

<sup>54</sup> “Las “circunstancias dadas”, como el “si”, son una suposición, un “invento de la imaginación”. Su origen es el mismo. En un caso se trata de una presunción (el “si”); en el otro, de su complemento (las “circunstancias dadas”). El “si” siempre da comienzo a la creación; las “circunstancias dadas” la desarrollan. Sin ellas el “si” no puede existir ni adquirir su fuerza de estímulo. Pero sus funciones son algo distintas: el “si” da un impulso a la imaginación adormecida, mientras que las “circunstancias dadas” dan fundamento al “si”. Entre ellos ayudan a crear el estímulo interior.”

No plano ficcional em que o ator submerge, e com o qual joga o tempo inteiro, é necessário que cada uma das circunstâncias seja bem definida, para ressaltar o envolvimento do ator com a cena. Por isso, os objetivos e as circunstâncias devem ser valorizados ao máximo, e agudizados pelo ator para dar força à realização da ação, possibilitando o aparecimento de sentimentos, tanto no público quanto no próprio ator. A agudização das circunstâncias proporciona, assim, uma maior vivacidade na ação.

Quanto aos objetivos da personagem, eles vão mudando conforme cada uma das circunstâncias for aparecendo frente ao ator. Se ele deseja algo em determinado momento, vai em busca de seu objetivo; logo, é barrado – ou ajudado – por circunstâncias que se interpõem em seu caminho, e deve utilizá-las – no caso de vir *a favor* de seu objetivo – ou ultrapassá-las. Conforme ele for conseguindo chegar aos seus pequenos objetivos, novos irão aparecendo e novas circunstâncias impedirão a realização imediata desses objetivos, criando uma linha de acontecimentos em direção ao *superobjetivo*. A essa linha criada, Stanislávski deu o nome de *Linha Transversal de Ação do Ator*, pois ela atravessa todo o espetáculo em direção ao grande objetivo da personagem:

Se vocês atuam sem a linha transversal de ação, significa que não atuam na cena dentro das circunstâncias dadas e com o “se” mágico, não incorporam a natureza e o subconsciente à ação, e não criam a “vida do espírito humano” da personagem, como exigem o propósito principal e a base de nossa orientação na arte. Sem eles não há sistema. Portanto, vocês nada criam em cena; somente realizam alguns exercícios carentes de relação entre si, apropriados para uma lição escolar, mas não para o espetáculo. Esqueceram-se que esses exercícios e tudo o que existe no sistema são necessários, sobretudo, para a continuidade da ação e para o superobjetivo. Por isso, os fragmentos de seus papéis, excelentes se vocês os considerarem em separado, não impressionam nem satisfazem em conjunto. Despedace a estátua de Apolo em pequenos fragmentos e mostre cada um separadamente: dificilmente

eles provocarão entusiasmo. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 326-327, tradução nossa<sup>55</sup>).

Também existe a relação entre o desenvolvimento das circunstâncias dadas e a utilização dos círculos de atenção pelo ator: a circunstância vai situar os pequeno, grande e médio círculos, nos quais a ação do ator irá influenciar. E mais: o mestre russo também cita uma linha transversal de ação *do texto*. Entretanto, tanto a relação entre os círculos e as circunstâncias quanto a linha transversal de ação textual vão-se estabelecer primordialmente no nível da *dramaturgia*, sendo detectadas na *análise ativa* do texto ou da história que está sendo encenada.

Aprofundarei tais elementos no terceiro capítulo do trabalho, quando discorrer acerca do processo de análise ativa.

#### **2.3.2.4. Lei da Relação ou da Comunicação**

Levando em consideração que o homem só pode viver se estiver em contato e em *interação* com o ambiente que o cerca, Stanislávski ressalta a importância da relação de um indivíduo com outro, dentro e fora da cena, exaltando a importância que a *comunicação* tem na construção da linha transversal de ação e de todo o fenômeno da atuação, e sua influência direta no processo de adaptação:

---

<sup>55</sup> “Si actúa sin la línea de acción continua, significa que no actúa en la escena dentro de las circunstancias dadas y con el mágico “si”, no incorpora a la acción la naturaleza y el subconsciente, no crea la “vida del espíritu humano” del personaje, como lo exige el propósito principal y la base de nuestra orientación en el arte. Sin ellos no hay sistema. Por lo tanto, usted no crea en la escena; solo realiza algunos ejercicios carentes de relación entre ellos. Son apropiados para una lección escolar, pero no para el espectáculo. Olvido que estos ejercicios y todo lo que existe en el sistema son necesarios sobre todo para la acción continua y el superobjetivo. Por eso los trozos de su papel, excelentes como se los considera por separado, no impresionan ni satisfacen en su conjunto. Despedace la estatua de Apolo en pequeños fragmentos y muestre cada uno por separado. Es difícil que provoquem entusiasmo.”

As pessoas se comunicam por meio de seus órgãos sensoriais, com a ajuda de vias visíveis e invisíveis de comunicação: os olhos, a mímica, a voz, os movimentos das mãos, dos dedos, do corpo, e também com o envio e recepção de raios. Para isso, necessitam em cada caso das adaptações correspondentes. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 278, tradução nossa<sup>56</sup>).

A lei da relação ou comunicação compreende os fatores ligados à influência externa dos elementos da cena sobre o ator, principalmente na forma de circunstâncias dadas. Ela aparece ligada a um tipo de reação às circunstâncias, e a um comportamento resultante dessa reação, podendo ele ser emocional ou racional. De forma sucinta, ela aproxima-se muito da Lei da Atenção, mas já prevê o relacionamento entre a forma de percepção da realidade que circunda o ator e sua reação frente a essa realidade.

A relação ocorre em cena de diversas formas: ela pode partir dos sentidos, da razão, da utilização de todo o aparato psicofísico ou mesmo ser verificada na forma como o ator projeta sua voz no espaço. Em se tratando dos sentidos, a abertura do olhar em direção ao parceiro e a reação à forma como ele é percebido pode servir de exemplo, no caso da visão. Também podemos relacionar aqui um barulho que provoca determinada reação no ator, ou uma música que transforma seu estado interior, no caso da audição; um cheiro que anuncie a presença do *partner*, um gosto estranho na comida que deveria estar saborosa ou mesmo o desconforto de um banco em uma sala de espera também servem como exemplos, já que trabalham com a sensibilização dos órgãos do sentido.

---

<sup>56</sup> "Las personas se comunican por medio de sus órganos sensoriales, con la ayuda de vias visibles e invisibles de comunicación: los ojos, la mímica, la voz, los movimientos de las manos, de los dedos, el cuerpo, y también con el envío y la recepción de rayos. Para esto necesitan en cada caso las correspondientes adaptaciones."

A razão, por sua vez, pode gerar diversos tipos de relação ou comunicação. Receber uma carta que contenha uma ameaça desencadeia não só uma nova sensação, mas afeta racionalmente o modo como o destinatário passa a relacionar-se com aqueles que o rodeiam. Da mesma forma, o detentor de uma informação importante relaciona-se de modo distinto com aqueles que não possuem a informação.

A forma mais básica e evidente de relação é aquela que se dá através do contato físico, do modo como um beijo, um soco ou mesmo um grito podem modificar expressivamente o universo ficcional em que se encontram os atores. Essas são, entretanto, formas mais avançadas de relação, que já invadem o campo da imaginação e da ação propriamente dita. Abordemos, por ora, a questão da relação circunscrita somente ao universo da percepção.

Vista sob essa ótica, a relação ou comunicação assume um caráter de *interação* com o meio. O ator parte da percepção – tornando consciente a impressão ou a sensação, como vimos – e passa a avaliar a situação em que se encontra. Essa relação se dá tanto no nível mental quanto no físico, envolvendo, ainda, os sentidos: Stanislávski falava inclusive em um processo de irradiação, no qual era possível emanar dos olhos e de todo o corpo do ator tênues raios luminosos que deveriam chegar ao parceiro de cena e, por consequência, ao público, gerando outra esfera da comunicação.

Pudemos observar, nos parágrafos anteriores, quatro importantes leis que regem o desenvolvimento da ação. Como sabemos, elas estão vinculadas à percepção, que é o aspecto essencial da compreensão e experimentação do mundo – seja ele o *real* ou o da *cena*. Além de serem as responsáveis pela evolução de nossa experiência, as percepções, por meio das sensações,

“desempenham ainda o papel de instrumentos de adaptação do nosso psiquismo ao universo e à vida.” (SANTOS, 1967, p.101). E isso não ocorre de forma automática, assim como nas leis que observamos.

Há uma parcela da percepção que é inerente ao ser humano, e outra que depende da *vontade*, e que através da atenção dedicada aos eventos da cena pode ser desenvolvida, potencializando as faculdades do ator. Isso significa, no âmbito da atuação, que o ator nem sempre irá agir conforme agiria sob o domínio de seus princípios, na vida real, ou de sua moral – dada a interferência de sua *cultura* – mas pode agir em consonância com a lógica da cena, segundo as leis que regem o seu equilíbrio dentro do mundo ficcional, ou seja, de sua caminhada em busca de um superobjetivo.

É dessa forma que a percepção opera e se mostra de forma tão essencial à ação do ator, já que no universo da cena *perceber* é, antes de tudo, ter a possibilidade de criar e agir conforme uma lógica dissociada daquela inculcada, culturalmente, no ser humano. É justamente por isso que, na construção da ação física, aspectos como a percepção e a adaptação do ator estão relacionadas de forma tão estreita.

A partir do momento em que o ator, como ser *psicofísico*, toma total consciência do objeto com o qual se relaciona, pode utilizar a memória e prever ativamente inúmeros modos de modificar sua situação e ultrapassar a circunstância dada. Tudo isso, entretanto, só pode ocorrer com o desenvolvimento da mais importante e complexa das três faculdades estudadas: a imaginação.



### 2.3.3. Um Elemento Criativo: A Imaginação

A acepção filosófica do termo classifica o fenômeno da imaginação em formas distintas, relegando o título de *imaginação criadora* àquele tipo de imaginação que nos interessa neste trabalho. A imaginação criadora é definida como a *capacidade da inteligência de criar, reviver e combinar imagens*. Assim, para trabalharmos sobre a questão da imaginação, é indispensável que examinemos o conceito de *imagem*, bem como suas características.

“Imagem” é um vocábulo extremamente complexo, e de vasto significado. Primariamente, uma imagem seria uma representação visual mnemônica, ou elaborada na ausência de estimulações sensoriais correspondentes. Além disso, todas as representações visuais, auditivas, táteis, olfativas, musculares, assim como os desejos e as idéias inventadas também podem ser consideradas imagens. De forma geral, a imagem “possui todos os atributos da sensação, podendo dizer-se que ela é uma sensação *representada*.” (SOARES, 1968, p. 280).

Há, no entanto, várias definições para a palavra, e muitas outras que a acompanham, mudando seu sentido: a imagem cinestésica ou motriz, por exemplo, é aquela que se relaciona a algum tipo de movimento, ou mesmo aquela que o evoca. Nesse caso, e principalmente no caso da cena, toda a imagem pode ser motriz, já que possui a propriedade de evocar o movimento – seja ele interior ou exterior – e gerar ação. O próprio termo *imaginação* já traz

em si esse significado: *imagem + ação*, ou *imagem ativa*, motivo pelo qual uma imagem deve ser tomada, sempre, do ponto de vista dinâmico:

Devemos dispor de uma linha ininterrupta de visões internas em relação com essas circunstâncias [circunstâncias dadas], de modo que elas sejam mostradas por nós. (...) Devemos permanecer atentos tanto às circunstâncias externas que nos rodeiam (...) como à cadeia de circunstâncias internas que tenhamos imaginado para elaborar nossos papéis. (...) Esse filme deverá projetar-se dentro de nós mesmos. (...) As imagens internas despertam emoções que nos mantêm dentro dos limites da obra. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 110, tradução nossa<sup>57</sup>).

Da mesma forma, a imagem afetiva vai trabalhar com outro elemento de profundo interesse no sistema stanislavskiano: a memória. Define-se como imagem afetiva todo o estado afetivo revivescente, ligado a uma recordação íntima. A imagem tem, portanto, a capacidade de manter o ator sempre ligado a algo concreto, pois aparece através da inter-relação da memória com os sentidos, evocando e fazendo com que o ator possa experimentar nova e concretamente a sensação que a gerou. E todas as recordações podem, através de diferentes meios, serem alcançadas e utilizadas na composição da ação e do processo de atuação:

Enquanto estivermos atuando de forma criativa, este filme [uma série ininterrupta de imagens] será projetado na tela de nossa visão interior, dando vida às circunstâncias entre as quais nos movemos. (...) Quanto a estas imagens interiores, (...) será correto afirmar que as sentimos dentro de nós? Possuímos a faculdade de ver coisas que na verdade não existem; para tanto, criamos uma imagem mental das mesmas. Este fluxo interior de imagens (...) é de grande

---

<sup>57</sup> “*debemos disponer de una línea ininterrumpida de visiones internas en relación con esas circunstancias, de manera que éstas queden ilustradas por nosotros (...) debemos permanecer atentos tanto a las circunstancias externas que nos rodean (...) como a la cadena de circunstancias internas que hemos imaginado nosotros mismos para ilustrar nuestras partes. (...) Esse filme deberá proyectarse dentro de nosotros mismos. (...) Las imágenes internas (...) despiertan emociones que nos mantienen dentro.*”

auxílio para o ator, uma vez que fixa sua atenção na vida interior de seu papel. (STANISLÁVSKI, 2002, p.106).

É importante, porém, não confundir memória com a memória afetiva ou com a emoção; se as lembranças podem ser evocadas, o mesmo não ocorre, como sabemos, com as emoções, fato comprovado por Stanislávski em seu sistema. Todas as sensações experimentadas pelo ser humano, bem como suas emoções, ficam armazenadas em algum lugar, dentro de seu aparato psicofísico; mas não é possível conhecer os meios para se chegar a determinada emoção.

De forma oposta, a percepção das sensações pode, como vimos, armazenar conhecimento em forma de imagens que, exploradas, revividas, combinadas e recriadas, acabam por originar a *imaginação*; é por isso que as lembranças podem, sim, ser evocadas a partir de procedimentos volitivos, e utilizadas pelo ator no processo de criação, como bem lhe aprouver. Essa é a prova mais direta de que a imaginação está intimamente relacionada com a percepção, e proporciona ao homem – e ao ator – a possibilidade de adaptação, tanto na vida quanto na cena:

Quanto mais o ator tiver visto, observado e conhecido, quanto mais experiência e quanto maior for o número de impressões e recordações que ele tem da vida, maior será a sutileza com que pensa e sente, e tanto mais amplo e variado será o conteúdo de sua imaginação; tanto mais profunda será a apreciação que ele tem dos feitos e acontecimentos, e tanto mais claras surgirão as circunstâncias interiores e exteriores da vida da obra e da personagem, devido ao trabalho diário e sistemático da imaginação sobre o mesmo tema. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 97, tradução nossa<sup>58</sup>).

---

<sup>58</sup> “Cuanto más há visto, observado y conocido el actor, cuanta más experiencia y cuanto mayor es el número de impresiones y recuerdos de la vida que tiene, con tanto mayor sutileza piensa y siente, tanto más profunda es la apreciación que él hace de los hechos y acontecimientos, y tanto más claras surgen las circunstancias interiores y exteriores de la vida de la obra y del personaje debido al trabajo diário y sistemático de la imaginación sobre el mismo tema.”

Assim, é impossível que um ator que esteja em um processo de criação não se utilize da memória: o fato de imaginar uma rua para atravessá-la, por exemplo, requer a lembrança de *o quê* é uma rua, de *como* é essa rua, de *quais elementos* ela se compõe, etc.

Tendo em vista a complexidade das imagens, voltemos à imaginação. Como o elemento responsável por representar ou combinar imagens de objetos ausentes, reais ou possíveis, a imaginação pode não somente evocar coisas anteriormente *percebidas*, como também “inventar ou criar, em nosso espírito, coisas que, na realidade, não existem.” (SANTOS, 1967, p.116). Para Stanislávski, o perfeito exercício da imaginação exige, do ator, um treino diário e uma grande disponibilidade para *crer*.

Em outra instância, as condições psicológicas básicas e essenciais da imaginação, podem ser tanto *intelectuais* como *afetivas*. Nas condições intelectuais, a imaginação retiraria seu material dos conhecimentos adquiridos; no reservatório da inteligência ela escolheria certos elementos, e os *dissociaria* para, em seguida, *associá-los*, em complexos novos. Nas condições afetivas as próprias disposições afetivas exerceriam profunda influência sobre a dinâmica imaginativa: o medo, o amor, o sofrimento, a tristeza, a alegria, etc., mostrar-se-iam como “as fontes geradoras de todas as criações da imaginação.” (SANTOS, 1967, p. 116).

Assim como sabemos, as emoções não podem ser evocadas e revividas conforme a vontade; mas elas servem, por outro lado, de forma bastante importante à bagagem de vivências do ser humano: é nos momentos de maior

emoção que as sensações mais intensas são geradas, ficando armazenadas como imagem no universo psicofísico do ator.

Para trabalhar essa idéia segundo os pressupostos stanislavskianos, podemos acrescentar dois fatores de suma importância à faculdade da imaginação: a influência da *necessidade*, que representa uma das condições da criação imaginativa e aparece ligada à tentativa de ultrapassar as circunstâncias dadas; e a influência do *objetivo*, que ajuda a guiar e moldar a imaginação, e aparece “sob a forma de idéia fixa ou de paixão, que vamos encontrar como ponto de partida das grandes construções da imaginação.” (SANTOS, 1967, p.116-117).

#### **2.3.3.1. Lei da Imaginação**

Segundo Stanislávski, antes de entrar em cena e especialmente durante a sua preparação, o ator deve passar por um árduo processo de desenvolvimento corporal e mental – *psicofísico* – e, sobretudo, trabalhar em função do desenvolvimento de sua imaginação. O próprio diretor russo utilizava, em diversas situações, exercícios envolvendo objetos imaginários, buscando desenvolver a imaginação e a precisão do ator. Ele assegura que, na ficção criada em cena, o ator não precisa, por exemplo, matar seu oponente com uma espada verdadeira, ou mesmo com um objeto que se faça passar por espada; deve, entretanto, utilizar a sua imaginação. Não é, deixemos claro, o caso de o ator tentar iludir-se de que *existe*, de fato, uma espada em sua mão, mas trabalhar e desenvolver a sua *relação interior* com o objeto:

O objeto imaginário concentra a atenção do ator, primeiro em si mesmo e, depois, nas ações físicas, que o obrigam a seguir seu curso. (...) O objeto imaginário o ajuda a separar em partes as grandes ações físicas e a estudar cada uma delas em separado. Em outros tempos, na primeira infância, quando com a maior atenção aprendíamos a olhar, escutar, caminhar, estudávamos cada ato pequeno, auxiliar, parcial. Faça esse mesmo trabalho na cena. Na infância artística também devemos aprender tudo desde o início. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 195, tradução nossa<sup>59</sup>).

Também com relação à “encarnação” da personagem, defendida pelo fundador do Teatro de Arte de Moscou, existem muitos mal-entendidos. O “viver a personagem” de que fala o mestre russo trata-se tão somente do uso da imaginação, em *visões interiores*, ou imagens internas do ator, e não de uma “reencarnação mística”, ou o arrebatamento completo do ator pela personagem, abrindo mão de seu próprio ego. Pelo contrário, dar vida a uma personagem não está ligado à entrada em um estado de transe, mas ao desenvolvimento da fé cênica através da imaginação e da sinceridade das ações.

Nas leis da ação apontadas e desenvolvidas por Konstantin Stanislávski, a imaginação corresponde a uma grande parcela, pois desde o momento inicial, em que a vontade da personagem é utilizada pelo ator, “ele deve sentir o desafio tanto física quanto intelectualmente, pois a imaginação (...) pode afetar reflexivamente nossa natureza física e colocá-la em ação”. (STANISLÁVSKI, 2002, p. 109). Em cena, nenhum passo deve ser dado sem o auxílio da imaginação do ator.

Logo, a existência da imaginação é indispensável à criação: sem ela é impossível existirem a percepção e a adaptação, bem como as outras leis que

---

<sup>59</sup> “El objeto de aire concetra la atención del actor, primero en si mismo y después en las acciones físicas, y obliga a seguir su curso. (...) El objeto imaginario lo ayudó a separar en sus partes las grandes acciones físicas y a estudiar cada una de ellas por separado. En otros tiempos, en la primera infancia, cuando con la mayor atención aprendía a mirar, escuchar, caminar, estudiaba cada acto pequeño, auxiliar, parcial. Haga esse mismo trabajo en la escena. En la infancia artística también hay que aprenderlo todo desde el comienzo.”

regem a atuação cênica. Inserido no universo ficcional, é preciso que o ator tenha a capacidade de perceber o que se coloca diante dele, e relacionar o que lhe é solicitado com o que existe *realmente*, utilizando-se do “se” mágico. Através desse processo, o indivíduo que atua pode “ver” o objeto imaginário e relacionar-se com ele como se fosse real, transferindo a experiência da vida cotidiana para o que é solicitado em cena. No momento em que recorre ao “se” mágico, o ator passa a perguntar a si mesmo *como EU estaria agindo*, o que se dá através da visualização da ação, antes mesmo que ela aconteça. A visualização da ação, entretanto, não é um processo puramente mental, mas que envolve a totalidade do aparato *psicofísico* do ator e se dá em direção à concretização da ação física. Podemos considerá-la, assim, como uma visualização *ativa*, em que visualizar psicofisicamente é o primeiro estágio da ação: ao perceber os elementos que o rodeiam, o ator passa a relacionar-se com eles e a imaginar formas de conseguir seu intento, projetando modos de ultrapassar as circunstâncias.

Nesse sentido, em que a imaginação trabalha junto com os outros elementos da ação, temos o seguinte processo: a tomada da vontade da personagem pelo ator traz um *objetivo*; munido desse objetivo, ele trabalha com a percepção para avaliar a cena, descobrindo aí quais são as *circunstâncias dadas* e quais as ferramentas que ele possui para tentar ultrapassá-las; ciente dessas ferramentas e das circunstâncias, que são os fatores colocados entre o ator e a obtenção do objetivo, ele pode *visualizar* formas de ultrapassar a circunstância, através de possíveis ações a serem executas; a visualização da ação é um processo *imaginativo e pré-ativo*, que, ao ser posto em prática, gera a *ação física*; esta, por sua vez, oportuniza a

*adaptação* do indivíduo à situação, ou mesmo a *ultrapassagem da situação*, o que gera novas circunstâncias dadas e a busca, pelo ator, de outras saídas em direção ao seu *superobjetivo*, e assim sucessivamente.

A imaginação também atua sobre os objetos de atenção do ator, pois pode auxiliar na valorização e na potencialização desses objetos, que devem ser, como diz Stanislávski, *reais* e *interessantes* ao ator. Dito isso, o intérprete precisa utilizar largamente a imaginação, buscando aumentar de forma expressiva seu interesse sobre o objeto. Se uma personagem deseja, por exemplo, a cabeça do profeta locanaã em uma bandeja de prata – como é o caso da princesa Salomé, na conhecida peça<sup>60</sup> de Oscar Wilde (1854-1900) –, e esse *não é* o desejo da atriz que representa Salomé, ela precisa usar a imaginação e transformar, *internamente*, o objeto desejado em algo atraente para si, a fim de que sua ação seja crível e verdadeira. Assim, se a atriz estiver agindo verdadeiramente em busca de seu objetivo, mesmo que sob um estímulo muito diverso do que aquele tido pela personagem Salomé, o público passará a acreditar que a moça sobre o tablado *realmente* deseja a cabeça do profeta.

No universo ligado à atuação, a imaginação se dá interiormente, como vimos, com a participação ativa do ator, gerando um envolvimento emocional que é *resultante* do trabalho com a ação. Por isso podemos inferir que a imaginação é sempre um agente ativo ligado aos processos volitivos do ser humano, ao contrário da fantasia, que ocorre no exterior do ator e não envolve sua vontade:

---

<sup>60</sup> Na obra de Wilde, escrita em 1892 e estreada em Paris no ano de 1896, Salomé é uma princesa que se apaixona perdidamente pelo profeta locanaã, que em momento algum corresponda às suas investidas. Constantemente assediada pelo padrasto Herodes, a princesa realiza um dos desejos do padrasto, pedindo em troca, como vingança, a cabeça do profeta em uma bandeja.



Somente com o trabalho conjunto e harmonioso de todos os impulsionadores da vida psíquica criamos de forma livre, sincera, orgânica, direta, e não em nome de outro, mas de nós mesmos, por própria conta e risco, nas circunstâncias dadas da vida da personagem. Com efeito, quando um artista verdadeiro diz o monólogo de Hamlet 'Ser ou não ser', por acaso se limita a recitar as idéias do autor e a executar as ações exteriores que lhe indicou o diretor? Não, ele dá muito mais que isso e inclui a si mesmo nas palavras da personagem: suas próprias concepções de vida, seu espírito, seu sentimento e sua vontade. Nesse momento o artista emociona-se com as recordações de sua própria vida, que guardam analogia com a vida, as idéias e os sentimentos da personagem. Esse ator não fala em nome de um Hamlet imaginário, mas em nome de sua própria pessoa, colocada nas circunstâncias dadas pela obra. Idéias, sentimentos, representações e juízos distantes se convertem em próprios. Pronuncia as palavras não só para que os outros o ouçam e o compreendam; para ele é necessário que o espectador sinta sua atitude interior para com o que diz, que queira o mesmo que quer sua própria vontade criadora. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 294, tradução nossa<sup>61</sup>).

Sabemos, por enquanto, que a imaginação é uma faculdade complexa que se relaciona intimamente com todas as leis da ação, e com a construção do universo interior do ator. Mas ela se manifesta de forma mais expressiva em alguns elementos-chave da ação, muito explorados por Stanislávski: o subtexto, a ação interna, a memória, a memória emocional e o texto falado.

O *subtexto* resulta do uso de todos os elementos da ação, e está profundamente ligado às imagens construídas internamente pelo ator, e que servem de base à sua atuação exterior. A lógica e encadeamento das ações, a visualização das falas e o significado de cada ato também fazem parte do

---

<sup>61</sup> "Solo con la labor conjunta y armoniosa de todos los impulsores de la vida psíquica creamos en forma libre, sincera, orgánica, directa, y no en nombre de otro, sino de uno mismo, por propia cuenta y riesgo, en las circunstancias dadas de la vida del papel. En efecto, cuando un artista verdadero dice el monólogo de Hamlet "Ser o no ser", acaso se limita a recitar las ideas del autor y a ejecutar las acciones exteriores que le indicó el director? No, da mucho más, incluye a si mismo en las palabras del personaje: sus propias concepciones de la vida, su espíritu, su sentimiento y su voluntad. En esos momentos el artista se emociona con los recuerdos de su propia vida, que guardan analogia con la vida, las ideas y los sentimientos del personaje. Ese actor no habla en nombre de un imaginario Hamlet, sino en nombre de su propia persona, colocada en las circunstancias dadas de la obra. Ideas, sentimientos, representaciones y juicios ajenos se convierten en propios. Pronuncia las palabras no solo para que los demás lo oigan y lo comprendan; para él es necesario que el espectador sienta su actitud interior para con lo que dice, que quiera lo mismo que quiere su propia voluntad creadora."

subtexto, formando o rico mundo interno da personagem e, por extensão, do ator em cena. O mestre russo dá uma reveladora definição do termo:

No momento da representação, o texto é fornecido pelo dramaturgo, e o subtexto, pelo ator. (...) Se assim não fosse, as pessoas não iriam ao teatro, mas ficariam em casa lendo a peça. Somos (...) propensos a esquecer que a peça escrita não é uma obra de arte acabada, enquanto não for levada à cena pelos atores e tomar vida através de emoções humanas puras e autênticas; o mesmo se pode dizer de uma partitura musical, que não será uma sinfonia enquanto não for executada por uma orquestra em um concerto. No momento em que as pessoas, músicos ou atores, colocam sua própria vida no subtexto de qualquer material escrito a ser apresentado diante de um público, liberam-se as fontes espirituais e a essência interior. (STANISLÁVSKI, 2002, p.109).

Em linhas gerais, devemos tomar por subtexto a *forma de raciocínio* da personagem, sem esquecer que esse raciocínio de que fala Stanislávski não é necessariamente mental, mas está relacionado também à forma de percepção do mundo através dos sentidos. O subtexto seria o agente formador da dramaturgia invisível do ator, chamado nos dias de hoje, por alguns estudiosos das artes cênicas como Eugenio Barba, de *subpartitura*<sup>62</sup>. Nessa visão, também é usual considerar o subtexto como uma forma distinta de ação interna.

A ação interna é, como o próprio nome já denota, o processo de luta contra as circunstâncias dadas que ocorre *dentro* do ator, buscando alcançar determinado objetivo. Stanislávski comprovou a eficiência de seu sistema, pela primeira vez, no ano de 1909, com o êxito da encenação de *Um mês no campo*, de Ivan Sergueievitch Turguéniev (1818-1883). Nesse espetáculo, o

---

<sup>62</sup> Eugenio Barba define subpartitura, segundo BONFITTO (2002, p.80), como 'forro', 'revestimento do pensamento' pessoal do ator, que pode ser composto por materiais de diferentes naturezas (imagens, experiências vividas, perguntas...) a fim de preencher e justificar os elementos da seqüência de ações criada pelo ator. V. A introdução desta dissertação.

diretor e ator russo permanecia sentado o tempo todo, mas conta que estava completamente preenchido com a vontade e a contravontade da personagem, de modo que mesmo na aparente imobilidade exterior, ele agia.

Para que o universo interior do ator seja explorado, e a imaginação possa servir de instrumento para a criação e para a ação, é imprescindível que ele faça uso da memória e tenha, ao mesmo tempo, consciência dela. Memória, por sua vez, é a “capacidade que possui o espírito de fixar, conservar e reproduzir, sob a forma de *lembranças*, as impressões experimentadas anteriormente.” (SANTOS, 1967, p.103). Todos os fatos experimentados pelo ser humano seriam, assim, suscetíveis de serem revividos através da memória.

Ao contrário dos sentimentos e emoções, que não podem ser comandados segundo a vontade, a memória possui diversas funções, dentre as quais: a *capacidade de fixação*, pela qual as impressões se fixam no indivíduo; a *capacidade de conservação*, pela qual é possível conservar as impressões fixadas; a *capacidade de evocação*, pela qual as impressões fixadas e conservadas podem ser reproduzidas em nossa unidade corpo/mente; a *capacidade de reconhecimento*, pela qual reconhecemos as impressões reproduzidas como fatos da nossa experiência anterior; e a *capacidade de localização*, pela qual localizamos, no tempo e no espaço, a impressão reproduzida e reconhecida.

Relativamente à memória, Stanislávski afirma que a *evocação* de uma lembrança também se encontra na dependência de certas condições. A evocação se explica pela associação dos fatos psíquicos, dado que as lembranças não são independentes umas das outras, associando-se em séries numerosas.

Entretanto, a série de imagens guardadas na lembrança nunca é reproduzida de maneira completa: as memórias que reaparecem são aquelas que *interessam* ao indivíduo no momento considerado. Esse é o motivo pelo qual a evocação de imagens pode ser, além de espontânea, *voluntária*, conforme exista ou não a intervenção da vontade:

É possível submeter-se a desejos de outrem, às indicações do autor e do diretor, e cumpri-los maquinalmente, mas só é possível viver os próprios, os autênticos anseios engendrados e elaborados pelo próprio artista, por sua própria vontade. Que o diretor e o autor sugiram ao ator seus desejos, mas que estes sejam elaborados pela natureza do próprio ator e se convertam em seu patrimônio pleno; para que os anseios se tornem realidade viva na cena é necessário que cheguem a ser desejos criadores e ações do próprio ator, inerentes à sua natureza orgânica. Em uma palavra, só é possível viver os sentimentos próprios, autênticos e reais. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 107, tradução nossa<sup>63</sup>).

A memória afetiva ou emotiva, como vimos, foi fruto das investigações de Stanislávski durante muitos anos de sua vida. O problema encontrado pelo estudioso é que a emoção atrelada a esse tipo de memória não é acessível. Por isso mesmo, o caminho até uma lembrança não se dá por via “emotiva”, mas sensorial ou racional: o ator deve acessar a lembrança, buscando reaver não a emoção “tristeza”, por exemplo, mas todos os elementos concretos que formavam o acontecimento em que o sentimento da tristeza existia. Aí, a partir da percepção do acontecimento lembrado, a imaginação é utilizada para visualizar e concretizar ações, que restabelecem a situação lembrada na cena. A situação carregará, em si, a emoção. Stanislávski afirma:

---

<sup>63</sup> “Es posible someterse a deseos ajenos, a las indicaciones del autor y del conductor, y cumplirlos maquinalmente, pero solo es posible vivir los propios, autênticos anhelos engendrados y elaborados por el artista mismo, por su propia voluntad. Que el director y el autor le sugieran al actor sus deseos, pero que éstos sean elaborados por la naturaleza del propio actor y se conviertan en su patrimonio pleno; para que los anhelos se tornem realidad viva en la escena es necesario que lleguen a ser deseos creadores y acciones del propio actor, inherentes a su naturaleza orgânica. En una palabra, solo es posible vivir los sentimientos propios, autênticos y reales.”

No arquivo de nossa memória, há armários e subdivisões. Algumas memórias são mais acessíveis que outras. Como recuperar as 'perolzinhas' das memórias emotivas que fulguraram por um momento como meteoros, para desaparecer em seguida? (...) Não sonhemos em fazer retornar o sentimento desaparecido para sempre. (...) Não pensemos em perseguir a antiga pérola, que não voltará jamais, como era ontem, ou a alegria da infância, ou o primeiro amor. Procuremos criar cada vez uma inspiração nova e fresca para o presente. Não importa que seja mais débil que a de ontem: pertence ao dia de hoje, e surgiu de maneira natural das profundezas do espírito para acender a faísca da criação. (STANISLÁVSKI, 1980. p. 231, tradução nossa<sup>64</sup>).

Destarte, para Stanislávski, não é necessário grande esforço para lembrar-se de algo, pois agir dentro da situação já traz, em si, esses conhecimentos, dado que o ser humano possui infinitas imagens armazenadas em uma memória sensorial, uma muscular, uma afetiva, etc. Todas as imagens interiores de que o *performer* se utiliza aparecem, conseqüentemente, como fruto da imaginação atrelada às lembranças, e podem ser exteriorizadas de forma artística enquanto ação: “a verdadeira ação física e a *crença* que ela nos inspira” (STANISLÁVSKI, 2001, p. 83) são as mais importantes fontes de estímulo da emoção.

Finalmente, é necessário abordar a questão do texto falado, e sua relação com a imaginação. Se tudo aquilo que o ator diz – no caso de um espetáculo em que o texto tenha sido escrito por um dramaturgo – é sustentado por *imagens interiores* em forma de subtexto ou subpartitura, a

---

<sup>64</sup> “En el archivo de nuestra memoria, hay armarios y subdivisiones. Algunas son más accesibles que otras. Como recuperar las “perlitas” de los recuerdos emotivos que fulguraron un momento como meteoros, para desaparecer en seguida? (...) Pero no soñemos con hacer retornar el sentimiento desaparecido para siempre. (...) No penséis en perseguir la antigua perla, que no volverá jamás, como el ayer, o la alegría de la infancia, o el primer amor. Procurad crear cada vez una inspiración nueva y fresca para el presente. No importa que sea más débil que la de ayer: pertenece al día de hoy.”

*forma* como ele diz depende exclusivamente da natureza dessas imagens. Existe ação física incutida nas palavras ditas em cena, e ela está condicionada ao subtexto, que é responsável por salientar o sentido de tudo o que se diz. A ênfase dada a cada palavra escrita por um dramaturgo, ou criada pelo *performer*, deve obedecer à lógica das intenções e dos objetivos do próprio ator, munido da vontade da personagem.

Do mesmo modo, a visualização da fala – que parte da imaginação para a cena – é um elemento bastante relevante no sistema stanislavskiano, dado que o cerne desse sistema é a ação, e a fala possui todas as características observadas na ação física. Baseado nesse pensamento, Stanislávski sustenta que para um ator, as palavras não podem ser meros sons, mas desenhos exteriorizáveis das imagens que passam em seu interior. *Falar*, para o mestre russo,

é comunicar aos outros o que vocês vêem na tela de sua visão interior. (...) E isto não será um reflexo da realidade, mas sim imagens criadas por sua imaginação, para se ajustarem às necessidades do personagem imaginário que vocês estão representando. Cabe a vocês transformar essas imagens em realidade. (...) Cada vez que repetirem o processo criador de dizer as falas de seu papel, recapitem, com antecedência, a série de imagens preparadas na tela de sua visão interior. (...) As palavras são parte da corporificação externa da essência interior de um papel. (STANISLÁVSKI, 2002, p. 176-77).

Até este momento, exploramos as formas como a percepção e a imaginação operam no ator, em função das leis que fundamentam a criação da ação física. A seguir, veremos como aparece a última das faculdades investigadas neste trabalho, a *adaptação*, e como ela se relaciona com as leis estabelecidas por Stanislávski.

#### **2.3.4. As Leis Formadoras da Adaptação**

Há poucos milênios éramos milhares; agora nos aproximamos da quantidade de quatro mil milhões, afirmava Allison Burnett em 1965. Construimos grandes civilizações, temos uma enorme capacidade de aprender, de ensinar e de transmitir experiências registradas pelas gerações anteriores. Podemos sobreviver em qualquer lugar da terra, podemos ir aos pólos, mover-nos sob a água em submarinos ou construir túneis que transpassam a terra. Chegamos ao espaço, viajamos a outros planetas. Enfim, o homem é um ser essencialmente *adaptável*, tendo alterado regiões importantes da Terra e fabricado antibióticos que garantem sua sobrevivência.

Pensando a respeito de tudo isso, não é difícil imaginar a importância que a adaptação tem na sobrevivência da espécie humana, e na convivência entre os homens, seja no nível fisiológico, filosófico, político, social ou cultural, e mesmo na adaptação ligada aos processos da cena, nosso ponto de interesse neste trabalho.

Dentro da vida do homem *em cena*, também ocorrem os mesmos processos adaptativos anteriormente enumerados: a adaptação é um fator primordial e singular na interação com o outro, sendo responsável pelo equilíbrio entre vontade e contravontade. Para Stanislávski, é também um elemento básico, considerado por ele o mais importante dos elementos da

ação, no qual o ator e, por extensão, a personagem, “saltam” de um estágio ao outro, de uma cena a outra na composição do espetáculo.

A definição clara do que vem a ser o fenômeno da adaptação não é suficiente para permitir, ao observador, o que ela supõe na realidade, da mesma forma como “a definição de uma simples cadeira não é suficiente para descrever a satisfação que alguém sente ao fundir a ela seu corpo cansado” (BURNETT, 1965, p.13). Do mesmo modo ocorre com o ator, na visão stanislavskiana: é preciso que ele se ponha na situação proposta pela cena, e vivencie, *de fato*, cada estágio da ação, pois somente a observação e a vivência são capazes de despertar as imagens guardadas na memória e suscitar a *imaginação criadora*, responsável pelo início do processo de adaptação frente às circunstâncias dadas.

Ainda no universo da cena, podemos inferir que todas as circunstâncias dadas afetam o equilíbrio do ator – munido da vontade da personagem – pois o deixam distante da conquista de seu objetivo – considerado o estado de equilíbrio; assim, a forma como o ator age – sua conduta ou ação – será uma readaptação do ser humano em direção à recomposição do equilíbrio, que se destruiu frente às alterações continuamente produzidas, tanto no meio externo quanto no próprio indivíduo. Isso porque o nosso ego também é um objeto de apreensão perceptual: da mesma forma como a percepção apreende objetos externos a nós, ela também é responsável pela apreensão de nosso próprio ser psicofísico.

A eficiência da ação realizada está vinculada, invariavelmente, à nossa clareza com relação às informações sobre o universo que nos circunda, e ao grau de correção de tais informações. Esse é o motivo pelo qual o processo



perceptivo é tão importante dentro do pensamento stanislavskiano, já que permite conhecer os fatores de desequilíbrio, que afastam o ator/personagem de seu objetivo, oportunizando a superação dos obstáculos, via imaginação: leia-se aqui, novamente, *imagem + ação*. A percepção proporciona, portanto, o conhecimento necessário à ação em busca da adaptação dentro da cena:

Em certos casos, a adaptação é um engano; em outros, é uma ilustração visível de sentimentos ou pensamentos internos; às vezes ajuda a atrair a atenção da pessoa com quem se deseja estar em contato; (...) em outras ocasiões, transmite a outras pessoas o invisível, o que só pode ser sentido e não se pode expressar com palavras. Como vêem, as possibilidades e funções da adaptação são múltiplas. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 277, tradução nossa<sup>65</sup>).

Não podemos deixar de considerar os conhecimentos, sempre presentes em nosso espírito porque, a todo o momento, eles nos fornecem dados e exercem influência sobre nossos pensamentos. Esses conhecimentos latentes se modificam e se *adaptam* a cada novo acontecimento.

#### **2.3.4.1. Lei do Acontecimento ou Situação**

A lei do acontecimento ou situação apresenta-se como uma das menos complexas dentro do sistema de Stanislávski, mas requer a compreensão da lei da circunstância. Toda a circunstância que é colocada em cena, impedindo que o ator chegue ao seu objetivo, é capaz de gerar ação. Como vimos, imbuído da vontade da personagem, o ator utiliza a imaginação para ultrapassar os obstáculos, em busca de seu objetivo maior, ou superobjetivo. Assim, a luta em

---

<sup>65</sup> “En ciertos casos, la adaptación es un engaño; en otros es una ilustración visible de sentimientos o pensamientos internos; a veces ayuda a atraer la atención de la persona con quien se desea estar en contacto, a predisponer en favor de uno; en ocasiones trasmite a otras personas lo invisible, lo que solo se siente y no se puede expresar con palabras. Como veis, las posibilidades y funciones de la adaptación son múltiples.”

direção à concretização da vontade gera, na cena, uma *situação* ou um *acontecimento*, que contém uma ou mais ações, e envolve todos os elementos do sistema.

Cada acontecimento do espetáculo apresenta um objetivo, da mesma forma que cada ator ou personagem tem um objetivo dentro do acontecimento. Assim, é condição básica, no desenrolar das cenas e na construção da linha transversal de ação do ator, que ele tenha bem estabelecido qual o seu objetivo, e o que o impede de consegui-lo; sua luta contra esse impedimento será o elemento gerador do conflito e das contradições, necessários para o desenvolvimento da obra.

Se as circunstâncias dadas não são fatores necessariamente concretos, que necessitem estar corporificados em forma de ação sobre o palco, o mesmo não ocorre com o acontecimento. De modo geral, tudo aquilo que passa diante dos nossos olhos, ou que vem da cena e podemos ouvir quando estamos em um espetáculo, pode ser considerado *acontecimento*. Os acontecimentos são concretos, ocorrendo no espaço e no momento presentes, e é neles que podemos observar como as pessoas agem; e apresentam não só a consolidação da luta das personagens, mas a exteriorização, em forma de ação, de todo o seu universo interior:

A verdade das ações físicas e a fé nessas ações estimulam nossa vida psíquica. (...) A lógica e a continuidade das ações físicas e os sentimentos conduzem à verdade; esta despertou a fé, e tudo em seu conjunto deu origem ao “eu sou”, ou seja, eu existo, vivo, sinto e penso em uníssono com meu papel. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 212, tradução nossa<sup>66</sup>).

---

<sup>66</sup> “La verdad de las acciones físicas y la fé en ellas estimulan nuestra vida psíquica. (...) La lógica y la continuidad de las acciones físicas y los sentimientos lo condujo a la verdad; ésta despertó la fé, y todo en su conjunto dio origen al “yo soy”, es decir, yo existo, vivo, siento y pienso al unísono con mi papel.”

O conflito existente entre as famílias Capuleto e Montecchio, por exemplo, na peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare, é apenas uma circunstância dada pelo dramaturgo, fazendo parte do universo *interior* das personagens. Nós só ficaremos sabendo dessa desavença no momento em que ela for *concretizada* na cena, em forma de situação ou acontecimento: a primeira luta entre membros das duas famílias, com a qual a peça é iniciada, transforma a *idéia* do conflito em *ação*; o que era somente uma idéia passa, agora, a ser visto e ouvido, concretamente, dentro da cena. De tal modo, pode-se inferir que uma circunstância só vem a ser conhecida quando gera uma ação no tempo e espaço presentes – aqui e agora – e, por conseqüência, uma situação dentro do universo ficcional.

#### **2.3.4.2. Lei da Valorização ou Apreciação**

No universo da cena, a adaptação consiste na capacidade de reação do ator aos novos acontecimentos. Ela ocorre tanto interna quanto externamente, e possibilita que o ator seja capaz de entrar em comunhão com o meio e com os elementos que o cercam. A partir do momento em que está adaptado à nova situação, tendo agido e ultrapassado a circunstância dada, outras circunstâncias vão sendo colocadas frente ao ator, e novos objetivos aparecem. A partir daí a luta recomeça, e a linha transversal de ação continua a ser construída:

Os grandes objetivos são alguns dos melhores recursos da psicotécnica que buscamos para atuar indiretamente sobre a natureza espiritual e orgânica e sobre o subconsciente. (...) Quando a atenção do artista se vê absorvida pelo superobjetivo, os grandes propósitos também se cumprem em grande parte de modo

subconsciente. Como vocês sabem, a ação central se cria com uma longa série de objetivos importantes. Em cada um deles há uma grande quantidade de pequenos passos, que se cumprem subconscientemente. (...) A linha transversal de ação é o poderoso estímulo que buscamos para atuar sobre o subconsciente, mas não se cria sozinha. A força de seu impulso criador depende diretamente da atração do superobjetivo. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 346-47, tradução nossa<sup>67</sup>).

Entretanto, o ator precisa de um mecanismo para *dar-se conta* de que a circunstância foi ultrapassada, e o objetivo daquele momento, alcançado. A esse mecanismo dá-se o nome de valorização ou apreciação da passagem; é através da valorização que um acontecimento se transforma em outro. Na opinião de Stanislávski, esse é o elemento-chave do espetáculo, e se dá dentro das mesmas normas segundo as quais ocorre na vida cotidiana. Suas etapas são:

1. *surgimento de um novo sinal, um novo objeto de atenção;*
2. *colhimento do sinal;*
3. *momento de reconhecimento do sinal.*

O surgimento do novo sinal – 1 – vai possibilitar, ao ator, a troca do objeto de atenção, ou seja, a mudança imediata de objetivo, já que a meta anterior deve ter sido conquistada. O colhimento do sinal – 2 – exige uma percepção aguçada, pois deve abarcar a junção de todos os indícios relativos à

---

<sup>67</sup> “Los grandes objetivos son algunos de los mejores recursos de la psicotécnica que buscamos para actuar indirectamente sobre la naturaleza espiritual y orgánica y sobre el subconsciente. (...) Cuando la atención del artista se ve absorbida por el superobjetivo, los grandes propósitos también se cumplen en gran parte de modo subconsciente. Según sabeis, la acción central se crea con una larga serie de objetivos importantes. En cada uno de ellos hay una gran cantidad de pasos pequeños, que se cumplen subconscientemente. (...) La línea continúa de acción es el poderoso estímulo que buscamos para actuar sobre el subconsciente, pero no se crea por sí sola. La fuerza de su impulso creador depende directamente de la atracción del superobjetivo, que también encierra virtudes auspiciosas para que surjan los momentos de creación subconsciente.”

mudança de situação. Já o reconhecimento do sinal – 3 – vai proporcionar o estabelecimento de uma nova *relação*, que surge em função do novo objetivo.

Stanislávski relaciona diretamente a questão da valorização aos *saltos*, ou a superação dos obstáculos pelo ator. Ele assinala que é nesse processo que um acontecimento morre, dando lugar ao nascimento de outro, a fim de que possa se desenvolver a dramaturgia.

Além disso, o mestre russo ressalta a importância da avaliação – dos fatos e dos acontecimentos – na construção da ação, já que, ao avaliar, os atores seriam forçados a entrar em contato uns com os outros, exigindo atenção do *partner* e de si mesmos, tomando-a para si e cedendo-a, num processo que lançaria luz sobre a vida interior das próprias personagens e da peça: “avaliar os fatos significa descobrir a chave para o enigma da vida interior de um personagem, que se oculta sob o texto da peça.” (STANISLÁVSKI, 2002, p. 37).

Fica claro, portanto, que a última das faculdades estudadas, a *adaptação*, não acontece necessariamente após as outras, mas relaciona-se a elas como num ciclo: ao adaptar-se a uma circunstância, gerando acontecimento, o ator origina um novo universo a ser *percebido*, e os novos elementos derivados do processo perceptivo são gravados para, através da *imaginação*, serem usados para outra *adaptação* em busca do superobjetivo, e assim por diante.

### **2.3.5. Lei do Tempo-Ritmo**

Stanislávski introduz de forma objetiva os conceitos de *tempo* e de *ritmo*:

O *tempo* é a rapidez com que se alternam períodos iguais, de uma medida qualquer, que por convenção se tomam como unidades. *Ritmo* é a relação quantitativa dos períodos efetivos (de movimento, som) relativos aos períodos estabelecidos por convenção, como unidades em um tempo e medida determinados. (STANISLÁVSKI, 1983, p. 137, tradução nossa<sup>68</sup>).

Tal como este conceito, a idéia de ritmo no universo da atuação advém do grego *ῥυθμός* [*rhythmós*], e está ligada à organização do movimento dentro do tempo, num revezamento de voltas periódicas de tempos fortes e fracos.

Na esfera da atuação, essas diferentes potências, opostas na realidade, encontram-se *dentro do ator*. A relação entre o tempo *interior* da ação, e seu tempo *exterior*, é chamada *tempo-ritmo*, e é um dos elementos mais complexos do teatro. Para Stanislávski, o tempo e o ritmo são dois fatores que devem andar juntos e formar uma unidade: o tempo seria a velocidade de realização do ritmo interno do ator.

De forma geral, como o próprio diretor russo afirmava, não é possível a existência da arte sem o ritmo: ele corresponde apenas a uma parte do todo, mas está intimamente unido à forma artística, dando o *pulso* necessário à realização da ação física viva e orgânica. Foi por este motivo que Stanislávski criou, dentro dos procedimentos metodológicos de seu sistema, uma série de exercícios relativos ao uso de velocidades. Em seu trabalho prático, Stanislávski utilizava dez velocidades; dentre elas, aquela que corresponderia ao ser humano em situação cotidiana seria a número cinco, e as demais poderiam ser medidas a partir desta. Com o exercício diário das velocidades, o ator seria capaz de experimentar a passagem de um *estado* a outro, já que a

---

<sup>68</sup> “El *tempo* es la rapidez con que se alternan períodos iguales, de una medida cualquiera, que por convención se toman como unidades. *Ritmo* es la relación cuantitativa de los períodos efectivos (de movimiento, sonido) respecto de los períodos establecidos por convención como unidades en un tiempo y medida determinada.”

cada mudança interior correspondia uma diferente velocidade exterior; da mesma forma, a mudança de velocidades no exterior do corpo faria com que o ator despertasse *psicofisicamente* a memória das sensações, sendo remetido a diferentes estados do corpo e da mente:

O *tempo-ritmo* encerra não somente as qualidades externas, que influenciam diretamente sobre nossa natureza, mas também o conteúdo interior que nutre o sentimento. Desta forma, o *tempo-ritmo* conserva-se em nossa memória, estando apto para a finalidade criadora. (STANISLÁVSKI, 1983, p. 146, tradução nossa<sup>69</sup>).

Enquanto elemento teatral, o ritmo complementa a ação, tendo a capacidade de torná-la real; ao mesmo tempo, é através dele que o espetáculo torna-se interessante aos olhos do espectador. Todas as variações internas que ocorrem no ator – desde a mudança de objetivos, a passagem de um acontecimento ao outro, as diferentes formas de relação, etc. – provocam *pulsações* que, através do tempo-ritmo, são exteriorizadas e chegam ao público em forma de ação. Se há ação dentro da cena, e o ator tem a sensibilidade de valorizar as mudanças internas da ação, conforme o ritmo de cada uma, o espetáculo não se torna linear e chega de forma viva ao espectador. Como sugere Stanislávski:

O *tempo-ritmo* de um espetáculo não é algo único, mas uma série integral de grandes e pequenas conjunções, de diversas e variadas velocidades e medidas, harmonicamente unidas em uma grande totalidade. (...) A importância do *tempo-ritmo* para toda a representação é muito grande. Com frequência, uma obra magnífica, bem encenada e bem interpretada, não tem êxito porque se apresenta com um *tempo* demasiado lento ou inapropriadamente rápido. (...) O *tempo-ritmo* de um espetáculo se cria, em grande

---

<sup>69</sup> “El *tempo-ritmo* encierra no solo las cualidades externas, que influyen sobre nuestra naturaleza, sino también el contenido interior que nutre el sentimiento. En esta forma el *tempo-ritmo* se conserva en nuestra memoria, y es apto para la finalidad creadora.”

parte, de um modo *casual*, espontaneamente. Se o ator, por uma ou outra causa, sente corretamente a obra e o papel, se está disposto, se o espectador a ele responde, então a correta vivência e o *tempo-ritmo* apropriados se estabelecem por si mesmos. (STANISLÁVSKI, 1983, p. 158, tradução nossa<sup>70</sup>).

O mestre russo ressalta que o ator usa o tempo-ritmo da mesma forma que o pintor utiliza a combinação de cores: o ator combina diversos tipos de velocidades e compassos distintos, e os utiliza todos em uma mesma “pintura”, a partitura de ações físicas. Podem, ainda, vários tempos-ritmos causarem uma luta interna no ator, o que somente potencializa a qualidade de seu conflito e do acabamento exterior de sua atuação, tanto em um pequeno acontecimento quanto no decorrer da peça inteira.

Como vimos, a relação entre as leis não se dá de forma estática, mas cada um delas aparece relacionada às demais, conforme o trabalho de criação ou de execução da partitura cênica se desenvolve. Por isso, é importante compreender um outro aspecto do trabalho de Stanislávski que será bastante relevante no complexo processo de construção da ação física: a análise ativa.

---

<sup>70</sup> “El *tempo-ritmo* de una pieza y de un espectáculo no es algo único, sino una serie entera de grandes y pequeñas conjunciones, de diversas y variadas velocidades y medidas, armónicamente unidas en una gran totalidad. (...) La importancia del *tempo-ritmo* para toda la representación es muy grande. Com frecuencia, una obra magnífica, bien puesta y bien interpretada, no tiene éxito porque se apresenta con un *tiempo* demasiado lento e inapropiadamente rápido. (...) El *tempo-ritmo* de un espectáculo dramático se crea, en gran parte, de un modo *casual*, espontáneamente. Si el actor, por una o outra causa, siente correctamente la obra y el papel, si se encuentra en una buena disposición, si el espectador le responde, entonces la correcta vivencia y el *tempo-ritmo* apropiado se establecen por si mismos.”



### **CAPÍTULO 3. A AÇÃO FÍSICA E A ANÁLISE ATIVA**

Tendo debatido o papel das faculdades fundamentais na construção da atuação cênica, e explorado cada uma das leis do homem em ação, chegamos à terceira parte deste trabalho. Aqui, buscaremos trazer uma visão geral acerca das relações construídas entre as faculdades estudadas e a ação, tendo como base o processo da *análise ativa* – o mais tardio dos elementos do sistema de Konstantin Stanislávski, mas fundamental na compreensão da ação física.

Durante muito tempo se ouviu falar na “invenção” do Método das Ações Físicas, suposto fruto da prática de Konstantin Stanislávski em contraposição, mas também em consequência, ao que ele denominou inicialmente como *memória afetiva* ou *emotiva*. Devido a esse histórico, somos impelidos a ver o trabalho do diretor e ator russo unilateralmente, vendo-o tão somente como o precursor do trabalho consciente e organizado do ator, em contraposição à atuação calcada na intuição ou na busca da emoção por meio da memória.

Entretanto, se analisarmos mais profundamente alguns aspectos do trabalho de Stanislávski, teremos cada vez mais referências que permitam rever a posição do mestre russo dentro do teatro do século XX, principalmente no que se refere ao trabalho do ator. Três desses aspectos serão apontados a seguir:

- 1) As traduções novas e mais claras dos escritos stanislavskianos – como as edições feitas pela Editora Quetzal, em espanhol, nas décadas de 70 e 80, em substituição à leitura dos livros “resumidos”, em língua portuguesa, provenientes das traduções em língua inglesa.
- 2) O aprofundamento de estudos referentes ao chamado *sistema* e o contato com a prática e a teoria dos discípulos de Stanislávski, como Evguêni Vakhtágov, Mikhail Tchékhev, Maria Knébel e Gueorgui Tovstonógov, com quem as idéias de Stanislávski foram desenvolvidas, revistas, negadas ou afirmadas, resultando na evolução do suposto “método” até um período muito posterior ao ano de sua morte.
- 3) A existência de estudos universitários – dissertações e teses – que ajudam a mudar o panorama teatral, ao examinarem a prática e a teoria do diretor russo com mais delonga e seriedade.

Assim, é possível afirmar que sua última e grande contribuição à arte teatral – e principalmente à arte do ator – seja a **Análise Ativa**, desenvolvida juntamente a Nemiróvitch-Dântchenko e, posteriormente, aprofundada por estes estudiosos, com base nas últimas encenações feitas por Stanislávski.

Ao trabalhar sobre o estudo da palavra e observar que ela representa um poderoso veículo para refletir a orientação artístico-cultural da obra, e para influir sobre o espectador, Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko exigiam do ator um profundo conhecimento do conteúdo da obra e de seu subtexto, ocultado pelo autor, por trás das palavras. Tendo em conta as indicações de Nemiróvitch-Dântchenko, Stanislávski chegou à convicção de que o principal perigo que se coloca frente ao ator, no caminho para uma ação orgânica sobre a cena, é a aproximação demasiado direta ao texto. Este foi um fator decisivo para fazê-lo mudar a prática dos ensaios. (KNÉBEL, 1996, p. 24, tradução nossa<sup>71</sup>).

---

<sup>71</sup> “Al trabajar sobre el estudio de la palabra y observar que ésta representa un poderoso vehículo para reflejar la orientación artístico-intelectual de la obra y para influir sobre el espectador, Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko exigían al actor un profundo conocimiento del contenido de la obra y de su subtexto, oculto por el autor tras las palabras. Teniendo en

Se todo o trabalho do diretor russo, tanto dentro quanto fora do Teatro de Arte de Moscou, solidificou o conceito de ação física e das leis do homem em ação, a análise ativa será o macrocosmo em que se reúnem e trabalham juntos esses fatores, em processo de interdependência com cada uma das faculdades que foram estudadas.

O procedimento de análise foi criado por Stanislávski e Nemirovitch-Dântchenko dentro do Teatro de Arte de Moscou, quando necessitaram de uma análise mais profunda das peças de Anton Tchékhev. Essas peças, por apresentarem um caráter profundamente psicológico, como nós vimos anteriormente, dificilmente eram levadas ao palco com sucesso e, pelo contrário, tornavam-se banais quando simplesmente *reproduzidas* em cena, sem um tratamento artístico mais adequado devido às leituras “rasas” que delas se fazia. Assim, os dois estudiosos russos, interessados em fugir do clichê e da interpretação fácil dispensada até então aos textos teatrais, desenvolveram um método de análise dramática baseado nas ações das personagens a partir de seus *objetivos* e de seus *obstáculos*. A partir desses elementos, seria possível detectar os *acontecimentos* sugeridos pelo texto e pelo seu encadeamento, permitindo apontar a *linha transversal de ação*<sup>72</sup>, tanto do texto quanto das personagens.

De tal modo, o procedimento da análise ativa busca estudar uma obra dramática – seja ela textual ou não —, dividi-la em acontecimentos e fazer um levantamento das ações propostas, objetivos das personagens, dos

---

cuenta las indicaciones de Nemiróvich-Dánchenko, Stanislavsky llegó a la convicción de que el principal peligro que acecha al actor en el camino hacia la acción orgánica sobre el escenario es el acercamiento demasiado directo al texto. Y esto supuso el tercer y decisivo factor que hizo cambiar la práctica de los ensayos.”

<sup>72</sup> Todas aquelas ações realizadas para que o protagonista chegue ao seu *superobjetivo*.

obstáculos e das circunstâncias geradoras, a fim de que sirvam como base para a construção da linha transversal de ação do ator e, conseqüentemente, do próprio texto<sup>73</sup>. Aqui, parte-se da já estabelecida idéia de que o principal instrumento de trabalho do ator seja a *ação física*, o que reafirma o momento final da pesquisa de Stanislávski, que por problemas de tradução e terminologia ficou conhecido como “Método das Ações Físicas”.

Tendo como grande elemento do trabalho stanislavskiano a *análise ativa*, poderíamos detectar, dentro dela, um *Sistema* que não consiste em uma invenção, mas num detalhado estudo do ser humano e de como ele se comporta e age e, nesse sistema, vários *métodos* de trabalho do ator sobre si mesmo e sobre seu papel, visando a adestrar os órgãos do sentido, desenvolvendo todos os elementos indispensáveis para uma atuação crível.

A seguir, esboçarei cada um dos procedimentos que regem o processo de análise ativa, podendo assim situar o trabalho desenvolvido nos capítulos anteriores, e em seguida analisarei ativamente um conto; na seqüência, retirarei dele um acontecimento, e elucidarei como se daria, através do estudo feito na dissertação, sua passagem do texto para a cena, tendo como cerne a figura do ator.

### 3.1 ANÁLISE ATIVA: PROCEDIMENTOS

O primeiro passo a ser dado em direção à análise ativa é a *leitura exaustiva* do texto escolhido, ou o profundo conhecimento do universo ficcional com que se está trabalhando – seja ele uma dramaturgia escrita ou não –, a fim

---

<sup>73</sup> Tomarei por texto qualquer estrutura passível de análise das ações, seja ela de base literária ou não.

de analisar suas principais características, tanto de estilo quanto de gênero. É necessário *compreender* qual é a idéia do autor, o que ele quis dizer ao escrever sua obra, e sobre o que ele fala. Por isso, é interessante fazer uma pesquisa sobre o universo em que se insere a obra, pois como vimos, cada detalhe passa a ser importante na construção da ação e da cena, no momento em que a *imaginação* do ator é o principal meio de expressão.

Para melhor compreendermos o processo de análise ativa, traremos exemplos práticos, paralelamente à explicação da teoria que se aplica a ela. Vamos começar pela leitura de um conto, *Bárbara*<sup>74</sup>, do escritor mineiro Murilo Rubião (1916-1991)<sup>75</sup>, texto que serviu como matéria-prima para meu espetáculo-solo de formatura, no ano de 2003, dentro do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Nele, utilizei largamente o processo de análise textual trabalhado por Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko.

Quando a *análise ativa* encontra-se feita, é possível utilizá-la como elemento propulsor da criação, trabalhando as improvisações do ator dentro do universo proposto em cada um dos acontecimentos. No entanto, há a

---

<sup>74</sup> Conto publicado em 1974, no livro *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

<sup>75</sup> Murilo Eugênio Rubião foi jornalista e escritor brasileiro, nascido em Carmo de Minas, a 1º de junho de 1916, e falecido em Belo Horizonte, no ano de 1991. É autor de diversos contos que trazem como marca principal situações inexplicáveis, surreais, características do realismo fantástico. Nos contos de Murilo Rubião, tais situações servem de metáfora aos absurdos e aos dramas da existência humana. Foi professor, redator da Folha de Minas, diretor de jornal e também da *Rádio Inconfidência* de Belo Horizonte. Sua personalidade era caracterizada não apenas pela timidez e cerimônia, mas também por não ser adepto de qualquer crença religiosa. Escritor meticoloso, costumava reelaborar seus contos mesmo depois de publicados, chegando a alterar o final de algumas histórias e até mesmo seu título. Seu primeiro livro de contos, *O ex-mágico*, foi publicado em 1947. Murilo Rubião publicou em vida apenas 32 contos. Após a sua morte, um conto que permanecia inédito (*A diáspora*) foi publicado num livro que reuniu toda a sua obra, *Contos reunidos*. Os principais contos de Murilo Rubião foram traduzidos para o inglês, o alemão e o espanhol. Alguns foram adaptados para o teatro e também para o cinema. (Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Murilo\\_Rubi%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Murilo_Rubi%C3%A3o)).

possibilidade de buscar um ator que seja capaz de criar suas ações independentemente do texto. Nesse caso, a estrutura levantada com a *análise ativa* sobre tal texto servirá apenas para *organizar* o material pesquisado pelo ator, criando uma *linha transversal de ação* para o espetáculo. Por isso mesmo, ainda que não se deseje que o ator crie *a partir* da história do texto, ele pode utilizar a análise ativa e criar *a partir de sua pesquisa em fontes diversas*. Explicitarei esse processo partindo da leitura e análise do conto.

### 3.2 O CONTO “BÁRBARA” E A ANÁLISE ATIVA

#### BÁRBARA

Bárbara gostava somente de pedir. Pedia e engordava.

Por mais absurdo que pareça, encontrava-me sempre disposto a lhe satisfazer os caprichos. Em troca de tão constante dedicação, dela recebi frouxa ternura e pedidos que se renovavam continuamente. Não os retive todos na memória, preocupado em acompanhar o crescimento de seu corpo, avolumando-se à medida que se ampliava sua ambição. Se ao menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas que eu lhe dava, ou não engordasse tanto, pouco me teriam importado os sacrifícios que fiz para lhe contentar a mórbida mania.

Quase da mesma idade, fomos companheiros inseparáveis na meninice, namorados, noivos e, um dia, nos casamos. Ou melhor, agora posso confessar que não passamos de simples companheiros.

Enquanto me perdurou a natural inconseqüência da infância, não sofri com as suas esquisitices. Bárbara era menina franzina e não fazia mal que adquirisse formas mais amplas. Assim pensando, muito tombo levei subindo em árvores, onde os olhos ávidos da minha companheira descobriam frutas sem sabor ou ninhos de passarinho. Apanhei também algumas surras de meninos aos quais era obrigado a agredir unicamente para realizar um desejo de Bárbara. E se retornava com o rosto ferido, maior se lhe tornava o contentamento. Segurava-me a cabeça entre as mãos e sentia-se feliz em acariciar-me a face intumescida, como se as equimoses fossem um presente que eu lhe tivesse dado.

Às vezes relutava em aquiescer às suas exigências, vendo-a engordar incessantemente. Entretanto, não durava muito a minha indecisão. Vencia-me a insistência do seu olhar, que transformava os mais insignificantes pedidos numa ordem formal. (Que ternura lhe vinha aos olhos, que ar convincente o dela ao me fazer tão extravagantes solicitações!)

Houve tempo – sim, houve – em que me fiz duro e ameacei abandoná-la ao primeiro pedido que recebesse. Até certo ponto, minha advertência produziu o efeito desejado. Bárbara se refugiou num mutismo agressivo e se recusava a comer ou conversar comigo. Fugia à minha presença, escondendo-se no quintal, e contaminava o ambiente com uma tristeza que me angustiava. Definhava-lhe o corpo, enquanto lhe crescia assustadoramente o ventre. Desconfiado de que a ausência de pedidos em minha mulher poderia favorecer o aparecimento de uma nova espécie de fenômeno, apavorei-me. O médico me tranqüilizou. Aquela barriga imensa prenunciava apenas um filho.

Ingênuas esperanças fizeram-me acreditar que o nascimento da criança eliminasse de vez as estranhas manias de Bárbara. E suspeitando que a sua magreza e palidez fossem prenúncio de grave moléstia, tive medo de que, adoecendo, lhe morresse o filho no ventre. Antes que tal acontecesse, lhe implorei que pedisse algo.

Pedi o oceano.

Não fiz nenhuma objeção e embarquei no mesmo dia, iniciando longa viagem ao litoral. Mas, frente ao mar, atemorizei-me com seu tamanho. Tive receio de que a minha esposa viesse a engordar em proporção ao pedido, e lhe trouxe somente uma pequena garrafa contendo água do oceano.

No regresso, quis desculpar meu procedimento, porém ela não me prestou atenção. Sofregamente, tomou-me o vidro das mãos e ficou a olhar, maravilhada, o líquido que ele continha. Não mais o largou. Dormia com a garrafinha entre os braços e, quando acordada, colocava-a contra a luz, provava um pouco da água. Entrementes, engordava.

Momentaneamente despreocupeimei-me da exagerada gordura de Bárbara. As minhas apreensões voltavam-se agora para o seu ventre a dilatar-se de forma assustadora. A tal extremo se dilatou que, apesar da compacta massa de banha que lhe cobria o corpo, ela ficava escondida por trás da colossal barriga. Receoso de que dali saísse um gigante, imaginava como seria terrível viver ao lado de uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas.

Para meu desapontamento, nasceu um ser raquítico e feio, pesando um quilo.

Desde os primeiros instantes, Bárbara o repeliu. Não por ser miúdo e disforme, mas apenas por não o ter encomendado.

A insensibilidade da mãe, indiferente ao pranto e à fome do menino, obrigou-me a criá-lo no colo. Enquanto ele chorava por alimento, ela se negava a entregar-lhe os seios volumosos e cheios de leite.

Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá, plantado no terreno ao lado do nosso. De madrugada, após certificar-me de que o garoto dormia tranqüilamente, pulei o muro divisório com o quintal do vizinho e arranquei um galho da árvore.

Ao regressar à casa, não esperei que amanhecesse para entregar o presente à minha mulher. Acordei-a, chamando baixinho pelo seu nome. Abriu os olhos, sorridente, adivinhando o motivo por que fora acordada:

- Onde está?

- Aqui. E lhe exhibi a mão, que trazia oculta nas costas.

- Idiota! – gritou, cuspidno no meu rosto. – Não lhe pedi um galho. – E virou para o canto, sem me dar tempo de explicar que o baobá era demasiado frondoso, medindo cerca de dez metros de altura.

Dias depois, como o dono do imóvel recusasse vender a árvore separadamente, tive que adquirir toda a propriedade por preço exorbitante.

Fechado o negócio, contratei o serviço de alguns homens que, munidos de picaretas e de um guindaste, arrancaram o baobá do solo e o estenderam no chão.

Feliz e saltitante, lembrando uma colegial, Bárbara passava as horas passeando sobre o grosso tronco. Nele também desenhava figuras, escrevia nomes. Encontrei o meu debaixo de um coração, o que muito me comoveu. Este foi, no entanto, o único gesto de carinho que dela recebi. Alheia à gratidão com que eu recebera a sua lembrança, assistiu ao murchar das folhas e, ao ver seco o baobá, desinteressou-se dele.

Estava terrivelmente gorda. Tentei afastá-la da obsessão, levando-a ao cinema, aos campos de futebol. (O menino tinha que ser carregado nos braços, pois anos após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada.) A primeira idéia que lhe ocorria, nessas ocasiões, era pedir a máquina de projeção ou a bola, com a qual se entretinham os jogadores. Fazia-me interromper, sob o protesto dos assistentes, a sessão ou a partida, a fim de lhe satisfazer a vontade.

Muito tarde verifiquei a inutilidade dos meus esforços para modificar o comportamento de Bárbara. Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre.

Deixei que agisse como bem entendesse e aguardei resignadamente novos pedidos. Seriam os últimos. Já gastara uma fortuna com as suas excentricidades.

Afetuosamente, chegou-se para mim, uma tarde, e me alisou os cabelos. Apanhado de surpresa, não atinei de imediato com o motivo do seu procedimento. Ela mesma se encarregou de mostrar a razão:

- Seria tão feliz se possuísse um navio!  
 - Mas ficaremos pobres, querida. Não teremos com que comprar alimentos e o garoto morrerá de fome.

- Não importa o garoto, teremos um navio, que é a coisa mais bonita do mundo. Irritado, não pude achar graça nas suas palavras. Como poderia saber da beleza de um barco, se nunca tinha visto um e se conhecia o mar somente através de uma garrafa?!

Contive a raiva e novamente embarquei para o litoral. Dentre os transatlânticos ancorados no porto, escolhi o maior. Mandei que o desmontassem e o fiz transportar à nossa cidade.

Voltava desolado. No último carro de uma das numerosas composições que conduziam partes do navio, meu filho olhava-me inquieto, procurando compreender a razão de tantos e inúteis apitos de trem.

Bárbara, avisada por telegrama, esperava-nos na gare da estação. Recebeu-nos alegremente e até dirigiu um gracejo ao pequeno.

Numa área extensa, formada por vários lotes, Bárbara acompanhou os menores detalhes da montagem da nave. Eu permanecia sentado no chão, aborrecido e triste. Ora olhava o menino, que talvez nunca chegasse a caminhar com as suas próprias perninhas, ora o corpo de minha mulher que, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo.

Montado o barco, ela se transferiu para lá e não mais desceu à terra. Passava os dias e as noites no convés, inteiramente abstraída de tudo que não se relacionasse com a nau.

O dinheiro escasso, desde a compra do navio, logo se esgotou. Veio a fome, o guri esperneava, rolava na relva, enchia a boca de terra. Já não me tocava tanto o choro de meu filho. Trazia os olhos dirigidos para minha esposa, esperando que emagrecesse à falta de alimentação.

Não emagreceu. Pelo contrário, adquiriu mais algumas dezenas de quilos. A sua excessiva obesidade não lhe permitia entrar nos beliches e os seus passeios se limitavam ao tombadilho, onde se locomovia com dificuldade.

Eu ficava junto ao menino e, se conseguia burlar a vigilância de minha mulher, roubava pedaços de madeira ou ferro do transatlântico e trocava-os por alimento.

Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu. Quando descobri que dirigia os olhos para a lua, larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava. Procurei, com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. Em seguida, percebendo a inutilidade das minhas palavras, tentei puxá-la pelos braços. Também não adiantou. O seu corpo era pesado demais para que eu conseguisse arrastá-lo.

Desorientado, sem saber como proceder, encostei-me à amurada. Não lhe vira antes tão grave o rosto, tão fixo o olhar. Aquele seria o derradeiro pedido. Esperei que o fizesse. ninguém mais a conteria.

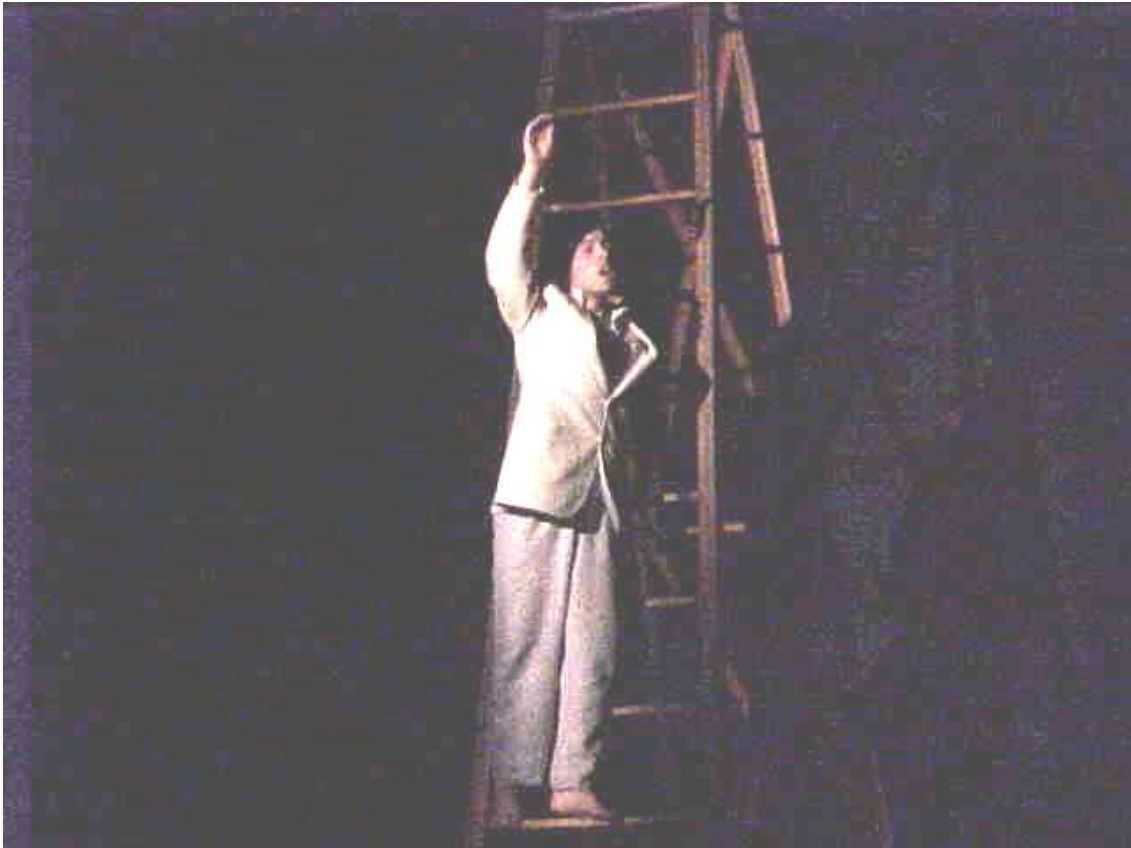
Mas, ao cabo de alguns minutos, respirei aliviado. Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la.

Podemos considerar o conto *Bárbara*, acima de tudo, uma história de amor incondicional, explicitado na figura secundária do marido de Bárbara – não se sabe nem ao menos seu nome – que dedica sua vida inteira a realizar os caprichos da esposa. Rubião insere o elemento fantástico já no início da narrativa, informando o leitor da conseqüência que cada pedido atendido acarreta na protagonista: dezenas de quilos somam-se ao seu corpo. Partindo daí, o leitor mergulha, sem questionar-se, no mundo fantástico e monstruoso do marido, e sua busca incessante pela satisfação da esposa.



Após várias leituras do conto, iremos começar a adentrar sua estrutura dramaturgica, buscando nela as informações mais profundamente contidas, a fim de que tal material forneça subsídios para a criação teatral. Nesse segundo momento, não nos interessam mais as informações rasas, primárias, obtidas em uma primeira leitura; necessitamos, pelo contrário, buscar o que o autor quer dizer *essencialmente*, seu *plano secreto*. É aqui que utilizaremos o procedimento de *Análise Ativa* propriamente dito, que possibilita a leitura das entrelinhas de um texto, estrutura dramaturgica ou conto, fornecendo o material necessário para a criação e organização do espetáculo teatral.

Tendo em mente a fábula da obra, vamos dividi-la em *acontecimentos*, encontrando, em primeiro lugar, o universo em que começa a história. No caso do conto escolhido, podemos detectar nos trechos que falam da infância e de todo o envolvimento do protagonista com Bárbara, que este é um *mundo de devoção*, já que é definido por tentativas da personagem masculina em conquistar a companheira. Esse universo é definido por um *acontecimento*, chamado, na análise ativa, de ***acontecimento inicial***, que é a concretização, em ações, dos chamados *circunstância* ou *universo iniciais*. O passo seguinte é nomear o acontecimento inicial com um substantivo, advindo de um verbo que denote ação. Como, na leitura, o que fica mais evidente é o fato de, desde criança, a personagem do marido fazer diversos favores a Bárbara, iremos chamá-la de **o favor** – considerando todos os pedidos atendidos pelo marido nesse primeiro momento do texto, em troca do carinho da esposa.



1. Um dos momentos do espetáculo *Bárbara*, em que o universo inicial – *um mundo de devoção à pessoa amada* - é concretizado na cena, a partir do desenvolvimento do acontecimento inicial “o favor”. Aqui, o ator narra um dos favores atendidos e introduz fatores referentes à personalidade da personagem-título.

Dentro do processo de criação da peça, é possível utilizar esses acontecimentos de formas diversas, e inclusive criar vários acontecimentos que denotem o universo inicial – no caso do conto “Bárbara”, um universo de devoção à pessoa amada, visível nos vários favores atendidos – para depois contrastar com a Principal Circunstância Dada, quando criado o conflito.

Seguindo a dramaturgia levantada a partir da leitura do conto, e após a definição do universo inicial da peça, é importante concretizá-lo em ações, a partir da definição de cada momento presente no acontecimento. Esses *momentos* vão ser separados levando-se em consideração os *objetivos* e *obstáculos* de cada personagem, e a mudança desses objetivos – ou sua permanência – dentro da história que se está contando.



2. Outro momento da concretização, em ações, do universo inicial – *um mundo de devoção à pessoa amada* – do espetáculo-solo *Bárbara*, a partir do desenvolvimento do acontecimento inicial *o favor*, no momento assim descrito pelo texto: “(...) muito tomo levei subindo em árvores, onde os olhos ávidos da minha companheira descobriam frutos sem sabor”.

Assim, se levarmos em consideração o universo inicial levantado na análise ativa do conto *Bárbara*, perceberemos que, para construir esse universo em cena, temos vários pequenos momentos a serem construídos, como a *meninice* das duas personagens (“...fomos companheiros inseparáveis na meninice”), o *namoro* (“...muito tomo levei subindo em árvores, onde os olhos ávidos da minha companheira descobriam frutos sem sabor...”), o *casamento* (“...e, um dia, nos casamos...”), e mesmo os *sacrifícios do marido* para agradar a esposa (“...apanhei também algumas surras de meninos...”).

O importante é ressaltar que, após uma análise tão minuciosa como a ativa, o diretor – ou ator – pode servir-se de uma imensa gama de momentos que o ajudarão a concretizar o espetáculo, podendo, inclusive, optar por quais construir e quais deixar de lado – ou narrar –, respeitando, entretanto, a *linha transversal de ação* do texto.



3. Momento denominado *O Casamento*, parte da concretização do universo inicial do espetáculo-solo *Bárbara*, a partir do desenvolvimento do acontecimento inicial “o favor”.

No caso da criação do espetáculo *Bárbara*, optei por construir cada um dos momentos descritos dentro do universo inicial, por julgar que essa construção, se minuciosa, tornaria o conflito ainda mais forte quando, na principal circunstância dada, o marido nega-se a realizar um dos pedidos da esposa. Ora, se o público está acostumado com tamanha devoção, vendo-a construída em cada uma das pequenas ações e momentos que formam o acontecimento inicial, maior e mais crível será o conflito quando a personagem

deixar de realizar seus atos em função da esposa, potencializando o efeito da cena e a lógica da dramaturgia.

Depois de definido o universo inicial, devemos determinar a **principal circunstância dada**: ela deve ser *oposta* ao universo inicial para, dessa forma, gerar o *principal conflito* da peça. Lendo o texto, observamos em que momento nasce o conflito: na ameaça do protagonista em deixar a esposa, caso faça algum outro pedido; essa decisão é, como necessário, *oposta* ao universo inicial, pois nele, o marido consentia em realizar todos os pedidos da esposa. Iremos chamar a principal circunstância dada, assim, de **a ameaça**. Esta circunstância é, *via de regra*, geradora do **acontecimento fundamental**. Este acontecimento será o primeiro acontecimento do *círculo médio*<sup>76</sup>, ou seja, do círculo criado a partir do estabelecimento do conflito gerado em cena, pois este novo universo estabelecido é oposto ao universo dos favores realizados, ou universo inicial. No conto “Bárbara”, chamaremos o acontecimento fundamental de **o definhamento**, tomando como fato principal o abatimento de Bárbara perante a afronta do marido.

---

<sup>76</sup> A estrutura textual cria um universo que pode ser dividido em três partes, denominadas *círculo pequeno*, *círculo médio* e *círculo grande*, que são coincidentes aos acontecimentos. O *círculo grande* é o detentor do universo em que os acontecimentos passam. O *círculo médio* é aquele originado pela *principal circunstância dada*, e marca o início da *linha transversal de ação*; ele estende-se até o fim do *acontecimento central*, definindo onde ocorre o *clímax* da história, daí o fato de ser oposto ao *círculo grande*. Os *círculos pequenos* compreendem cada um dos *acontecimentos* e suas *circunstâncias geradoras*, e apresentam-se divididos em *momentos*. Esses círculos não devem ser entendidos como aqueles tratados no capítulo 2; apenas a nomenclatura é semelhante.



4. Imagem do Acontecimento Fundamental: o *definhamento*, resultante da Principal Circunstância Dada, nomeada como *a ameaça*.

A definição do universo inicial e da principal circunstância dada são os primeiros passos — e os mais importantes — da análise ativa, pois é a partir deles que teremos consciência do conflito principal da peça e de seu tema. Além disso, é a partir da principal circunstância dada, e do estabelecimento do acontecimento fundamental, que será originada a *linha transversal de ação do texto e da personagem*, como veremos.

O tema da peça é, basicamente, o assunto principal abordado por ela, o argumento ou, em linhas gerais, o objeto do qual se ocupa a história que está sendo contada. Após várias leituras do conto em questão, é possível inferir que o tema do qual estamos tratando seja o *amor incondicional*, pois cada um dos acontecimentos retratados no texto aponta para essa direção. Igualmente, sabendo-se que a análise ativa é de cunho *essencialmente* pessoal, é possível

que outras leituras sejam feitas, e que o tema varie de acordo com o entendimento que cada um apresente do texto.

Para o desenvolvimento da *linha transversal de ação do texto*, também é necessária a definição do conflito e da principal circunstância dada, pois tudo o que a personagem principal irá fazer para atingir seu superobjetivo ou supertarefa irá na direção de sanar o conflito, ou ultrapassá-lo para que o equilíbrio novamente se estabeleça. Em nosso texto, por exemplo, o conflito aparece quando a personagem do marido se nega a realizar um dos pedidos da esposa, o que causa o início do definhamento de Bárbara. É a partir disso que, cada ação que o marido realizar, objetivará restabelecer a ordem que outrora existira, ou, em outras palavras, a fim de que a esposa volte a tratá-lo bem e amá-lo como costumava fazer. Por isso, a linha transversal de ação do marido – que coincide com a do texto, como vimos – é a *luta pelo reconhecimento do amor*.

Uma vez definidos na prática os procedimentos utilizados para definir os primeiros acontecimentos e o conflito, tentaremos esquematizar, passo-a-passo, o processo de análise ativa, para seguirmos trabalhando a parte prática, junto ao texto escolhido. Podemos expressar o processo de análise, *grosso modo*, no padrão a seguir.

Primeiramente, o texto é dividido em *acontecimentos*; em seguida, cada um deles é classificado em *acontecimento inicial*, *acontecimento fundamental*, *acontecimento central* ou *acontecimento final*. Estes são os acontecimentos principais, originados sempre por uma *circunstância dada*. O *acontecimento inicial* é a concretização, em ações, da *circunstância inicial*, ou do também chamado *universo inicial*. Já o *acontecimento fundamental* vai ser resultante da

*principal circunstância dada*, que deve, obrigatoriamente, ser oposto ao universo inicial, gerando assim o *conflito*, o *tema* e a *linha transversal de ação do texto*. O *superobjetivo* ou *supertarefa* é buscado pelas personagens através das pequenas ações realizadas, em uma luta constante contra as *circunstâncias dadas*. Os demais *acontecimentos* do texto também são precedidos por circunstâncias, mas estas não apresentam nenhuma nomenclatura específica, ao contrário das duas primeiras.

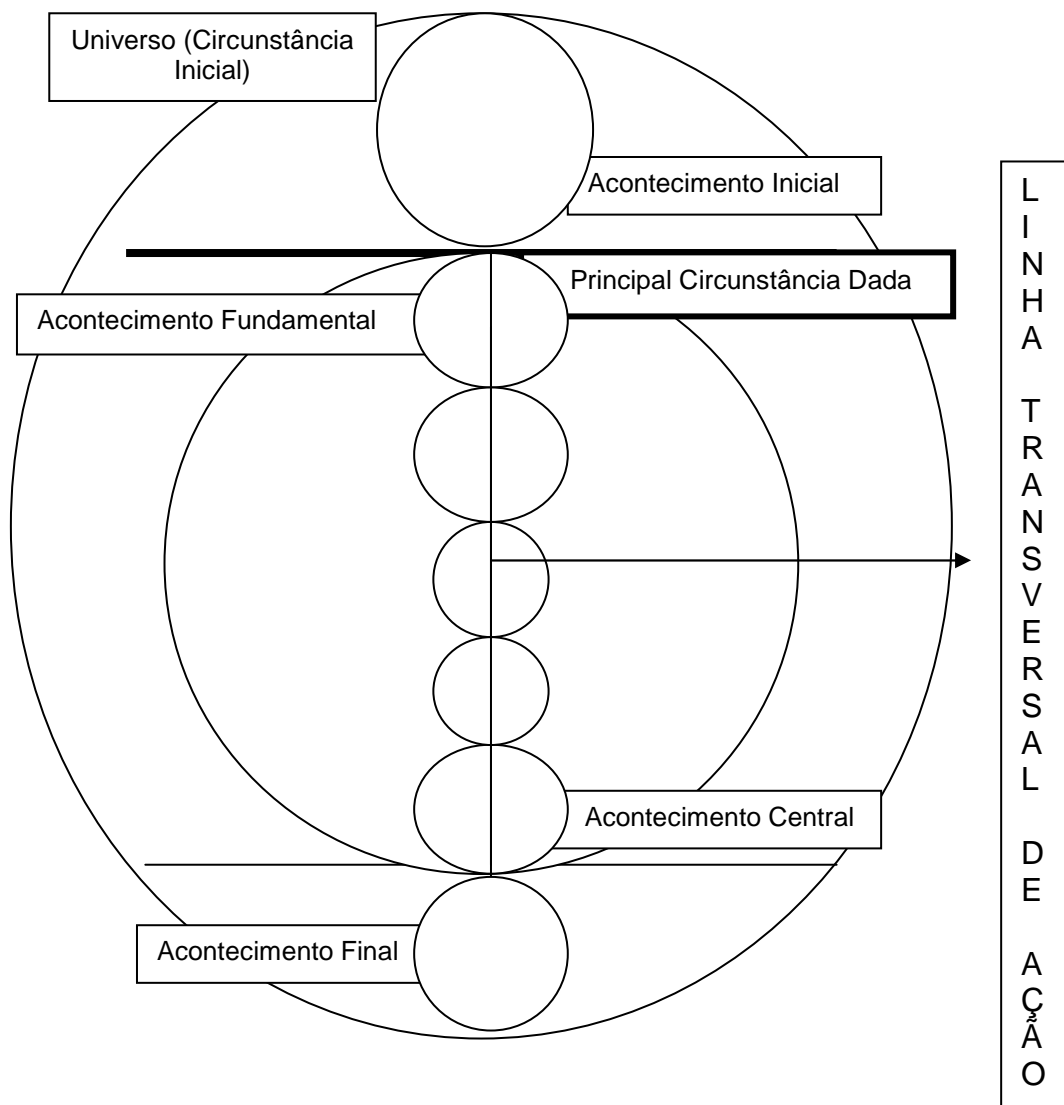
Para uma melhor compreensão do processo de *análise ativa*, utilizaremos um gráfico<sup>77</sup> que define cada um dos círculos, bem como as divisões de *circunstâncias* e *acontecimentos*:

---

<sup>77</sup> Gráfico elaborado por Laédio Martins com base na orientação da professora Nair D'Agostini acerca do processo de Análise Ativa, in MARTINS, Laédio José. *O Enquadramento Trágico*. Projeto de Conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, 2002, Sem Publicação.



## CÍRCULOS GRANDE, MÉDIO E PEQUENO



Em um segundo momento, os acontecimentos são analisadas separadamente, em busca do *objetivo do acontecimento* (no que este acontecimento é imprescindível para a concretização da *linha transversal de ação?*), da *circunstância dada* (geradora do acontecimento), e da *identificação*

das *personagens* e de seus *objetivos, obstáculos e ações*. Os acontecimentos devem ser nomeados com um *substantivo originado por um verbo de ação*, que defina a essência do acontecimento: aquilo que ele realmente significa, o que está além das palavras.

Além dos Acontecimentos Inicial e Fundamental, e após o estabelecimento do conflito pela Principal Circunstância Dada, o texto apresentará diversos outros acontecimentos, até chegar ao ***acontecimento central***, que é o *clímax* da história, no qual termina o círculo médio e, conseqüentemente, a *linha transversal de ação do texto*. Nesse conto, chamaremos o acontecimento central de **a luta**, quando a personagem principal descobre o interesse da esposa por um astro celeste, supostamente a lua, e tenta fazer com que ela não o peça. É importante frisar, também, que esse acontecimento é gerado por uma circunstância, à qual chamaremos **a**



## descoberta.

5. Foto do clímax do espetáculo, o acontecimento denominado *a descoberta*, que encerra o círculo médio e a linha transversal de ação do ator e do texto.

O nome “luta”, dado ao acontecimento central, por exemplo, vem da ação realizada pelo marido, como mostra o fragmento seguinte:

Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu. Quando descobri que dirigia os olhos para a lua, larguei o garoto no chão e subi depressa até o lugar em que ela se encontrava. Procurei, com os melhores argumentos, desviar-lhe a atenção. Em seguida, percebendo a inutilidade das minhas palavras, tentei puxá-la pelos braços. Também não adiantou. O seu corpo era pesado demais para que eu conseguisse arrastá-lo.

Na verdade o fragmento não traz explicitamente a palavra *luta*, mas lendo nas entrelinhas, como propõem Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko, podemos perceber esta ação perpassando toda a cena descrita. Por isso da escolha desse substantivo para nomear o acontecimento.

Por fim, teremos a última circunstância, **o atenuamento**, que irá gerar o ***acontecimento final***, chamado de **a jornada**, dado o empenho do homem em buscar a tão sonhada estrela para sua esposa.

Existem diversos acontecimentos dentro do texto, e cada um deles é gerado por uma circunstância. Poderíamos enumerá-los da seguinte forma:

## **CÍRCULO GRANDE**

**UNIVERSO INICIAL:** Um mundo de Devoção  
(Definido por todos os acontecimentos que demonstram a devoção do marido para com a esposa, desde a infância até após o casamento de ambos).

**ACONTECIMENTO INICIAL:** O Favor

(Um grande acontecimento com diversos momentos que concretizam, em ação – visual e auditivamente – a idéia presente no universo inicial).

## **CÍRCULO MÉDIO**

### **PRINCIPAL CIRCUNSTÂNCIA DADA: A Ameaça**

(“Houve tempo – sim, houve – em que me fiz duro e ameacei abandoná-la ao primeiro pedido que recebesse”).

### **ACONTECIMENTO FUNDAMENTAL: Definhamento**

(“Bárbara se refugiou num mutismo agressivo (...) Definhava-lhe o corpo, enquanto lhe crescia assustadoramente o ventre”).

### **CIRCUNSTÂNCIA DADA: Súplica**

#### **ACONTECIMENTO: Busca**

(“Antes que tal acontecesse, lhe implorei que pedisse algo. Pediu o oceano (...) Entrementes, engordava”).

### **CIRCUNSTÂNCIA DADA: Exclusão**

#### **ACONTECIMENTO: Pesadelo**

(“Momentaneamente despreocupe-me da exagerada gordura de Bárbara. (...) uma mulher gordíssima e um filho monstruoso, que poderia ainda herdar da mãe a obsessão de pedir as coisas”).

### **CIRCUNSTÂNCIA DADA: Nascimento**

#### **ACONTECIMENTO: Adoção**

(“Para meu desapontamento, nasceu um ser raquítico e feio, (...) se negava a entregar-lhe os seios volumosos e cheios de leite”).

### **CIRCUNSTÂNCIA DADA: Pedido**

#### **ACONTECIMENTO: Invasão**

(“Quando Bárbara se cansou da água do mar, pediu-me um baobá (...) ao ver seco o baobá, desinteressou-se dele”).

**CIRCUNSTÂNCIA DADA:** Ordem

**ACONTECIMENTO:** Viagem

(“Afetuosamente, chegou-se para mim, uma tarde, e me alisou os cabelos (...) inteiramente abstraída de tudo que não se relacionasse com a nau”).

**CIRCUNSTÂNCIA DADA:** Deslumbre

**ACONTECIMENTO:** Furto

(“O dinheiro escasso, desde a compra do navio, logo se esgotou (...) roubava pedaços de madeira ou ferro do transatlântico e trocava-os por alimento”).

**CIRCUNSTÂNCIA DADA:** Descoberta

**ACONTECIMENTO CENTRAL:** Luta

(“Vi Bárbara, uma noite, olhando fixamente o céu (...) O seu corpo era pesado demais para que eu conseguisse arrastá-lo”).

## **CÍRCULO GRANDE**

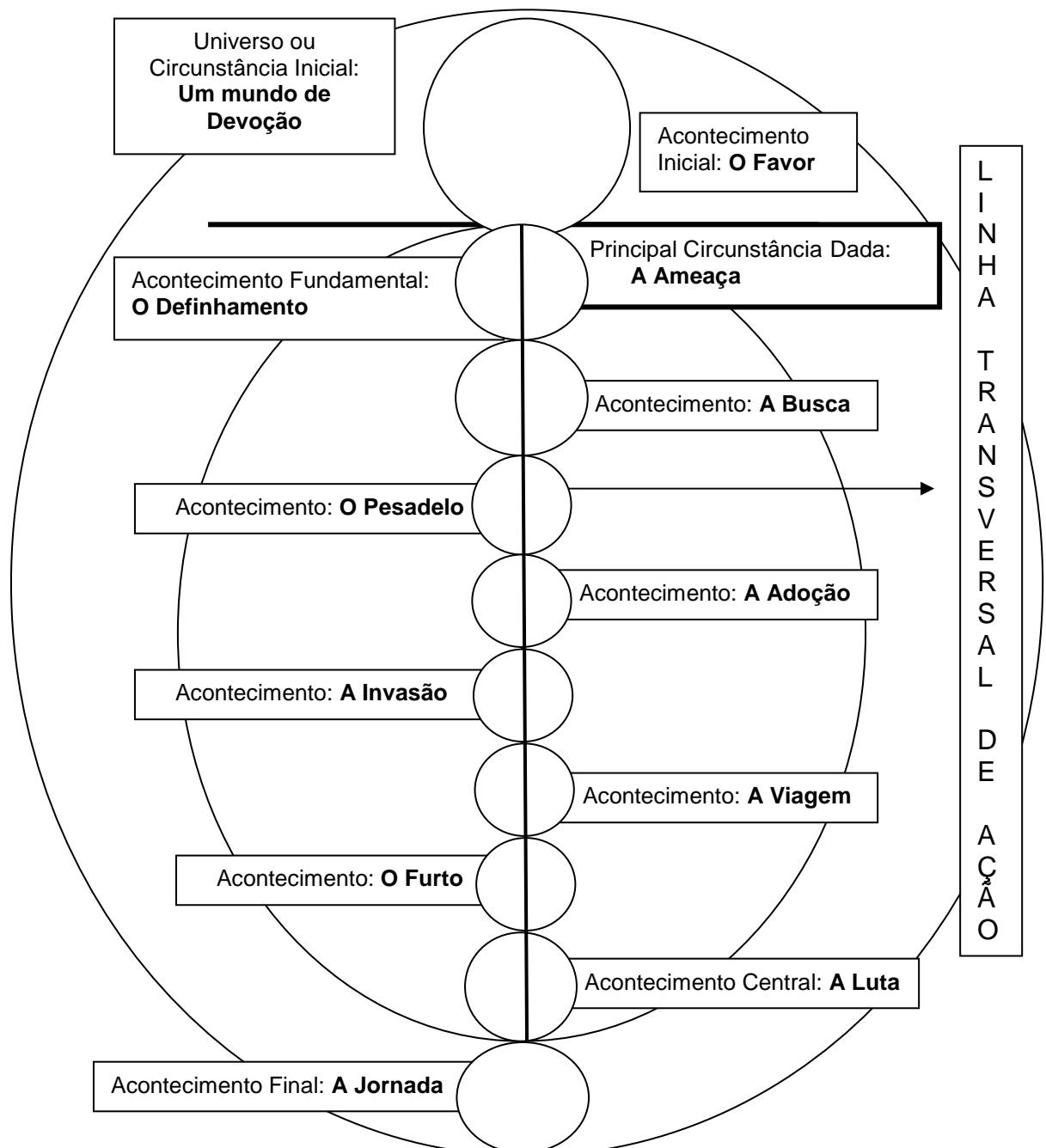
**CIRCUNSTÂNCIA DADA:** Atenuamento

**ACONTECIMENTO FINAL:** Jornada

(“Desorientado, sem saber como proceder, encostei-me à amurada (...) Não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. Fui buscá-la”).

Seguindo o esquema presente na página 126 deste trabalho, podemos visualizar ainda melhor como se formam e se entrelaçam os círculos pequeno, médio e grande da análise ativa do conto “Bárbara”:

### 3.2.1. Esquema de Análise Ativa do Conto “Bárbara”



No conto analisado, podemos destacar o **principal conflito**: o *desejo de ser amado versus a negação do amor* e, a partir dele, o **superobjetivo**, **supertarefa ou linha transversal de ação do texto**, que geralmente coincide com a **linha transversal de ação do protagonista**: *a luta pelo reconhecimento do amor*, ligado à principal circunstância dada. Encontraremos, então, o **tema**, visto aqui como o *amor incondicional*.

Por fim, teremos a **idéia** da peça, que é definida segundo o esquema **universo inicial + linha transversal de ação do texto + acontecimento final**. Logo, a idéia pode ser definida pela sentença “*em um mundo de devoção à pessoa amada, a luta para ter o amor reconhecido leva a uma eterna jornada*”.

Este é um esquema muito básico da análise ativa, mas pode elucidar de que forma são encontradas as ações que depois serão corporificadas pelo ator. Como sabemos, cada acontecimento irá gerar uma série de ações, que serão trabalhadas pelo ator segundo todos os princípios que procuramos elucidar nessa pesquisa, a partir da utilização das faculdades e das leis estudadas por Stanislávski.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar este trabalho acerca da ação física e da análise ativa, dentro dos parâmetros estabelecidos no decorrer da pesquisa, e buscando que a conclusão não seja somente uma mera repetição do que aqui já foi exposto, escolhi um dos acontecimentos do texto – o **acontecimento fundamental**, ou o *definhamento* – para elucidar de que forma o ator pode construí-lo em cena. Aqui, buscarei catalisar todos os elementos estudados até agora e trazê-los para a prática do trabalho, não só do ator como também do diretor.

Para demonstrar que o trabalho criativo do ator *não necessita partir* de um texto dramático, mesmo que se opte por uma obra escrita para guiar a linha transversal de ação, exemplificaremos a construção de uma estrutura de ações – ou partitura de ação – *anteriormente* à análise do acontecimento em que ela será utilizada. A partitura de ação, como vimos anteriormente, pode ser definida como um conjunto de ações unidas por determinada lógica. Ela pode ser obtida das mais diversas formas, desde a improvisação até a pesquisa de movimentos, que depois sejam transformados em ação através da definição de objetivos:

A partitura de um papel (...), que se tenha formado com os objetivos físicos e psicológicos elementares da personagem, pode ser cumprida, indefectivelmente, por qualquer pessoa (salvo algumas pequenas modificações) que viva em circunstâncias análogas às da obra, como todo o artista que “vivesse” o papel. (...) Indubitavelmente, a partitura criada de objetivos físicos e psicológicos elementares semelhantes aproxima o artista – inclusive fisicamente – da vida da personagem interpretada. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 120-21, tradução nossa<sup>78</sup>).

<sup>78</sup> “La partitura del papel (...) que se há formado con los objetivos físicos y psicológicos elementales de este personaje, indefectiblemente los cumplirá cualquier persona (salvo



No caso do trabalho feito com o texto “Bárbara”, foi necessário que o ator possuísse uma série de ‘desenhos’ espaciais, a que poderíamos chamar *movimentos*, que posteriormente seriam unidos e colocados em determinada ordem. Esse processo evita que haja uma associação prematura entre o *movimento* e o *acontecimento textual* – o que facilmente produz clichês e impede que o ator explore todas as suas possibilidades corporais e associativas. Assim, uma das formas de pesquisa de movimento que utilizamos foram os exercícios de Mikhail Tchékhev.

A busca da organicidade por Mikhail Tchékhev, um dos alunos de Stanislávski, combatia enfaticamente o mero exercício físico: ele queria que cada gesto fosse justificado internamente, e que o ator tivesse pleno conhecimento de seus mecanismos corporais. Por causa disso, os exercícios que propôs oferecem não só a possibilidade de exploração extracotidiana do corpo, mas apresentam-se como instrumento de elaboração de movimentos, passíveis de serem trabalhados e transformados em ação. Alguns dos exercícios consistem

Na execução de movimentos amplos e fechados; execução de movimentos a partir de um centro imaginário situado no peito; execução de movimentos buscando modelar o espaço existente à sua volta, construindo assim ‘formas móveis’; execução de movimentos seguindo os mesmos critérios, mas utilizando somente partes isoladas do corpo; execução de movimentos utilizando os mesmos critérios acrescentando as espécies – ‘modelar’, ‘flutuar’, ‘voar’, e ‘irradiar’; executar seqüências de movimentos ampliando-os e concentrando-os no espaço, ou na utilização das partes do corpo. (BONFITTO, 2002, p. 47).

---

algunas pequenas modificaciones) que viviera en circunstancias análogas e las de la obra, como todo artista que “viviese” el papel. (...) Indubitavelmente, la partitura creada de objetivos físicos y psicológicos elementales semejantes aproxima al artista (si bien por ahora físicamente) a la vida real del personaje interpretado.”

Ainda dentro dos exercícios criados por Tchékhev, por influência da prática stanislavskiana, encontramos o *trabalho com objetos imaginários*, que ajudam a desenvolver uma maior capacidade de atenção e concentração no ator, servindo também de suporte à criação de movimentos. Nesse trabalho, deveríamos agir corporalmente *como se* estivéssemos manipulando determinado objeto: poderia ser aquele que *realmente* tivemos em mãos, ou ainda aqueles forjados unicamente em nossa imaginação, e que depois seriam transformados 'em corpo'. Esse é um trabalho importante, pois exige que o ator tenha a atenção totalmente voltada para determinado foco — no caso, o objeto imaginário.

Através da exploração do comportamento corporal a partir do contato com vários objetos imaginários, definiram-se alguns desenhos corporais considerados esteticamente interessantes, e algumas pequenas ações. Eles foram colocados em determinada ordem, formando uma *partitura*:

Com o tempo, e no exercício de repetir, durante os ensaios e no espetáculo, a vivência da mesma partitura física e psicológica elementar do papel, ela gravar-se-á automaticamente; criar-se-á o hábito. O ator acostumar-se-á a tal ponto com todos os objetivos e à forma como eles se sucedem, que não poderá mais pensar nem abordar o papel de outro modo que não seja o das etapas fixadas na linha da partitura. Esse costume faz com que o artista aborde o papel corretamente. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 122, tradução nossa<sup>79</sup>).

A partir desse momento, cabe ao ator utilizar as três faculdades, para dar vida e organicidade à partitura, e transformá-la em ação. Ele usa a

---

<sup>79</sup> “Con el tiempo, y a fuerza de repetir durante los ensayos y los espectáculos las vivencias de la misma partitura física y psicológica elemental del papel, éstas se grabarán mecánicamente; se creará el hábito. El actor se acostumbrará a tal punto a todos los objetivos y a su sucesión, que no podrá ya pensar ni abordar el papel de otro modo que no sea el de las etapas fijadas en la línea de la partitura. Esa costumbre hace que el artista aborde el papel correctamente.”

*percepção* para situar a atenção dentro e fora do corpo, para comunicar-se com o espaço ao seu redor e com os elementos dispostos em cena; ele também avalia cada pequeno movimento da partitura com relação a determinado objetivo, forjado em sua imaginação: é imprescindível saber o que ele quer com cada pequeno movimento ou atividade, a fim de transformá-lo em ação física.

Em seguida, definidas as relações e percebidas as circunstâncias, é necessário utilizar a *imaginação* para ultrapassar as circunstâncias dadas em busca do objetivo. Nesse momento o trabalho criativo flui, e milhares de possibilidades aparecem frente ao ator: ele tem um *desenho corporal* e uma *trajetória no espaço*, definidas anteriormente pela pesquisa de movimentos; agora, através da imaginação, trabalha *internamente* para transformá-los em ação, justificando em seu universo interior cada movimento externo. Com o trabalho diário e o afinco nos ensaios, é possível transformar uma partitura de simples movimentos em acontecimento, no qual o ator tem de percorrer toda uma trajetória em busca do superobjetivo.

Conseqüentemente, o ator utilizar-se-á das ações para *adaptar-se* ao universo colocado à sua frente, o que irá gerar novas circunstâncias e novos acontecimentos a serem trabalhados.

Até agora, vimos como foi possível ao ator *transformar* alguns movimentos em um acontecimento imaginado por ele. Guardemos esse acontecimento e exploremos um pouco mais o acontecimento o **definhamento**, oferecido pelo texto de Murilo Rubião.

A primeira informação que devemos obter é a circunstância geradora do acontecimento; nesse caso, nós o chamamos de *a ameaça*. A partir daqui,

definimos quais as PERSONAGENS envolvidas no acontecimento, e quais seus OBJETIVOS: teremos o *marido* e *Bárbara*. O primeiro tem por objetivo *dissuadir a esposa de fazer pedidos excêntricos*; a segunda, *convencer o marido a satisfazer-lhe os caprichos*.

Logo após, devemos observar qual o OBSTÁCULO de cada um para realizar sua vontade: no caso do marido, o obstáculo é *a doença da esposa*; para Bárbara, o impedimento é, inicialmente, *a resistência do marido* em satisfazê-la e, em seguida, *sua própria doença*. No terceiro momento, somos impelidos a buscar qual a *ação* de cada personagem, dado seu objetivo e seu obstáculo. Aqui, podemos voltar a trabalhar com a partitura de ações anteriormente estruturada, e fundi-la à análise do texto.

O que fazemos, nesse sentido, é *aproximar* o acontecimento do texto ao acontecimento elaborado pelo ator, através da fusão dos objetivos da personagem aos objetivos trabalhados dentro da partitura, através da imaginação do ator. Isso quer dizer que o ator continua a agir segundo sua própria ficção, mas pega para si alguns elementos oferecidos pelo texto – tais como as circunstâncias dadas e os objetivos – e faz pequenos ajustes no tempo-ritmo da ação, em algumas intenções e acrescenta, se necessário, o texto falado pela personagem.

Por sua vez, se o ator estiver *realmente* agindo e reagindo aos estímulos forjados em sua imaginação, ou aos estímulos que o *partner* oferece, no caso de uma contracenação, o público acreditará em cada uma das ações realizadas por ele, e conceberá uma personagem sobre o palco, embora o ator esteja trabalhando em função de seu próprio universo interior.

O trabalho a partir da ação física dá ao ator muita autonomia na criação, e ao diretor a possibilidade de enriquecer a obra teatral, fugindo dos clichês e da obviedade no momento da criação. Além disso, o ator que trabalha a partir de sua própria vivência tem um vasto material a ser explorado, ao mesmo tempo em que descobre suas potencialidades não só na ficção, mas também como indivíduo. Fortalecendo a *percepção* de si e do que o rodeia, o ator potencializa o processo criativo e expande os limites da *imaginação*, o que lhe outorga uma maior possibilidade de *adaptação*.

Acima de tudo, o elemento que Stanislávski sempre buscou, tanto para a cena quanto para o ator, foi a *emoção*. Mas há aí uma imprecisão muito séria, até mesmo para aqueles que conhecem o sistema e sabem que o principal instrumento de estudo do mestre russo era a ação, e não o sentimento.

O grande equívoco de muitos daqueles que *compreendem* o sistema é pensar que a ação pode levar ao sentimento do ator de forma automática. Por isso, quando Stanislávski afirma que o caminho das ações físicas vai do exterior para o interior, ele não quer dizer da *forma* para o *conteúdo*, como se realizando algo “exteriormente” o ator conseguisse chegar ao envolvimento interior – embora essa idéia equivocada ainda perdure inclusive em metodologias de ensino do Sistema.

Stanislávski afirma que, ao *vermos* uma pessoa agindo, temos o juízo do que se passa em seu interior, seus motivos, aquilo que a move. Podemos elucidar essa afirmação, por exemplo, na idéia da relação entre um texto e seu subtexto: só é possível que saibamos da existência de um subtexto a partir do momento em que fazemos a leitura do texto.

Na verdade, o que o mestre russo nos lega, ao fim de seus estudos, é a idéia de que a ação física, como metodologia ou “meio” para a criação, já é algo de natureza interior e exterior: as ações compreendem a fé, no aqui e no agora, abarcando ainda todos os fatores do sistema; ao entregar-se à ação, o ator de fato consegue penetrar no “subconsciente” e emocionar-se. E é através da visão dessa série de ações que o público pode ver a emoção que percorre o ator e a cena:

Já sabemos que o problema não reside na ação física somente, mas também em suas condições, suas circunstâncias dadas e nas sensações que determinam essa ação. Não importa que o herói da tragédia se suicide; importa a causa interior que tenha determinado sua morte. Caso contrário, a morte como tal não despertará interesse algum. Entre a ação cênica e a causa que a originou, existe uma relação inseparável. Em outras palavras, entre a “linha física do corpo humano” e “a vida do espírito humano” existe uma identificação completa. Dela, como já sabemos, nos valem constantemente em nossa psicotécnica. (STANISLÁVSKI, 1977, p. 347, tradução nossa<sup>80</sup>).

Embora Stanislávski seja apontado por alguns como um diretor exclusivamente atrelado ao realismo, sabemos que seu trabalho transcendeu qualquer estética. Se a idéia de renovação perdura até os dias de hoje em vários segmentos da arte, é inegável que o diretor russo tenha sido o elemento chave na consolidação do trabalho do ator sobre um sistema definido, e principalmente sobre si mesmo.

Destarte, seja em estéticas ligadas ao realismo, seja em estéticas ligadas à dança, o trabalho de Stanislávski subsiste. E tal qual a ação que gera

---

<sup>80</sup> “Ya sabeis que el problema no estriba en la acción física solamente, sino también en las condiciones, en las circunstancias dadas y en las sensaciones que las determinan. No importa que el héroe de la tragédia se suicide; importa la causa interior que haya determinado esa muerte. En caso contrario, la muerte como tal no despertará interes alguno. Entre la acción escénica y la causa que la haya originado, existe una relación inseparable. En otras palabras, entre la “línea física del cuerpo humano” y “la vida del espíritu humano” existe una identificación completa. De ello, como ya sabeis, nos valem constantemente en nuestra psicotécnica.”

sempre outra ação, demonstra que o trabalho árduo nos torna maiores que nós mesmos: a vida na arte nos transforma, nos torna conscientes, e a nossa consciência transforma a arte, que transforma a vida, que nos transforma, que nos torna conscientes, e assim *ad infinitum*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ALATRI, Paolo. **Paradosso sull'attore**. Itália: Editori Riuniti, 2000.

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: Um Caminho Para a Percepção Corporal**. Tradução de José Luis Mora Fuentes. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. Tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BECKER, Idel. **Pequena história da civilização ocidental**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORIE, Monique et al. **Estética teatral – textos de Platão a Brecht**. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRAUN, Edward. **El director y la escena**; del naturalismo a Grotowski. Traducciones de Fernando de Toro, Miguel Angel Giella, José Leandro Urbina. Buenos Aires: Galerna, 1986.

BURNETT, Allison L. **Adaptacion Animal**. Tradução de Raul J. Blaisten. México Continental, 1965.

CIVITA in TCHEKHOV. Introdução ao texto **O Jardim das Cerejeiras**. Editora Abril, 1979.

D'AGOSTINI, Nair. **Anotações de aula no LGITMIK**. Texto entregue em aula, no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, 2001, sem publicação.

DEBORD, Guy. **La Sociedad del Espectáculo**. Texto disponible no domínio <http://sindominio.net/ash/espect0-9.htm>

DICIONÁRIO. **Dicionário da Língua Portuguesa Larousse Cultural**. São Paulo: Moderna. 1992.

DUVIGNAUD, Jean. **Espectáculo y Sociedad**. Caracas: Tiempo Nuevo. 1970.



FORNO, Adriana Dal. **A Organicidade do Ator**. Dissertação de Mestrado, Campinas: UNICAMP, 2002, sem publicação.

GUILLAUME, Paul. **Psicologia da Forma**. Tradução de Irineu de Moura. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Tradução de Iraci D. Poleti. Petrópolis: Vozes, 1999.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. **El Último Stanislavsky**. Tradução de Jorge Saura. Madri: Fundamentos, 1996.

MARTINS, Laédio José. **O Enquadramento Trágico**. Projeto de Conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, 2002, Sem Publicação.

MEAD, George Herbert. **The Philosophy of the Act**. Chicago: University of Chicago Press, 1959.

MORA, J. Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Maria Stela Gonçalves. Vol. I-IV. São Paulo: Loyola, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENNA, Antonio Gomes. **Percepção e Realidade: introdução ao estudo da atividade perceptiva**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1968.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUFFINI, Franco. **Novela Pedagógica – Un estudio sobre los libros de Stanislávski**. In Revista Máscara: Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología. México. Outubro de 1993.

SANTOS, Theobaldo Miranda. **Manual de Filosofia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

SCALFARI, Eugenio. **Attualità dell'Illuminismo**. Italia: Editori Laterza, 2001.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião**. São Paulo: Abril, 1981. (Série Literatura Comentada).

SCIACCA, Michele Federico. **História da Filosofia**. Tradução de Luís Washington Vita. São Paulo: Mestre Jou, 1967.

SOARES, Orris. **Dicionário de Filosofia**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **El Arte Escénico**. Mexico: Siglo Vientiuno, 1985.

\_\_\_\_\_. **El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias**. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

\_\_\_\_\_. **El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

\_\_\_\_\_. **El trabajo del actor sobre su papel**. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

\_\_\_\_\_. **Mi Vida en el Arte**. Traducción de Porfirio Miranda Marshall. La Habana/Cuba: Arte y Literatura, 1985.

\_\_\_\_\_. **Minha Vida na Arte**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

\_\_\_\_\_. **Manual do Ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Revisão da tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Trabajos Teatrales: Correspondencia**. Buenos Aires: Quetzal, 1986.

TAKEDA, Cristiane Layher. **O Cotidiano de uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TCHÉKHOV, Mikhail. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

TOPORKOV, Vassili. **Stanislavsky Dirige**. Traducción directa del ruso por Anatole y Nina Saderman. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

TOVSTONOGOV, Gueorgui. **La profesion de Director de Escena**. Habana/Cuba: Ed. Establecimiento 08 de Mario Reguera Gómez, 1980.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. Tradução de João Azenha Jr.. São Paulo: Martins Fontes. 1989.

WILDE, Oscar. **Salomé**. Tradução e introdução de Dante Costa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

## SITES CONSULTADOS

[Http://pt.wikipedia.org/wiki/Estoicismo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Estoicismo)

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)