

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Iara Fátima Fernandez Falcão

***Ação Verbal* e o trabalho do ator:
proposições stanislavskianas, conceitos outros
e considerações atorais**

Belo Horizonte

2011

Iara Fátima Fernandez Falcão

***Ação Verbal* e o trabalho do ator:
proposições stanislavskianas, conceitos outros
e considerações atorais**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de Pesquisa: Artes Cênicas: Teorias e Práticas

Orientador: Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza

Co-orientador: Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2011

Falcão, Iara Fátima Fernandez, 1957-

Ação verbal e o trabalho do ator : proposições stanislavskianas, conceitos outros e considerações atorais / Iara Fátima Fernandez Falcão. – 2011.

142 f.

Orientador: Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza

Co-orientador: Maurilio Andrade Rocha

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

1. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Representação teatral – Teses. 3. Expressão vocal (Encenação) – Teses. 4. Voz – Teses. 5. Atores – Estudo e ensino – Teses. 6. Teatro – Teses. I. Souza, Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028

A meu pai, meu eterno professor
A minha mãe, que me incentiva a caminhar
A Carolina e Mariana, que são as luzes nessa minha estrada
A Caetano e João, porque chegaram
Ao meu amor

Agradecimentos

Agradeço a todos e todas que, de alguma forma, contribuíram para que a presente pesquisa acontecesse. De modo especial, agradeço aos seguintes colaboradores e colaboradoras:

Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho, meu orientador, pela atenção, competência e contínua paciência com que, a todo momento, apontou caminhos, iluminou estradas e corrigiu desvios;

Prof. Dr. Maurilio, meu co-orientador, pelo carinho, compreensão e contribuição, que foram fundamentais para a realização deste trabalho;

Prof. Dr. Ernani Maletta, pela avaliação e sugestões, por ocasião da minha qualificação, e, também, pela preciosa interlocução quando fui sua aluna;

todos os meus professores, desde irmã Stelita e irmã Geranda, quando fui aluna do Colégio Sagrado Coração de Jesus, até os mestres do PPG/EBA/UFMG e FAE/UFMG, passando por meus professores de Teatro, entre os quais o Prof. Dr. Ronaldo Bosch e os professores Elvécio Guimarães, Luiz Carlos Garrocho, Carlos Rocha e Eid Ribeiro; todos eles contribuíram para o meu processo de desenvolvimento cultural e humano; ensinaram-me o que eu não sabia e, o que eu sabia, mostraram que era conhecimento; portanto, devo a eles o fato de ter chegado até a presente dissertação;

Zina, Sávio e todos os demais funcionários da Secretaria do PPG/EBA/UFMG, por se apresentarem sempre solícitos e prestativos;

Glaysson Emmanuel (revisão inicial), Rejane Fernández (revisão da tradução do espanhol) e Maria de Lourdes Ramalho (revisão final);

Patrícia Avellar, Maria José Reis, Lenine Martins, Carlos Gradim, Dener Nolasco, Dulcejane Vaz, Ana Carolina Lara, Eliana Leite, Walmir José de Carvalho, Moema de Sá, Patrícia Gomide, Maria Helena Reis, Maria Isabel Vieira, Danilo Curtiss, Mônica Rodrigues, Bueno Rodrigues – chefes e colegas de trabalho que me apoiaram no desenvolvimento e término desta empreitada;

meus alunos, pequenos em idade, mas grandes como companheiros, pela busca de compreender as contínuas dúvidas presentes no fazer teatral e na sua decorrente reflexão;

Léa Mesquita, pela presença iluminada na construção deste texto – entre tantos outros –; pela valiosa contribuição intelectual, compreendendo minhas “idas e vindas”; por suas correções certeiras e visões “proféticas”; finalmente, pela amiga que é;

minhas cunhadas, Andréa e Inês, minha sogra, Maria do Rosário, e meu sogro Geraldo, incentivadores persistentes que, com carinho e delicadeza, acompanharam-me e aguardaram, com interesse, minha chegada ao final desta pesquisa;

Escola de Teatro do Centro de Formação Artística do Palácio das Artes, instituição à qual devo aportes fundamentais para minha formação artística e profissional;

Andreia Garavello, Carlos Nunes, Cynthia Paulino, Luiz Arthur, Paulo Rezende, atores, colegas e interlocutores que aceitaram a utilização de suas considerações sobre o respectivo trabalho com a fala em cena, como objeto de reflexão nesta pesquisa;

minha amiga de toda a vida: Leila Vasconcelos;

minha mãe, Lola, que, pacientemente, colaborou nas traduções do castelhano;

minhas filhas, Carolina e Mariana, e meus netos, Caetano e João, por pontilharem meu caminho com afeto e com suas presenças insubstituíveis;

meu marido Davi, que me estimulou em diversos momentos desta trajetória desafiadora do pensamento sistematizado; sem seu carinho e colaboração teria sido mais difícil o percurso desta dissertação; indispensável, para que eu trilhasse esse caminho, foi o seu amor.

Recitai a parte que vos pedi, com a entonação que eu dei, mas correntemente. [...] Portai-vos com moderação, porque na hora da torrente, da tempestade, e, como direi, no tumulto da vossa paixão, precisais tomar e conservar uma sobriedade que a torne mais branda. [...] Segui a ação da palavra e a palavra da ação, com a especial observação de não ultrapassar a modéstia da naturalidade.

William Shakespeare, *Hamlet*, III, 2

[...] assim acontece à palavra que minha boca profere:
não volta sem ter produzido seu efeito,
sem ter executado minha vontade e cumprido sua missão.

Isaías, 55: 11

RESUMO

Esta pesquisa busca uma melhor compreensão sobre o trabalho do ator com a fala em cena. Para tanto, recorre à obra escrita de Stanislavski, definida como marco teórico. A partir da contextualização desse autor, de uma detalhada revisão de sua obra, são apresentadas informações, reflexões e formulações acerca dos elementos que se relacionam e compõem o conceito de *ação verbal*. Para ampliar e problematizar esse conceito, outros autores são evocados (Pavis, Burnier, Barba, Gayotto, Fortuna e Davini), pelo fato de, também, abordarem, em suas obras, o tema do trabalho atoral relacionado à fala, tornando possível apresentar e co-relacionar alguns de seus conceitos, mais ou menos próximos ao conceito de *ação verbal*. Ao aplicar esse conjunto conceitual à análise das respostas de atores locais a entrevistas semi-estruturadas, que focalizavam o tema central da pesquisa, foi possível perceber que o conceito stanislavskiano, ainda, se coloca como um referencial pertinente para a compreensão do fenômeno aqui destacado. Essa constatação permite apontar desdobramentos promissores, tanto em nível de pesquisa acadêmica quanto no que se refere à criação atoral.

Palavras-chave: *ação verbal*, Stanislavski, trabalho do ator.

RESUMEN

Esta investigación busca mejor comprensión sobre el trabajo del actor por lo que se refiere al habla en escena. Stanislavski llegó a ello en su obra escrita, definida como marco teórico. Considerando la contextualización de este autor y una detallada revisión de su obra, se presentan informaciones, reflexiones y formulaciones, acerca de los elementos que se relacionan y componen el concepto de la acción verbal. Para ampliar y problematizar ese concepto se rememoran otros autores (Pavis, Burnier, Barba, Gayotto, Fortuna y Davini) que también en sus obras tratan del tema, es decir, del trabajo actoral con el habla, tornando posible presentar y correlacionar algunos de sus conceptos, poco más o menos semejantes al concepto de acción verbal. Aplicando ese conjunto conceptual al análisis de las respuestas dadas por actores locales en entrevistas semiestructuradas, que enfocaban el tema central de esta investigación, se observa que el concepto stanislavskiano aun se pone como un referencial pertinente para la comprensión del fenómeno aquí destacado. Esta constatación permite apuntar desdoblamientos propicios tanto en nivel de investigación académica como en lo que se refiere a la creación actoral.

Palabras-clave: acción verbal, Stanislavski, trabajo del actor

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1	
Palavra e ação dramática	16
A palavra como recurso de comunicação e expressão teatral: breve panorama histórico 16	
1.2 <i>Ação verbal</i> e ação dramática – algumas considerações	21
Capítulo 2	
<i>Ação verbal</i> em Stanislavski – aproximações conceituais	25
2.1 Stanislavski – o autor	25
2.2 Stanislavski – a obra	35
2.2.1 Uma obra autobiográfica	35
2.2.2 Proposições Stanislavskianas	39
2.2.3 Trabalhando com cantores	58
2.2.4 Correspondências – notas de um inquieto observador	62
2.3 Stanislavski por Toporkov	63
2.4 Stanislavski por Knébel	66
2.5 Stanislavski por Kusnet	72

2.6 <i>Ação verbal</i> : uma possibilidade de conceituação	74
--	----

Capítulo 3

<i>Ação verbal</i> & Cia: outros conceitos	78
---	-----------

3.1 <i>Ação verbal</i> : conceitos afins	79
--	----

3.2 Dialogando com proposições stanislvsianas.....	100
--	-----

Capítulo 4

<i>Ação verbal</i> e o trabalho do ator	110
--	------------

Considerações finais	133
----------------------------	-----

Referências	139
-------------------	-----

Introdução

- Não compreendo ainda inteiramente os seus métodos [...] mas creio que começo a percebê-los...

[...]

- Pois tem sorte, meu velho! Sobretudo no que concerne a este caso, no qual o meu método consistiu justamente em não ter nenhum...

[...]

Fiz a investigação, por assim dizer, às avessas, do fim para o princípio, o que não me impede de fazer a próxima do princípio para o fim... É uma questão de atmosfera... Uma questão de pessoas...

George Simenon, *O Cão Amarelo*

A presente dissertação surge em decorrência da minha experiência como atriz, ao longo da qual formulei indagações sobre o trabalho do ator com a fala, assunto sobre o qual me proponho refletir e discutir aqui.

É importante explicar, inicialmente, que o teatro entra em minha vida, durante a infância, quando participei de inúmeras encenações no colégio, onde estudei sob orientação das irmãs do Colégio Sagrado Coração de Jesus (Belo Horizonte – MG). Pertencentes a uma congregação de origem alemã, propunham o uso da Arte como instrumento pedagógico. Nesse sentido, a declamação pública de poemas era uma das atividades mais comuns, assim como os jograis, nos quais o texto apresentado era dividido entre diversos alunos, orientados a proferi-lo de maneira bem precisa.

Mais tarde, na adolescência, após um curso de iniciação teatral no Centro de Pesquisas Teatrais, coordenado pelo autor, diretor e professor Ronaldo Boschi, desenvolvi trabalhos em um grupo amador, durante dois anos. Nesse período, já me interessava pelas amplas e expressivas possibilidades do trabalho do ator com a fala, pois, entre os anos 1970 e 1980, na cena teatral belorizontina, atores como Palmira Barbosa, Elvécio Guimarães, Elvécio Ferreira

e Walmir José, entre outros, ofereciam a nós, então jovens estudantes de teatro, atuações de alta qualidade, nas quais o texto emitido em cena ganhava contornos e nuances que me sensibilizavam como espectadora, em decorrência de uma entonação ou do uso de uma pausa bem colocada. Esses atores auxiliavam-me a perceber os importantes recursos a serem desenvolvidos com o fim de se obterem os pretendidos efeitos sobre o espectador.

No final da década de 80, ingressei no Curso Técnico de Ator da Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes, Belo Horizonte – MG), onde foi possível aprofundar meus estudos de atuação. Logo em seguida, tornando-me, também, professora de teatro – função que exige maior consciência dos conceitos e procedimentos ligados à atuação para que esses possam ser ensinados aos alunos – pude dar continuidade às minhas indagações. Minha própria atuação, em espetáculos como *‘Um sobrado em Santa Tereza’* (1991), *‘Santa Edwiges Contabilidade’* (2002), *‘Ano Novo, Vida Nova’* (2004) e *‘Itinerário Lorca’* (2007), ofereceu-me ricas oportunidades de exercício e aprendizado no meu trabalho de atriz, mormente no que tange ao uso cênico da fala.

À luz dessas experiências, foi possível perceber que, em cena, atuando em espetáculos criados a partir de textos dramáticos, o ator envereda pelos meandros do texto, trazendo à tona o vigor dos sentimentos, a diversidade das percepções, a multiplicidade de sensações, a procura das inúmeras relações que estabelece, enfim, tudo o que se encontra nas entrelinhas do texto e que deve ser transmitido ao espectador para que esse possa participar dos caminhos de sentido apontados pelos criadores do espetáculo. Nessa perspectiva, elementos como o tempo, na emissão do texto cômico, que provoca o riso e a pausa, na projeção do texto de um drama, que comove o público, entre outras possibilidades, levaram-me a buscar subsídios teóricos para melhor compreender o ofício de atuar.

Já em 2006, tive a oportunidade de cursar duas disciplinas isoladas do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG/EBA/UFMG): *Teatro e Polifonia*, com o Prof. Dr. Ernani Maletta e *A voz e a cena teatral*, com o Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho e o Prof. Dr. Maurílio Rocha. Esses cursos

trouxeram-me subsídios relevantes para a minha pretendida reflexão, tanto pelas discussões suscitadas em sala quanto pela bibliografia trabalhada. De modo especial, as aulas, nas quais o Prof. Luiz Otávio estimulou experiências teóricas e práticas de compreensão dos conceitos ligados à *ação verbal*, em Stanislavski, instigaram-me sobremaneira a questão da força expressiva da palavra e, conseqüentemente, a importância da fala dentro do espetáculo teatral. Assim, nessas aulas, tive a oportunidade de constatar, mais amplamente, o grande ganho obtido pelo ator ao compreender e dominar o poderoso recurso da palavra e, dessa forma, considerá-lo, a partir do referencial stanislavkiano, como elemento privilegiado de atuação.

É necessário esclarecer que Stanislavski apresentou-se, pois, como interlocutor fundamental na perspectiva do estudo que me interessava desenvolver. Ao voltar-se para a elaboração de uma metodologia de atuação capaz de levar um ator a efetivar plenamente a emissão de um texto, segundo determinadas propostas de encenação, esse autor soube registrar uma reflexão que corroborou seus mais profundos anseios como ator, diretor e formador de atores. Aliás, construiu, desse modo, um sólido arcabouço de técnicas de atuação capazes de auxiliar o ator, em formação, a encontrar o melhor caminho para fazer chegar ao público os muitos sentidos contidos no texto a ser falado em cena.

Associadas às propostas de trabalho com a *ação física*, Stanislavski (1997, p. 444) acrescentou o trabalho que denominou *ação verbal*: “uno de los momentos del proceso del lenguaje que transforma el simple parloteo en una acción auténtica, fecunda y dirigida hacia un fin”¹. Isso se explica pelo fato de que, em toda a sua vida, Stanislavski (1989, p. 535) dedicou-se ao estudo da fala, reconhecendo que esse era um campo de estudo para todo ator. Segundo o autor, “tanto no campo do ritmo, da plasticidade, das leis da fala quanto da afinação da voz e do controle da respiração há muita coisa igual para todos e, por isto, para todos igualmente obrigatória”. A partir desses ensinamentos, descortinou-se, portanto, para mim, o marco teórico que elegi como referencial conceitual para investigar o trabalho do ator com a fala.

¹ “Um dos momentos do processo da linguagem que transforma um simples falatório em uma ação autêntica fecunda e dirigida a um fim”. [Todas as traduções do castelhano foram feitas por Maria Lola Fernandez Falcão.]

Nesse contexto, considero que pesquisar o conceito de *ação verbal* em Stanislavski possibilita um conjunto de conhecimentos valiosos para o ator efetivar, em sua atuação, todas as potencialidades expressivas da palavra dita em cena. Então, estabelecer uma ponte entre os estudos teórico e acadêmico e a prática artística – identificando questões e problemas, bem como vislumbrando sugestões e, talvez, esboçando possíveis caminhos – é um objetivo que norteia esta pesquisa. Quanto ao problema central, ele foi, inicialmente, assim formulado: como o conceito stanislavskiano de *ação verbal* pode ser utilizado para analisar o trabalho do ator com a fala?

Em busca de compreender melhor esse conceito, realizei revisão bibliográfica detalhada da obra do Stanislavski, com preferência à sua tradução argentina, devido esta ser mais completa do que as edições brasileiras. Após esse primeiro passo metodológico, busquei ampliar meu horizonte conceitual conhecendo o que outros autores mais recentes têm pesquisado e proposto acerca do trabalho do ator com a fala. Continuando a pesquisa, elaborei e apliquei uma entrevista semiestruturada com atores locais, a partir das quais levantei um conjunto de ideias a respeito do assunto central deste trabalho. Diante do material recolhido, o problema inicial sofreu um deslocamento e se desdobrou nas duas seguintes questões: que relações podem ser estabelecidas entre o conceito stanislavskiano de *ação verbal* e outros conceitos afins? Como utilizar essa aproximação conceitual para refletir sobre o modo como atores locais consideram² seu trabalho cênico com a fala?

Com relação à organização desta dissertação, no primeiro capítulo, apresento um panorama sucinto sobre os estudos acerca da palavra como recurso de comunicação e expressão humanas no contexto da cultura ocidental.

No próximo capítulo, apresento Stanislavski e contextualizo sua obra, enfatizando informações que contribuam para o esclarecimento do conceito central desta pesquisa. Além disso, enfoco, de maneira detalhada, as principais obras desse autor, buscando proposições,

² Entendo, aqui, o verbo considerar como sinônimo de compreender, compreensão esta expressa em respostas à referida entrevista semiestruturada.

indagações, formulações e questões desenvolvidas por ele. Com o intuito de ampliar essa busca, ressalto, dentre os estudiosos, alguns que se debruçaram mais profundamente sobre o trabalho de Stanislavski e sobre os conceitos por ele formulados. Para encerrar essa parte, apresento a minha própria conceituação de *ação verbal*, obtida pelo estudo precedente.

No terceiro capítulo, apresento e discuto noções, sob o enfoque de outros autores, ligadas ao trabalho do ator com a fala, buscando ampliar minhas referências e relacionar as ideias desses autores com o conceito stanislavskiano em foco. Para tanto, incorporo ao meu texto alguns aspectos que considero mais pertinentes à pesquisa, tais como os de Pavis (1996, 1999), Gayotto (2002), Burnier (2001), Barba (1991), Fortuna (1995) e Davini (2007).

No quarto capítulo, refiro-me a algumas das diversas questões envolvidas na análise do trabalho do ator e, ainda, reflito e discuto as considerações feitas por atores locais (Carlos Nunes, Paulo Rezende, Andréia Garavello, Cynthia Paulino e Luiz Arthur³) acerca de seus trabalhos cênicos com a fala, tentando compreendê-las e buscando, sempre, ampliar, a partir dos conceitos apresentados no primeiro e no segundo capítulos, essa compreensão inicial.

Nas considerações finais, compartilho com o leitor as questões que, aos meus olhos, colocaram-se com maior nitidez ao longo desta pesquisa, bem como os caminhos de estudo que se desvelaram como desdobramentos possíveis.

³ Esses cinco atores – em que pesem trajetórias e formações diferenciadas – são todos amplamente reconhecidos no meio teatral belorizontino.

Capítulo 1

Palavra e ação dramática

Ai, palavras, ai, palavras,
 Que estranha potência a vossa!
 Ai, palavras, ai, palavras,
 Sois de vento, ides no vento,
 No vento que não retorna,
 E, em tão rápida existência,
 Tudo se forma e transforma!

Cecília Meireles

No presente capítulo, traço um panorama sucinto sobre a palavra falada como tema de estudos na cultura teatral ocidental, buscando destacar a importância desse assunto em contextos diversos e junto a pensadores que versaram sobre o tema, desde a Antiguidade greco-romana até o limiar do século XX. Em seguida, delineio uma trajetória reflexiva sobre os termos componentes do binômio *ação verbal*, indicando a relação deste com o conceito de ação dramática.

1.1 A palavra como recurso de comunicação e expressão teatral: breve panorama histórico

Nos estudos desenvolvidos pelo homem, desde a Antiguidade, há uma constante ênfase sobre a importância da palavra como recurso humano que nos possibilita o nomear, o expressar, o estabelecer relações. Aristóteles (s/d, p. 15), em sua *Política*, ressaltou que “o homem é o único animal que tem o dom da palavra” e que “o poder da palavra tende a expor o conveniente e o inconveniente, assim como o justo e o injusto.” O autor, em sua vasta obra, debruçou-se sobre a linguagem e deu atenção a todas as modalidades do discurso humano. Tal atenção, tão evidente, prova o quanto os gregos punham em relevo a linguagem verbal e se

interessavam em examiná-la para encontrar o melhor caminho no seu emprego conveniente e justo.

Em sua *Poética*, Aristóteles (1984, p. 243), ao tratar do discurso poético, mostrou-o como fruto do dom do homem para captar o possível das realidades por meio das imagens. Esse dom possibilita a imitação (representação) das ações dos homens, que se distinguem por seus caracteres (superiores e inferiores) e ideias (o que as personagens dizem para manifestar seu pensamento), os quais, por sua vez, determinam o tipo de fala a ser empregada na obra – no caso do teatro, determinam, também, a encenação e o modo de atuação dos atores. Na tragédia, apareceria, necessariamente, a linguagem elevada, embelezada por adornos metafóricos, o que exigiria uma emissão cênica que praticamente dispensaria gesticulação, dada a nobreza das personagens (p. 245-246).

O Teatro Grego conferia à palavra, portanto, um grande relevo expressivo, o que leva os autores da Coleção Teatro Vivo (1976, p. 22) a afirmarem que “os gregos instituíram [...] o teatro de texto”. Tal situação exigia que o ator, na cena grega, fosse, sobretudo, “uma voz e uma presença”, como nos relembra Carvalho (1989, p. 21), citando uma formulação tradicional, de autor desconhecido. A incontestável influência grega sobre a civilização ocidental tornará a presença da palavra uma constante na História do Teatro no Ocidente.

Em Roma, oradores como Cícero (106 a.C. – 43 a.C.) e Quintiliano (30 – 95) escreveram obras de fôlego sobre retórica, apresentando recursos capazes de propiciar ao orador seu melhor desempenho com a fala, tanto no aspecto da emissão do som quanto no da transmissão de sentidos. Os romanos, com seu gosto característico pela farsa e pelo grotesco, dedicaram-se especialmente às comédias. Até mesmo nos seus mimos improvisados, que utilizavam como inspiração situações cotidianas de personagens do povo e de animais, os atores preocupavam-se bastante com a voz, fazendo uso da memória e do tempo para acertar o tom e a forma de pronunciar o texto, o que fazia ressaltar a habilidade do intérprete (BERTHOLD, 2000, p. 136).

Na Idade Média, sob a égide da Igreja, o teatro, numa configuração litúrgica, mostrou feições didáticas buscando a evangelização, via cena, não podendo, portanto, prescindir das palavras, as quais exigiam uma voz solene e nobre, condizente com o texto encenado. No decurso do longo período medieval, a esse fundo predominantemente litúrgico, ligado às festividades religiosas, acrescentaram-se outras possibilidades de representação, as quais mesclavam drama e comédia: as moralidades, com seu tom pedagógico e religioso (CARVALHO, 1989, p. 34); as *sotties*, que buscavam suscitar no espectador o engajamento na vida social e política de seu tempo (p. 36); a farsa, na qual, segundo Pavis (1999, p. 64), o espectador vai à forra contra as opressões. Em cada uma dessas formas de representação, dava-se realce à palavra.

O Renascimento trouxe mudanças significativas para o uso da palavra no Teatro. Por um lado, surgiu o teatro da corte, destinado à encenação nos palácios, de que Molière (1622 – 1673) mais tarde, se valeria genialmente. Esse novo espaço cênico e social, com seu público formado por reis, rainhas, príncipes e seus cortesãos, exigia textos que se caracterizassem pelo apuro formal. Nas mãos de rigorosos diretores, traziam marcações de cena bem definidas. Nessa época, deu-se especial relevo à obra dos retóricos, então redigida em forma de tratados e, muitas vezes, de manuais exaustivos e metódicos, que propunham a prosódia em voga. A fala dos atores passou mais e mais a ser dominada pelas características da oratória, muitas vezes empolada e carregada de preciosismo (BERTOLHD, *op. cit.*, p. 269-322).

A redescoberta da *Poética* de Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.), nesse período, propiciou o aparecimento de toda uma dramaturgia fundada no texto, como ocorrera na Grécia Antiga, com grandes encenações de tragédias e comédias. Nomes como Cervantes (1547 – 1616), Calderón de la Barca (1600 – 1681), Lope de Vega (1562 – 1635), na Espanha; Marlowe (1564 – 1593) e Shakespeare (1564 – 1616), na Inglaterra; Corneille (1606 – 1684), Racine (1639 – 1699) e Molière, na França, são autores paradigmáticos desse período histórico. Seus grandes textos influenciaram a produção teatral da época e de tempos subsequentes. Shakespeare (1976, p. 115), particularmente, em uma das falas de Hamlet, faz o jovem príncipe ensinar aos atores ambulantes o modo de dizer o texto, sugerindo uma perspectiva de expressão vocal que os levasse a uma maior liberdade e espontaneidade, além de uma integração entre a palavra e o gesto, diferentemente do que se dava no contexto do

classicismo francês, o qual primava pelo tom oratório (ABRIL CULTURAL, 1976, p. 44; ASLAN, 2007, p. 3-34).

Algo semelhante ao contexto francês ocorreu na Alemanha, no final do século XVIII e no princípio do século XIX, quando Schiller (1759 – 1805) e Goethe (1749 – 1832) produziram obras teatrais nas quais o texto possuía certa autonomia em relação à sua possível encenação, podendo ser fruído como puro texto literário. Por outro lado, a *Commedia dell'Arte* desenvolveu uma concepção teatral na qual o ator criava o texto, basicamente por meio do improviso, dispensando o dramaturgo. Dessas encenações ficaram manuscritos que tratam de partituras verbais e físicas para atuação do ator em pequenas cenas (CARVALHO, *op. cit.*, p. 43).

Uma das primeiras formulações teóricas de importância sobre o trabalho do ator com a fala⁴ aparece em 1773: *O paradoxo do comediante*, de Diderot (1713 – 1784). Nessa obra, o autor refere-se ao que um ator tem a oferecer como contrapartida ao trabalho dramaturgicamente, defendendo que “as palavras não são e não podem ser senão signos aproximados de um pensamento, de uma ideia” e que todo o efeito, desejado em cena, deverá ser estudado minuciosamente, pois um tom inadequado põe tudo a perder (DIDEROT, 1985, p. 162).

Tais considerações inserem-se no que Aslan (*op. cit.*, p. 3) chama de “tradição da Escola Francesa de Teatro”, a qual sempre dedicou uma especial atenção à fala do texto pelos atores. Para entendê-la, é preciso levar em consideração a influência da oratória sobre “a arte dos comediantes, a qual sempre esteve associada à arte do declamador” (*op. cit.*, p. 5). O ator dessa Escola deveria ser mais um bom leitor do que um bom intérprete e ter, antes de tudo, um comprometimento com uma fala bem pronunciada, dominando o texto de forma precisa.

⁴ Garrick (1717 – 1779), Shink (1755 – 1835), Lessing (1729 – 1781), Schiller, Goethe, entre outros, dedicaram-se a estudos sobre a dramaturgia e procuraram elaborar teorias referentes à atuação do ator (BERTHOLD, 2000, p. 381-449).

A preocupação com a pronúncia das palavras, o cuidado com o fraseado, com a respiração, a elocução bem marcada caracterizavam o trabalho desse tipo de ator. Segundo Aslan (*op. cit.*, p. 17), “o comediante tradicional, ao trabalhar um clássico em prosa ou em verso, estuda cuidadosamente sua sintaxe e estabelece o seu fraseado em função dos incidentes, das inversões, de uma palavra subentendida”. Desse modo, acentua, “destaca uma palavra, marca uma intenção, reforça um parágrafo”.

Ao longo do século XIX, grandes atores franceses manifestaram-se favoráveis a essa linha tradicional de interpretação. De acordo com Talma (1763 – 1826), por exemplo, “a paixão não caminha como a gramática, não pára sempre nos pontos e nas vírgulas, que ela os desloca ao sabor de seus arroubos” (ASLAN, *op. cit.*, p. 19). Assim, salientava a necessidade de uma elocução acentuada para poder transmitir a desejada emoção ao espectador. Mais tarde, Jovet (1887 – 1951) chamaria a atenção para a necessidade de respeito ao texto, pois considerava o escritor como o elemento principal da dramaturgia e verdadeiro diretor da cena teatral. Para ele, o ator precisava cuidar da respiração, sobretudo. Afinal, “um texto é, antes de mais nada uma respiração” (p. 48). Coupeau (1879 – 1949), por sua vez, aponta um redimensionamento, o qual deve “reconduzir o ator ao estado de criança que ainda não fala” (*loc. cit.*). Nesse sentido, propõe uma metodologia voltada para o treinamento corporal, no qual a expressão vocal seria trabalhada de diversas formas, sendo dado ao ator o direito à emissão da palavra essencial, justificada. Coupeau sugere, portanto, uma interpretação mais orgânica, na qual o corpo se mostre mais presente e, assim, “partindo da música, de uma expressão dançada, chegaria ao grito, à exclamação, e, depois, à palavra” (*loc. cit.*).

Ao findar do século XIX e no decorrer do século XX, toda essa teorização – tradição dramática – veio a ser calorosamente debatida. Muitos movimentos tentaram até anulá-la, desbancá-la. Para tanto, o expressionismo alemão⁵, o surrealismo⁶, o teatro do absurdo⁷ foram

⁵“O Expressionismo foi um fenômeno hegemônico cultural na Alemanha, presente nas artes gráficas, na pintura, na escultura, na literatura, no teatro, na música, na dança e no cinema, assumindo formas mais radicais, nas quais a expressão do sentimento tem mais valor que a razão. Tinha como características marcantes os ângulos acentuados e de contornos sombrios, bem como a presença de cores contrastantes - puras e ácidas - verdes, vermelhos, amarelos e negro. Expressava não o fato em si, mas o sentimento do artista em relação ao acontecido. Logo, uma visualidade subjetiva, mórbida e dramática”. Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alemao/index.html>. Acesso em 06/06/2010.

⁶“O Surrealismo é um movimento de vanguarda iniciado no período entre guerras, ou seja, foi criado sobre as cinzas da Primeira Guerra e sobre a experiência acumulada de todos os outros movimentos. Entretanto, suas origens estão mais próximas do Expressionismo e da sondagem do mundo interior em busca do homem

algumas das primeiras expressões significativas que procuraram produzir mudanças conceituais e procedimentais no campo das artes. As proposições e práticas de vários pensadores do teatro provocaram verdadeira ruptura com elementos, até então, preponderantes, entre outros, texto e fala. Enfim, a soberania da palavra na cena foi posta em questão.

1.2 Ação verbal e ação dramática — algumas considerações

Após os apontamentos históricos apresentados, penso ser importante, para substanciar a discussão sobre o conceito *ação verbal*, compreender os dois termos deste binômio – *ação* e *verbal* – no contexto do teatro, para, posteriormente, buscar um melhor entendimento de outros conceitos utilizados quando se trata de analisar a tríade ação/texto/voz. Uma possibilidade para a abordagem inicial do termo *ação* é buscar referências no teatro grego, valendo-me, a seguir, das palavras de Grimal (1986, p. 45):

A tragédia grega põe em cena, sob a forma de “drama” (palavra grega “drama”, que significa “ação”, “aquilo que se faz”), acontecimentos tirados da lenda heróica, aquela que os poetas épicos cantaram vários séculos antes [...] estes acontecimentos têm um carácter lendário; para os gregos, eram história.

Ao nos referirmos à tragédia, encontramos, desde já, o vocábulo “drama”, no qual já está presente a ideia de *ação*. Essa, por sua vez, traduz-se por algo feito no nível ficcional do desenvolvimento da “lenda” que adquiria significado de História para o povo helênico. Segundo Aristóteles (1984, p. 245), a “tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão”, a qual “deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores” (op. cit., p. 246). Além disso, segundo o filósofo,

primitivo, da liberação do inconsciente e da valorização do sonho”. Disponível em: <<http://www.artenarede.com.br/asp/verpincelada.asp?codigo=105>>. Acesso em 06/06/2010.

⁷ A peça absurda surgiu simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do teatro popular (*antiteatro**). A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga nem personagens claramente definidos: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou textual (...) (PAVIS, 1999, p. 2).

“qual deve ser a tessitura dos fatos, já que este ponto é a parte primeira e capital da tragédia”, esta que é “a imitação de uma ação completa formando um todo” e cujo termo designa “o que tem princípio, meio e fim” (op. cit., p. 247). Dessa maneira, “para que as fábulas sejam bem compostas, é preciso que não comecem nem acabem ao acaso, mas que sejam estabelecidas segundo as condições indicadas” (*loc. cit.*). Portanto, a ação deve ter completude (começo, meio e fim) e cada ação deve surgir de outra ação, num encadeamento lógico que, em seu conjunto, constitua a obra trágica.

A respeito da elaboração do conceito de ação dramática, faz-se importante salientar que é decorrente de uma tradição dramática e teatral ocidental, principalmente europeia, baseada em Aristóteles. Inclusive, esse conceito tem se mostrado fundamental para que se consiga compreender, posteriormente, o conceito de *ação verbal*, visto que essa possui intensa ligação com o contexto do teatro dramático⁸.

Ampliando a nossa discussão, a ação dramática configura um dos principais temas abordados por Pallottini (1988, p. 9), que busca fundamentação em vários autores, entre eles Hegel (1770 – 1831). Aliás, este autor define ação dramática como “a ação de quem, no drama, vai em busca dos seus objetivos consciente do que quer. É a ação de quem *quer e faz*. Da pessoa moral e consciente, com caráter (não se tomando caráter no sentido ético moderno). Do ser humano *livre*” [grifo da autora]. Então, percebemos, nessa definição, que a ação está relacionada a alguém que faz algo num contexto dramático, a uma personagem que toma decisões, fazendo a peça desenvolver-se, caminhar.

Ainda com base em Hegel, Pallotini (*op. cit.*, p. 16) afirma que a “ação dramática é o movimento interno do drama, movimento este que se produz a partir de personagens livres, conscientes, responsáveis, que têm vontade e podem dispor dela” e, além disso, “que conhecem seus objetivos e os perseguem através de um todo que inclui outras vontades e outros objetivos colidentes com os primeiros”. Se Hegel aponta para os conflitos que

⁸ “O dramático é um princípio de construção do texto dramático e da representação teatral que abrange a tensão das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica) e, ainda, sugere que o espectador é cativado pela ação. O teatro dramático [...] é o da dramaturgia clássica do realismo e do naturalismo, [...] ele se tornou a forma canônica do teatro ocidental desde a célebre definição de tragédia pela Poética de ARISTÓTELES [...]” (PAVIS, 1999, p. 110).

emergem a partir das vontades que geram ações, Pallottini (*op. cit.*, p. 17) segue explicando que, em Schlegel (1767 – 1845), percebe-se o “caráter ativo, dinâmico e dialético da *conversa* no teatro” e que só será “realmente interessante (e dramática) a troca que *modifica*, que mutuamente age (como diálogo), fornecendo elementos para que os interlocutores, acrescentando alguma coisa ao que havia antes, tenham influência *ativa* uns sobre os outros”. Em outras palavras, o que está em foco é a “*ação no diálogo e do diálogo*” [grifos da autora].

Passamos, agora, a discutir, junto ao termo “ação”, o termo “verbal”, pois, na linha de raciocínio exposta em Schlegel, nitidamente textocêntrica⁹, a *ação*, no texto dramático, dá-se, fundamentalmente, no nível da troca verbal. A esse respeito, Pallottini (*op. cit.*, p. 18) apresenta os seguintes questionamentos: “Há ação dramática no mero diálogo dramático? *Ação não é fazer* alguma coisa? *Falar é agir?*” A própria autora responde e afirma que, se “*falar é fazer, portanto, agir*”, “falar dramaticamente (dialogar, modificando) é, sem dúvida, *agir dramaticamente*” [grifos da autora]. Pallottini dá continuidade à sua argumentação, defendendo que, se uma personagem encontra-se em uma determinada posição (dentro de uma situação) e há um deslocamento para uma nova posição a partir da troca verbal, então, “houve movimento”. Se houve movimento, houve ação. E, por fim, se tudo estava carregado de subjetividade (de sentimentos, paixões, opiniões, vontades), houve ação dramática” (*loc. cit.*). É importante alertar para o quanto essa definição de ação dramática é relevante para a compreensão que buscarei construir, mais adiante, a respeito do conceito de *ação verbal* em Stanislavski.

Continuando com Pallottini (*op. cit.*, p. 37), notamos, a partir de Baker (1866 – 1936), que se deve ressaltar o fato de a ação passar, inevitavelmente, por sua concretização cênica, pela dimensão física desse ato. No entanto, é fundamental “distinguir *ação* de *atividade*. A ação é uma espécie de atividade, uma forma de movimento, cuja efetividade não depende *do que se faz* e, sim, do sentido com que se faz”. A ação pode até “ser confinada a um mínimo de atividade física, mas esse mínimo determina o *sentido* da ação” e esse sentido liga-se à noção de personagem, pois a “personagem fala para exprimir-se e assim *age*” [grifos da autora]. Aqui, então, é esboçada a relação entre *ação verbal* e *ação física*, a reciprocidade entre

⁹ Cf. ROUBINE, 1998, p. 48.

expressão vocal e expressão corporal, trânsito necessário que vamos encontrar, de modo mais marcante, nas afirmações de autores apresentados no segundo capítulo desta dissertação.

O panorama, aqui apresentado, e a referência ao conceito de ação dramática auxiliam-nos a entender o quadro conceitual, em que se inscreve a figura de Stanislavski e suas proposições acerca da *ação verbal*, na medida em que a dimensão dramatúrgica que perpassou a sua ação, conceitos dramatúrgicos como ação dramática, conflito e personagem são naturalmente colocados como pilares para o trabalho do ator.

Na contemporaneidade, outros conceitos e propostas resultam de toda a experimentação realizada durante o século XX e o início do século XXI. Então, é possível encontrar formulações ligadas a outras concepções de teatro e atuação. Ressalvo, portanto, que o âmbito desta dissertação pretende buscar a compreensão do conceito de *ação verbal*. Ainda que, no terceiro capítulo, sejam apresentados outros conceitos, em maior ou menor medida dos conceitos de Stanislavski, o recorte proposto, nesta dissertação, aponta para o estudo do trabalho do ator com a fala em parâmetros que se aproximem das proposições stanislavskianas.

Capítulo 2

Ação verbal em Stanislavski

Minha verdade, sem troca, sem equivalência nem desengano
permanece constante, obrigatória, livre:
enquanto aprendo, desaprendo e torno a aprender.

Cecília Meireles

Neste capítulo, percorro a obra de Stanislavski, particularmente os três títulos que reúnem seus escritos sobre a formação e o trabalho do ator. Além desses, apresento um estudo acerca de algumas obras de autores que se dedicaram a estudar sua obra, buscando evidenciar os aspectos que, sob o meu entendimento, concorrem, efetivamente, para construir uma compreensão mais aprofundada do conceito de *ação verbal*.

2.1 Stanislavski – o autor

Stanislavski (1863 – 1938) irrompe, na cena teatral do Ocidente, no cenário das grandes discussões, transformações e rupturas que marcaram o universo artístico no final do século XIX e princípios do século XX. Tinha formação aprimorada como intelectual e homem de teatro, cuja vasta experiência foi propiciada por sua família, pertencente à elite russa pré-revolucionária, a qual incentivou, no filho, a busca por uma educação voltada para as artes¹⁰.

Kostantin Serguiêievitch Aleksiêiev, filho de um industrial têxtil e neto de uma atriz parisiense, desde criança, em Moscou, junto com seus irmãos, vivenciou vários momentos determinantes para que a arte passasse a representar uma marca importante em seu desenvolvimento. Ao longo desse período, frequentou espetáculos de teatro, música, dança e ópera. Por ocasião desses estímulos recebidos dentro do ambiente familiar, escreveu e montou pequenas peças, criou *sketches* circenses para seus irmãos, o que motivou seu pai a construir um palco à italiana para as representações dos filhos. Tudo isso contribuiu para que

¹⁰ As informações biográficas foram retiradas de STANISLAVSKI, 1989 e de GUINSBURG, 1985.

Stanislavski viesse, posteriormente, a dedicar sua vida à arte teatral, propondo não só um sistema para a formação do ator, mas uma maneira peculiar de compreender essa arte.

Quando adolescente, Aleksîiev, participante de um grupo amador de teatro, por intermédio de seu preceptor Lvov, aproximou-se de forma definitiva da arte teatral. Convidado a assistir aos ensaios do referido grupo, ali conheceu um ator que o inspiraria tanto na atuação quanto na escolha do nome artístico com o qual seria conhecido posteriormente. Esse ator era admirador da bailarina Stanislavskaia e, inspirado nesse nome, Aleksîiev definiu seu nome artístico.

Em 1877, aconteceu sua estreia oficial no que viria a ser conhecido como *Círculo Aleksîiev*. Durante vários anos – até 1888 –, permaneceu ligado ao grupo, tendo abandonado os estudos e passado a trabalhar na empresa do pai, onde ficou por mais de 30 anos. Posteriormente, fundou a *Sociedade de Arte e Literatura*, e aí, na década de 1890, desenvolveu trabalhos que já possuíam um caráter de inovação, tendo como preocupação “encontrar formas teatrais mais consentâneas com a representação da vida, mais orgânicas em relação ao contexto humano, social, histórico e psicológico configurado no microcosmo dramático e cênico (GUINSBURG, 1985, p. 24-25).

É interessante mencionar que Stanislavski sentia-se profundamente seduzido pelo naturalismo¹¹ e, ao mesmo tempo, pelo movimento decadentista, corrente de pensamento do fim do século XIX, a qual se contrapõe ao realismo¹² e ao naturalismo e cuja origem

¹¹ “Historicamente, o naturalismo é um movimento artístico que, por volta de 1880-1890, preconiza uma total reprodução de uma realidade não estilizada e embelezada, insiste nos aspectos materiais da existência humana; por extensão, estilo ou técnica que pretende reproduzir fotograficamente a realidade” (PAVIS, 1999, p. 261).

¹² Realismo é uma corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880. É também uma técnica capaz de dar conta, de maneira objetiva, da realidade psicológica e social do homem. O termo *realismo* aparece no *Mercure Francais*, em 1826, com a finalidade de reagrupar as estéticas que se opõem ao classicismo, ao romantismo e à arte pela arte, pregando uma imitação fiel da “natureza” (cf. PAVIS, *op. cit.*, p.327).

[...] refere-se mais diretamente ao modo pejorativo como é designado um grupo de jovens intelectuais franceses que compartilham uma visão pessimista do mundo, acompanhada de uma inclinação estética marcada pelo subjetivismo, pela descoberta do universo inconsciente e pelo gosto das dimensões misteriosas da existência.¹³

Outro movimento que influenciou Stanislavski foi o simbolismo: “os simbolistas buscavam a linguagem que exprimisse os *estados de alma* mais profundos. Optaram pela predominância absoluta do subjetivo sobre o objetivo” (PAULINO, 1988 p. 214). Essas referências estéticas irão influenciar várias escolhas de Stanislavski, que se viu envolto em dúvidas quando da sistematização do seu modo de compreender o trabalho do ator. Podemos perceber os indícios de como tais correntes o iriam influenciar, profundamente, na medida em que a dimensão subjetiva avultaria nitidamente em suas primeiras formulações acerca dos caminhos da formação atoral.

Outra influência importante na sua formação foi a visita da Companhia de Meiningen chefiada pelo Duque Georg II (1826 – 1914) a Moscou. O realismo, a arte da cenografia, da direção de cena e da palavra alcançaram seu ápice no final dos anos de 1800 com os comediantes de Meiningen. Apresentaram espetáculos em várias cidades, efetuando mudanças que influenciaram sobremaneira o teatro ocidental, “numa ambiciosa combinação de palavra e imagem, precisão em estilo e cenário” (BERTHOLD, *op. cit.*, p. 446). Stanislavski (1989, p. 176) admitiu sua “dívida” com essa companhia:

Seus espetáculos mostraram pela primeira vez a Moscou uma nova modalidade de montagem, com fidelidade histórica à época, cenas populares, magnífica forma externa de espetáculo, uma admirável disciplina e toda a estrutura de uma excelente festa de arte. Não perdi uma única apresentação, não só assistindo como estudando todas.

Na década de 1880, contabilizando já onze anos dedicados à carreira de ator e diretor, Stanislavski ansiava por um “palco mais amplo de ação, melhor organizado, com mais

13

recursos técnicos e maiores possibilidades de ressonância artística” (GUINSBURG, *op. cit.*, p. 31). Em junho de 1897, em um encontro com o ficcionista, crítico teatral e dramaturgo Vladimir Nemirovitch-Dantchenko (1858 – 1943), traçou e firmou as bases do futuro Teatro de Arte de Moscou¹⁴, do qual seria líder durante quarenta anos. Nesse empreendimento, coube a Stanislavski assumir a responsabilidade das questões artísticas e a Dantchenko, a direção literária. Os fundos adviriam dos acionistas da Sociedade Filarmônica de Moscou, a qual, pouco tempo depois, seria dirigida por Dantchenko, responsável, até então, pela Escola de Arte Dramática e pela Sociedade para Arte e Literatura (BERTHOLD, *op. cit.*, p. 462).

A partir de então, em suas investigações junto aos atores, Stanislavski passou a desenvolver uma proposta pedagógica que pressupunha um espírito investigador típico de um ator pesquisador. O trabalho do ator deveria ser o de distanciar-se dos estereótipos corporais, que predominavam na cena teatral daquele momento, e ir em busca de uma autêntica interpretação, ou seja, de um despojamento de falsas convenções, criando, sobre o palco, uma vida mais verdadeira e emocionante. Aslan (2007, p. 71-72) apresenta o contexto do teatro russo ao qual se contrapôs Stanislavski que, em sua concepção da formação do ator,

[...] se rebela contra os princípios tradicionais, as banalidades e o exibicionismo em voga nos teatros russos. No tempo de Pedro, o Grande, lembra Nicolau Evreinoff, o ator punha o público a par de seu estado afetivo e depois se exprimia com gestos demonstrativos. [...] O escasso número de ensaios incitava os atores a usarem estereótipos. Declamavam com ênfase e sorriam, às vezes na embriaguez, o gênio da inspiração [...] Foram os autores que reclamaram maior naturalidade. Pusckin enaltece a verdade das paixões. Gogol pede a verdade e a naturalidade na palavra e na expressão corporal. Nemirovitch-Dantchenko, a quem Stanislavski se associou, reclama uma dicção e uma mímica vivas, não “representadas”, mas correspondentes a movimentos psicológicos e provenientes da individualidade do ator, isto é, sua *imaginação*, sua hereditariedade e seu inconsciente.

Em tais pressupostos, percebe-se claramente a repercussão do pensamento de quem, na Europa, criticava a tradição teatral, até então, predominante. Dantchenko e Stanislavski

¹⁴ “O Teatro de Arte de Moscou foi um “empreendimento teatral privado” fundado por Stanislavski e Dantchenko, o qual foi inaugurado [...] em 14 de outubro de 1898 [quando a] cortina se ergueu pela primeira vez” (cf. BERTHOLD, *op. cit.*, p. 462). “Na verdade, tratava-se de renovar organicamente a arte praticada nos palcos da Rússia, dotando-a nada mais e nada menos do que de “novas leis” e, ao mesmo tempo, abrindo-a a novas camadas de espectadores, o chamado público “popular” [...] “[coube] a parte literária primordialmente a Dantchenko e o setor específico da encenação a Stanislavski” (cf. GUINSBURG, *op. cit.*, p. 34 - 35)

dispunham-se a afastar os atores dos manuais de oratória dos séculos XVII e XVIII por julgarem que, nesses, procurava-se aplicar erroneamente os princípios da oratória ao trabalho dos atores, tornando-o rígido e sem naturalidade. Nos antigos manuais sobre a arte cênica, encontravam-se, com detalhes, os procedimentos necessários para que os atores representassem todos os sentimentos. Ao contrário, Stanislavski, nessa primeira fase de sua investigação, buscava as causas internas que dão origem a um resultado atoral de “maior riqueza sugestiva [...], buscava o gesto, a postura, o tom vocal, a própria palavra, enfim todos os elementos da figuração e comunicação do ator no interior de uma fonte, sobretudo, emotiva, situada na subjetividade mesma do intérprete” (GUINSBURG, *op. cit.*, p. 42).

Num segundo momento, Stanislavski passa a atribuir mais relevo à interdependência que existe entre a natureza física e a espiritual no processo criador, ou seja, o gesto, a palavra e as ações físicas seriam compreendidos como indissociáveis de toda a experiência subjetiva do intérprete. Considerando esse estágio posterior, Kristi (In STANISLAVSKI, 1980, p. 13), prefaciando um dos livros de Stanislavski, sintetiza:

El sistema de Stanislavski penetra profundamente en la esencia del proceso creador, en el que participan de un modo inseparable todos los elementos espirituales y físicos de la naturaleza humana, dando la clave para conocer y perfeccionar todas las cualidades artísticas y mostrando los caminos y medios para conquistar las cumbres de la maestría.¹⁵

Nesse cenário, torna-se notório que Stanislavski (1986, p. 178) dedicou muitos anos de sua vida a contrapor-se a uma atuação forçada e sem um cuidado maior com as nuances e filigranas de interpretação. Ele e Dantchenko criticavam, de forma ácida, essas interpretações forçadas, sem naturalidade, vazias de sentimentos, cheias dos clichês então utilizados para o trabalho com a voz: perdidos em suas “estentóreas voces” os atores, pronunciando as palavras “casi a los gritos”, chegavam a destruir “el acento lógico y el mismo sentido de la frase”¹⁶. Stanislavski considerava que, no seu tempo, a fala em cena representava a parte mais atrasada do âmbito da formação do ator.

¹⁵ “O sistema de Stanilavski penetra profundamente na essência do processo criador no qual participam de um modo inseparável todos os elementos espirituais e físicos da natureza humana, dando a chave para conhecer e aperfeiçoar todas as qualidades artísticas e mostrando os caminhos e meios para conquistar os cumes da maestria”.

¹⁶ (...) “quase aos gritos”, chegavam a destruir “o acento lógico e até mesmo o sentido da frase”.

Toporkov (1961, p. 36), ator que pertenceu ao elenco de Stanislavski, contextualiza:

En aquella época la declamación y hasta la melodeclamación estaban en su auge y la escuela les pagaba su tributo. En el primer semestre del primer año los alumnos, en vez de estudiar la materia básica de su especialidad, tenían que ejercitarse en el arte de la declamación, arte sin relación directa con el del actor dramático¹⁷.

Então, Stanislavski e Danchenko vão buscar uma representação genuína, uma contínua ligação entre o ator e seu texto: muito mais do que encenar bons espetáculos, queriam “renovar organicamente a arte praticada nos palcos da Rússia” (GUINSBURG, *op. cit.*, p. 34). Ambos estabeleceram, portanto, novas formas para o trabalho do ator, rompendo com a forma tradicional de atuação, julgando que esta não se aproximava do público, em que a forma era mais importante que o conteúdo, o que dificultava ao teatro cumprir seu papel social. Nessa busca, Stanislavski estudou obras de vários autores, entre os quais se destaca S. M. Volkonski, com seu livro *A palavra expressiva*, que muito o auxiliou em um primeiro momento. Apesar de dedicada à declamação, a obra de Volkonski aprofundava as questões ligadas ao conhecimento das regras de pontuação e elementos presentes na fala, tais como pausa e entonação (Kristi In STANISLAVSKI, *op. cit.*, p. 14).

Com o amadurecimento do seu trabalho, Stanislavski viria mesmo a se contrapor ao sistema de declamação de Volkonski: o primeiro, segundo Kristi (In STANISLAVSKI, 1997, p. 15), passou a utilizar a obra do segundo somente como referência para o treinamento técnico do ator, auxiliando-o a procurar a expressividade da linguagem, “orientando toda su atención hacia el contenido de las palabras pronunciadas y hacia la acción que ellas expresaban”¹⁸. Kristi (*loc. cit.*) dá continuidade a seu relato reflexivo, afirmando que, após uma série de estudos teórico-práticos, Stanislavski convenceu-se de que a ideia que deveria permear a fala na cena seria a “influencia de la palabra sobre el *partenaire*, que se apoya en las ‘imágenes de la visión interior’”¹⁹: eis o princípio norteador do conceito de *ação verbal*.

¹⁷ “Naquela época, a declamação e a melo-declamação estavam em seu auge e a escola lhes pagava seu tributo. No primeiro semestre do primeiro ano, os alunos, ao invés de estudarem a matéria básica de sua especialidade, tinham de se exercitarem na arte da declamação, arte sem relação direta com a do ator dramático”.

¹⁸ (...) “orientando toda a sua atenção ao conteúdo das palavras pronunciadas e à ação que elas expressavam”.

¹⁹ (...) “influência da palavra sobre o parceiro de cena, que se apoia nas ‘imagens da visão interior’”.

Knébel (2000, p. 29), discípula de Stanislavski, depois professora e divulgadora de suas ideias, afirma que, para Stanislavski, a palavra era “el principal y decisivo recurso para influenciar el público de un espectáculo dramático”²⁰. A autora prossegue, dizendo que a “acción verbal es lo que hace del teatro una de las más poderosas e impresionantes formas de creación artística”²¹. No entanto, mesmo com todo o apreço pela palavra e por sua importância na cena, Stanislavski nem sempre teve, em sua experiência atoral, resultados satisfatórios com a fala em cena. Eis um exemplo de um de seus insucessos apontado por Guinsburg (*op. cit.*, p. 28):

Ainda nessa temporada de 1896, Stanislavski tentou concretizar um sonho que acalentava desde 1882, quando ficara extasiado com a arte de Tomaso Salvini, cujo Otelo lhe parecera “uma imagem maravilhosa e gigantesca... um monumento a corporificar alguma lei eterna”. Não foi isso precisamente o que ele conseguiu na sua interpretação.

Stanislavski, já diretor, após ter interpretado e dirigido um número razoável de peças de todos os gêneros, buscou concretizar um de seus propósitos: interpretar Otelo, alcançando a grandeza de atuação que ele observara anteriormente em um dos atores que ele mais admirava. No entanto, esbarrando em suas próprias dificuldades com a fala, seja na questão física – em relação à qual afirma que suas mais graves dificuldades estavam no uso de seu aparelho fonador, segundo ele, um órgão frágil e que sucumbe ao ser exposto a excessos de tensão; inclusive, desde os ensaios, já demonstrava não ser suficiente para concretizar a peça, levando-o a interrompê-los –, seja na questão estética, quando Stanislavski (1989, p. 221) questiona:

De que maneira eu pronunciei a famosa narração de Otelo perante o Senado? De maneira nenhuma. Simplesmente narrei. Isso porque, naquela época, eu não reconhecia a modelagem artística da palavra, da fala. Eu achava mais importante a imagem externa.

Outro aspecto interessante, acerca de Stanislavski, refere-se ao fato de que, desde sua infância, segundo Kristi (In STANISLAVSKI, 1980, p. 15), tomava nota de suas atuações e

²⁰ (...) “o principal e decisivo recurso para influenciar o público de um espetáculo dramático”.

²¹ (...) “ação verbal é o que faz do teatro uma das mais poderosas e impressionantes formas de criação artística”.

direções, analisando suas experiências e sempre fazendo uma apreciação crítica do seu trabalho. Desse modo, criou uma obra em que podemos observar seu esforço envidado na busca de compreender um tão amplo e complexo campo de estudos. Infelizmente, todo esse projeto não foi concluído cabalmente, sendo interrompido, em 1938, com sua doença e morte.

Na entrada do século XX, Stanislavski já dispunha de material suficiente para publicar os resultados de suas pesquisas. A respeito disso, Kristi (In STANISLAVSKI, *op. cit.*, p. 16) tece os seguintes apontamentos:

El estudio atento de las notas de Stanislavski, que se remontan a los años de 1899-1902, permite establecer su nexo directo con sus trabajos literarios de épocas posteriores [...]. Ya por entonces Stanislavski se preparaba para plasmar el libro sobre el arte teatral. [...] “Deseo intentar la redacción de una especie de manual para los actores principiantes. Se me figura una gramática del arte teatral, un manual para ejercicios preparatorios” [esta última frase é Stanislavski *apud* KRISTI].²²

Stanislavski já tinha, portanto, material compilado e o objetivo claro de buscar compartilhar suas descobertas. O pretendido manual transformou-se num sistema de trabalho, o qual foi continuamente experimentado e continuamente discutido junto com seus atores. O Sistema é sintetizado por Magarshack (In STANISLAVSKI, 1961, p. 34) em seu ensaio, no qual apresenta o sistema de Stanislavski:

El “sistema” Stanislavski es, pues, un intento de aplicar ciertas leyes naturales de actuación con el fin de poner en juego las facultades subconscientes del actor. Estas leyes, afirma Stanislavski, están suficientemente bien definidas para ser estudiadas y puestas en práctica con la ayuda de la psicotécnica, que consiste en un gran número de “elementos”, diez de los cuales – “si”, dadas las circunstancias, la imaginación, la atención, el relajamiento de los músculos, piezas y problemas, verdad y credulidad, memoria emocional, comunicación y ayudas exteriores – constituyen el núcleo del famoso “sistema”.²³

²² “O estudo atento dos apontamentos de Stanislavski, que se remontam aos anos de 1899-1902, permite estabelecer seu nexo direto com seus trabalhos literários de épocas posteriores. (...) Já naquele tempo Stanislavski se preparava para moldar o livro sobre a arte teatral”. (...) “Desejo tentar a redação de uma espécie de manual para os atores principiantes. Imagino uma gramática da arte teatral, um manual para exercícios preparatórios”.

²³ “O ‘sistema’ Stanislavski é, pois, uma tentativa de aplicar certas leis naturais de atuação com a finalidade de pôr em jogo as facultades subconscientes do ator. Estas leis, afirma Stanislavski, estão suficientemente bem definidas para serem estudadas e postas em prática com a ajuda da psicotécnica, que consiste em um grande número de ‘elementos’ dez dos quais – o ‘se’, as circunstâncias dadas, a imaginação, a atenção, o relaxamento

Stanislavski (1980, p. 61) considerava importante, dentro do seu sistema, que o ator compreendesse a vida interna e externa da encenação, as circunstâncias que o rodeiam, fluindo normalmente, de acordo com todas as leis da natureza humana, criando de forma consciente e permitindo que o subconsciente se manifeste, porque “lo consciente y lo veraz engendran la verdad, y la verdad despierta la fe”²⁴. Assim, “cuando la naturaleza cree en lo que está ocurriendo en el hombre, entra en acción por si misma. Tras ella entra el subconsciente”²⁵. Ao viver verdadeiramente o papel, tal vivência ajuda o artista a cumprir o objetivo essencial da arte cênica, que é, segundo Stanislavski (*ibidem*), “crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística” [grifo do autor].²⁶

Com base nisso, Kristi (In STANISLAVSKI, *op. cit.*, p. 27) pontua que, se, inicialmente, Stanislavski considerou as influências da psicologia no trabalho com o ator, com o decorrer de sua prática artística, foi percebendo que, somente esse primeiro viés, não possibilitava uma atuação orgânica e, conseqüentemente, “la experiencia de sus últimos años llevó a Stanislavski a concluir que era imposible crear por separado el sentimiento interior y el exterior”²⁷. Os atores que tiveram contato com o sistema em seu início, infelizmente, acabaram por divulgar incorretamente o mesmo, pois não vivenciaram as experiências posteriores.

No período entre o início dos anos 1930 até sua morte, Stanislavski chegou a novas conclusões que o obrigaram a revisar tanto o seu enfoque sobre a formação do ator quanto o processo de criação da personagem e do espetáculo. Nesse sentido, segundo Kristi (*op. cit.*, p. 26-27), os diversos elementos

dos músculos, peças e problemas, verdade e credulidade, memória emocional, comunicação e ajudas exteriores – constituem o núcleo do famoso ‘sistema’”.

²⁴ (...) “o consciente engendra a verdade e a verdade engendra a fé.”

²⁵ (...) “quando a natureza crê no que está ocorrendo no homem, entra em ação por si mesma. Depois dela, entra o subconsciente”.

²⁶ (...) “criar a vida do espírito humano do papel e transmitir esta vida na cena de forma artística”.

²⁷ (...) “a experiência dos seus últimos anos levou Stanislavski à conclusão de que era impossível criar separadamente o sentimento interior (não seria: e o exterior?) do sentimento exterior”.

[...] estudiados por Stanislavski en las diversas etapas de su vida, se unifican ahora en un sólo concepto: *la acción*. La acción auténtica, orgánica y orientada hacia un fin del actor en la escena, la acción, entendida como un *proceso psicofísico único*, se convierte en el centro de toda la labor creadora y pedagógica de Stanislavski. Situada antes en un mismo plano con los demás elementos, llega ahora la acción a absorberlos en su totalidad. La atención, la imaginación, el sentido de la verdad, la comunión, el ritmo, el movimiento, el lenguaje, etc., comienzan a aparecer en esa fase final como condiciones necesarias para la realización de la acción como elementos orgánicamente ligados a ella. [grifo do autor]²⁸

Esse é um dos resultados mais significativos da pesquisa de Stanislavski: a ação tida como foco no trabalho do ator na cena; um processo que agrega subjetividade e objetividade presentes na ação. Elementos antes considerados isoladamente – imaginação, comunhão, movimento, entre outros – passam a ser fatores para a concretização da ação, sendo essa, portanto, o centro de todo o trabalho criativo. O conceito de *ação verbal* constitui, dessa maneira, um dos polos inseparáveis da relação corpo/voz no processo de concretização da ação do ator em cena.

Sem jamais parar sua busca por compreender todos os caminhos que poderiam afastar o ator de uma falsa atuação, o que o levou a se tornar sempre mais consciente de seu trabalho e a dominar suas ações em cena, Stanislavski (1989, p. 407-408) revela que

[...] vivia em permanente procura do sempre novo, tanto no trabalho interno de ator como na direção de cena e nos princípios da montagem externa. Eu me lançava em todas as direções, esquecendo freqüentemente descobertas importantes e envolvendo-me equivocadamente com o fortuito e superficial. No tempo aqui referido, eu acumulara com minhas experiências artísticas um reservatório cheio de material de toda espécie sobre técnica da arte. Tudo isso estava como que amontoado, por classificar, confuso, misturado, não sistematizado, sem condições de ser aproveitado como riqueza artística. Era preciso pôr ordem, analisar o acumulado, examiná-lo, avaliá-lo.

²⁸(...) “estudados por Stanislavski nas diversas etapas de sua vida, se unificam, nesse momento, em um só conceito: a ação. A ação autêntica, orgânica e orientada até o objetivo do ator na cena; a ação entendida como um processo psicofísico ‘único’ se converte no centro de todo o trabalho criador e pedagógico de Stanislavski. Situada antes num mesmo plano com os demais elementos, chega nesse momento a ação a absorvê-los em sua totalidade; a atenção, a imaginação, o sentido da verdade, a comunhão, o ritmo, o movimento, a linguagem, etc., começam a aparecer nesta fase final como condições necessárias para a realização da ação como elementos organicamente ligados a ela”.

Dessa forma, Stanislavski conduziu toda a sua vida. Dedicado a conhecer profundamente tudo que se relacionasse ao fazer teatral, debruçava-se, sem medo, sobre qualquer desafio para que, no caminho, pudesse ir encontrando respostas ao seu contínuo trabalho. Uma vida inteira literalmente dedicada a conhecer tudo sobre o ator e a encenação. Vida pontuada por equívocos e enganos que não o afastaram de seus objetivos. Se, em um primeiro momento de suas pesquisas, é evidente o predomínio de uma base mais subjetiva, psicológica, quando os sentimentos eram privilegiados, o trabalho físico ofereceu novas possibilidades e, com o mesmo empenho, desenvolveu o método das ações físicas. Se era necessário organizar o material acumulado, o que estava ao seu alcance, de fato, foi feito. Entretanto, muitas de suas dúvidas, questões, ideias ficaram à espera de uma melhor sistematização. O tempo acabou sendo curto para um programa de tal extensão e abrangência.

No intuito de explicitar e aprofundar a compreensão do conceito stanislavskiano de *ação verbal*, passo a comentar proposições encontradas em sua obra, buscando destacar momentos em que as questões ligadas ao trabalho do ator com a fala e as características e componentes da *ação verbal* emergem, no meu campo de visão, com maior clareza.

2.2 Stanislavski – a obra

Começando por sua autobiografia, percorro os três livros que reúnem os escritos de Stanislavski sobre o trabalho do ator e abordo uma palestra proferida por ele para cantores líricos.

2.2.1 – Uma obra autobiográfica

Minha vida na arte foi publicada, inicialmente, em 1924, na cidade de Boston (EUA), por sugestão de amigos americanos, com o título *My life in art*. Na Rússia, depois de uma reformulação de Stanislavski, foi publicada em 1926 (MAUCH e CAMARGO, 2008, não

paginado). No presente item, foi utilizada a edição brasileira de 1989, a qual se refere à tradução da segunda edição do livro, feita em 1928, já revista pelo autor.

O livro foi considerado por Stanislavski como o primeiro volume de um conjunto de obras que deveria incluir mais três volumes. Nessa primeira obra, ele traça um rico panorama de sua vida, desde a infância até a maturidade. Através de suas vivências, percebemos o crescimento não só do artista criativo, mas do dedicado pedagogo e do inquieto pesquisador que foi. Podemos, também, observar o quanto ele era atento ao teatro realizado em outros países e como o entusiasmavam os atores trágicos italianos – como Tomaso Salvini (1829 – 1915), Ernesto Rossi (1827 – 1896), Eleonora Duse (1858 – 1924). Além disso, era notório seu marcado interesse pela dramaturgia francesa e alemã.

Stanislavski apresenta-nos diversas fases, pelas quais passou, no desenvolvimento de seu próprio trabalho vocal e aponta para a importância referente ao domínio pelo ator dos elementos presentes na *ação verbal*. A propósito disso, destaco, inicialmente, a crítica feita aos parâmetros do trabalho vocal, por terem sido preconizados tendo em vista, unicamente, o “não aborrecimento” do público. Sob essa consigna, os atores deveriam pautar-se apenas pela intensidade física na emissão das falas, degenerando numa atuação em que as nuances e filigranas de interpretação não estavam, absolutamente, em evidência. Stanislavski (p. 175), na fase inicial de sua carreira profissional, como os demais atores de então, também se utilizava dos recursos vocais em voga na época:

Não mudei nada do que fizera antes [anteriormente havia atuado no espetáculo *O Segredo de uma mulher*, no *Círculo Aleksieiev*], apesar de ser indiscutivelmente falso o princípio, até então aplicado, de atuar com toda a intensidade para não aborrecer o público. A tagarelice, a ação contínua sem pausa, a elevação do tom pela elevação do tom, a velocidade do ritmo pela velocidade do ritmo, a pronúncia rápida saltando palavras, em suma, permaneciam os mesmos erros já cometidos quando dávamos os primeiros passos como amadores.

Stanislavski percebia, pois, que a falta de domínio, tanto no uso do próprio aparelho vocal quanto no entendimento do texto, promovia a repetição dos equívocos. Assim, compreendia

que a necessidade de não cansar a plateia acabava por gerar um desgaste vocal para o ator e um resultado desagradável para o público.

Espectador atento e contumaz, Stanislavski adquirira o hábito de ver peças desde pequeno, influenciado e levado pelos pais, tornando-se, então, admirador dos grandes atores de seu tempo e apreciando, de modo especial, a maneira pela qual esses artistas emitiam suas falas de forma simples, sem a utilização de “truques” vocais. Assim, ocorria, por exemplo, quando o Rossi representava. Nesses momentos, Stanislavski (p. 82-83) sabia que

[...] ele nos convenceria porque a sua arte era verdadeira. Ora, a verdade é quem melhor convence! FOSSE na fala ou nos movimentos, ele era extremamente simples [...]. Rossi era inimitável. Ele tinha o direito de falar de maneira simples e sabia fazê-lo, o que é tão raro nos atores. Para este direito ele tinha a voz, a famosa capacidade de dominá-la, a precisão incomum da dicção, a correção das entonações [...]. Todas as qualidades autênticas do talento e da arte de Rossi eu assimilei posteriormente quando eu me tornei artista.

Vale ressaltar que Stanislavski (p. 223-224) aborda, com muita ênfase, suas dificuldades técnicas na colocação da voz. Ainda que esses aspectos vocais não digam respeito especificamente ao conceito de *ação verbal*, fazem parte do itinerário investigativo percorrido, na tentativa de compreender e dominar o trabalho do ator com a fala. Intrigavam-no a tal ponto as suas dificuldades vocais, que ele acabou inventando para si próprio

[...] um sistema de colocação da voz para o drama e, devo reconhecer, obtive resultados nada maus. Não que minha voz tivesse melhorado, mas o fato é que senti mais facilidade para falar e eu, apesar da grande dificuldade, podia concluir não só atos, mas a peça toda. Foi um êxito não só para o papel em questão, como também para a minha técnica futura.

Stanislavski dedicou-se, pois, incansavelmente, a pesquisar meios de lidar, em cena, com sua própria voz. Seus progressos técnicos, ligados ao domínio do apoio respiratório e à colocação da voz, ambos baseados em sua prática relacionada ao canto lírico, foram aplicados às suas experiências de atuação, permitindo que ele obtivesse performances mais eficazes. Dessa forma, pôde concluir, mais tranquilamente, sua atuação nos espetáculos dos quais participava.

Sua dedicação em construir uma técnica vocal constituiu um caminho para que chegasse, posteriormente, a uma compreensão mais profunda do trabalho do ator com a fala, o qual, evidentemente, não se restringe apenas a questões técnicas, mas se estende a concepções artísticas ligadas tanto à atuação quanto à dramaturgia e à encenação, chegando às proposições que embasam o conceito de *ação verbal*. Nesse sentido, Stanislavski (p. 492) aponta para a necessidade de dominar não somente a voz, mas, também, a fala:

Ainda havia mais. Fazendo uma retrospectiva, entendi que muitas das minhas técnicas anteriores de representação ou das minhas deficiências, como a tensão do corpo, a ausência de autodomínio, a afetação, os convencionalismos, o tique, os truques, as fiorituras vocais e o falso *pathos*, manifestavam-se com muita frequência porque eu não dominava a fala, a única que podia me dar o que eu precisava e expressar o que está dentro de nós.

A fala iria, pois, além de realidades puramente técnicas, físicas, externas, abrangendo, também, estratégias que possibilitassem ao ator expressar emoções, pensamentos, sensações, impressões, enfim, tudo o que constitui um personagem desenvolvendo uma ação dramática – segundo os princípios artísticos aos quais estava ligado Stanislavski. Esse, aliás, em seu trabalho, no Estúdio de Opera²⁹, discutia questões relacionadas ao jogo cênico adotado pelos jovens que se preparavam para se tornarem artistas-cantores (p. 510). Os estudos, então realizados, proporcionaram a oportunidade de compreender como a arte musical, por estar mais sistematizada do que a arte teatral, oferecia recursos que possibilitavam aos cantores atuarem de forma mais segura e não permanecerem continuamente a esmo, como os atores (p. 494).

E é com essa indagação que finalizo este item, destacando, de sua autobiografia, um trecho em que Stanislavski (*loc. cit.*) cogita a possibilidade de um uso interdisciplinar de conceitos da estética musical e mesmo da estética plástica, que poderiam auxiliar o ator a matizar sua emissão vocal como se fosse um instrumento musical, ou desenhar com ela no espaço e no tempo, simulando um instrumento de desenho:

²⁹ Estúdio de Opera do Teatro Bolshoi, em Moscou, onde Stanislavski trabalhou (Kristi In STANILAVSKI, 1980, p.15).

Como conseguir que o som na conversação seja contínuo, sucessivo, fundindo entre si palavras inteiras, penetrando-as como a linha de um rosário sem cortá-las em sílabas? Senti naquele concerto que se eu dispusesse desse som contínuo, como o de um violino, eu poderia fazer como os violinistas e violoncelistas e elaborá-lo, ou seja, tornar o som mais denso, profundo, transparente, fino, alto [...]. Poderia interromper de repente o som, manter a pausa rítmica, produzir toda a sorte de inflexões na voz, desenhando com o som como se faz com uma linha num gráfico. Pois é essa nota contínua, alongada como uma linha, que nos faz falta na nossa fala.

2.2.2 Proposições Stanislavskianas

No âmbito da presente pesquisa, foram utilizados, como títulos fundamentais, os volumes que fazem parte das chamadas *Obras Completas* da editora argentina Quetzal que, “tentando superar as limitações, que não aparecem somente em nossa língua, na década de 1970”, “traduziu, através de Salomón Merecer, as obras de Stanislavski diretamente do russo de forma mais integral” (MAUCH e CAMARGO, *op. cit.*, não paginado).

O primeiro volume, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, focaliza os princípios interiores da criação atoral e foi publicado em 1938. O segundo volume, denominado *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la encarnación*, publicado postumamente em 1948, trata da construção externa do trabalho do ator, abordando temas da preparação física para a criação da personagem. O terceiro volume, publicado em 1957, *El trabajo del actor sobre su papel*, encerra o ciclo de obras dedicadas ao sistema, sendo mais relacionado com o trabalho do ator na preparação do espetáculo.

Já que foi publicado, em vida, somente o primeiro volume, no qual estão focados os princípios interiores da criação, os outros volumes foram deixados ainda em rascunhos. Por essa razão, ocorreu certa confusão teórica e prática com relação ao sistema. Mesmo ciente das incompletudes do primeiro volume e sem condição de postergar, mais uma vez, a publicação do tomo, Stanislavski envia-o para a gráfica e o mesmo é publicado. Kristi (In STANISLAVSKI, 1997, p. 10) ressalta que era desejo de Stanislavski que fossem publicados, em um único tomo, o trabalho voltado para as vivências e para a criação física do personagem, pois, no “sistema creador de Stanislavski los problemas de la técnica de la

creación escénica tienen la misma importancia primordial que los relacionados con la técnica interior de la vivencia”. Ou seja, “Stanislavski considera la creación del actor como una fusión orgánica de procesos psíquicos y físicos mutuamente determinados entre sí”³⁰.

Conforme reporta-nos Kristi (In STANISLAVSKI, 1980, p. 25), os rascunhos dedicados a temas como a linguagem, o movimento, o ritmo, encontravam-se numa etapa, ainda, não muito elaborada e “los temas de la *acción verbal* acababan de ser abordados en la práctica, pero aún no habían adquirido la forma literaria adecuada [grifo meu].”³¹ Esse é, talvez, um dos motivos pelos quais a expressão *ação verbal* não é encontrada com muita frequência – como se poderia esperar –, pois tal tema foi um dos últimos a serem focalizados por Stanislavski, após o conceito mais amplo de ação ter galvanizado teoricamente todo o seu sistema.

No segundo volume, as revisões na forma de conceber o trabalho do ator direcionam seu interesse mais especificamente para os elementos presentes no trabalho físico do ator. Essa revisão foi um dos fatores responsáveis por ele aceitar o cargo de diretor, em 1918, no Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi, onde se aprofundou no entendimento dos problemas ligados à expressividade na emissão vocal e na plástica³². O trabalho na área musical auxiliou-o sobremaneira na compreensão da técnica do ator³³. Grande parte do seu trabalho foi testada e desenvolvida, também, junto aos atores do *Teatro de Arte de Moscou*. Ao tratar da caracterização da personagem, Stanislavski aborda as leis da linguagem, buscando resolver os problemas ligados à expressividade na fala em cena³⁴.

³⁰“No sistema criador de Stanislavski, os problemas da técnica da criação cênica têm a mesma importância primordial que aqueles relacionados com a técnica interior da vivência” (...) “Stanislavski considera a criação do ator como uma fusão orgânica de processos psíquicos e físicos mutuamente determinados entre si”.

³¹ (...) “os temas de *ação verbal* acabavam de ser abordados na prática, porém ainda não haviam adquirido a forma literária adequada”.

³² “En la sección dedicada al entrenamiento físico del actor, lo mismo que en la siguiente, titulada *Plástica*, Stanislavski vuelve repetidas veces a la idea del vínculo indisoluble que existe entre los procesos físicos y espirituales en la creación”. (Kristi in Stanislavski, 1997, p. 14) Trad.: “Na seção dedicada ao treinamento físico do ator, assim como na seguinte, intitulada *Plástica*, Stanislavski volta repetidas vezes à ideia do vínculo indissolúvel que existe entre os processos físicos e espirituais na criação”.

³³Cf Kristi in STANISLAVSKI, 1997, p. 11).

³⁴ Cf *Ibidem*, p. 15.

No terceiro volume, ao analisar o trabalho do ator no processo de preparação de um espetáculo, Stanislavski testa e altera (até certo ponto) os princípios do sistema. Esse livro ficou inacabado não apenas por causa do falecimento de Stanislavski. Conforme, Kristi e Prokófiev (*in* STANISLAUSKI, 1993, p. 10), “sino también, y sobre todo, porque la inquietud del pensamiento creador de Stanislavski no le permitía detenerse en lo ya adquirido para formular una síntesis de sus investigaciones en el plano de la sistematización”³⁵. Ou seja, Stanislavski encontrava-se sempre em contínua pesquisa e, nos três textos componentes desse livro, que registra momentos distintos do seu trabalho, o estado inquieto de um pensador criativo evidencia-se em seu desejo de compreender o processo de criação atoral. É possível perceber, nesse livro, com particular nitidez, as mudanças na compreensão dos fundamentos conceituais e procedimentais do seu sistema.

Para Stanislavski (1996, p. 292), “cada movimiento en el escenario y cada palabra deben ser el resultado de la verdadera vida de la imaginación”³⁶, a qual é tida como o primeiro “aliado” do ator em seu processo criativo diante do texto dramático, dando sentido às situações ali propostas. As possibilidades proporcionadas pela imaginação favorecem ao ator iniciar e ampliar o seu processo de entendimento da obra, contrariando o que, na época de Stanislavski, era ainda muito comum encontrar: atores falando o texto mecanicamente, sem enriquecer a emissão do mesmo em uma forte base imaginativa, obtida por meio de uma relação mais requintada e ativa diante da obra dramática.

Para atribuir veracidade ao texto dramático que chega pronto para ele, o ator serve-se da imaginação, por meio da qual poderá visualizar as ações empreendidas em cena e traduzir, de forma eficiente, os desejos do autor, da direção e também os seus próprios. A visão obtida por meio da imaginação, do contexto ficcional delineado pela obra dramática configura, justamente, o procedimento da visualização, responsável pelas imagens internas criadas pelo ator, com o objetivo de tornar sua atuação orgânica, coerente, inteira e, assim, afirma Stanislavski, (*op. cit.*, p. 291) a “imaginación creadora del actor debe tener tanta fuerza que le permita ver con su mirada interior las imágenes visuales correspondientes. Es entonces

³⁵ (...) “mas também e, sobretudo, porque a inquietude do pensamento criador de Stanislavski não o permitia deter-se no que já estava adquirido para formular uma síntese de suas investigações no plano da sistematização”.

³⁶(...) “cada movimiento em cena e cada palavra devem ser o resultado da verdadeira vida da imaginação”.

cuando su imaginación creadora forma lo que llamamos las imágenes visuales del ojo interior”³⁷.

Essas imagens possibilitam ao ator não só um maior entendimento do texto, mas uma rica possibilidade de nuances que interferem na emissão do mesmo. O procedimento da visualização é proposto no sentido de fazer com que as ações internas empreendidas pelo ator tornem suas as palavras do autor, colocando-as em relevo como ação mobilizadora, tanto naquele que as emite como nos que a recebem, o companheiro de cena e a plateia. Kristi e Prokófiev (In STANISLAVSKI, 1993, p. 40) corroboram essa perspectiva afirmando que, para Stanislavski,

[...] la palabra, para tener eficacia y llegar a persuadir a los demás actores, no se debe limitar a transmitir escuetamente la idea lógica. La eficacia real del verbo se apoya en la transmisión de las visiones concretas o figuras imaginadas. La técnica de la creación de películas mentales, imaginarias, es una premisa vital para transformar el texto del autor en texto propio y convertirlo en instrumento de persuasión y lucha³⁸.

Desse modo, o espectador se sente como que convidado a envolver-se com a encenação e tal continuidade na comunicação está estreitamente relacionada à produção contínua de imagens mentais que justifiquem cada ação física ou verbal executada pelo ator em cena.

Incorporando o “espírito de comunhão”, os atores, que no palco se comportam em estreita relação com o *partenaire* e a plateia, possibilitam que o espectador, conforme Stanislavski (1980, p. 254), presencie “esos procesos de entrega y recepción de ideas y sentimientos”³⁹, e assim compreenda “las palabras y acciones de los intérpretes”⁴⁰. O processo de comunhão se estende da contracena e alcança a plateia, “con el primero [*partenaire*] de manera directa,

³⁷ (...) “imaginação criadora do ator deve ter tanta força que o permita ver com seu olhar interior as imagens visuais correspondentes. É quando sua imaginação criadora forma o que chamamos as imagens visuais do olho interior”.

³⁸ (...) “a palavra, para ter eficácia e chegar persuadir os demais atores, não se deve limitar a transmitir de maneira estrita a ideia lógica. A eficácia real do verbo se apoia na transmissão das visões concretas ou figuras imaginadas. A técnica de criação de filmes mentais, imaginários, é uma premissa vital para transformar o texto do autor em texto próprio e convertê-lo em instrumento de persuasão e luta”.

³⁹ (...) “esses processos de entrega e recepção de ideias e sentimentos”.

⁴⁰ (...) “as palavras e ações dos interpretes”.

consciente; con el segundo, a través del *partenaire*, y de modo inconsciente”⁴¹ (op. cit. p. 258).

Um dos aspectos fundamentais da dimensão interior do processo relacionado ao trabalho do ator com a fala pode ser identificado quando Stanislavski (*op. cit.*, p. 268) aponta para a necessidade de o ator perceber os conteúdos sensoriais e emocionais contidos “sob” as palavras do seu colega em cena:

Ahora usted no sólo escucha, sino que también trata de absorber lo que vive quien habla con usted [...] ¿se da cuenta de que, aparte la discusión verbal, consciente, y el intercambio mental de ideas, transcurre al mismo tiempo entre vosotros un proceso de percepción recíproca, de absorción de una corriente con los ojos, y que usted a su vez la envía? [...] una corriente submarina se mueve constantemente bajo las palabras y los silencios, formando el nexo invisible entre las palabras que crea el enlace interior

⁴²

A ligação interior – o envolvimento sensorial e emocional do ator com o processo da troca verbal em cena – é comparada a uma corrente submarina que subjaz à interação oral dos atores e preenche de emoções aquilo que poderia ser entendido, à primeira vista, apenas como um “intercâmbio mental de ideias” ou uma simples “discussão verbal” consciente.

No processo de contínua relação em cena do ator com seu *partenaire* e conseqüente comunicação de ambos com a plateia, a imaginação criadora e a visualização condicionam a criação do subtexto. Conceito fundamental dentro da obra de Stanislavski, ele deverá influenciar tanto o trabalho externo do ator quanto suas elaborações internas, estando intimamente ligado à gênese do conceito de *ação verbal*. Referindo-se, por exemplo, ao monólogo de Otelo diante do Senado (SHAKESPERARE, 2003, p. 265-266), Kristi e Prokófiev (1993, p. 35-36) apresentam o subtexto, segundo Stanislavski, como “el modo de

⁴¹ (...)“com o primeiro (*partenaire*) de maneira direta, consciente: com o segundo, através do *partenaire*, e de modo inconsciente.

⁴² “Nesse momento, você não somente escuta, mas, também, trata de absorver o que vive, quem fala com você – [...] – você percebe que ‘separadamente’ da discussão verbal, consciente, e do intercâmbio mental de ideias, transcorre, ao mesmo tempo, entre vocês, um processo de percepção recíproca, de absorção de uma corrente com os olhos, e que você, por sua vez, a envia? [...] uma corrente submarina que se move constantemente debaixo das palavras e dos silêncios, formando o nexo invisível entre as palavras que cria o enlace interior”.

crear ‘imágenes percibidas por la visión interior’⁴³, processo “que da vida al texto y que conduce a lo que posteriormente [Stanislavski] denominó acción verbal”⁴⁴. Um procedimento advém da perspectiva delineada pelo subtexto, aquele da “reconstrucción de la vida de los personajes, y para ello recomienda los actores relatar detalladamente el argumento de la obra y articular la ficción del autor con su propia ficción. Es un procedimiento que ayuda a captar la esencia misma del designo del autor”⁴⁵.

O ator é, portanto, visto como o responsável pela “vida” do texto, criando todas as visualizações internas, construindo sua própria ficção, e aí encontramos a relação dialética que Stanislavski (*op. cit.*, p. 268) estabelece entre texto e subtexto, no que tange ao trabalho do ator: o “texto engendra el subtexto; éste nuevamente crea al texto”⁴⁶. O subtexto é continuamente recriado pelo ator, a cada vez que um texto é encenado. Stanislavski (1997, p. 88) ressalta que, ao serem emitidas as palavras, inevitavelmente, cria-se, por parte de quem escuta, imagens internas resultantes de experiências, sensações, emoções e para quem fala, antes de falar, imagens terão sido vistas e, assim, “la palabra es para el artista no sólo un sonido, sino un evocador de imágenes. Por eso, durante la comunicación verbal en la escena, hablen no tanto al oído, sino al ojo”⁴⁷.

Por ser evocador de imagens, o texto deve ser dito para o parceiro de cena, respeitando o tempo para que este, também ao ouvir, possa criar suas próprias imagens. Dessa forma, ao transmitir seu subtexto, o ator transmite suas imagens, as quais são recriadas internamente pelo seu colega em cena. Daí decorre o fato de ser necessário tempo para que todo esse processo ocorra. Por conseguinte, nesse contexto compreendo que, segundo Stanislavski (*op. cit.*, p. 92), “hablar significa actuar. Y esta actividad nos da el objetivo de transmitir a los demás nuestra visiones”⁴⁸. No entanto, cabe acrescentar que não se deve estimular apenas a visão, pois, como nos aponta Stanislavski (*op. cit.* p. 93, nota 23) “con las visiones se

⁴³ (...)“o modo de criar ‘imagens percebidas pela visão interior”.

⁴⁴ (...) “que dá vida ao texto e que conduz ao que posteriormente [Stanislavski] denominou *ação verbal*”.

⁴⁵ (...) “reconstrução da vida dos personagens, e para isso recomenda os atores relatarem detalhadamente o argumento da obra e articularem a ficção do autor com sua própria ficção. É um procedimento que ajuda a captar a essência mesma do designo do autor.”

⁴⁶ (...) “o texto engendra o subtexto; este novamente cria o texto”.

⁴⁷ “A palavra é para o artista não somente um som, mas sim um evocador de imagens. Por isso, durante a *comunicação verbal* em cena falem não tanto para o ouvido, mas para o olho”.

⁴⁸ “Falar significa atuar. E esta atividade nos dá o objetivo de transmitir aos demais nossas visões”.

combinan también otras representaciones: auditivas, táctiles”⁴⁹, entre outras. Assim, ao evocar imagens sensoriais, o ator evitará a fala mecânica que tanto desgostava Stanislavski.

É válido destacar que Stanislavski (*op. cit.*, p. 85), ainda, detalha e aprofunda a definição de subtexto, afirmando que este

Es “la vida del espíritu humano”, no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpida *bajo las palabras del texto*, dándole constantemente justificación y existencia. El subtexto es un tejido de múltiples y diversas líneas interiores de la obras, y el papel, hecho de *síes mágicos*, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencias en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras del papel⁵⁰ [grifos do autor].

Esse é um conceito transversal na teoria stanislavskiana, que se relaciona a diversos outros pontos importantes dessa teoria, os quais não seriam possíveis de serem abordados nos limites da presente dissertação. Haja vista que o subtexto transcende o texto falado, abrangendo outros elementos que concorrem implicitamente para a compreensão por parte da plateia dos conteúdos imanentes da cena.

Ao tratar dos outros aspectos exteriores do trabalho do ator – como a caracterização da personagem –, percebo, já no segundo momento da pesquisa de Stanislavski, a importância do domínio corporal, que passa a constituir a base indispensável para a corporificação de todas as sutilezas descobertas no processo de criação interior da personagem, o que encontramos descrito, por exemplo, no momento em que Stanislavski, segundo Kristi (In STANISLAVSKI, *op. cit.*, p. 10), observa que a “expresividad de la interpretación del actor

⁴⁹ (...) “com as visões, combinam-se, também, outras representações: auditivas, táteis”.

⁵⁰ “É ‘a vida do espírito humano’ não manifesta, senão interiormente sentida, que flui ininterrupta *sob as palavras do texto*, dando-lhe constantemente justificativa e existência. O subtexto é um tecido de múltiplas e diversas linhas interiores da obra, e o papel, feito de “*sis mágicos*”, todo tipo de ficções da imaginação, circunstâncias dadas, movimentos internos, objetos de atenção, verdades pequenas e grandes, e a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos similares. É o subtexto o que nos faz dizer as palavras do papel”.

depende no sólo de la profundidad con que penetra el contenido del papel , sino también del grado de la preparación física que posee para encarnar ese contenido”⁵¹.

Percebe-se, então, uma preocupação com o trabalho do ator que é apontado como um instrumentista de seu corpo e de sua voz, os quais devem ser preparados por meio de um rigoroso conjunto de exercícios físicos, como ginástica, acrobacia, dança, entre outros. Além da plasticidade do movimento, Stanislavski dedicou-se, aí, aos tortuosos caminhos para a busca da caracterização da personagem e da compreensão da importância do trabalho vocal no âmbito dos processos criativos da atuação. Encontramos, fartamente, proposições concernentes ao trabalho vocal, com destaque para aquelas baseadas em Volkonski que, de acordo com Kristi (In STANISLAVSKI, *op. cit.*, p. 14), “estudió cuidadosamente las reglas que exponían sobre los acentos lógicos, pausa y entonaciones, y agregó la materia ‘leyes del lenguaje’ en el programa de educación del actor”⁵².

Dessa forma, pausa, entonação e acentuação são minuciosamente detalhadas e consideradas por Stanislavski (*op. cit.*, p. 62) como bases importantes para o desenvolvimento da expressividade do modo de se emitir um texto em cena, resultando “imprescindible, por lo tanto, que el actor verifique con la mayor atención su aparato vocal y respiratorio”⁵³. Quanto ao momento de iniciar tal cuidado, Stanislavski pergunta: este deve iniciar-se imediatamente, “¿mientras son estudiantes?, o después, ¿cuando ya sean actores, cuando se presenten diariamente en los espectáculos o tengan que ensayar todas las mañanas?”⁵⁴ Sua resposta é categórica: o artista “debe presentarse en escena con la totalidad de sus pertrechos, y la voz es parte importante de sus recursos creadores”⁵⁵.

⁵¹(...) “expressividade da interpretação do ator depende não somente da profundidade com que penetra o conteúdo do papel, mas, também, do grau de preparação física que possui para encarnar esse conteúdo”.

⁵² (...) “estudou cuidadosamente as regras que expunham sobre os acentos lógicos, pausas e entonações, e agregou a matéria ‘leis da linguagem’ ao programa de educação do ator”.

⁵³ (...) “imprescindível, portanto, que o ator verifique com a maior atenção seus aparelhos vocal e respiratório.”

⁵⁴ (...) “enquanto são estudantes, ou depois, quando atores, *apresentando-se* diariamente nos espetáculos, ou tenham que ensaiar todas as manhãs?”

⁵⁵ “deve apresentar-se em cena com a totalidade de suas condições e a voz é parte importante de seus recursos criadores”.

Então, para melhor se apresentar em cena com todos os seus recursos, cabe ao ator conhecer suas possibilidades vocais. Encontramos, por exemplo, orientações para a melhor compreensão de um texto, o que, para Stanislavski (*op. cit.*, p. 70), exige conhecimento técnico e trabalho diário, fruto de uma dedicação intensiva e extensiva. Depois de anos de prática e reflexão, o autor evidencia que “cada artista debe poseer una dicción y pronunciación excelentes, que debe sentir no solamente las frases, las palabras, sino, también, cada sílaba, cada una de sus letras”⁵⁶.

No processo de comunhão, os atores, atentos uns aos outros, iriam construindo uma rede de significação, tendo como finalidade a comunicação com a plateia. Nesse processo de atenção mútua, o tempo que é dado ao colega ator ou à plateia para a construção do entendimento das representações visuais, auditivas, táteis, entre outras, pode ser relacionado com o trabalho desenvolvido pelo ator com as pausas, as quais, nas palavras de Stanislavski (*op. cit.*, p. 96), devem vir no bojo do “trabajo con el discurso y la palabra”, o qual “debe comenzar siempre por la división en compases, o en otras palabras, con la disposición de las pausas lógicas”⁵⁷.

Se no cotidiano, naturalmente, dividimos nossas falas com pausas, em cena, porém, ao dividir um texto alheio, o ator pode fazer com que esse seja emitido de tal forma que fique incompreensivelmente fragmentado. Os motivos apresentados por Stanislavski, que explicam essa ocorrência, são vários. Há os de ordem técnica, como uma respiração deficiente, com uma inspiração de ar maior que a necessária, expirando o que sobra em meio à frase; ou o inverso, inspira-se menos ar, o que obriga uma pausa de respiração, tornando, às vezes, incorreto o sentido da frase. Há, ainda, os motivos de ordem lógica: o ator pode, simplesmente, não considerar o recurso da pausa e emitir uniformemente suas falas, o que, salvo casos excepcionais, acaba tornando-as inexpressivas, posto que é na variação dinâmica dos recursos da *ação verbal* que o ator pode conferir sentido ao seu trabalho com a fala. Há, por fim, os motivos de ordem expressiva: para demarcar determinadas modificações de humor, de estado emocional, as pausas ocupam um lugar privilegiado, pois, pode ser nos momentos de silêncio – quando é interrompida a emissão do texto, conjugando ação física,

⁵⁶(...) “cada artista deve possuir uma dicção e pronúncia excelentes, sentindo não somente as frases, as palavras, mas, também, cada sílaba, cada uma de suas letras”.

⁵⁷ (...) “trabalho com o discurso e a palavra” (...) “deve começar sempre pela divisão em compassos ou, em outras palavras, com a disposição das pausas lógicas”.

movimento, gesto e mímica facial – que o ator poderá obter efeitos expressivos, desejados por ele ou pelo diretor, em função da cena a ser realizada (STANISLAVSKI, *op. cit.*, p. 104-107).

Essas pausas proporcionam ao ator possibilidades de oferecer riquíssimas contribuições à expressividade do texto dramático, pois, nessas breves ou longas suspensões do discurso oral, nessas pequenas paradas, muito do texto e do subtexto será revelado e, até mesmo, redimensionado. Além disso, grande parte do sentido da fala em cena será efetivamente constituído, tendo em vista que, segundo Stanislavski (*op. cit.*, p. 105), na “pausa se trasmite con frecuencia la parte del subtexto que brota no sólo de la conciencia, sino también del mismo subconsciente y que escapa a las posibilidades de una expresión verbal concreta”⁵⁸.

Podemos considerar, ainda, que Stanislavski (*op. cit.*, p. 327) busca em Volkonski a introdução necessária para trabalhar o elemento pausa na *ação verbal*: “el lenguaje sin pausas, o con pausas demasiado largas, exageradas, es confuso e no tiene sentido”⁵⁹. Nessa perspectiva, Stanislavski estudou quatro tipos diferentes de *pausas*, as quais serão tratadas a seguir: lógica, psicológica, *luftpausa* (*pausa* de respiração) e pausa de transição⁶⁰.

A pausa de respiração, ou *luftpausa*, constitui uma interrupção muito breve da emissão, o que se deve à necessidade contínua que tem o ator de “tomar o ar”. Por sua vez, a pausa lógica modela, mecanicamente, frases inteiras de um texto, contribuindo, assim, para que elas se tornem compreensíveis. Essa pausa se configura como uma pequena suspensão do tempo, ordenada graficamente a partir dos sinais de pontuação, e que deve ser acompanhada com as entonações necessárias. A propósito, o tempo de cada pausa lógica é determinado pelo sinal de pontuação: a organização de uma ideia parcial marcada pela vírgula; o término de uma unidade de pensamento explicitado pelo ponto; a explicação de todo um trecho anterior que se seguirá após os dois pontos; a pergunta que virá antes do ponto de interrogação; a ênfase que irá gerar o ponto de exclamação. Enfim, a pausa lógica depende do tipo de organização das

⁵⁸ (...) “pausa se transmite com frequência à parte do subtexto que brota não somente da consciência, mas, também, do mesmo subconsciente e que escapa às possibilidades de uma expressão verbal concreta”.

⁵⁹ (...) “a linguagem sem pausas, ou com pausas muito extensas, exageradas, é confusa e não tem sentido”.

⁶⁰ O conceito de pausa de transição foi melhor explicitado por Knébel (2000) e é nessa obra onde se encontram as informações referentes a esse tipo de pausa e sua abordagem por Stanislavski.

informações que estão contidas no texto. Quando dominada pelo ator, possibilita a organização racional da emissão de um texto, tornando possível conferir a este sentidos precisos, ligados ao desenvolvimento lógico do pensamento contido na fala.

Quanto à pausa psicológica, Stanislavski qualifica como “anárquica”, no sentido de subverter a utilização lógica ou fisiológica das pausas. Enquanto a *luftpausa* está estreitamente ligada ao processo da respiração e a pausa lógica regula-se pelos sinais de pontuação – os quais dependem da sistematização do pensamento que informa o texto –, a psicológica, diferentemente, diz respeito a conteúdos da ordem do subjetivo, confluindo para a caracterização do estado emocional do personagem. Ela pode ser colocada antes ou depois de qualquer palavra, ressalvando a condição de se ter uma motivação para a inclusão da mesma, guiando-se, para tanto, pelo texto, pela direção, ou mesmo pelo subtexto criado pelo próprio ator. Ainda, a pausa psicológica, caso não seja colocada em seu lugar, com justificativa, produz efeito contrário, ou seja, desvia o sentido da fala e compromete o entendimento da cena. Esse lugar preciso pode ou não ser o mesmo da pausa lógica, pois ambas, na explicação de Stanislavski (*op. cit.*, p. 333),

[...] pueden coincidir o no. Pero esto es lo que hay que tener presente: el actor, con gran riqueza interior, revela el subtexto del papel no sólo durante la pausa psicológica, sino también durante la lógica; esta se transforma en la primera y entonces abarca las dos funciones. Si cumple este doble papel y el lenguaje se vivifica, la transformación de una pausa en la otra es deseable y puede ser aplaudida⁶¹.

Com base nessas considerações, é fundamental que o ator saiba, com clareza, a diferença entre esses dois tipos de pausa, para que possa se aproveitar das possíveis combinações entre elas e “vivificar sua linguagem”. Em outros termos, tornar expressiva a emissão do seu texto, transformando a linguagem em uma espécie de manancial de nuances pronto a expandir o alcance e o significado de seu trabalho, no âmbito de sua *ação verbal*. Surgindo a partir das pausas psicológicas, as pausas de transição – em castelhano *pausas de gira* – dependem de uma perfeita compreensão do ator quanto à linha contínua da ação, quanto à natureza da sua

⁶¹ “Podem coincidir ou não. Porém, isso é o que tem de ter presente o ator, com grande riqueza interior ele revela o subtexto do papel não somente durante a pausa psicológica, mas, também, durante a lógica; esta se transforma na primeira e então abarca as duas funções. Se cumpre esse duplo papel, a linguagem se vivifica, a transformação de uma pausa na outra é desejável e pode ser aplaudida”.

personagem e, principalmente, um completo domínio do tempo-ritmo interno e externo, conceito no qual me deterei mais à frente.

Passando, agora, para o território da *entonação*, que está ligada, principalmente, às alturas vocais utilizadas para construir o percurso vocal da fala, comparável à melodia musical, penso ser possível considerar que é na diferenciação da sequência de alturas, presente numa emissão verbal, que podemos analisar o desenho da voz, distinguindo uma exclamação jubilosa de uma afirmação definitiva, e essas de uma interrogação exasperada ou de uma negação veemente. Nas palavras de Stanislavski, entonação e pausa, independentemente do significado semântico das palavras, influem emocionalmente sobre o ouvinte (1997, p. 110). Além disso, a entonação concede perspectiva à fala; uma espécie de desenho variado e dinâmico, a partir do qual Stanislavski sugere aos atores que “preocúpense de la entonación, con sus subidas y bajadas verticales, y también de las pausas” (p. 110).⁶²

É importante esclarecer que a *acentuação* consiste na variação da intensidade vocal ao longo da emissão verbal, demarcando, proporcionalmente, a importância das palavras que compõem os enunciados a serem ditos. É o jogo dinâmico do fraco ao forte, que coloca em relevo e arquiteta as ênfases que são fundamentais para que se depreenda do jogo de intensidades, a valorização que se quer efetuar na produção do discurso oral. Então, a acentuação mostra-se intimamente ligada à entonação e ambas se auxiliam nas possibilidades de organização de um projeto “arquitetônico” da emissão vocal. Para Stanislavski (*op. cit.*, p. 221), se a *entonação* e suas “figuras y diseños dan gran expresividad a la palabra subrayada, y con ello la refuerzan”, então se pode “combinar la *entonación* con la *acentuación*. En tal caso, esta se colorea con los más diversos matices del sentimiento⁶³”.

No que tange à *ação verbal*, Stanislavski desenvolveu seu sistema estudando regras que regem pausas, entonações e acentos. Essas regras foram profundamente investigadas e agregadas aos processos de formação dos seus atores. Para tanto, criou exercícios que

⁶² (...)“preocupem-se com a entonação, com suas subidas e descidas verticais e também com as pausas.”

⁶³ (...)“figuras e desenhos dão grande expressividade a palavra sublinhada, e com isso eles a reforçam” (...) “combinar a entonação com a acentuação. Nesse caso, esta se colore com os mais diversos matices do sentimento”.

permitted ao ator o conhecimento de que, ao dizer um texto, este deveria estar conscientemente apreendido e, ainda, saber que cada palavra, para ser “viva”, teria de vir de uma vida interior construída. Se o ator tem uma pronúncia monótona das palavras, corre o risco de não sugerir imagens interiores nem, tão pouco, um subtexto rico em variações. Assim, acaba por não poder utilizar recursos que favoreçam sua expressividade verbal em cena.

Portanto, pausa, entonação e acentuação, integralmente interligadas, contribuem para que a fala do ator ganhe força e colorido na cena e favorecem a variação do tempo e do ritmo, alcançando, assim, registros expressivos e diversos, bem como novas perspectivas atuacionais. Para que a criação externa e interna do ator se concretize na cena de forma orgânica, em termos dos diversos elementos da *ação verbal*, em particular os enfocados acima, Stanislavski propõe um conceito mais amplo, o tempo-ritmo.

Para a compreensão desse conceito, é necessário acompanhar a importância e a amplitude dadas à noção de ritmo no trabalho do ator por Stanislavski (*op. cit.*, p. 173), para quem

El ritmo vive en el artista y se manifiesta cuando está en escena, tanto en las acciones y movimientos como cuando está inmóvil, tanto en su lenguaje como en su silencio. Es interesante averiguar ahora cómo se combinan entre sí en esos momentos los *tempos* y ritmos del movimiento, la inacción, el lenguaje y el silencio⁶⁴.

Trata-se, portanto, de identificar os meios pelos quais o ritmo se materializa na atuação e como esses diversos meios podem ser combinados para que se obtenha um resultado plenamente expressivo, partindo do pressuposto de que não há ação puramente física ou verbal, mas que a toda ação externa, concretizada pelo corpo e pela voz do ator, corresponde uma ação interna. Nesse sentido, Stanislavski (*op. cit.*, p. 137) reconhece a dificuldade ao tentar explicar a junção dos dois termos – tempo e ritmo –, acreditando ser mais rica uma experiência prática para a compreensão desses dois conceitos. No entanto, não se furta de

⁶⁴ “O ritmo vive no artista e se manifesta quando está em cena, tanto nas ações e movimentos como quando está imóvel; tanto em sua linguagem como em seu silêncio. É interessante averiguar como combinam entre si, nesses momentos, os ‘tempos’ e ritmos do movimento, a inatividade, a linguagem e o silêncio”.

explicá-los, propondo que o “*tempo* es la rapidez con que se alternan períodos iguales, de una medida cualquiera, que por convención se toman como unidades”, enquanto o “*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”⁶⁵ [grifos do autor]. Em outras palavras, o tempo diz respeito ao decorrer da temporalidade cênica, à sucessão mais ou menos rápida ou lenta das ações, enquanto o ritmo aponta para a relação entre os diversos momentos configurados no tempo, relação que pode ser de regularidade, de contraste, de simetria, de repetição, de períodos de som e de silêncio, de ação e de inação, de proporcionalidade expressiva entre diferentes modos de materialização do tempo em cena.

Stanislavski (*op. cit.*, p. 138) utiliza-se de um recurso musical para ilustrar sua explicação: separa vários metrônimos pequenos e um grande. Este último marcava o tempo; e esse tempo está presente na cena, é ele quem a fará rápida ou lenta e que será o responsável por uma cena ser curta ou longa; e, é no tempo, que a emissão oral é acelerada ou contida. Então, para que a ação verbal se concretize, ela se apoia no tempo. Quanto aos metrônimos menores, na medida em que “soavam” na fração do compasso e cada um respeitando divisões diferentes, estabeleciam o ritmo ou combinações de tempos diferenciados, diversos, alternando silêncios e sons. Assim, o ritmo se forma combinando momentos isolados de qualquer duração, dividindo o tempo nas mais diversas partes.

No caso de uma encenação teatral, concebida como uma ação coletiva que transcorre no espaço e no tempo, o conceito tempo-ritmo se estende aos movimentos, à linguagem falada, dando organicidade, vitalidade e criando atmosferas diferenciadas por todo o trabalho cênico. Partindo de tal perspectiva, Stanislavski (*op. cit.*, p. 139) propõe uma analogia entre a cena teatral e a metáfora concretizada nos metrônimos:

Lo mismo ocurre en nuestro trabajo de actores. Nuestras acciones y palabras transcurren en el tiempo. En el proceso de actuar debemos llenar el tiempo con momento de los más diversos movimientos, alternados con pausas. Y en el lenguaje,

⁶⁵ (...) “*tempo* é a rapidez com que se alternam períodos iguais, de uma medida qualquer, que por convenção são tomados como unidades” (...) “é a relação quantitativa dos períodos efetivos (de movimento, som) a respeito dos períodos estabelecidos por convenção como unidades em um tempo e medida determinada”.

el transcurso del tiempo se llena con momentos en los que se pronuncian sonidos con las más diversas duraciones, y con pausas entre éstos.⁶⁶

À luz desses comentários, podemos constatar que o tempo-ritmo permeia tanto o plano sonoro quanto visual da atuação, tanto sua dimensão física quanto verbal. Está presente no tempo que se faz necessário para a produção das ações em cena e no tempo que envolve a sua recepção pelo espectador. Um exemplo, em que podemos pensar, relaciona-se às pausas que, se forem longas demais, inevitavelmente, irão interferir no ritmo de toda a fala e, conseqüentemente, no ritmo do espetáculo como um todo. Assim sendo, o tempo-ritmo atravessa e organiza os demais elementos da *ação verbal*, ao mesmo tempo em que é constituído por eles. Intrinsecamente ligado ao todo da atuação, perpassa todas as cenas, pois o desenrolar de uma narrativa teatral constitui-se de momentos que acontecem em um tempo e em um ritmo. É um conceito central na teoria stanislavskiana, que, na *ação verbal*, torna-se incontornável para compreender e proceder a unificação entre palavra e ação. Esse conceito se relaciona, também, com os diversos conceitos do sistema de Stanislavski (*op. cit.*, p. 146), o qual afirma que

[...] el *tempo-ritmo* no se puede recordar ni sentir sin haber creado las imágenes correspondientes, sin representarse mentalmente las circunstancias dadas y sin tener la sensación de los objetivos y acciones. Se encuentran tan relacionadas entre sí, que lo uno origina lo otro, o sea, que las circunstancias dadas evocan el *tempo-ritmo*, y éste hace pensar en las circunstancias correspondientes.⁶⁷ [grifos do autor]

Outro aspecto, que me parece adequado ser abordado aqui, refere-se à dimensão ativa da palavra e sua importância na relação que o ator estabelece com ela e com seu corpo. Sobre isso, Stanislavski (*op. cit.*, p. 449) ressalta o seguinte:

⁶⁶ (...) “O mesmo ocorre em nosso trabalho de atores. Nossas ações e palavras transcorrem no tempo. No processo de atuar, devemos preencher o tempo com momento dos mais diversos movimentos, alternados com pausas. E na linguagem, o transcurso do tempo se enche com momentos, nos quais se pronunciam sons com as mais diversas durações e com ‘pausas’ entre estes’.

⁶⁷(...) " o *tempo-ritmo* não se pode recordar nem sentir, sem haver criado as imagens correspondentes, sem se representarem mentalmente as circunstâncias dadas e sem ter a sensação dos objetivos e ações. Encontram-se tão relacionados entre si, que um origina o outro, ou seja, que as circunstâncias dadas evocam o *tempo-ritmo* e este faz pensar nas circunstâncias correspondentes.”

De ahí surge que las palabras del papel, a la par con su acción escénica, deben ser ineludiblemente activas. El artista en escena tiene que actuar no sólo con las manos y los pies, sino también con la lengua, o sea con las palabras, el lenguaje, la entonación. Para ello hacen falta *impulsos* interiores que coloquen, de modo natural, tanto las palabras propias, como las ajenas del autor. Estos impulsos son los mismos que los de las acciones físicas; con la diferencia de que en el lenguaje se manifiestan con particular nitidez y claridad, según la línea del pensamiento.⁶⁸ [grifo do autor]

No processo de relacionar os âmbitos corporal e vocal, externo e interno, Stanislavski, quando da encenação de *Otelo*, busca atrair a atenção do ator para a sua conduta física, como ponto de partida para sua criação. Segundo Kristi e Prokófiev (In STANISLAVSKI, 1993, p. 40), é constante a preocupação de Stanislavski com o trabalho do ator com a fala em cena – essa sempre cheia de significados, presença contínua na criação do ator. Nesse sentido, consideram que

[...] a la acción verbal como la forma superior de la acción física, y al verbo como el medio perfecto de la persuasión. Pero al margen de la acción no hay expresión posible: “El dinamismo, la acción auténticamente productiva y racional – sostiene –, el lo más importante en la creación y también, por ello, en el verbo. Hablar significa actuar”⁶⁹.

Dessa maneira, a abordagem da palavra é sustentada por todo um entendimento da ação precedida por desejos e aspirações que engendram essa mesma ação⁷⁰. É evidente que tais sentimentos não são, ainda, a ação. Na realidade, eles impulsionam uma ação interna que será liberada a partir de uma ação externa. Assim, Stanislavski (*op. cit.*, p. 123) propõe separar os grandes e pequenos objetivos da peça em fragmentos, cenas e atos, convencionando a denominação dessa lista de *partitura do papel*, a qual “evoca mecánicamente no solo la propia acción física y psicológica. Elemental, que el actor todavía retiene, sino también los impulsos hacia ese tipo de acción”⁷¹.

⁶⁸ Daí, surgem as palavras do papel, par a par com ação cênica que deve ser inevitavelmente ativa. O artista em cena tem de agir não apenas com as mãos e pés, mas igualmente com a língua, ou seja, com as palavras, a linguagem e entonação. Para isto, fazem falta os impulsos interiores que coloquem, naturalmente, tanto as próprias palavras, como as do autor. Esses impulsos são os mesmos das ações físicas, com a diferença de que, na linguagem, se manifestam com particular agudeza e clareza, segundo as linhas do pensamento.

⁶⁹ (...) “a *ação verbal* como a forma superior da ação física e ao verbo como o meio perfeito de persuasão. Porém, à margem da ação não há expressão possível: ‘O dinamismo, a ação autenticamente produtiva e racional-sustenta-, o mais importante na criação e, também, por isso, no verbo. Falar significa atuar.’”

⁷⁰ STANISLAVSKI, *op. it.*, p. 102.

⁷¹ (...) “evoca mecanicamente não somente a própria ação física e psicológica. Elemental, que o ator ainda retém, mas, também, os impulsos em direção a esse tipo de ação.”

É importante observar que, em suas últimas pesquisas, Stanislavski (*op.cit.*, p. 123-124) reforça a tradução física no trabalho do ator sem abandonar as referências internas que são geradoras dos impulsos que irão convergir para uma atuação verdadeira. Por isso, “la preocupación ulterior del artista consistirá en encontrar objetivos que puedan mantener la inquietud de la sensibilidad para animar la partitura física del papel”⁷². Assim, propõe uma compreensão da peça iniciada não pela leitura do texto, mas pela experimentação, por parte dos atores, de fragmentos do texto, que são os primeiros rascunhos na partitura do papel. Com isso, o texto do dramaturgo, na íntegra, só será trabalhado no último período da criação, quando, então, “el artista ya tenga preparada su partitura y la imagen interior”. Nessa etapa final de criação, o ator “estará al alcance de la creación de aquél [do texto]. Para que cada palabra se haga imprescindible, es necesario observar una estricta sobriedad de sentimientos. Toda obra genial requiere una partitura genial”⁷³ (p. 159). E Stanislavski (*op.cit.*, p. 165) avança ao verificar que:

En el primer periodo de la encarnación, los sentimientos vivos se deben expresar con la ayuda de los ojos, la cara y la mímica. [...] Las palabras propias serán muy pronto muy necesarias; complementan la mímica y el gesto en la búsqueda de la forma durante el proceso de la encarnación. [...] para dar mayor énfasis el sentido y la idea se complementan con el gesto o con el movimiento de modo gráfico. La acción física da el toque final, y cumple efectivamente la tendencia de la voluntad⁷⁴.

No fragmento acima, é nítida uma mudança na concepção de Stanislavski com relação às suas primeiras observações sobre o trabalho do ator. Esse, agora, deveria buscar uma relação mais estreita entre o universo interior e o exterior, percebendo o papel através da “vida física de nuestro cuerpo humano”⁷⁵. Conforme nota dos editores⁷⁶, a abordagem, que parte da dimensão física para a psicológica na construção do personagem, “caracteriza la práctica pedagógica y de director de Stanislavski durante los últimos años de su vida, adquiriendo

⁷²(...) “a preocupação ulterior do artista consistirá em encontrar objetivos que possam manter a inquietude da sensibilidade para animar a partitura física do papel.”

⁷³ (...) “o artista já tenha preparada sua ‘partitura’ e a imagem interior” (...) “estará ao alcance da criação daquele [do texto]. Para que cada palavra se faça imprescindível, é necessário observar uma estrita sobriedade de sentimentos. Toda obra genial, requer uma ‘partitura’ genial.”

⁷⁴ “No primeiro período da encarnação, os sentimentos vivos devem ser expressos com a ajuda dos olhos, do rosto, da mímica (...) as palavras próprias serão muito necessárias, complementam a mímica e o gesto na busca da forma durante o processo de encarnação (...) para maior ênfase no sentido e na ideia complementa-se com o gesto ou o movimento de modo gráfico. A ação física dá o toque final, e cumpre efetivamente a tendência da vontade.”

⁷⁵ “vida física de nosso corpo humano”. STANISLAVSKI, *op. cit.* p. 199.

⁷⁶ Nota 24, Cf Kristi e Prokófiev in STANISLAVSKI, 1993, p. 199.

notoriedad como “el método de las acciones físicas (denominación convencional en la que Stanislavski no insistió).”⁷⁷ Tal mudança nos caminhos anteriormente trilhados nasce da percepção do diretor de que a atuação, partindo da expressão do corpo, trazia uma facilidade objetiva material, perceptível. Nesse contexto, pode-se ordenar, disciplinar, exercitar o corpo, ao contrário do ato de trabalhar com os sentimentos, os quais são de natureza, muitas vezes, incontroláveis. Com a fusão da vivência interior e a experiência da vida física, são aprofundadas as vivências criadoras. A esse respeito, Stanislavski explica (*op.cit.*, p. 262):

Observad que estoy diciendo “cumplir físicamente” y no “vivir”, porque con la acción física correctamente ejecutada, la vivencia nace por sí misma. En cambio, siguiendo el camino inverso, pensando en el factor emocional, procurando evocarlo a la fuerza, se produce la dislocación; por el efecto de presión, la vivencia se torna afectada, teatral y la acción se transforma en un estereotipo⁷⁸.

Assim, o trabalho com as ações físicas é proposto a partir do texto dramático, mas, inicialmente, trabalhado sem qualquer componente diretamente psicológico. É feita uma breve aproximação das ideias do texto e, desse modo, é abandonando, em parte, o tradicional e exaustivo “trabalho de mesa.”⁷⁹ A partir de uma rápida compreensão das situações delineadas no texto, passa-se a um trabalho sobre o personagem, fazendo com que o texto seja suprimido e o ator faça uso de suas próprias palavras, ainda que dentro da lógica do dramaturgo. Dessa forma, aos poucos, os atores passarão a inserir palavras do texto em suas improvisações e essas acabam por se tornarem preenchidas de sentido, orgânicas. Apesar disso, como a ideia do texto dito e exposto na cena pode ser associado à expressão verbal? Outra nota dos editores⁸⁰ esclarece esse processo (*op.cit.*, p. 307):

⁷⁷ (...) “caracteriza a prática pedagógica e de diretor de Stanislavski durante os últimos anos de sua vida., adquirindo notoriedade como “o método das ações físicas (denominação convencional na qual Stanislavski não insistiu).”

⁷⁸ “Observem que estou dizendo ‘cumprir fisicamente’ e não ‘viver’, porque, com a ação física corretamente executada, a vivência nasce por si mesma. Em compensação, seguindo o caminho inverso, pensando no fator emocional, procurando evocá-lo à força, produzir-se a desarticulação; por efeito de pressão, a vivência se torna afetada, teatral e a ação se transforma em um estereótipo.”

⁷⁹ Processo de estudo do texto feito, normalmente, ao redor de uma mesa, quando diretor e atores leem e discutem pormenorizadamente cada fala, rubrica e detalhe de um texto dramático. Tal processo, ainda hoje, costuma preceder, na sequência de ensaios, o trabalho prático de atuação a partir do texto.

⁸⁰ Nota 5, *op. cit.*, p. 307.

En el borrador del manuscrito titulado por Stanislavski *El trabajo sobre el papel (acciones físicas)* hay una serie de fragmentos del texto que son afines al material que publicamos. Uno de ellos, que coincide casi textualmente con esta publicación, concluye con las siguientes palabras: “no os pido que viváis en seguida el papel; hallad vuestro superobjetivo y la acción central, así como las circunstancias dadas. Sé que es difícil y hasta imposible en los primeros momentos. Por eso se os propone lo más fácil, simple y accesible, o sea, la acción física; entrar en la habitación, reñir a Osip, dirigirse a ele con un pedido delicado”.

- Eso no es una acción física – objetó Govórkov.

- ¿Por qué? ¿Porque formulan un pedido, no con los pies ni con las manos, sino con la voz y la lengua?

- Precisamente por eso.

-¿Acaso la lengua y el aparato vocal no son parte de nuestro cuerpo?⁸¹

No breve diálogo, identificamos que Stanislavski pontua, precisamente, sua concepção convicta da indissociabilidade de *ação verbal* e ação física. Ao longo das várias experiências relatadas em sua obra, as questões relacionadas à ação física são exaustivamente trabalhadas nas encenações. Entretanto, o autor não deixa de manter alguns recursos pesquisados desde o primórdio de suas pesquisas, tais como a importância da imaginação na visualização, e, com isso, afinar o discurso de um ator com o outro. Stanislavski (*op.cit.*, p. 333) é enfático, por exemplo, ao exortar seus atores a se dedicarem ao máximo à realização das ações físicas:

Imponeos por finalidad obligar al partenaire a pensar y sentir de idéntico modo todo lo que estáis expresando. Claro está que no puede prever hasta qué punto podéis lograr este objetivo. Lo importante es que vosotros mismo lo deseéis sinceramente. [...] toda nuestra atención tendrá que ser absorbida por la acción física que os hayáis propuesto. [...] aferraos a las acciones físicas. Ellas conceden libertad a la naturaleza creadora y preservan al sentimiento de toda coerción⁸².

⁸¹ “No rascunho do manuscrito intitulado por Stanislavski *O trabalho sobre o papel (ações físicas)*, há uma série de fragmentos do texto que estão relacionados com o material que publicamos. Um deles, que coincide quase textualmente com esta publicação, conclui-se com as seguintes palavras: “não lhes peço que vivam em seguida o papel; achem vosso superobjetivo e a ação central, assim como as circunstâncias dadas. Sei que é difícil e até impossível nos primeiros momentos. Por isso, proponho-lhes o mais fácil, simples e acessível, ou seja, a ação física; entrar no quarto, reunirem-se a Osip, dirigirem-se a ele com um pedido delicado”.

- Isso não é uma ação física – objetou Govórkov.

- Por quê? Porque formulan um pedido não com os pés, nem com as mãos, mas, sim, com a voz e a língua?

- Precisamente por isso.

- Por um acaso, a língua e o aparato vocal não são parte de nosso corpo?”

⁸² “Imponha-se por finalidade obrigar ao parceiro de cena a pensar e sentir de modo idêntico tudo que você está expressando. Claro está que não pode prever até que ponto você pode alcançar este objetivo. O importante é que você mesmo deseje isto sinceramente. (...) “toda nossa atenção terá que ser absorvida pela ação física que você haja proposto. Insista nas ações físicas. Elas concedem liberdade à natureza criadora e preservam o sentimento de toda coerção.”

É nesse lugar que se instauram, também, os princípios da *ação verbal*: na realidade física da cena e da atuação, utilizando elementos destas para que, na emissão do texto, as motivações internas sejam geradoras de (?) ações externas. Inclusive, Stanislavski (*loc. cit.*) ressalta que a “nueva y feliz característica de este método consiste también en que evoca, a través de la ‘vida del cuerpo humano’, la ‘vida del espíritu humano’ del papel”.⁸³ Ainda, Stanislavski (*op. cit.*, p. 207) lembra aos atores que a importância das palavras é verdadeiramente reconhecida e compreendida quando “se conviertan en el instrumento de la acción, en uno de los medios exteriores que sirven para la interpretación de la esencia interior del papel”⁸⁴.

2.2.3 Trabalhando com cantores

Publicação mexicana, o livro *El arte escénico* traz, em sua introdução, um longo ensaio do biógrafo David Magarshack sobre Stanislavski e a preocupação deste em oferecer aos atores meios para se alcançar uma realização no trabalho, que não dependesse de métodos artificiais, fora da natureza orgânica do ator. Destaco, por exemplo, o seguinte excerto de Magarschak (In STANISLAVSKI, 1996, p. 17-18)

El estado de ánimo natural del actor es, por tanto, el estado de ánimo de un hombre en el escenario que tiene que demostrar exteriormente lo que no siente interiormente. [...] Esta anormalidad espiritual y física, señala Stanislavski, la experimentan los actores durante casi toda la vida [...] Y en un intento de encontrar alguna solución a este problema insoluble, los actores no sólo adquieren métodos falsos e artificiales de actuación sino que a la larga dependen de ellos⁸⁵.

Demonstrar exteriormente o que não se sente interiormente, dicotomia presente no trabalho do ator, mobilizou, pois, Stanislavski na busca de formas que tornassem orgânica a atuação. Magarshack, por sua vez, demonstra os caminhos que Stanislavski trilhou na busca de

⁸³ (...) “nova e feliz característica deste método consiste, também, no que ele evoca, através da ‘vida do corpo humano’, a ‘vida do espírito humano’ do papel.”

⁸⁴(...) “se convertam no instrumento da ação, em um dos meios exteriores que servem para a interpretação da essência interior do papel.”

⁸⁵ “O estado de ânimo natural do ator é, portanto, o estado de ânimo de homem em cena que tem que demonstrar exteriormente o que não sente interiormente; (...) esta anormalidade espiritual e física, assinala Stanislavski, experimentam-na os atores durante quase toda a vida. (...) E, numa tentativa de encontrar alguma solução para este problema insolúvel, os atores só adquirem métodos falsos e artificiais de atuação.”

compreender esse estado criador, quais seriam os seus fatores constitutivos e a natureza desse estado. Sendo assim, ao longo do texto, apresenta sua compreensão do pensamento stanislavskiano na sistematização de suas experimentações relacionadas ao trabalho do ator, cujo objetivo principal, relembro, consiste, segundo Stanislavski, na “criação da vida do espírito humano”.

Além disso, Magarschak (p. 73) aponta a necessidade de o ator, na perspectiva stanislavskiana, perceber, já na leitura da peça, as pistas e lacunas presentes nesta, em relação à personagem, ao lugar, às ações realizadas e, principalmente, a respeito das motivações que desencadeiam a trama:

El autor que crea la vida de la obra no indica la totalidad de la línea [de ação], sino solo partes de ella, dejando intervalos entre cada parte. No describe muchas cosas que suceden fuera del escenario; el actor con frecuencia tiene que utilizar su imaginación para llenar los vacíos que el autor ha dejado en la obra⁸⁶.

São esses aspectos não definidos que demandam um ator-pesquisador, ideal que – parece-me possível afirmar – norteava Stanislavski. Magarschak (p. 34) afirma que Stanislavski compreendeu, desde logo, que o eixo fundamental da arte dramática e da arte do ator se baseia na ação e que esta não deveria ser compreendida como o faz o senso comum, mas seria uma ação com objetivos e propósitos artísticos específicos. Além dessas características, a ação cênica está, também, ligada, no trabalho do ator, ao trabalho contínuo com a imaginação, já que ele

[...] necesita su imaginación no solo para crear, sino también para infundir nueva vida a lo que ha creado e que está en peligro de desvanecerse. Toda invención de la imaginación del acto debe ser, además, plenamente justificada e fijada. Las preguntas de quién, cuando, donde, por qué y cómo, que el actor se plantea para poner en funcionamiento su imaginación deben ayudarlo a crear cuadros cada vez más definidos de vida imaginaria inexistente⁸⁷.

⁸⁶ “O autor que cria a vida da peça não indica a totalidade da linha [de ação], mas somente partes dela, deixando intervalos entre cada parte. Não descreve muitas coisas que acontecem fora do palco; o ator, frequentemente, tem de utilizar sua imaginação para preencher os vazios que o autor deixou na peça.”

⁸⁷ (...) “necesita sua imaginação não somente para criar, mas, também, para infundir nova vida ao que tenha criado e que está em perigo de desvanecer-se. Toda invenção da imaginação do ato deve ser, também,

Notamos, aqui, uma observação acerca de um processo fundamental na construção da *ação verbal*, uma vez que, sem a imaginação, a criação de imagens internas se torna impossível. Magarshack (p. 43) explica que, de acordo com a teoria stanislavskiana,

Todo movimiento y toda palabra en la escena debe ser el resultado de la vida correcta de la imaginación. Si un actor emite una palabra o hace algo en escena mecánicamente, sin saber quién es, de dónde viene, por qué está donde está, qué es lo que quiere, hacia dónde irá, y qué es lo que hará allí, está actuando sin imaginación y esa fracción de tiempo que pasa en el escenario, corta o larga, no es verdad en lo que le concierne, porque ha estado actuando como un mecanismo al que se ha dado cuerda, como un autómata. No hay que dar un solo paso mecánicamente en el escenario sin una justificación interna, es decir, sin la labor de la imaginación. Para poder realizar cualquier papel, la imaginación del actor debe estar viva, ser activa, sensible a los estímulos y suficientemente desarrollada.⁸⁸

Esse processo imaginativo constitui o subtexto, o qual surge no ato de escuta do ator. As imagens internas são fundamentais, na perspectiva stanislavskiana, porque elas são as condutoras da materialização vocal do texto, em termos, por exemplo, de entonação e ritmo. Além disso, essas mesmas imagens podem sugerir a colocação de pausas expressivas em momentos estratégicos da emissão da fala em cena. Imbuídos do objetivo de persuadir o espectador, os atores devem permanecer sempre em contínua comunicação com seus parceiros de cena, pois, nas palavras de Magarshack (p. 65), se “quieren sostener la atención del público, deben cuidar de comunicar sus pensamientos, sentimientos y acciones a sus compañeros, sin interrupción”⁸⁹.

Na segunda parte do livro, acompanhamos Stanislavski desenvolvendo seu trabalho junto a cantores da ópera que, dirigidos por ele, iriam apresentar *Werther*, de Massenet (1842 – 1912). Eis uma das colocações de Stanislavski (p. 106) aos cantores:

plenamente justificada e fixada. As perguntas de quem, quando, onde, por quê e como, que o ator estabelece para si, para pôr em funcionamento sua imaginação devem ajudá-lo a criar quadros cada vez mais definidos de vida imaginária inexistente.”

⁸⁸ “Todo movimiento e toda palabra em cena devem ser o resultado da vida correta da imaginação. Se um ator emite uma palavra ou faz algo em cena mecanicamente, sem saber quem é, de onde vem, por que está, onde está, o que é que quer, até onde irá, e o que o fará ali, está atuando sem imaginação e a fração de tempo que passa no palco, curta ou longa, não é verdade no que lhe concerne, porque está atuando como um mecanismo o qual se deu corda, como um autômato. Não se pode dar um só passo mecanicamente no palco sem uma justificativa interna, quer dizer, sem o trabalho da imaginação. Para poder realizar qualquer papel, a imaginação do ator deve estar viva, ser ativa, sensível aos estímulos e suficientemente desenvolvida.”

⁸⁹ (...) querem sustentar a atenção do público, então devem cuidar de comunicar seus pensamentos, sentimentos e ações a seus companheiros sem interrupção.

No os imaginéis que voy a exponeros algún aburrido sistema artístico inventado por mí, si lo aprendieseis de memoria, os permitiría convertiros en actores. Todavía menos inclinado me siento a imponer a vuestra memoria una tensión indebida. Lo único que quiero hacer es simplemente compartir con vosotros mis conceptos sobre el arte.⁹⁰

Mostra-se nítida, então, a preocupação de Stanislavski em não demandar dos cantores de ópera o mesmo que faria com relação a atores. Ainda assim, sem dúvida, as concepções artísticas stanislavskianas são apresentadas com vistas a auxiliarem os musicistas a ampliarem seus recursos expressivos para além do simples cantar em cena. Portanto, Stanislavski (p. 89) descreve todos os procedimentos que considera importantes para a verdadeira atuação, desde a sistematização necessária para um trabalho de atuação até a “creación de una atmosfera que facilitara el trabajo de los actores, les permitiera lograr el estado creador”⁹¹.

Destaco, também, a seguinte proposição, em que Stanislavski (p. 206-207) refere-se à relação entre a “ideia dominante da obra” e o ritmo coletivo que harmoniza todos os componentes de um elenco operístico:

No podéis actuar sin ritmo, el que tenéis que crear vosotros mismos. ¿Cómo hacerlo? Vosotros, junto con todos los demás actores de la obra, debéis seguir *un* ritmo. Este ritmo único, como sabéis, solo dará como resultado una actuación armoniosa si toda la obra es actuada en una clave mayor o menor, es decir, cuando se encuentra la tonalidad de la obra en conjunto o, en otras palabras, si su idea dominante, la acción completa y la unidad de presentación sincera han sido encontradas⁹².

A questão do ritmo, a contínua atenção dos cantores aos colegas da cena e a consequente unidade alcançada a partir dessa comunhão possibilitam maiores chances de obter, conjuntamente, uma “atuação harmoniosa.”

⁹⁰ “Não imaginem que vou expor-lhes algum aborrecido sistema artístico inventado por mim, se o que aprendessem de memória os permitiria a converterem-se em atores. Entretanto, eu me sinto menos inclinado a lhes impor nas suas memórias uma tensão indevida. O que eu só quero fazer, é simplesmente compartilhar com vocês meus conceitos sobre arte.”

⁹¹ (...) “criação de uma atmosfera que facilitasse o trabalho dos atores lhes permitiria alcançar o estado criador.”

⁹² “Vocês não podem atuar sem ritmo naquilo que vocês têm de criar por si próprios. Como fazê-lo? Vocês, juntamente com todos os demais atores da peça, devem seguir um 'ritmo'. Este ritmo único, como sabem, sozinho dará como resultado uma atuação harmoniosa se toda a obra é atuada em uma 'clave' maior ou menor. Quer dizer, quando se encontra a tonalidade da peça em conjunto ou, em outras palavras, se a ideia dominante, a ação completa e a unidade de representação sincera foram encontradas.”

2.2.4 Correspondências – notas de um inquieto observador

Em *Trabajos teatrales – correspondencia*, são reunidas notas, ensaios, páginas de diário, discursos e cartas escritos por Stanislavski, os quais dão-nos a oportunidade de compartilhar seus percalços e conquistas como diretor, ator, professor e, principalmente, suas constantes preocupações com a estética e a pedagogia teatral. A *ação verbal* é, também, uma preocupação constante do autor nesses escritos, nos quais vamos encontrar proposições referentes ao tema. Podemos, por exemplo, observar a crítica feita por Stanislavski (1986, p. 135) aos, então, usuais métodos de declamação daquele tempo, os quais, como ele afirma, tiveram, sim, sentido em algum momento da história pregressa do teatro e, na ocasião, mostravam-se, ao contrário, ineficazes:

Hasta nosotros llegó aún de generación en generación una innumerable cantidad de métodos actorales correspondientes a lo externo, es decir, a la manera de declamar, de hablar sobre la escena, de efectuar los movimientos y de expresar externamente todos los sentimientos dictados al unísono: melancolía, dolor, alegría, amor, odio, celos, magnificencia, degradación, éxtasis, muerte, etc.

Estos métodos interpretativos fueron creados en algún momento por los sentimientos vivos de los genios, pero ahora ellos se han desgastado y han perdido aquello que en un principio fuera su hermosa esencia; el tiempo ha borrado la esencia espiritual de estos métodos externos de la interpretación y hasta nosotros sólo han llegado sus formas externas huecas, convertidas en falsas tradiciones.⁹³

Na perspectiva stanislavskiana, não há apenas uma única forma de expressar quaisquer dos sentimentos apontados, mas o ator deveria encontrar uma forma precisa e particular de fazê-lo, de acordo com sua interpretação pessoal da personagem, no contexto específico da peça e da encenação. Podemos observar em um texto, escrito no final dos anos 1910, denominado *A arte de la vivencia*, que o autor já está distanciado da sua linha mais subjetiva presente no começo do seu trabalho. Aqui, Stanislavski (p. 216) considera que tanto as “capacidades y

⁹³ “Chegou-nos, ainda, de geração em geração, uma inumerável quantidade de métodos atorais correspondentes ao externo, quer dizer, a maneira de declamar, de falar sobre a cena, de efetuar os movimentos e de expressar externamente todos os sentimentos ditados de forma uníssona: melancolia, dor, alegria, amor, ódio, ciúmes, magnificência, degradação, êxtase, morte, etc. Estes métodos interpretativos foram criados em algum momento pelos sentimentos vivos dos gênios, porém agora eles se desgastaram e perderam aquilo que, no princípio, fora sua bela essência; o tempo apagou a essência espiritual destes métodos externos da interpretação e, até nós, chegaram suas formas externas, convertidas em falsas tradições.”

estados espirituales del artista” quanto “las corporales” são “indispensables para la creación”⁹⁴ e completa:

La técnica puede ser interna o externa, es decir, espiritual o física. La técnica interna está orientada hacia la excitación del proceso creativo de la vivencia y la externa a la encarnación natural y bella de lo vivenciado con ayuda de la voz, la entonación, la mímica y de todo o aparato corporal del artista⁹⁵.

Verificamos, nesta oportunidade, que Stanislavski já aproximava o valor de ambos os caminhos técnicos possíveis de serem adotados pelo ator em seus processos de criação.

Também nesses escritos, Stanislavski (p. 240) aponta como fundamental que o ator leve em consideração cada sinal de pontuação, cada vogal, cada consoante, cada som vocal que “es como una nota particular que ocupa su lugar en el acorde sonoro de la palabra y expresa una u otra partícula que va siendo tamizada a través de la palabra del espíritu.”⁹⁶ Para obter esse resultado, o ator deve ter a clareza de que seu trabalho “en el perfeccionamiento fonético del lenguaje no puede circunscribirse a la ejercitación mecánica del aparato vocal.”⁹⁷ Para além de um treinamento puramente técnico, “deberá ser orientado a que el actor estudie a *sentir cada sonido, separado de la palabra como una herramienta de la expresividad artística.*”⁹⁸ [grifo do autor].

2.3 Stanislavski por Toporkov

Toporkov já era um ator estabelecido, quando, em 1927, Stanislavski convidou-o para trabalhar no Teatro de Arte de Moscou. Em *Stanislavsky dirige*, o ator relata as suas

⁹⁴ (...)“capacidades e estados espirituais do artista” (...) “as corporais” (...) “indispensáveis para a criação”.

⁹⁵“A técnica pode ser interna ou externa, quer dizer, espiritual ou física. A técnica interna está orientada em direção à excitação do processo criativo da vivência e a externa à personificação natural e bela do vivenciado com ajuda da voz, a entonação, a mímica e de todo o aparelho corporal do artista.”

⁹⁶ (...) “é como uma nota particular que ocupa seu lugar no acorde sonoro da palavra e expressa uma ou outra partícula que vai sendo “peneirada” através da palavra do espírito.”

⁹⁷ (...) “o aperfeiçoamento fonético da linguagem não pode circunscrever-se a um exercício mecânico do aparato vocal.”

⁹⁸ (...) “deverá ser orientado que o ator estude *sentindo cada som, separado da palavra como ferramenta da expressividade artística.*”

participações em *Almas mortas* (Gogol) e *Tartufo* (Molière), nas quais podemos acompanhar o processo das últimas descobertas stanislavskianas no âmbito da criação de um espetáculo, de uma personagem e, assim, conhecer melhor o seu sistema. Aliás, esse sistema mantém sua face de professor que deseja dar ao aluno autonomia e, conseqüentemente, participação ativa no processo pedagógico empreendido. Assim, ao tratar da palavra, Toporkov (1961, p. 100) relata o seguinte:

Stanislavski tenía muchos métodos pedagógicos para dotar a las palabras de un sentido activo y para aguzar la acción oral. Pero todos estos métodos se dividían, aparentemente, en dos categorías. Unos seguían la línea exterior, línea del estudio de la combinación lógica de la frase; otros iban por la línea interior, desarrollaban en el actor la correspondiente percepción de las imágenes sobre las cuales éste apoyaba el texto de su rol⁹⁹.

Percebemos, então, que Toporkov desvela, nas propostas metodológicas de Stanislavski para o trabalho com a palavra, duas direções paralelas: de um lado, a compreensão lógica da estrutura da frase verbal, a qual proporciona referências para o aventamento de possibilidades expressivas de sua emissão em cena; de outro, a criação do *subtexto* no qual o ator se referencia para melhor desempenhar o seu papel. As “imagens sobre as quais” o ator “apoia” o texto de seu papel constituem um elemento da *ação verbal* continuamente presente no trabalho do Stanislavski, ciente que este estava da importância daquelas sobre o entendimento do texto e sua melhor emissão pelo ator. Tais imagens estão intrinsecamente ligadas ao processo de relação entre atores em cena e representam fatores fundamentais para uma atuação verdadeira, uma vez que indicavam aos atores o exercício de se concentrarem nessas visões internas para mais claramente comunicá-las. E esse era o objetivo da *ação verbal*, que, nas palavras de Toporkov (*loc. cit.*), constitui-se “en comunicar al *partenaire* la percepción visual que él tiene de una imagen dada. Él mismo tiene que imaginarse el cuadro con la máxima claridad, para que su compañero pueda percibirlo con la misma intensidad y claridad en los detalles¹⁰⁰”.

⁹⁹ “Stanislavski tinha muitos métodos pedagógicos para dotar as palavras de um sentido ativo e para aguçar a ação oral. Porém todos estes métodos se dividiam aparentemente, em duas categorias. Uns seguiam a linha exterior, linha dos estudos da combinação lógica da frase, outros iam pela linha interior, desenvolvia no ator a correspondente percepção das imagens sobre as quais ele apoiava o texto de seu papel.”

¹⁰⁰(...) “em comunicar ao parceiro de cena a percepção visual que ele, ator, tem de uma imagem dada. Ele próprio tem de imaginar o quadro com a máxima clareza, para que seu companheiro possa percebê-lo com a mesma intensidade, e clareza nos detalhes.”

O enquadramento com a maior nitidez imaginária possível é uma proposição que conduz o ator a associar cada enunciado verbal a uma imagem definida, visando a intensificar e detalhar a expressividade da emissão verbal, de modo a facilitar e ampliar as possibilidades de troca entre os atores no trabalho com a palavra em cena. Até porque, Stanislavski era conhecido por seu extremo rigor no trabalho com os atores, exigindo a “máxima clareza” tanto das ações físicas quanto das *ações verbais*. Além disso, trabalhava numa alternância entre essas ações, abrangendo, desse modo, uma amplitude de questões ligadas ao processo de criação e atuação, processo relembado por Toporkov (p. 211):

Trabajando en la dirección de esta escena, Stanislavsky ora volvía al esquema de las acciones físicas, ora dedicaba toda su atención a la palabra, obligándonos a repetir muchas veces alguna frase u otra, buscando a máxima limpieza fonética. Poniendo a prueba la madurez de nuestras visiones, volvía constantemente a la línea de las acciones físicas¹⁰¹.

Dessa maneira, segundo o autor, o conceito de ação desdobra-se no plano físico e verbal, sendo essa dupla natureza apenas uma operação metodológica realizada no plano teórico de compreensão do trabalho prático do ator, já que, em cena, a *ação verbal* e as *ações físicas* estavam inextrincavelmente amalgamadas.

Toporkov (p. 207) refere-se, também, ao grande cuidado que Stanislavski tinha com a dicção em cena e com a responsabilidade do ator para com sua preparação técnica contínua: “No descuiden de la dicción; ejercítense en ella todos los días, a cada hora, y no quince minutos cada cinco días”¹⁰². No entanto, ao trabalhar com os atores, Stanislavski não falava simplesmente da necessidade de um cuidado vocal. Buscava, além desse cuidado, uma contínua sincronia entre o trabalho da emissão da fala associado às ações físicas. Assim, o trabalho técnico do ator sobre sua voz não está, absolutamente, dissociado das necessidades expressivas que a fala em cena exige. E mais: se o âmbito da *ação verbal* diz respeito à influência ativa que o ator exerce sobre seu colega no palco, podemos ampliar essa influência também sobre a plateia.

¹⁰¹ “Trabalhando na direção desta cena, Stanislavski ora voltava às ações físicas, ora dedicava toda sua atenção à palavra, obrigando-nos a repetir, muitas vezes, uma ou outra frase, procurando a máxima limpeza fonética. Pondo à prova a maturidade de nossas visões, voltava constantemente à linha das ações físicas”.

¹⁰² “Não descuidem da dicção; exercitem-se em todos os dias, a cada hora, e não quinze minutos cada cinco dias”.

Portanto, por meio dessa obra de Toporkov, temos, ainda, maior nitidez na compreensão das ideias de Stanislavski acerca da importância da forma pela qual o ator emite o texto no processo de troca verbal em cena. Ademais, constatamos o quanto Stanislavski dedicou-se a cada processo de montagem de um novo espetáculo, considerando sempre a formação dos atores e sua necessária compreensão e domínio dos recursos necessários a uma realização plena da *ação verbal* no teatro.

2.4 Stanislavski por Knébel

Maria Osipóvna Knébel (1898-1985) foi aluna de Stanislavski e Danthencko e sistematizou as observações do primeiro no que tange ao trabalho de análise ativa¹⁰³, em *El Ultimo Stanislavski* (1996), e sobre os elementos presentes na *ação verbal*, em *La palabra em la creación actoral* (2000). Para Knébel (1996, p. 22), o trabalho com a palavra era um ponto focal da investigação stanislavskiana:

Toda la historia del teatro está unida al problema del habla escénica. La fuerza del influjo de las palabras, saturadas de verdaderos, auténticos sentimientos, expresión del contenido de la obra, siempre ha ocupado la mente de los más importantes hombres del teatro ruso.¹⁰⁴

Percebemos, no texto de Knébel, a importância primordial da *ação verbal* na perspectiva stanislavskiana, na qual o trabalho do ator com a palavra constitui o processo fundamental para a criação do espetáculo teatral, na medida em que este é considerado como se fosse uma “tradução cênica” da obra do dramaturgo sob a direção do encenador. A análise ativa busca relacionar, dialeticamente, a ação do ator com o entendimento do texto e a criação da personagem e da cena. Em outros termos, sem poder delegar a terceiros a expressão cênica das palavras, o ator se vê na condição de aproximar-se delas, improvisando-as em cena e

¹⁰³ El análisis activo es uno de los medios que conducen al actor a un estudio profundo y concreto de la acción y que descubre el resorte de las fuerzas motrices de la obra (KNEBEL, 2000, p. 56). Trad.: “Análise ativa é um dos meios que conduzem o ator a um estudo profundo e concreto da ação e que desvela os recursos motrizes da obra”

¹⁰⁴ “Toda a história do teatro está unida ao problema da fala cênica. A força do influxo das palavras, saturadas de verdadeiros, autênticos sentimentos, expressão do conteúdo da obra, sempre ocupou a mente de um dos mais importantes homens do teatro russo”.

fazendo uso de seus próprios termos e, assim, fornecendo, literalmente, a sua própria interpretação do texto.

Percebe-se, então, que Knébel aborda, amplamente, em suas obras, a *ação verbal*, apoiando-se nas suas próprias lembranças sobre o processo de investigação e na tentativa de Stanislavski em buscar a sistematização do trabalho do ator com a palavra ou, na expressão utilizada por Knébel (2000, p. 23), a “fala cênica”. Segundo a autora, Stanislavski, por meio de seu sistema,

[...] nos revela las leyes objetivas del habla escénica, [...] cuya esencia consiste en que el habla escénica es la acción principal, crea una cadena sucesiva de métodos pedagógicos y conocimientos prácticos, que permiten al actor asimilar conscientemente la palabra del autor, hacerla activa, enérgica, orientada hacia un fin determinado, pletórica¹⁰⁵.

Tal sistematização ganha corpo nesse livro, no qual a autora busca clarear a metodologia e a dimensão prática do trabalho de Stanislavski sobre o desafio de tornar a fala cênica efetivamente “pletórica”, ou seja, exuberante em sua expressividade e eficácia teatral. Knébel, diante da constatação da precariedade no trabalho do ator russo da época de Stanislavski, e visando a atingir uma maior gama de nuances no trabalho com a fala cênica, argumenta que, apesar de, desde o teatro grego, a palavra constituir um elemento fundamental na cena, é preciso reaprender a utilizá-la, tornando-a ativa. Esse aprendizado renovado torna-se possível a partir do momento em que a palavra passa a ser vista como propulsora de ações que constituem o fundamento da cena teatral.

Acerca da abordagem stanislavskiana do processo de análise ativa, Knébel focaliza a dimensão verbal afirmando que, quanto mais o ator se aprofunda (em termos de atuação improvisada) no entendimento da peça, a partir da qual se estabelece o processo de criação cênica, tanto sua compreensão do subtexto quanto a criação de imagens internas são mais

¹⁰⁵ (...) “nos revela as leis objetivas da fala cênica [...] cuja essência consiste em que a fala cênica é a ação principal, cria uma cadeia sucessiva de métodos pedagógicos e conhecimentos práticos, que permitem ao ator assimilar conscientemente a palavra do autor, fazê-la ativa, enérgica, orientada para um fim determinado, pletórica”.

facilmente alcançadas. Por conseguinte, sua comunicação junto aos colegas em cena e à plateia será favorecida. Em suma, para a obtenção bem sucedida dessa comunicação, um caminho que pode se mostrar extremamente eficaz é o que possibilita ao ator que conheça e domine os diversos elementos da *ação verbal*.

Vale ressaltar, também, que Knébel aponta o método da análise ativa como fundamental para a aproximação do trabalho de Stanislavski com as ações físicas. Para tanto, a autora serve-se de abundantes exemplos¹⁰⁶. A título de explicação, o processo consiste na exploração de cenas e personagens a partir de circunstâncias dadas e de um breve contato inicial com o texto dramático, usando a mente, corpo, voz e espírito, simultaneamente. Esse método permite uma melhor compreensão e criação da personagem, enquanto que, no procedimento anterior, o “trabalho de mesa” antecedia o ensaio prático e os atores entravam em cena com uma “cabeça cheia” e um “coração vazio”, utilizando expressões de uso popular. O método da análise ativa da obra e do papel busca um envolvimento do ator com o texto de forma mais orgânica, mas, para Knébel (1996, p. 22), havia uma razão preponderante para Stanislavski ter desenvolvido tal método:

La tercera y tal vez más importante de las causas que impulsaron a Stanislavski a hablar del análisis activo de la obra fue la importancia primordial que él daba a la palabra escena.

Pensaba que la acción verbal es la acción principal del espectáculo, veía en ella el vehículo fundamental de la encarnación de las ideas del autor. Trataba de que en el escenario, lo mismo que en la vida, la palabra estuviese indisolublemente unida a las ideas, tareas y acciones del personaje.¹⁰⁷

Com relação à visualização, segundo Knébel (1996, p. 113),

Cuanto más activa es la facultad del actor de ver tras la palabra del autor los hechos vivos de la realidad, imaginar aquello de lo que se está hablando, más poderosamente influirá sobre el espectador. Cuando el actor se da cuenta de que al hablar ha de

¹⁰⁶ Gomes In KNÉBEL, 1996, p. 10-11.

¹⁰⁷ “A terceira e talvez a mais importante das causas que animaram Stanislavski a falar da análise ativa da peça foi a importância primordial que ele dava à palavra em cena. Pensava que a *ação verbal* é a ação principal do espetáculo e via nela o veículo fundamental da personificação das ideias do autor. Tratava de que, no palco, o mesmo que na vida, a palavra estivesse indissolublemente unida às ideias, tarefas e ações do personagem”.

convencer a su interlocutor en escena, consigue conquistar la atención del espectador con su visualización, convicciones, creencias, sentimientos. La percepción por parte del público de toda una serie de imágenes y asociaciones que pueden surgir en la mente del espectador depende plenamente de lo que se pone en la palabra, de lo que evoca la palabra en la imaginación del espectador; de la forma en que se dice la palabra.¹⁰⁸

Portanto, nessa abordagem, o ator, para envolver seu *partenaire*, precisa lançar mão de recursos diversos, entre eles, a visualização e o subtexto, os quais estão diretamente ligados à capacidade de imaginar o que está oculto no texto do autor. E todo esse processo pretende obter, junto ao espectador, imagens equivalentes que constituirão o envolvimento e o entendimento deste durante a fruição do espetáculo.

Nas palavras de Knébel (2000, p.134), o subtexto, também chamado de “monólogo interior”,[...] “ exige del actor una auténtica libertad orgánica que permite el nacimiento de ese magnífico estado de improvisación en el que el actor tiene el poder de enriquecer en cada función la forma verbal ya preparada cada vez con matices nuevos.”¹⁰⁹

Esse resultado junto ao público ocorre em função “do que se põe na palavra”, “da forma em que se diz a palavra”, aspectos que estão ligados a outros elementos da *ação verbal*, entre os quais a pausa, a entonação, a acentuação e o ritmo. Quanto à pausa, Knébel (1996, p. 137-138) explica as três modalidades já referidas anteriormente:

La luftpausa es la interrupción más breve, necesaria para tomar aire, aunque a menudo se emplea para separar dos palabras. A veces la luftpausa no produce ni siquiera una interrupción, sino una retención del tempo verbal. La pausa lógica da la posibilidad de revelar una idea contenida en el texto. La pausa psicológica da vida a esta idea, es decir, con su ayuda el actor trata de transmitir el subtexto. Si la falta de pausas lógicas vuelve tosco el discurso, la falta de pausas psicológicas lo vacían de vida. A este

¹⁰⁸ “Quanto mais ativa é a faculdade de ver depois da palavra do autor os feitos vivos da realidade, imaginar aquilo de que se está falando, mais poderosamente influirá sobre o espectador. Quando o autor percebe que ao falar tem de convencer ao seu interlocutor em cena, consegue conquistar a atenção do espectador com sua visualização, convicções, crenças, sentimentos. A percepção, por parte do público, de toda uma série de imagens e associações que podem surgir na mente do espectador depende plenamente do que se põe na palavra, do que evoca a palavra na imaginação do espectador, da forma como se diz a palavra”.

¹⁰⁹ “Exige do ator uma auténtica liberdade orgánica que permite o nascimento desse magnífico estado de improvisação no que o ator tem o poder de enriquecer em cada função a forma verbal já preparada a cada vez com matizes novos.”

respecto citaba Stanislavsky las palabras de un orador: “que tu discurso sea contenido y tu silencio elocuente”. En ese “silencio elocuente” es donde se encuentra la pausa psicológica.¹¹⁰

Sobre a pausa de transição, Knébel (2000, p. 169), para analisá-la, utiliza-se de um exemplo descrito pelo teatrólogo russo Filipov (1889 – 1965): trata-se do trabalho do ator russo Alexksandr Pávlovich Lensky (1947 – 1908) no papel de Benedito, na peça de Shakespeare *Muito barulho por nada*. Na cena em que sua personagem ouve de Beatriz que esta o ama com loucura, apesar de ter um monólogo a ser dito, o ator não se apressa. Ele se aproveita desse instante e amplia uma *pausa psicológica*: tudo aparentemente se imobiliza na figura do ator, mas percebe-se que, muito discretamente, vai surgindo, no canto dos lábios, a progressão de um sorriso, que, muito lentamente, passa às bochechas e vai se esparramando pelo rosto, até “explodir” seus “petrificados” olhos, quando toda a figura de Benedito apresenta uma explosão de alegria, sem dizer uma única palavra. Esse tipo de pausa diz respeito, com particular ênfase, a momentos de mudança, de transformação da personagem. Não devem ser multiplicadas ao longo de uma atuação, pois, do contrário, podem perder sua força expressiva de sinalizar momentos particularmente importantes na construção arquitetônica geral de todas as maiores ou menores modificações pelas quais passa a personagem ao longo de seu desenvolvimento dramático.

É evidente a relação entre a pausa de transição e o domínio que o ator demonstra do seu subtexto, em função de uma perfeita valorização das circunstâncias dadas, conforme explica Knébel (*op. cit.*, p. 170):

Por cuanto la pausa de gira nace de la pausa psicológica, Stanislavski afirmaba que la habilidad para expresar el complejo de ideas y sentimientos en una pausa depende por

¹¹⁰ “A ‘lufpausa’ é a interrupção mais breve para’ tomar ar’, ainda que, frequentemente, emprega-se para separar palavras. Às vezes, a ‘luftpausa’ não produz sequer uma interrupção, mas uma retenção do tempo verbal. A ‘pausa lógica’ possibilita revelar uma ideia contida no texto. A ‘pausa psicológica’ dá vida a esta ideia, quer dizer, com sua ajuda o ator trata de transmitir o subtexto. Se a falta de ‘pausas lógicas’ torna o discurso grosseiro, com pouco esmero, a falta de “pausas psicológicas”, o esvaziam de vida. A esse respeito, citava Stanislavski as palavras de um orador: ‘que teu discurso seja contido e teu silêncio eloquente’. Nesse silêncio eloquente, é onde se encontra a pausa psicológica”.

completo de la intensidad de los monólogos internos de la continuidad del curso de los pensamientos, nacidos ambos de la valoración de las circunstancias dadas¹¹¹.

A “pausa de gira es imposible sin el monólogo interno” e se, precisamente, “el monólogo interno, complemento del texto del autor, descubridor del resorte interno de la acción, impulsa al actor a revelar sus sentimientos por medio de la pausa”¹¹², é em busca do monólogo interno que caminha continuamente o ator, o qual irá revelar e desvelar sua personagem frente à plateia nos momentos de fala e de silêncio.

Stanislavski, segundo Knébel (*op. cit.*, p. 173), lembra-nos que o ator deveria atuar com a palavra, mas que preenchesse os espaços deixados pelo autor com momentos de significado, nos quais, quando o silêncio viesse pleno de sentido por meio das pausas psicológicas e de transição, a plateia fosse capaz de compreender todo o movimento interno do ator na interpretação de sua personagem. Para chegar a esse ponto, desde o primeiro contato com o texto, faz-se necessário esse exercício de busca, de indagação, de levantamento de todas as informações e imagens que fundamentam esses movimentos particularmente expressivos no desenvolvimento da *ação verbal*.

O papel do subtexto, no processo de tornar orgânica a emissão da palavra, é, também, destacado por Knébel (*op. cit.*, p. 165). Se, para Stanislavski, o principal na *ação verbal* é “que la palabra escrita por el autor está muerta se no es caldeada por la vivencia interna del intérprete”¹¹³, segue-se que cada ator “debe tener presente que en el momento de la creación la palabra proviene del poeta y el subtexto del actor”¹¹⁴. A autora reitera que, se não fosse esse aporte expressivo próprio do ator, “el espectador no iría al teatro para ver una función, sino que se quedaría en casa leyendo la obra”¹¹⁵.

¹¹¹ “Porquanto a *pausa de gira* nasce da pausa psicológica, Stanislavski afirmava que a habilidade para expressar o complexo de ideias e sentimentos em uma ‘pausa’, depende por completo da intensidade dos monólogos internos da continuidade do curso dos pensamentos, nascidos ambos da valorização das circunstâncias dadas”.

¹¹² (...) “pausa de gira é impossível sem o monólogo interno” (...) “o monólogo interno, complemento do texto do autor, descubridor do universo interno da ação, impulsiona o ator a revelar seus sentimentos por meio da pausa”.

¹¹³ (...) “que a palavra escrita pelo autor está morta se não é aquecida pela vivência interna do intérprete”.

¹¹⁴ (...) “deve ter presente o momento da criação da palavra proveniente do poeta e o subtexto do ator”.

¹¹⁵ (...) “o espectador não iria ao teatro para ver uma função, mas se acomodaria em casa lendo a obra”.

Ademais, a força do gesto, do movimento, a presença corpórea do ator são, sem dúvida, indiscutíveis fontes de sentido e significado cênicos, permeando todo o universo da prática atoral, assim como os diversos outros sistemas de signos que compõem a cena. Contudo, encontramos, no elemento verbal, um campo no qual é possível oferecer ao espectador matizes, sentimentos e emoções que não são obteníveis senão por meio desses recursos específicos. Afinal, em Stanislavski, segundo Knébel (*op. cit.*, p. 31), se a arte do teatro “es un arte de síntesis”¹¹⁶, e se a “idea y el pensamiento se expresan través de medios complejos”, “la palabra es el fundamental, el principal medio de influencia en el espectador”¹¹⁷. Em uma perspectiva na qual a palavra adquire tamanha importância, sendo alçada a elemento central na constituição do fazer atoral, tornam-se fundamentais a preparação e o cuidado do ator não somente com seu aparato físico e vocal, mas no conhecimento sempre mais alargado de conceitos com o de *ação verbal*. Na perspectiva desse conceito, Knébel (*op. cit.*, p. 38) ressalta a necessidade da apropriação pelo ator das palavras do autor. Para ela, Stanislavski considerava, de fato, que “el actor puede llegar hasta la palabra viva solo como resultado de un gran trabajo preparatorio que le podrá conducir a que las palabras del autor se conviertan en imprescindibles para expresar los pensamientos del personaje que ha hecho suyos”¹¹⁸.

2.5 Stanislavski por Kusnet

Eugenio Shamanski Kusnetsov, conhecido entre nós, por Eugenio Kusnet (1898 – 1975), de origem russa, chega ao Brasil em 1927. Abandona sua carreira de ator e passa a se dedicar ao comércio até 1947, quando, convidado por Ziembisnski, ator e diretor polonês, residente no Brasil, retoma sua carreira, primeiramente como cantor. Em 1951, subiria ao palco como ator novamente. Sua estreia acontece no TBC, com a peça *Paiol Velho*. Posteriormente, trabalhando no Teatro Oficina, dividirá o seu tempo entre a atuação e a docência. Como professor, tinha sua base metodológica fincada nos ensinamentos de Stanislavski, mas, apesar de ser, até certo ponto, contemporâneo do pedagogo russo, Kusnet (1987, s/p) relata:

¹¹⁶ (...) “uma arte de síntese”.

¹¹⁷ (...) “ideia e pensamento se expressam através de meios complexos”, “a palavra é o fundamental, o principal meio de influenciar o espectador”.

¹¹⁸ (...) “o ator pode chegar até a palavra viva só como resultado de um grande trabalho preparatório que o poderá conduzir às palavras do autor de forma a que se convertam em imprescindíveis para expressar os pensamentos da personagem que se fazem suas”.

No tempo em que eu comecei a trabalhar em teatro profissional, isto é, em 1920, não existia o método por escrito. Nós conhecíamos as tendências do mestre através de alguns artigos escritos por ele e, principalmente, através de suas realizações no “Teatro de Arte de Moscou” [...] Só muito mais tarde, aqui no Brasil, quando, pela primeira vez, tive a oportunidade de ler suas obras, cheguei a reconhecer nos elementos de seu Método alguns detalhes do meu trabalho, quase instintivo, daquele tempo.

A publicação, que surgiu em 1970, veio em decorrência da fusão de dois outros livros: *Iniciação à Arte Dramática* e *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*. No início dos anos de 1970, eles são fundidos e remodelados, com o título de *Ator e Método*¹¹⁹. Nesse livro, o autor dedica-se a estudar, de forma bastante clara e objetiva, os pressupostos apresentados por Stanislavski, exemplificando, como objeto de análise, com práticas teatrais efetuadas tanto em seus trabalhos como ator, quanto com seus alunos, para melhor compreensão por parte do leitor dos conceitos propostos.

Kusnet enfatiza a importância do primeiro contato com o texto e a necessidade da definição dos movimentos advir de um encontro vivo que somente a improvisação pode oferecer. O autor aprofunda, então, a questão da ação no teatro e das relações desta com a lógica dos acontecimentos. A esse respeito, Kusnet (p. 99-100) ressalta que a ação acontece tanto internamente quanto externamente, afetando as relações do ator com o texto, com os outros atores e com o espectador. Nesse sentido, a abertura do ator é associada à “capacidade de usar, em cada nova improvisação, o máximo de sua atenção para perceber a ação dos outros, compreendê-la, comentá-la e depois [...] reagir, pois é através da ação dos outros que nós concebemos o início de nossa própria ação”.

Cabe salientar que Kusnet (p. 44) utiliza o conceito de ação física tanto no sentido de “ação exterior”, quando “devemos desempenhar com a máxima atenção a nossa ação física”, quanto na perspectiva de “*ação interior* – que, evidentemente, deve se processar *simultaneamente* com a *ação exterior* –, momento que devemos ter presentes os pensamentos naturais que acompanham a ação física *dentro das circunstâncias propostas*” [grifos do autor]. A ação

119

física surge, portanto, em razão dos movimentos ditados pela ação interna que mobiliza o ator. Kusnet (p. 45) agrega a esse entendimento a importância, para o ator, dos recursos que tornam possíveis “sentir a presença de objetos imaginários”, sendo necessário, assim, ativar as possibilidades infinitas da imaginação para a visualização.

A capacidade de usar a visualização é primordial na arte de teatro, pois ela equivale à capacidade de usar a sua imaginação, sem o que nenhuma arte existe. Por isso não é suficiente compreender a mecânica da visualização e fazer algumas experiências práticas para constatar a validade desse elemento. Na realidade os exercícios de visualização devem tornar-se parte integrante da vida inteira do ator. [...] Esses exercícios devem transformar-se em *ginástica diária de imaginação*. [grifo do autor]

Essa autodisciplina possibilitará ao ator uma construção interior da personagem que dará veracidade às suas ações e reações experimentadas em cenas. Kusnet leva a questão da *visualização* até o texto falado, quando nos mostra sua concepção de *visualização da fala*. Para o autor (p. 63), essa concepção “nos ensina como ouvir e falar em cena, pensar como se fosse o personagem antes de começar a falar e ouvir”. Dessa forma, Kusnet destaca não só a importância dos sentidos das palavras, mas dos sons delas, que, em muito, podem contribuir para a expressividade em cena. Além disso, alerta que “ganhamos muito estudando outras particularidades dessa forma de ação que é a FALA” (p. 67).

Destaco, ainda, o seguinte fragmento em que Kusnet (p. 103) evidencia uma possível confusão entre o conceito stanislavskiano de *ação física* com a noção que o senso comum tem de movimento físico: “*agir fisicamente não que dizer executar apenas uma série de gestos e movimentos do personagem. É um erro interpretar assim esse termo de Stanislavski*” [grifo do autor]. Nesse caso, a dimensão interior, a motivação sempre precisa estar presente para transformar um movimento numa ação. E o autor continua, afirmando que a “fala humana também é uma ação física. Ela é consequência do pensamento humano e, portanto, também faz parte da ação física do personagem”.

2.6 Ação verbal: uma possibilidade de conceituação

Julgo necessário, a esta altura, sintetizar uma possível compreensão do conceito central desta dissertação. Para tanto, valho-me, inicialmente, da seguinte questão: como se poderia conceber, sinteticamente, *ação verbal* na perspectiva stanislavskiana? Sobretudo, tendo em vista que, para Stanislavski, falar é agir e essa ação tem como duplo alvo instilar no outro – ator e espectador – um conjunto de efeitos expressivos que se traduzam por imagens internas. Nessas condições, uma pista para se formular uma definição desse conceito pode ser encontrada exatamente no processo de dupla interação mediada pela palavra que o ator emite em cena.

Ação verbal, em Stanislavski (1997, p. 444), diz respeito ao processo de transformação da fala, de simples uso de palavras em “[...] una acción auténtica, fecunda y dirigida hacia un fin”.¹²⁰ O processo de comunicação por meio da fala, no cotidiano, ocorre por uma necessidade pragmática, ou seja, ligada ao uso da fala como instrumento de relação interpessoal, enquanto que, na cena teatral, no contexto teórico aqui delineado, esse processo comunicacional “es aun más importante y necesario, puesto que si los actores dejan de comunicarse entre sí, el espectador no sabrá lo que ocurre en sus almas y no tendrá nada que hacer en el teatro”¹²¹.

Percebemos, repetidamente, Stanislavski frisar a relação entre o processo interior do ator, relacionado aos pensamentos e sentimentos a serem comunicados, e o processo de exteriorização desses conteúdos por meio da ação (física ou verbal), dimensões que constituem o prazer do espectador, sendo este uma testemunha privilegiada desse movimento contínuo da concretização sensível de ideias e emoções. A passagem do subjetivo para o objetivo, do interior para o exterior, constitui, em Stanislavski (*op. cit.*, p. 15), “el principio de la acción verbal dinámica y provista de un propósito, o sea la influencia de la palabra sobre el *partenaire* que se apoya en las ‘imágenes de la visión interior’ (o representaciones figuradas)”.¹²²

¹²⁰(...) “uma ação autêntica, fecunda e dirigida a um fim”.

¹²¹ “É ainda mais importante e necessário posto que se os atores deixam de comunicar-se entre si, o espectador não saberá o que ocorre em suas almas e não terá nada que fazer no teatro”.

¹²² (...) “o princípio da *ação verbal* dinâmica e provida de um propósito, ou seja, a influência da palavra sobre o *partenaire* que se apoia nas ‘imagens da visão interior’ (ou representações figuradas)”.

Segundo Knébel (1996, p. 22), no pensamento stanislavskiano, a *ação verbal* está, também, ligada inextricavelmente à noção de personagem. Essa concepção, por sua vez, apresenta-se ancorada na noção do texto dramático como o material detonador do processo criativo em teatro. No âmbito da personagem, o conceito tende a conduzir o ator a direcionar seu trabalho de maneira tal que “la palabra estuviese indisolublemente unida a las ideas, tareas y acciones del personaje”¹²³. No campo do texto, os procedimentos cênicos, decorrentes desse conceito, constituiriam “el vehículo fundamental de la encarnación de las ideas del autor”.¹²⁴

Confirmando essa perspectiva de compreensão, encontramos, em Toporkov (1961, p. 207), que Stanislavski, após o desenvolvimento de toda a conduta física na encenação, lembra aos atores a necessidade de um contínuo trabalho de transferência do plano mental (imagens suscitadas pelo texto) para o plano físico (emissão vocal do texto), trabalho que pode ser realizado de inúmeras formas:

La acción verbal es la capacidad del actor de contagiar al *partenaire* con su percepción visual. Y para eso hace falta ver uno mismo muy claro, muy detalladamente las cosas de las que se hace partícipe al compañero de la escena. La esfera de la acción verbal es inmensa. Se puede transmitir el pensamiento con una frase, una entonación, una exclamación o con palabras sueltas. La transmisión del pensamiento propio, eso es la acción. Todas sus ideas, palabras, percepciones visuales, todo es para el *partenaire*.¹²⁵

Parece-me possível afirmar, portanto, que a *ação verbal*, conceito intrinsecamente ligado ao de ação física, pode ser definida como um conjunto de princípios, conceitos e procedimentos atoriais que visam a transformar os enunciados verbais em motores da ação dramática e cênica, produzindo transformações sensíveis tanto no parceiro de cena quanto no espectador. O ator tem, para construir sua *ação verbal*, a tarefa de elaborar uma sequência expressiva de emissões do texto dramático – para tanto, valendo-se de procedimentos como a imaginação, a visualização, o subtexto, a pausa, a entonação, a acentuação e o conceito de tempo-ritmo –, de

¹²³ (...) “a palavra esteve indissolublemente unida às ideias, tarefas e ações da personagem”.

¹²⁴ (...) “o veículo fundamental da encarnação das ideias do autor”.

¹²⁵ (...) “A *ação verbal* é a capacidade do ator de contagiar o parceiro de cena com sua percepção visual. Para isso, deve-se ver muito claro, muito detalhadamente, as coisas das quais é participante o companheiro da cena. A esfera da *ação verbal* é imensa. Pode-se transmitir o pensamento com uma frase, uma entonação, uma exclamação, ou com palavras soltas. A transmissão do pensamento próprio, isto é, a ação. Todas as suas ideias, palavras, percepções visuais, tudo é para o parceiro de cena”.

tal modo que essa sequência se torne propícia a clarificar a expressão da personagem em sua constituição individual e em suas relações e reações aos outros personagens componentes da obra dramática encenada, culminando, assim, com a possibilidade de tocar o espectador, destinatário de toda forma de expressão teatral.

No próximo capítulo, insiro, no meu texto, “vozes” de autores que tratam do trabalho do ator com a fala em chaves mais ou menos diferenciadas das proposições stanislavskianas que examinei até este ponto da dissertação.

Capítulo 3

Ação verbal & Cia – outros conceitos

Porque existe um som de voz,
e um eco – e um horizonte de pedra
e uma floresta de rumores e água

Que modificam os nomes e os verbos
e tudo não é somente léxico e sintaxe

Assim tenho visto

Cecília Meireles

Este capítulo consiste na apresentação e discussão de conceitos relacionados, em maior ou menor grau, ao conceito stanislavskiano de *ação verbal*. Tal levantamento objetiva um alargamento conceitual que possa ser útil tanto para aprofundar a compreensão iniciada nos capítulos anteriores, quanto para sua utilização na análise das considerações de atores locais acerca de seu trabalho com a fala. Os autores, aqui abordados, foram escolhidos a partir da constatação de que, em suas respectivas obras, fazem uso evidente de termos que, se não se aproximam da noção central desta pesquisa, pelo menos a problematizam, lançando sobre o assunto um olhar enriquecedor.

Num primeiro momento, parece-me fundamental considerar que, no trabalho do ator com a fala, duas dimensões colocam-se diante do pesquisador: a dimensão vocal (relativa ao plano da voz em sua materialidade significativa) e a dimensão verbal (relacionada ao plano da voz em seus significados alcançados via articulação semântica das palavras emitidas). Em outras palavras, a fala, ao mesmo tempo em que se configura como mensagem verbal, carrega em si uma dimensão sonora – a voz – a qual transporta o texto e o transforma. Essa dimensão, aliás, amplia-se numa interação com a mensagem verbal, produzindo infinitas possibilidades expressivas.

3.1 *Ação verbal*: conceitos afins

Retomando o conceito de ação dramática, o pesquisador Patrice Pavis (1999, p. 6) aponta que,

No teatro, a ação não é um simples caso de movimento ou de agitação cênica perceptível. Ela se situa *também*, e para a tragédia clássica *sobretudo*, no interior da personagem em sua evolução, suas decisões, logo em seus *discursos*. Daí o termo ação falada (segundo a *azione parlata* definida por Pirandello).

Toda fala no palco é atuante e aí, mais que em qualquer lugar, “dizer é fazer”. [grifos do autor]

Nessa passagem, constatamos a existência da ação falada, relacionada à ação dramática, uma vez que é derivada da ideia da “personagem em sua evolução, suas decisões”, essas concretizadas no seu discurso. O próprio Pirandello¹²⁶, referido por Pavis, associa a “vida” da personagem ao modo pelo qual o autor dramático estabelece, como se fora um “pacto” criativo, as frases verbais que a devem constituir:

Ora, este prodígio [das personagens adquirirem “vida própria”] pode advir de um único pacto: que se encontre, a saber, a palavra que seja mesmo a ação falada, a palavra viva que mova, a expressão imediata, conatural à ação, a frase única, que não pode ser outra, própria àquele dado personagem naquela dada situação: palavras, expressões, frases que não se inventam, mas que nascem quando o autor esteja verdadeiramente identificado com a sua criatura a ponto de senti-la como esta se sente, a querer como esta quer¹²⁷. [tradução nossa]

Com base nessa concepção de ação, é possível afirmar que o ator deve buscar na “palavra viva que mova, a expressão imediata, conatural à ação”, “própria àquele dado personagem naquela dada situação”. É interessante notar que esse pensamento se aproxima, particularmente, da relação stanislavskiana entre a fala e as “circunstâncias dadas”¹²⁸. Ainda,

¹²⁶ Texto disponível em <http://www.pirandelloweb.com/scritti/scritti_l'azione_parlata.htm>. Acesso em 17/03/2010.

¹²⁷ “Ora questo prodigio può avvenire a un solo patto: che si trovi cioè la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può esser che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole”.

¹²⁸ “[...] qué se entiende por “circunstancias dadas” – dijo Shústov – La fábula de la obras, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y *regisseurs*, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación. Las “circunstancias dadas”, como el “sí”, son una suposición, un “invento de la imaginación”. Su origen es el mismo. En un caso se trata de una presunción (el “sí”); en el otro, de su complemento (las

fica evidenciada, aqui, a perspectiva pirandelliana “textocêntrica”, seja no plano da dramaturgia ou no plano da encenação e da atuação.

Pavis (*op. cit.*, p. 93) avança na definição de *ação falada* quando afirma que é necessário apenas que os atores falem para que o espectador imediatamente crie imagens mentais que transformam diálogo em universo dramático. Nas palavras desse autor, basta “que os protagonistas tenham uma atividade lingüística para que o espectador imagine a transformação do universo dramático, a modificação do esquema actancial, a dinâmica da ação”, ou seja, “a ação é, portanto um elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação” (p. 3). Assim, o modo pelo qual a fala é proferida no *hic et nunc* da cena, através de emissão verbal e do silêncio, é sempre fator de ação cênica e do sentido dessa.

Ainda em Pavis, (2005, p. 124), encontramos, também, a expressão “atividade vocal”, a qual “revela um estado emocional que, às vezes, mas não necessariamente, é acompanhado e codificado por uma ação vocal: gemidos, gritos, choros, surpresa, risos”. Nesse cenário, o autor propõe que “a voz se colore – de maneira indelével – com as emoções que expressa e gera ao mesmo tempo”. Esse “colorido” vocal é o que constitui a condição expressiva do uso da voz pelo ator em cena. Dessa maneira, Pavis (*op. cit.*, p. 126) parece preferir a compreensão da voz como “o significado da personagem”, mas caminha em direção a pensar a voz como um significante “aberto e irreduzível a uma significação unívoca, uma marca inscrita na carne viva do auditor que não lhe pode escapar”. Nessa relação, ator e espectador tecem íntima relação, construindo, continuamente, significados a partir da tríade

“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”” (Stanislavski, 1980, p. 92) Tradução: “O que se entende por “circunstâncias dadas” – disse Shústov – A fábula das obras, seus feitos, acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de vida, nossa ideia da obra como atores e diretores, o que acrescentamos de nós mesmos, a montagem, o cenário, o figurino, os adereços, a iluminação, os ruídos e sons, e tudo mais que os atores devem ter em conta durante sua criação. As “circunstancias dadas” como o “se” [mágico] são uma suposição, uma “invenção da imaginação”. Sua origem é a mesma. No caso, se trata de uma presunção (o “se”); no outro, de seu complemento (as “circunstâncias dadas”). O “se” sempre dá começo à criação; as “circunstâncias dadas” a desenvolvem. Sem elas, o “se” não pode existir nem adquirir sua força de estímulo. Porém, suas funções são algo diferente: o “se” dá impulso à imaginação adormecida, enquanto que as “circunstâncias dadas” dão fundamento ao “se”.

linguagem/voz/corpo, pois “devemos poder sentir o corpo que leva e é levado pela voz” (p. 127).

Além disso, Pavis (1999, p. 406) menciona uma “reviravolta copernicana” em relação ao estatuto do texto como elemento componente do fenômeno teatral. Assim, o autor contrapõe a visão logocêntrica, na qual o texto é “convertido no elemento primário, na estrutura profunda e no conteúdo essencial da arte dramática”, a uma visão contrária, na qual “a suspeita em relação à palavra como depositária da verdade e a liberação das forças inconscientes da imagem e do sonho provocam uma exclusão da arte teatral do domínio do verbo, considerado como único pertinente à cena” (p. 407). Portanto, são perspectivas opostas de tratar o texto: na primeira, como “elemento primário”; na segunda, como objeto, o qual não mais domina a arte teatral.

A pesquisadora e fonoaudióloga Lucia Helena Gayotto (2002), a partir de sua atuação junto a atores como preparadora vocal, além de buscar auxiliá-los no cuidado com a voz, vislumbra a possibilidade de contribuir na construção vocal dos personagens. Voz e ação, para a autora, são vistas como propulsoras de sentido. Então, Gayotto (*op. cit.*, p. 40) sugere a “criação de uma ‘partitura vocal’, meio pelo qual a ação vocal poderá ser (re) visitada e contribuir para as possibilidades de afetar público e parceiros de cena através da voz.”

Vale ressaltar, também, que Gayotto (*op. cit.*, p. 22) define *ação vocal* como “a voz interferindo decisivamente na situação cênica e, conseqüentemente, afetando os rumos do espetáculo e atando o espectador”, considerando, nesse processo de emissão vocal, que “se fundem as *forças vitais* e os *recursos vocais*” do ator” [grifos da autora]. Dessa forma, aqui, é a voz que age, que afeta o desenvolvimento do espetáculo. Essa energia que emana da voz em cena é o resultado da união das “forças vitais”, as quais se referem “ao querer, ao imaginar, ao conceber, ao atentar, ao perceber”. Segundo a autora, “tais forças sustentam e fazem com que esta [a voz] venha à tona instigada pelas sensações, afetos, vontades, desejos” (p. 21). A partir dessa instigação da voz impregnada de tais conteúdos, haverá um impacto na cena teatral.

Quanto aos “recursos vocais”, Gayotto (*op. cit.*, p. 20-21) propõe que esses se diferenciam em “*recursos primários* da voz – respiração, intensidade, freqüência, ressonância, articulação” e “*recursos resultantes*, que são *dinâmicas da voz* – projeção, volume, ritmo, velocidade,

cadência, entonação, fluência, duração, pausa, e ênfase” [grifos da autora]. Conjugados, os recursos primários e secundários “expressam as intenções e/ou os sentidos vocais na emissão”. Tais recursos deverão ser combinados em todo o processo criativo para se alcançar o que é proposto pela autora como *ação vocal*. Essa ação nasce dos propósitos da cena, da personagem, cabendo ao ator buscar a utilização dos “recursos vocais” para tornar mais “penetrante” a voz, que “deve resultar na criação ou modificação da realidade, como gerador de impacto sobre alguém ou alguma coisa, que toma atitude, faz acontecer” (p. 27).

É importante reconhecer que Gayotto inspira seu trabalho em Stanislavski (1986, 1987, 1991), buscando justificativas para ampliar as possibilidades do uso da voz pelo ator na cena. Procura, em sua pesquisa, resposta para uma questão que se impôs a partir do seu trabalho com os atores: como concretizar as ações por ela defendidas como ações vocais no texto falado? Com vistas a investigar esse problema, a pesquisadora analisou anotações que atores faziam durante ensaios e, a partir desse material, elaborou uma metodologia nomeada de partitura vocal, que é inspirada na partitura do papel de Stanislavski (1993, p. 123). A partir dessas análises, é construída sua definição de ação vocal.

Em sua inspiração stanislavskiana, Gayotto (*op. cit.*, p. 30) trata, também, da relação entre ação física e ação vocal. Segundo a autora, essas “ocorrem em comunhão fazendo a história acontecer. O texto requer ação, a ação pede o texto para manifestar-se”. Para a pesquisadora, ainda, “a interpretação do ator tem na fala um movimento de atitude que traduz a própria ação cênica”. Nessa perspectiva, as ações física e vocal são vistas como um fenômeno único, ao qual podem ser relacionados com “um movimento do ator buscando expressar-se vocalmente na presentificação de seu personagem, que vem estruturado pela escrita de um autor”, o “texto atravessado por conjunções de situações diversas”, “um personagem que realiza um caminho próprio dentro dessa história” e “pela direção e pela interpretação do ator em sua época” (p. 23). Por assim ser, ao se expressar através do texto, o ator apresenta uma personagem que já está estruturada pelo dramaturgo.

Atores em ensaios, treinamentos e outras práticas criam desenhos a partir do texto, os quais os auxiliarão na construção da respectiva personagem e, conseqüentemente, na voz desta. Essa

prática de Gayotto (*op. cit.*, p. 38) é dividida em três momentos: primeiro vem “o texto teatral que é recebido para a primeira leitura”; em seguida, “a *partitura do papel* – referências interpretativas que os atores marcam ou acrescentam ao texto escrito”; por fim, “a *partitura vocal*, mapeamento da *ação vocal* do ator”. A “partitura vocal” citada é o resultado do trabalho do ator sobre o texto a ser encenado, quando, então, propõe-se uma re-criação do texto original, no sentido de que o ator, sozinho ou com o preparador vocal, utilizando os “recursos vocais” acima descritos, pode registrar, graficamente, com desenhos, no texto, “os movimentos da voz cênica [...] para aquele personagem” (p. 41). A *partitura do papel* recebe, no processo aqui referido, as anotações da *partitura vocal*, viabilizando uma combinação entre o texto do autor, a percepção do ator de sua fala, de seus deslocamentos, ações, ou seja, de sua atuação. Tais procedimentos remetem a Stanislavski (*op. cit.*, p. 120), quando este, referindo-se à *partitura espiritual do papel*, sugere que o ator divida o texto em uma série de objetivos e unidades. Essa partitura constitui-se de “toda esta larga nómina de pequeños y grandes objetivos, de fragmentos, escenas y actos” e “se compone de objetivos físicos y psicológicos elementales, que van fijando las vivencias del intérprete”¹²⁹.

Gayotto (*op. cit.*, p. 44) aproxima-se, detalhadamente, de Stanislavski (*op. cit.*, p. 327), também, no que se refere às suas considerações sobre a *pausa* como “recurso vocal resultante”, confirmando o que apresentei sobre este assunto no primeiro capítulo desta dissertação. Outro conceito utilizado por Gayotto (*op. cit.*, p. 44-45), a “ênfase”, está diretamente relacionado ao conceito de “acentuação” em Stanislavski (1997, p. 111). Para a autora,

A ênfase é a proeminência que se vai dar na fala, com a utilização dos mais variados *recursos vocais*, na qual sons, palavras, “palavra frase” ou sintagmas – conjunto de palavras com núcleo e modificadores – e orações, são salientados em relação aos outros elementos desta fala, sempre associados ao seu contexto interpretativo. A ênfase dá vitalidade às palavras faladas, está ligada à intenção da fala, o que implica, ao mesmo tempo, uma flexão do ator e do personagem sobre si e o envolvimento do/com o outro – texto, espectador.

¹²⁹ (...) “toda esta vasta quantidade de pequenos e grandes objetivos, de fragmentos, cenas e atos” (...) “se compõe de objetivos físicos e psicológicos elementares, os quais vão fixando as vivências do intérprete”.

A ação vocal acontece, portanto, através das ênfases que o ator utiliza. Ele, então, relaciona-as com a intensidade – força com que o som é produzido – e, também, com a *pausa*. Já os recursos vocais, segundo Gayotto (*op. cit.*, p. 54), sempre se mesclam, trazendo para o trabalho vocal do ator uma gama variada de possibilidades. Nas palavras da autora, o que existe “na *partitura*, é uma ligação intensa entre ênfases e pausas, no momento em que os ensaios são constantes e a repetição das falas, já com algumas anotações iniciais, vai proporcionando tempos e andamentos ao texto”.

Gayotto (*op. cit.*, p. 47-48), também, inclui, em sua análise, recursos que enfatizam a fala com a força ou o abrandamento da articulação¹³⁰, recurso por meio do qual se pode atingir uma maior inteligibilidade do texto, mas que, também, está ligado ao tempo e ao ritmo, ou seja, “por intermédio dos tempos criados na fala, tem-se andamentos diversos e *velocidades*, rápidas ou lentas, determinando ritmos diferenciados”. Sendo assim, o ator ganha com a utilização desses recursos, os quais geram cadências nas palavras e falas quando bem desenhadas e escolhidas, tornando-se particularidades “singularizadas nas *ações vocais* dos atores” [grifos da autora].

Ademais, Gayotto (*op. cit.* p. 27-28) observa que “a *ação vocal* se dá também num plano invisível, mobilizando sensações, impressões”, deslocando-se “não apenas fisicamente, através de ondas sonoras, mas pelos sentidos e afetos que provoca no encontro entre os personagens, e destes com o público”, comunicando “as nuances mais impalpáveis do pensamento e dos sentidos” e possuindo “as palavras de um texto” “ilimitadas possibilidades de movimento, assim como o mover-se corporalmente”. A autora, ainda, afirma que “um enunciado, um texto podem e devem ser elaborados como ação vocal, pois a palavra destituída de situação perde vigor”. Em outros termos, a situação dramática, dentro da qual a personagem é categoria fundamental, constitui-se, para Gayotto, como condição indispensável para a produção do sentido da fala, da voz.

¹³⁰ Articulação é o processo pelo qual o aparelho fonador humano emite diferenciadamente cada um dos fonemas constituintes de determinada língua. No dicionário encontra-se: “5. *Fon.* Cada uma das três fases do movimento dos órgãos fonadores na emissão de um fonema. A primeira fase de articulação, a aproximação dos lábios, chama-se *catástase*, *implosão* ou *intenção*; a segunda fase, a manutenção da aproximação feita, denomina-se *tensão*, *duração*, ou *articulação sistente*; e a terceira, de retorno do órgão fonador (os lábios) à posição de repouso diz-se *metástase*, *explosão* ou *distensão*. (In: HOLANDA, 1999, p. 177).

O conceito de ação vocal é, também, apresentado pelo ator, diretor e pesquisador Luis Otávio Burnier, que buscou compreender a arte do ator e construiu, a partir da pesquisa e da análise da prática atoral, uma técnica de treinamento e representação, tendo como inspiração o trabalho de Eugenio Barba (1936 –) e Étienne Decroux (1898 – 1991). Burnier (2001, p. 20) considera que “o ator para o desenvolvimento de sua arte, faz uso de seu ‘corpo vivente’¹³¹ ou de seu ‘corpo-em-vida’¹³² no tempo e no espaço, ao desenvolver ações com uma certa presença e colocar o todo em jogo”. Nesse contexto, a pesquisa desse autor aponta para o uso do corpo do ator em toda a sua abrangência e possibilidades. Então, o ator não é visto como aquele que interpreta, mas que representa¹³³, e, através das ações físicas, é que vai construindo a expressão de sua arte.

Para Burnier (*op. cit.*, p. 35), ainda, o ator “é o poeta da ação. A sua poesia reside, sobretudo e antes de qualquer outro fato, em *como* ele vive e reinterpreta suas ações assim desenhadas e delineadas”. Ou seja, “independentemente do tipo de teatro que faça”, “sua poesia estará sempre em *como* ele represente, por meio de suas ações, para os espectadores” [grifos do autor]. Seguindo essa linha de pensamento, a ação, ao ser iniciada, é geradora de mudanças, algo que surge em re-ação a um estado anterior. Será ação, para o ator, tudo o que modificar a realidade e, para o espectador, tudo o que modifica seu ser, sua forma de perceber, sua leitura de mundo. Tendo isso em vista, o autor, ao aprofundar o trabalho ligado às ações físicas, aproxima-se da concepção de Stanislavski (1993, p. 356), segundo a qual, “condensando y aguzando la atmósfera en la cual se realiza la acción física se hace más completo el objetivo, lo cual ayuda a profundizar la línea de la vida del cuerpo humano, acercándola cada vez más, hasta ser confundirla con la línea interior del espíritu del papel, que sigue desarrollándose y creciendo de modo natural”¹³⁴. É a partir dessas ideias, agregadas às de Barba e Decroux, que Burnier solidificará as linhas metodológicas por ele desenvolvidas.

¹³¹ “A formulação appiana de *corpo vivo* ou *corpo vivente* é a mais adequada, ao considerá-lo não somente como uma massa muscular com articulações ósseas, mas um corpo-pessoa, *animado*, habitado, vibrante, reluzente. A noção do *corpo vivente* de Appia, ou do *corpo-em-vida* de Barba, coloca-nos, portanto, mais próximos do material de trabalho do ator” (BURNIER, 2001, p. 19-20).

¹³² “Seu corpo não é um corpo-mecânico, mas um corpo-em-vida” (Barba *apud* BURNIER, *op. cit.*, p. 19).

¹³³ “Em seu sentido próprio, interpretar quer dizer traduzir e representar significa estar no lugar de (o chefe de gabinete que representa o prefeito), mas também pode significar o encontro de um equivalente” (BURNIER, *op. cit.*, p. 21).

¹³⁴ (...) “condensando e aguçando a atmosfera na qual se realiza a ação física, faz-se mais completo o objetivo, o qual ajuda a aprofundar a linha da vida do corpo humano, aproximando-a cada vez mais, até confundir-se com a linha interior do espírito do papel, o qual segue crescendo e desenvolvendo-se de modo natural”.

Como relação ao trabalho do ator com a fala, encontramos, em Burnier (*op. cit.*, p. 56), o conceito de ação vocal, definido como “*texto da voz e não das palavras*” [grifo do autor]; “ação que a voz faz no espaço e no tempo” (p. 57). A voz é compreendida, aqui, como elemento que atua, que age; a voz utilizada enquanto som, força, volume. Nesse caso, as palavras não são vistas apenas pelo seu aspecto semântico. Na verdade, o importante é a maneira como se utilizará a voz que corporifica sonoramente as palavras, sendo que essa voz é tida como um elemento intrinsecamente ligado ao corpo, pertencente ao corpo.

Burnier (*op. cit.* p. 134) avança em sua definição, enfatizando que ação vocal “é precisamente a maneira como a voz atua no tempo e no espaço, estabelecendo uma relação de causalidade entre a ação que executa e a dinâmica de emissão do som”. Nesse campo de visão, a ação vocal não está relacionada ao texto do autor, não é produto de uma construção anterior, mas refere-se à força e à vibração do som vocal, aliadas ao movimento corporal, o que é construído pelo ator. Burnier (*op. cit.* p. 198) evidencia a relação secundária do significado semântico da fala em relação ao significado expressivo do som vocal, quando afirma que, se o ator já tiver desenvolvido formas vocais, obtidas pelo processo de mimesis corpórea¹³⁵,

a união da ação vocal com o texto literário é conceitualmente muito simples: basta trocar o texto dito pela pessoa pelo texto dito pelo personagem, mantendo a mesma ação vocal. Assim, por exemplo, uma paciente [observada anteriormente pela atriz] dizia: “Feio, bah!”, e na peça este texto era substituído por “Sônia, bah!, sempre Sônia...”

Para o autor, portanto, o texto da personagem nasce a partir de propostas feitas aos atores, motivados pelos enredos e pelos laboratórios, cujo sentido é recuperado e acionado quando da posterior definição e emissão dos textos dos autores. Nesse percurso, Burnier (*op. cit.* p. 57) propõe alguns elementos vocais que podem ampliar as possibilidades da ação vocal: a musicalidade, “resultante de um conjunto de elementos, como pontuações, pausas, efeitos de

¹³⁵ A mimesis corpórea “possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, pela imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. [...] Cabe ao ator a função de ‘dar vida’ a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal” (FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas – SP: Editora da UNICAMP / Imprensa Oficial do Estado S. A. – IMESP, 2001, p. 202).

causalidade vocal, os quais determinam o dinamorítmo¹³⁶ da ação”; a articulação, “o fato de emitir, mais ou menos articuladamente, os sons das palavras. A articulação, no entanto, faz parte da musicalidade da ação vocal”.

Além disso, Burnier (*op. cit.* p. 134) identifica, na emissão vocal, uma correlação de elementos gramaticais (pontuações) com o tempo (pausas), com dinâmicas diferenciadas de ritmo: importa menos o que se quer dizer do que como se quer dizer. Importa testar se uma determinada voz funciona ou não com palavras e quais nuances aqueles elementos trazem para a voz, pois podemos “falar uma mesma palavra de maneiras tão distintas que seu significado muda completamente”. É interessante observar que, quando o autor aborda a corporeidade, ou seja, “a maneira como informações de ordens diversas, referentes à pessoa, *operacionalizam-se* e articulam-se por meio do corpo, ou seja, como essas informações se *somatizam*” (185) [grifos do autor], ele propõe que o trabalho do ator com a fala pode ser estimulado por imagens e cores. Nesse caso, temos a memória perceptiva e a imaginação alterando elementos mais objetivos da ação. Nos termos de Burnier (*op. cit.*, p. 185):

Quando nos referimos às *qualidades* e as *cores* que determinadas ações físicas podem emanar, estamos lançando mão de imagens estimulantes. [...] pode-se fazer um correlato por equivalência, o que é estimulante, mesmo se não científico, entre as cores e as qualidades vibratórias das ações físicas. [grifos do autor]

A corporeidade, resultante das diversas informações articuladas por meio do corpo, é “parte das ações físicas e vocais”¹³⁷. A voz é entendida, nesse contexto, como parte do corpo, como possibilidade de atuação física. Para Burnier (*op. cit.* p. 56), se tomarmos

[...] a voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria como um “braço do corpo”. Assim, esse “braço” pode *pegar* um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma outra pessoa, afirmar ou hesitar... [grifo do autor]

¹³⁶ “Os estudos de Decroux sobre o ritmo levaram-no a constatar que este se traduz, no trabalho do ator, em diferentes *dinâmicas de ritmo*, o que ele chamou *dinamorítmo*” (BURNIER, *op. cit.*, p. 46).

¹³⁷ BURNIER, *op. cit.* p. 185.

Sendo assim, a voz, enquanto ação, cria e provoca reações no outro. É necessário confirmar que a responsável por isso é a voz e não, as palavras. Com relação ao fragmento acima, observo que a pesquisa lança mão de procedimentos propostos por Decroux. Nessa oportunidade, Burnier alude à força e à delicadeza da voz, como se fosse um “braço” capaz de dinamizar a cena, seja com palavras ou sons, o autor utiliza-se de uma terminologia inspirada no diretor e pesquisador italiano Eugenio Barba (1991, p. 62), o qual, também, conceitua ação vocal:

Começamos a falar de ações vocais. Aquilo que para nós, anteriormente, tinha sido um postulado: a voz é um processo fisiológico – tornou-se, então, realidade palpável que engajava o organismo inteiro e projetava no espaço. A voz era um prolongamento do corpo, que através do espaço golpeava, tocava, acariciava, cercava, empurrava ou sondava à distância ou a poucos centímetros.

Já Burnier (*op. cit.*, p. 56) define ação vocal como “*texto da voz* e não das palavras” e reafirma essa perspectiva, propondo “que o texto seja sabido de memória, que o ator não tenha de pensá-lo, mas simplesmente dizê-lo, pois neste trabalho não importa *o que* será dito, mas *como*” [grifo do autor], sendo mais relevante “testar se uma determinada voz funciona ou não com palavras e que nuances elas trazem para essa voz” (p. 103).

À luz dessas considerações, podemos compreender que corpo e voz estão perfeitamente sintonizados, já que uma voz é produzida a partir de respostas às imagens criadas pelos atores e essas imagens, por sua vez, serviam-lhes de estímulo para o seu treinamento pessoal.

Barba (*op. cit.*, p. 56) exemplifica esse processo do corpo e da voz, referindo-se ao trabalho de uma de suas atrizes que, numa língua inventada por ela mesma, experimenta, por meio da voz, fazer com que seus colegas reajam fisicamente. A voz da atriz “age todo o tempo, isto é, tenta exigir, obrigar os seus companheiros a executar aquilo que ela quer e, ao mesmo tempo, a voz reage, adaptando-se ao que os companheiros fazem”. Portanto, não há divisões. Voz e corpo são unos e assim realizam ações e corporificam reações. Inclusive, o corpo, afirma

Barba (*loc. cit.*), “é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavra e som”. A voz, por sua vez, “é corpo invisível que opera no espaço. Então, não há dualidades, subdivisões entre voz e corpo. Na realidade, existem, apenas, ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade.”

Outro conceito importante, encontrado em Barba (*op. cit.*, p. 80), é o de *ação sonora*, em decorrência das atividades de aprofundamento no treinamento dos seus atores, envolvendo o uso de instrumentos musicais, como acessórios cênicos, teatralizados, e que foram transformados em partes integrantes da ação. Nesse processo,

O uso do ritmo criado pelos instrumentos nos permitiu entrelaçar a “voz” dos instrumentos com a dos atores, enriquecer e modelar, em inumeráveis matizes, o universo sonoro de um espetáculo (por isso é necessário falar de *ações sonoras* exatamente como se fala de ações físicas). [grifo do autor]

No escopo desse comentário, torna-se perceptível que as ações sonoras distinguem-se das ações vocais, já que, como fica evidente no relato do pesquisador, a primeira é uma produção que nasce do instrumento musical e funde-se com a sonoridade vocal dos atores, tornando instrumento e corpo uma única célula. Assim, o autor atribui a mesma relevância à ação sonora que é conferida ao conceito já sedimentado de ação física. Na interação delas, está presente a ação vocal, apesar de cada uma possuir canais diferenciados de manifestação. Portanto, há uma consonância, uma interpenetração entre as ações produzidas pelo ator, como, por exemplo, os ritmos produzidos por instrumentos percussivos.

Para melhor compreender as ações sonoras, Barba (*op. cit.*, p. 83) exemplifica esse entrelaçamento de ações físicas, vocais e sonoras, por meio do trabalho desenvolvido com o seu grupo ao encenar textos de Bertolt Brecht (1898 – 1956), processo que, aliás, resultou no espetáculo *Cinzas de Brecht* (1980). A mistura de idiomas lembrava um cânone musical no “nível semântico, lógico, discursivo” “entrecortado por outros níveis sonoros”. Exílio e história são concretizados por canções, falas, melodias que “infiltram-se por todos os cantos” e

Este tecido de ações sonoras – em conflito mútuo, complementaridade e contraponto – se entrelaça com o tecido das ações físicas, das situações com as quais nós, no Odin, nos confrontamos com Bertolt Brecht, sua condição de exilado e a história de sua época.

Ao buscar, cada vez mais, consonância entre as ações dos atores com os ritmos e acentos musicais que as reiteravam, Barba (*op. cit.* p. 80) percebeu que

Tudo que é visível (que tem um corpo) deve ser sonoro (encontrar sua voz) e tudo que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar seu corpo). Lembro-me de que, nesta época, dizia a meus companheiros: em nossos espetáculos, os surdos devem ouvir com seus olhos e os cegos ver com seus ouvidos.

Ademais, Barba (*op. cit.*, p. 56), afirma que “a voz, tanto na sua componente semântica e lógica, quanto na sua componente sonora, é uma força material, um verdadeiro ato que põe em movimento, dirige, dá forma, para”, podendo-se falar em “ações vocais, que provocam uma reação imediata naquele que é atingido”. Dessa maneira, o autor considera o texto como um objeto independente, que deve ser trabalhado fora de uma relação mais direta com sua origem textual. Para isso, o ator, do mesmo modo que vimos acima em Burnier, precisa ter o texto memorizado antes do trabalho com a cena, a fim de que, segundo Barba (*op. cit.*, p. 57), a sua emissão “flua sem a mínima dificuldade, como um verdadeiro processo espontâneo, de modo que todo o ator possa se voltar para a sua ação no espaço e esquecer o texto aprendido”.

Com vistas a enriquecer nossa discussão, é interessante mencionar que a ação física e a ação vocal como uma unidade, em suas infinitas possibilidades, encontram, na atriz e pesquisadora Marlene Fortuna, uma estudiosa que, há anos, investiga as inúmeras possibilidades de uso da voz pelo ator. A propósito, Fortuna (2000, p. 34) ressalta a importância da capacidade extrema de criação do ator diante do texto dramático, este último compreendido como importante elemento a ser trabalhado, mas não o tendo, necessariamente, como o único determinante do trabalho de atuação.

Penso que o ator não é o criador de suas próprias palavras, mas de seus próprios sons, ele é o criador do *como falar*, do *como emitir* o som *a priori* determinado pelo autor.

Daí afirmar-se que o ator joga com os sons vocais emitidos, sejam palavras ou onomatopéias, assentados no mais apurado gosto. Gosto que leva à seleção das emoções adequadas e à aplicação elaborada nos momentos devidos. [grifos da autora]

Nesse cenário, penso que, para a autora, o ator é o senhor da palavra, podendo usá-la como instrumento que o liberta ou cerceia. A ele cabe a escolha do tom e da forma com que exprime as palavras do autor. É importante lembrar, também, que Fortuna (*op. cit.* p. 15) agrega à sua pesquisa a contribuição da *Arte Retórica*¹³⁸ de Aristóteles, na sua compreensão sobre os recursos utilizados pelo ator como meio de obter a persuasão, a qual se estende a “todas as demais artes, neste caso [...] a oralidade teatral, em que o objetivo final do ator é, mais do que persuadir, enfeitiçar a plateia (eloquência)”.

Com efeito, o ator, ao transformar o texto escrito, podendo ser ele uma obra dramática consagrada ou não, o estará sempre redimensionando. Por isso, o objetivo final será levar à plateia a um deslocamento, buscando não somente convencer, mas transcender. Se não há supremacia do texto sobre o ator, para Fortuna (*op. cit.*, p. 79), há o reconhecimento do texto como “um dos primeiros suportes do ator” e, para tanto, a voz possui uma grande força capaz de potencializar as palavras, enriquecendo o texto ao “transformá-lo, tirar-lhe os véus, atribuir-lhe valores outros e até fazê-lo significar mais do que diz”. Além disso, possibilita “reviver e potenciar a expressão escrita consagrada pelo autor. As palavras escritas, para o ator, são seres *dormentes*; as palavras faladas são seres *moventes, viventes, dementes*” (grifos da autora). No entanto, para que isso, de fato, aconteça, Fortuna (*op. cit.*, p. 60-62) salienta que o ator deve manter vigilância e controle sobre todo o aparelho vocal para que se desvencilhe de maneirismos e vícios, tornando-se como que uma tela branca: vazia, cheia de nada, a qual possa receber e permitir infinitas possibilidades fonatórias.

A autora não se exime de discutir a contínua luta do ator entre o texto e a fala. Nessa disputa, o ator estará sempre em busca de dar conta da corporificação vocal da expressão escrita,

¹³⁸ *Arte Retórica*, conforme Aristóteles “é a faculdade de ver teoricamente, o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão. Nenhuma outra arte possui esta função porque as demais artes têm, sobre o objeto que lhes é próprio, a possibilidade de instruir e persuadir, [...] a Retórica parece ser capaz de por assim dizer, no concernente a uma dada questão descobrir o que é próprio para persuadir”(ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d, p. 33).

processo no qual se utilizará de recursos diversos, os quais, muitas vezes, conforme sugere a autora, consistem em perverter pontuações sintáticas. Cabe ao ator, então, munido de um domínio técnico apurado, reinventar as categorias gramaticais, dar preferências ao “contraponto das figuras sonoras”. A fala surge, nessa situação, como em um jogo, respondendo aos impulsos instintivos. Essa proposta é denominada ponteio por Fortuna (*op. cit.* p. 71), que explica esse termo da seguinte forma:

São *frases ponteadas* pela emergência de ideias e sentimentos que lhes sustentam e lhes sobrepõem, provocando complexos deslocamentos na ordem gramatical. Uma coisa é a tônica gramatical da expressão “eu te *adoro*”, por exemplo, que está na sílaba “do” da palavra “*adoro*. Outra é a tônica sentimental, emocional da mesma expressão que pode estar em quaisquer sílabas, dependendo do que o ator quer comunicar. Pois bem, esta diferença de descoberta de tonicidades, gramatical/sentimental, pode ser procurada pelo ator através do ponteio. Uma técnica adotada como suporte, para dar conta da passagem do sentido verbal da escritura para a sonoridade oral da expressão. [grifos da autora]

Fortuna (*op. cit.*, p. 73) propõe a técnica do ponteio para auxiliar o ator, facilitando-o no encontro do equilíbrio entre os movimentos psíquicos e físicos, num processo contínuo de tentativas que percorrem todas as possibilidades oferecidas pelo texto dramático. Assim, o ponteio “é uma forma de jogo da expressão oral que, se bem jogado, pode transformá-la numa dimensão mais plena, mais estética, mais teatral”. O ator, nessa proposta, arrisca experimentações vocais para a criação de seus personagens, com o estudo das falas apresentadas no texto. Não deverá fixar-se num sentimento nem, tão pouco, numa forma de falar. Ao contrário, tem de ir buscando e experimentando novas possibilidades sempre. Essas alternativas irão se desenvolver através do jogo, no qual o ator procura criar suas personagens e definir suas *ações*. Aliás, esse jogo, na proposição de Fortuna (*op. cit.*, p. 23),

[...] permite ao mesmo tempo diferenciações básicas entre o ator, o personagem e o mediador/investigador, sendo este último, o organizador que detém o poder de seleção, controle, discernimento e domínio dos processos dramáticos que o ator deve enfrentar. Através do jogo, o ator torna-se um criador de modelos e não um reproduzidor.

Nesse sentido, o jogo é visto não apenas como possibilidade para a criação da personagem, mas, também, como um lugar onde é possível vivenciar “a emoção do ator em seus

imbricamentos com a oralidade”. Sendo assim, o ator é concebido como “mediador/investigador”¹³⁹, o qual, ao jogar com a voz, busca persuadir a plateia e, baseando-se em suas possibilidades técnicas, fornecer novos sentidos à linguagem. Nessa construção, o corpo é fundamental, já que constitui o território de onde brota o som. Portanto, em Fortuna (*op. cit.* p. 127), “corpo e oralidade andam de mãos dadas”.

Vale destacar, também, que Fortuna (*op. cit.* p. 111) apresenta a figura de um ator *subversor*, autor de sonoridades próprias, nas quais rompimentos gramaticais e cortes abruptos são bem vindos, pois propiciam uma criação para além do texto. A partir daí, a elaboração da personagem faz-se através do jogo proposto com várias concepções orais, contando “com elementos variados que possibilitam” a “cisão na linearidade, como os gestos, as entonações, o colorido da voz, as pausas, o nomadismo, enfim, a emissão oral”. Fortuna (*op. cit.* p. 121) registra, portanto, que o ator deve “dissecar” a palavra, buscando todas as potencialidades da mesma que estão presentes no texto do autor. Além disso, deve trabalhar a voz de forma a trazer, em tudo que for oralidade na cena,

[...] emissão, palavras ou onomatopéias encharcadas de risos, gritos e choros, sussurros etc., [ser] um forte elemento teatral do qual pode-se aspirar a melopeias¹⁴⁰ de infinitas formas – elocuições elaboradas em busca de novas relações. Quando o ator se posiciona mecanicamente, isto é, ficando só na palavra, pela palavra e para a palavra, corre o risco não só de tornar-se pernóstico, idealista, vazio, [...] mas sobretudo de distanciar-se de um requinte de interpretação, distanciar-se da perspectiva de chegar à melopeia (p. 160).

Para obter um aperfeiçoamento de seu trabalho vocal e atingir a riqueza da melopeia, evitando o endurecimento do seu trabalho com a fala, situação na qual “o ator se posiciona mecanicamente”, este deve utilizar-se de vários recursos como a *visualização*, denominada por Fortuna (*op. cit.* p. 121) como “corporeidade do significante”, trabalho que “tem um poder de iluminação revolucionário, condutor seguro do ator através das estradas derrapantes

¹³⁹ “É na instância do mediador que o ator dispõe-se a probabilizar e a selecionar, optar pelo que deseja para seu personagem em definitivo” (FORTUNA, 2000, p. 114).

¹⁴⁰ “Melopeia foi o termo conferido à história por Aristóteles, referindo-se aos poetas gregos da Antiguidade Clássica, quando oralizavam suas poesias, pelas ágoras e praças públicas. Suas poesias oralizadas conseguiam uma espécie de melodia, musicalidade, fruto da própria vivacidade, associada à oralização, por isso eles eram chamados aedos ou rapsodos errantes. O que conseguiam com isso era a melopeia – *um resultado cantilenante*. (FORTUNA, *op. cit.*, p. 156).

da oralidade”. Ainda, Fortuna (*op. cit.*, p. 19) afirma que o “ator pode transcender a escritura, repensá-la, repropô-la, rediscuti-la oralmente, redimensioná-la efetivamente”. Com efeito, o encontro do ator com o texto, segundo a autora, será posterior, pois, se é “inegável o valor do texto escrito”, “um segundo valor se impõe, ameaça até encapsular o primeiro, tamanha a força. É a voz que lhe dá vida” (p. 79).

Silvia Davini, professora e pesquisadora da Universidade de Brasília (UNB), indica a voz como foco de seus estudos¹⁴¹ e apresenta questões relacionadas à sonoridade, ligando voz ao corpo, bem com propondo ultrapassar essa dualidade que, muitas vezes, preside a compreensão dessa relação e acaba por considerar impensável voz e palavra desconectadas do corpo e do sujeito. Assim sendo, Davini entende o corpo como

[...] lugar de confluência das dimensões acústica e visual e “primeiro palco” da cena. Por produzir-se no corpo, definimos voz e palavra como um fenômeno acústico que se dá na conjunção das dimensões visual e acústica da cena. De fato, há uma dimensão imagética no som e, portanto, na voz, que nos faz associá-lo à fonte que o produz, neste caso, quem canta ou fala¹⁴².

Se a voz e a palavra são compreendidas ambas como produzidas no corpo como um fato sonoro que conjuga as dimensões de imagem e som cênicos, não há, para a autora, como dissociar corpo e voz, imagem e som, no trabalho do ator. Além dessa unidade incontornável, a “dimensão imagética” existente no som e na fala é um dos aspectos fundamentais do reconhecimento da plateia teatral, quando se encontra diante de um ator ou cantor emitindo sua fala ou canto. Geradora de significados complexos, a voz é passível de ser controlada em cena, superando outra dicotomia frequente no uso da fala pelo ator: a separação entre emoção e razão. Para Davini (2007, p. 87),

No hay emociones ni intelecto sin cuerpo. No hay sujeto y ni personaje sin cuerpo. [...] En el cuerpo entendido como un lugar, las sensaciones evidencian la existencia de las emociones y la actividad intelectual. En él se manifiestan nuestras instancias de la

¹⁴¹ Alguns de seus textos encontram-se disponíveis em <<http://silviadavini.blogspot.com>>. Acesso em 28/03/2010.

¹⁴² <http://silviadavini.blogspot.com/search/label/Voz%20e%20Palavra%20%E2%80%93%20M%C3%BAsica%20e%20Ato>

individuación, en lo cotidiano y la escena en forma de papeles o personajes. La voz no se restringe a comunicar, ni hacer mediaciones entre el cuerpo y el lenguaje. La voz, en cuanto acto es producida en el cuerpo que abandona para afectar otros cuerpos y retornar, eventualmente, a través de la escucha, al cuerpo donde se generó.¹⁴³

O corpo é compreendido como “lugar da fala”, local onde se encontram voz, emoção e razão. É a fonte da voz, na qual surgem as zonas de constituição de nossa singularidade expressiva, fonte não apenas de comunicação, mas, também, de processos em que um corpo afeta outros corpos, cujas reações retornam ao seu lugar de origem, num processo de interação dialética, povoado de múltiplas dimensões comunicacionais e expressivas. A autora avança em suas proposições, apresentando a ideia de um “corpo/palco”, sendo este entendido como um lugar da “primeira confluência entre a dimensão visual e acústica da cena.”¹⁴⁴

Para a autora, se é na voz que se constitui “o lugar da palavra”, esta situação faz com que a voz comporte “uma capacidade de definição discursiva muito maior que o movimento”¹⁴⁵. Tal capacidade, no entanto, não esgota a potencialidade expressiva da voz e, numa concepção do significado semântico, como valor maior do uso da palavra, não se consideram as infinitudes de caminhos expressivos por onde pode dar-se a relação entre ator e espectador, mediados pelo uso corporificado da voz. Nesse sentido, a autora discute, em sua obra, a desvalorização das questões vocais a partir do desenvolvimento do teatro realista, onde o trabalho vocal tende a ser realizado de forma muito coloquial. Então, sua proposta é avaliar a voz, tendo em vista as novas contingências a que atores e espectadores se encontram na contemporaneidade. A esse respeito, Davini (*op. cit.*, p. 16) considera que

La extraordinaria presencia de la voz y la palabra en la escena y en la vida profesional y cotidiana las ha naturalizado al punto de dificultar su percepción por parte de quien la produce. Esta peculiar combinación [...] que resulta en su obviedad y

¹⁴³ Não há emoções nem intelecto sem corpo. Não há sujeito nem personagem sem corpo.(...)No corpo entendido como um lugar, as sensações evidenciam a existência das emoções e a atividade intelectual. Nele, se manifestam nossas instâncias da individualização, no cotidiano e a cena em forma de papéis ou personagens. A voz não se restringe em comunicar nem fazer mediações entre o corpo e a linguagem. A voz, enquanto ato, é produzida no corpo que abandona para afetar outros corpos e retornar, eventualmente, através da escuta, ao corpo onde se gerou.

¹⁴⁴

<http://silviadavini.blogspot.com/search/label/Voz%20e%20Palavra%20%E2%80%93%20M%C3%BAsica%20e%20Ato>

¹⁴⁵ *Idem.*

naturalización, estimula la [...] ansiedad en relación a la producción de voz y palabra.¹⁴⁶

Em busca de superar “obviedade” e “naturalização” e de compreender como se constitui a relação entre ator e texto, voz e palavra, Davini (*op. cit.*, p. 250) aponta novos rumos de reflexão, considerando “los textos, en su heterogeneidad y variabilidad, como mapas inestables de la escena, la definición de los personajes como lugares de palabras, el abordaje del cuerpo de los actores como primer lugar de la escena”¹⁴⁷. Dessa forma, o trabalho do ator com a voz não deve ser reduzido a “cuestiones de higiene, terapéuticas o correctivas”¹⁴⁸, e, sim, como “instancias de las que depende la existencia de la voz y la palabra en el teatro”¹⁴⁹. Davini (*op. cit.*, p. 131) propõe abordar os textos dramáticos como “mapas inestables e siempre efímeros de la experiencia de la vocalidad en performance, considerando la performatividad de la producción, reproducción y representación de voz y palabra en sus dimensiones estéticas y políticas”¹⁵⁰.

Com base nesses levantamentos, percebemos que Pavis, Gayotto, Burnier, Barba, Fortuna e Davini, pesquisadores com diferentes formações, observam o fenômeno do trabalho do ator com a fala a partir de suas respectivas especificidades. Aponto, a seguir, algumas semelhanças e diferenças na sua forma de perceberem o fenômeno das ações resultantes do trinômio fala/voz/corpo.

Gayotto (*op. cit.*, p. 21) desenvolve, em sua pesquisa, a ideia de que a *ação vocal* se constitui de recursos vocais e forças vitais (“sensações, afetos, vontades, desejos”), aproximando-se, do pensamento de Barba (*op. cit.*, p. 62) quando esse sugere uma voz com possibilidades de, no plano expressivo, golpear, tocar, acariciar, cercar, empurrar e sondar à distância. Burnier (*op.*

¹⁴⁶ “A extraordinária presença da voz e da palavra na cena e na vida profissional e cotidiana naturalizam-nas ao ponto de dificultar sua percepção por parte de quem as produz. Esta combinação peculiar [...] que resulta em sua obviedade e naturalização estimula [...] a ansiedade em relação à produção de voz e palavra”.

¹⁴⁷ “Os textos em sua heterogeneidade e variabilidade como mapas instáveis da cena, a definição dos personagens como lugares de palavra, a abordagem do corpo dos atores como primeiro lugar da cena”.

¹⁴⁸ (...) “questões de higiene, terapêuticas ou corretivas”.

¹⁴⁹ (...) “instancias das quais depende a existência da voz e da palavra no teatro”.

¹⁵⁰ (...) “mapas instáveis e sempre efêmeros da experiência da vocalidade em performance, considerando a performatividade da produção, reprodução, e representação da voz e da palavra em suas dimensões estéticas e políticas”.

cit., p. 56), também, vai ao encontro dessa autora quando propõe, como citei anteriormente, que a voz do ator pode, simbolicamente, “pegar um objeto e trazê-lo para si, ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma outra pessoa, afirmar ou hesitar...” [grifo do autor]. Por outro lado, enquanto Gayotto compreende o trabalho do ator com o texto como a busca da expressão física de um personagem, a partir do texto dramático que propõe “situações diversas”, Burnier (*op. cit.*, p. 35) retrata um trabalho anterior de construção da cena, na qual o texto do autor não possui tal relevância, enfatizando que “nos casos das montagens teatrais feitas a partir de textos dramáticos, a arte de ator não está em *o que* ele diz (parte pertencente à arte da literatura), mas em *como* ele diz”.

Davini, até certo ponto de acordo com a abordagem de Burnier e Barba, apresenta a relação do ator com a palavra de forma mais aberta. Dessa maneira, aborda o texto como evento acústico e tal “procedimento inicia-se em uma intensa aproximação ao texto do qual se parte, seja este de autor ou originado na tradição oral, para fixá-lo, em última instância, em uma nova organização”¹⁵¹. Segundo a pesquisadora,

Neste contexto, o critério semântico, dominante na hora de escolher as palavras que definirão a geografia peculiar de cada texto, abandona suas características estritamente etimológicas para ser intensamente afetado pelo seu caráter fônico, ou seja, acústico¹⁵².

Davini, aproximando-se de Burnier, propõe um trabalho desenvolvido a partir de

[...] modos verbais [que] contribuem também para a definição da personagem como lugar de fala, noção esta que considera sua existência enquanto devir, partindo da produção de voz e palavra em cena, e sem contrariar o caráter fluido da mesma. A personagem como lugar de fala configura-se a partir de ‘como se diz o que se diz’. Dos modos dominantes nas texturas verbais, da materialidade vocal de quem atua e dos seus estilos de atuação surge a alquimia de tempo e espaço que dá lugar à personagem em cena¹⁵³.

¹⁵¹ <http://silviadavini.blogspot.com/search/label/O%20Lado%20C3%89pico%20da%20Cena%20ou...>

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Idem.*

Nesse sentido, a autora afasta-se de Gayotto (*op. cit.*, p. 23), a qual se debruça sobre a escrita dramática, abraçando a possibilidade de uma manipulação criativa do personagem, executada pelo ator sobre o texto de uma maneira diferenciada. Segundo essa última,

A trajetória da construção vocal do personagem vai se delimitando por intermédio de um estudo aprofundado feito pelo ator, este estudo se dá em vários níveis, em práticas corporais e vocais e na investigação das emoções e intenções do personagem que o ator quer encarnar. Quanto mais instrumentalizado o ator estiver para revelá-las por meio da voz, mais potencializado estará para manifestá-las naquele personagem específico.

Gayotto (*op. cit.*, p. 34) apresenta, também, a construção da personagem a partir do estudo em várias instâncias das práticas corporais e vocais, sugerindo que as “palavras do texto são guias aos quais o ator deve se apegar para a construção vocal”, assemelhando-se à Fortuna que parte de sentidos oriundos da palavra do autor, diferindo ambas, nesse ponto, da independência metodológica conferida por Burnier a esse elemento.

Por outro lado, pode ser estabelecida uma aproximação entre Burnier e Fortuna quando essa propõe uma atenção maior na ação da voz que dará um novo sentido às palavras, ligadas às onomatopeias que podem emergir a partir da experimentação atoral. Fortuna (*op. cit.*, p. 128) sugere, ainda, que, “para dar à sua interpretação a força de uma representação visual”, o ator “tem, à sua disposição, as diversas partes de seu corpo que pode utilizar como um imenso repertório de signos: traços do rosto, expressões do olhar, movimentos físicos e principalmente “esses gestos que *sabem exprimir tanta coisa sem a ajuda da palavra* [grifo da autora]”. Seguindo seu pensamento, Fortuna (*ibidem*) considera corpo e voz como “entidades peculiares, mas nunca independentes”, funcionando “em cadeia”. A autora continua, afirmando que, se focalizarmos “especificamente a voz, *ela é uma ação que se apresenta no tempo e no espaço como se fosse um corpo*” [grifo da autora]. Nesse ponto de seu texto, Fortuna chega a citar Burnier (2001, p. 57), o qual também propõe que se pense a voz como um prolongamento do corpo. Quanto a essa última ideia, penso que é possível relacioná-la a proposições de Davini, a qual compreende a

[...] gestualidade num sentido amplo, compreendendo a dimensão visual como vinculada a gestualidade cinética, e a acústica, vinculada a gestualidade vocal. Longe de acentuar a dicotomia entre o visual e o acústico, a definição de uma gestualidade vocal vem ressaltar a presença de uma dimensão acústica, freqüentemente ignorada na cena contemporânea. Esta definição [...] vem também superar uma dicotomia que atravessa a história do teatro e da música, na qual o movimento é vinculado ao corpo e a voz, ao intelecto. Não há emoções nem intelecto sem corpo. Não há sujeito nem personagem sem corpo. No corpo entendido como lugar, as sensações evidenciam a existência das emoções e de uma atividade intelectual¹⁵⁴.

A autora reconhece que a voz é produzida pelo corpo, mas extrapola essa constatação. Assim, considera uma “gestualidade vocal”, ressaltando a possibilidade de uma dimensão acústica da cena implodir as dicotomias corpo *versus* voz e emoção *versus* razão, enquadrando esses termos no único lugar em que é possível encontrá-los, juntos: no sujeito. Por essa razão, a inexistência de sujeito (nem personagem) “sem corpo”. Fortuna (*op. cit.*, p. 69) vai ao encontro dessa reunificação corpo/voz, afirmando que um “dos aspectos que o ator desenvolve com a devida assessoria da técnica vocal, e dentro dela, é a mobilização e apreensão espacial”. E acrescenta que o “reaproveitamento dinâmico do espaço, anexado ao controle e observação do tempo, mantém direta relação com a oralidade teatral, com seu domínio e expansão”. A autora cita Philadelpho Menezes¹⁵⁵: “a voz, assim, não só preenche o espaço, mas o habita, recobre-o, constringe-o a ‘dizer-se’ na sua própria linguagem de espaço”, e conclui: “Daí reafirmar-se ser a voz uma ação física crivada no tempo e no espaço”. É possível perceber que, aqui, ressoam as palavras de Burnier (*op. cit.* p. 57), quando este propõe que “a *intensidade* e a *espacialidade* da ação vocal correspondem ao *movimento* da ação física” (grifos do autor). A primeira “nos dá a força e o volume da ação vocal” e a outra, “a maneira como a voz ocupa o espaço”.

Um aspecto técnico de Gayotto (*op. cit.* p. 40), em sua proposta para o trabalho do ator com o texto, concretiza-se em *partituras* onde a ampliação das possibilidades de criação, mediada pelos recursos vocais, norteia o processo criativo de experimentação do ator nos ensaios. Segundo essa autora, a “fala *partiturizada* revela uma linguagem que não só explicita os *recursos vocais*, mas os liga à situação cênica como um todo”. Para Gayotto, a “voz muitas

154

<http://silviadavini.blogspot.com/search/label/Voz%20e%20Palavra%20%E2%80%93%20M%C3%BAsica%20e%20Ato>.

¹⁵⁵ Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (informação obtida em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4781636Z6>).

vezes realiza-se também como cena e como atitude objetivada pela processualidade do personagem em sintonia com o ator, ou seja, nestas circunstâncias ela é *ação vocal*”, sendo a partitura vocal “o meio pelo qual a *ação vocal* poderá ser (re)visitada” (grifos da autora). Em lugar da partitura de Gayotto, Fortuna (*op. cit.*, p. 71), em sua técnica do ponteio, salienta que o ator deve trabalhar sobre o texto, modulando-o e trazendo-o organicamente para a cena. Para essa autora, a “expressão vocal do ator” “não se baseia na pontuação gramatical, e, sim, na flutuação dos impulsos mentais, daí seu caráter estético”. Nessa perspectiva, a “pontuação mental, sentimental, emocional” deve “transcender a pontuação gramatical”. O ponteio é, pois, “decorrente da conjugação da percepção dos movimentos psíquicos (emoções, sentimentos e sensações) e dos movimentos físicos (respiração, relaxamento, consciência do corpo)”, correspondendo “ao *feedback*, isto é, à resposta psico-orgânica ou psicossomática a todo fluxo de informações que o indivíduo recebe e às quais responde imediatamente”. Para Fortuna, o autor do texto dramático “oferece alguns apontamentos sentimentais, materializados nas famosas rubricas” e o ator pode “referendá-los ou, o que é mais comum, desconstruí-los, construindo outros que mais se adequam às solicitações orgânicas e emocionais”. Dessa forma, Fortuna demonstra sua convicção de que para o ator, o texto, com a variedade de palavras, frases, onomatopeias, representa o ponto de partida de sua criação (*op.cit.*, p. 34).

Convergindo com alguns aspectos das proposições, acima destacadas, de Burnier, Barba, Davini e Fortuna, Pavis (2005, p. 124) afirma que a voz “traí e traduz estados involuntários do locutor” e que esta “diz sempre mais que o significado da personagem (sua identidade na ficção); ela não se contenta em levar uma mensagem ou em caracterizar o estado de uma personagem fictícia”. Para o autor, voz “é também um significante (uma materialidade corporal) aberto e irredutível a uma significação unívoca, uma marca inscrita na carne viva do auditor, que não pode lhe escapar” (p. 126). Nessa circunstância, o autor propõe que, ao analisarmos a voz como elemento da cena, devemos evitar “separar as observações sobre a voz daqueles sobre a corporeidade do ator”, ao passo que devemos “sentir o corpo que leva e é levado pela voz” (p. 127). A voz, nessa abordagem, mais do que o significado de uma personagem, pode tornar-se, ela mesma, personagem da cena.

3.2 Dialogando com proposições stanislavskianas

Buscando estabelecer relações entre as proposições dos autores abordados anteriormente e a teoria stanislavskiana, passo a identificar algumas aproximações e afastamentos conceituais. Além da, já constada, base stanislavskiana detectada nas proposições de Gayotto (*op. cit.* p. 29-34), penso ser adequado acrescentar que é perceptível uma profunda sintonia desta autora com as proposições de Stanislavski anteriores ao período das ações físicas. A autora não se furta a tal similitude, pois apoia-se na teoria stanislavskiana (dissertando explicitamente acerca de conceitos como ação física, superobjetivo, objetivo, situação, intenção e subtexto) para esclarecer melhor suas propostas de criação do ator a partir do texto dramático. Assim sendo, para Gayotto (*op. cit.* p. 23), “cada som, cada palavra deste personagem é – ou poderia ser – embebida por sua singularidade, situada na contracenação com os outros atores e com o público ouvinte/atuante”. Em Stanislavski (1997, p. 86), “no debe haber palabras sin alma y sin sentido. Las palabras no pueden estar allí separadas de las ideas ni de la acción”.¹⁵⁶ Acerca disso, a função teatral das palavras “es despertar toda clase de sentimientos, deseos, pensamientos, imágenes interiores, sensaciones visuales, auditivas y de otros tipos”¹⁵⁷ tanto “en el actor, en sus *partenaires* y a través de ellos en el espectador”¹⁵⁸.

Vale ressaltar, também, que Gayotto (*op. cit.*, p. 19) descreve como ela mesma se via afetada pelo que chama de “as substâncias da voz, seus movimentos e diversidades” e reforça que, ante “emissões vocais de qualidade”, esquece-se de si e entrega-se a “esta voz [que] faz parte do personagem interpretado, [que] acolhe meus sentidos, me abre para devires em cena”. Em seguida, a autora conclui que a voz interfere na cena, “afetando os rumos do espetáculo, atando o espectador” (GAYOTTO, *op. cit.*, p. 22). Tal concepção da voz como instrumento expressivo que atravessa tanto o ator quanto seu parceiro de cena e seus espectadores se sustenta no que Stanislavski (*op. cit.*, p. 316) propõe:

Quando un actor, con una voz bien ejercitada, que posee una refinada técnica de la pronunciación, dice con excelente sonoridad su papel, me cautiva con su maestría. Cuando tiene ritmo, y al margen de su voluntad se entusiasma con el ritmo y la fonética de su lenguaje, me emociona. Cuando el actor penetra en el alma de las letras, las sílabas, las frases y los pensamientos, me arrastra hacia los secretos profundos de la obra del autor y de su propia alma. Cuando pinta con vivos colores y delinea con la entonación lo que está viviendo dentro de sí, me hace ver con la mirada interior las

¹⁵⁶ (...) “não deve haver palavras sem alma e sem sentido. As palavras não podem estar ali separadas das ideias nem da ação”.

¹⁵⁷ (...) “é despertar toda espécie de sentimento, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e de outro tipo”.

¹⁵⁸ (...) “no ator, em seus parceiros de cena e, através deles, no espectador”.

imágenes y cuadros de que hablan las palabras del texto y los que crea su imaginación.¹⁵⁹

Em outras palavras, o ator, dono das “substâncias da voz, seus movimentos e diversidades”, com as quais “penetra en el alma de las letras, las sílabas, las frases y los pensamientos”¹⁶⁰, envolve o espectador, não sem antes haver produzido semelhante efeito em si mesmo e em seu colega em cena.

É a partir da constatação de que uma emissão bem feita do texto, na qual o ator utiliza-se dos vários recursos para dizê-lo em cena, que Stanislavski (1993, p. 40), no desenvolvimento contínuo de seu método, também reconhece que “el dinamismo, la acción auténticamente productiva y racional – sostiene –, es lo más importante en la creación y también, por ello, en el verbo”¹⁶¹. O autor, no entanto, reforça que, para que a palavra possa chegar a influenciar e persuadir os demais atores, há necessidade de se manter o apoio “en la transmisión de las visiones concretas o figuras imaginadas”¹⁶². Conforme nos relatam Kristi e Prokófiev (In STANISLAVSKI, *op. cit.*, p. 40), Stanislavski “consideraba a la acción verbal como la forma superior de la acción física, y al verbo como el medio perfecto de la persuasión”¹⁶³. Persuasão esta que “ata” o espectador, de acordo com as palavras de Gayotto citadas acima.

Cabe observar, agora, que Burnier (*op. cit.* p. 31) abre o texto em que relata sua pesquisa referindo-se ao método das *ações físicas* proposto por Stanislavski, o qual, segundo o pesquisador brasileiro, “considerava as *ações físicas* o elemento chefe da expressividade do palco”. Segundo Stanislavski (*op. cit.*, p. 320), “creada la vida física del personaje ya está

¹⁵⁹ (...) “Quando um ator, com uma voz bem exercitada, que possui uma refinada técnica de pronúncia, diz com excelente sonoridade o seu papel, me cativa sua maestria. Quando tem ritmo, e a margem de sua vontade, se entusiasma com o ritmo e a fonética de sua linguagem, me emociona. Quando um ator penetra na alma das letras, as sílabas, as frases e os pensamentos me arrastam até os segredos profundos da obra do autor e de sua própria alma. Quando pinta com cores vivas e delinea com a entonação o que está vivendo dentro de si, me faz ver, com o olhar interior, as imagens e quadros de que falam as palavras do texto e os que cria sua imaginação”.

¹⁶⁰ (...) “penetra na alma das letras, as sílabas, as frases e os pensamentos”.

¹⁶¹ (...) “o dinamismo, ação autenticamente produtiva e racional – sustenta – o mais importante na criação e também, por isso, o verbo”.

¹⁶² (...) “na transmissão das visões concretas ou figuras imaginadas”.

¹⁶³ (...) “considerava a ação verbal como a forma superior da ação física, e ao verbo como o meio perfeito da persuasão”.

viviendo” “por sí sola”¹⁶⁴ paralelamente à vontade e à consciência do ator, “su vida interior”¹⁶⁵. As ações físicas não devem ser executadas “de manera árida, formal, sin vida, a la manera teatral”,¹⁶⁶ mas “animadas y justificadas desde el interior”¹⁶⁷. Esse processo ocorre “muy naturalmente; la relación entre el cuerpo humano y su alma es insospechable: se relacionan mutuamente”.¹⁶⁸ Para Stanislavski, “cada acción física, se no es una simple acción mecánica, está animada desde el interior, oculta una vivencia”¹⁶⁹. De outro modo, Burnier (*op. cit.*, p. 47) detalha os componentes de uma ação física (e vocal), buscando o pensamento de Decroux e estabelecendo, a partir deste, uma decupagem do conceito de ação física, a qual se compõe dos seguintes elementos: a intenção, o *élan*, o impulso, o movimento e o ritmo. Comparando a ação física a uma célula, o autor propõe que “cada um desses elementos é análogo às moléculas dessa célula, constitui um nucleotídeo da genética molecular das ações físicas”.

Outra distinção, também, pode ser feita com relação ao estatuto do texto como ponto de partida para a criação do ator. Stanislavski (*op. cit.*, p. 269), em relação a esse ponto, na perspectiva da criação pela “análise ativa”, quando já se lança em experimentações nas quais a improvisação é intercalada com o contato direto com o texto, ainda assim, mantém a evidência do texto dramático como referência central para a criação cênica, pois “una cosa son las palabras y las ideas propias [do ator] y otra muy distinta son las ajenas [do autor], que están fijadas de una vez y para siempre, como estampadas en moldes de bronce”¹⁷⁰. Essas palavras “están impresas en forma definitiva, inmutable”¹⁷¹. Se, a princípio, “resultan extrañas, y a menudo incomprensibles”¹⁷², é mister “transformarlas, volverlas, imprescindibles, propias de uno mismo, familiares, adecuadas, queridas”¹⁷³ de modo que substituam aquelas improvisadas pelo ator. Torna-se evidente, aqui, o caráter de centralidade no texto como

¹⁶⁴ (...) “criada a vida física do personagem já está vivendo” “por si mesma”.

¹⁶⁵ (...) “sua vida interior”.

¹⁶⁶ (...) “de maneira árida, formal, sem vida à maneira teatral”.

¹⁶⁷ (...) “animadas e justificadas desde o interior”.

¹⁶⁸ (...) “muito naturalmente; a relação entre o corpo humano e sua alma é insuspeitada: se relacionam mutuamente”.

¹⁶⁹ (...) “cada ação física, se não é uma simples ação mecânica, está animada desde o interior, oculta uma vivência”.

¹⁷⁰ (...) “uma coisa são as palavras e as ideias próprias do ator e outra muito diferente são as alheias do autor que estão fixadas de uma vez e para sempre como estampadas em moldes de bronze”.

¹⁷¹ (...) “estão impressas em forma definitiva, imutável”.

¹⁷² (...) “resultam estranhas e frequentemente incompreensíveis”.

¹⁷³ (...) “transformá-las, torná-las imprescindíveis, próprias de uma pessoa, familiares, adequadas, queridas”.

referencial ao qual o ator deve, necessariamente, reportar-se, seja no começo, durante ou no fim de suas experimentações criativas.

Burnier (*op. cit.* p. 197-198), por sua vez, afirma que “a importância de olharmos para o processo de união texto literário – texto de ator” reside na busca constante de “manter vivas e dinâmicas as qualidades de energias envolvidas nas ações”, processo que “vai determinar a qualidade da manutenção da relação particular e íntima do ator com as suas ações”. De um lado, o ator dispõe de um repertório de ações físicas; de outro, de um repertório de palavras, advindas de um autor dramático, a serem inseridas, combinadas, contrapostas ou encaixadas em seu repertório, palavras das quais, num primeiro momento, não importa o seu sentido literário ou semântico, mas a sua materialidade enquanto objeto disponível para a composição cênica. Portanto, apesar de Burnier (*op. cit.*, p. 133), em consonância com Stanislavski, pensar a voz não somente como “*emissão sonora*, mas como *ações*” (grifos do autor), não a concebe como um recurso a serviço do texto e, nesse ponto, diferencia-se de Stanislavski.

Um ponto de acordo entre esses autores está na utilização de imagens, para que elas “deem colorido à voz”. Além disso, ambos afirmam que ao “elaborar uma ação física para cada ressonador¹⁷⁴ cada ator prepara uma partitura e dentro desta modela sua voz”. Nesse cenário, Burnier (*loc. cit.*) propõe a utilização de imagens diversas, uma vez que, sempre que se modifica o estímulo, “a voz se colore com diferentes matizes”, apontando para a necessidade de um “ator receptivo”, para o qual “a verdadeira ação é sempre uma recepção”. Stanislavski (1997, p. 94) sugere algo semelhante quando salienta que “pudiera ser que las visiones que surgen en el interior de ustedes, y el relato de estas, se repitan cada vez en ciertas variaciones. Ello es bueno, en todo sentido, puesto que la improvisación y lo inesperado son los mejores estímulos de la creación”¹⁷⁵. A variação dos estímulos é, pois, para ambos os autores, um fator essencial para a criação e atuação atoriais.

¹⁷⁴ O termo “ressonador” é puramente convencional. Do ponto de vista científico, não é provado que a pressão subjetiva do ar inalado em uma parte determinada do corpo ocasiona que esta área funcione objetivamente como um ressonador (criando assim uma vibração externa no lugar). Todavia, é um fato que esta pressão subjetiva e seus sintomas óbvios (vibração) modifica a voz e seu poder de condução” GROTHOWSKI, Jersy, *Em busca de um teatro pobre*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983 p.96

¹⁷⁵ (...) “pudera ser que as visões que surgem no interior de vocês e o relato delas se repitam cada vez em certas variações. Isso é bom em todos os sentidos posto que a improvisação e o inesperado são os melhores estímulos à criação”

Fortuna (*op. cit.*, p. 93), que insere suas proposições na dimensão energética e subjetiva do ator, também encontra referência para seu trabalho em Stanislavski, sobretudo na proposição denominada ponteio, na perspectiva do qual “o ator tem o direito a determinadas licenças poéticas, para subverter, em nome da vida do ato cênico, pontuações do hemisfério da sintaxe (reinado da linguística) em pontuações do hemisfério da oralidade (reinado da sonoridade)”. Esse direito, apontado pela autora, deve ser incentivado “no sentido de instrumentalizar o ator na passagem do sistema verbal da escritura para a sonoridade musical da expressão oral”. Essas afirmações coadunam-se com as de Stanislavski (*op. cit.*, p. 122), quando esse enfatiza que não é seu objetivo ensinar ao ator “todas las variantes y artificios que existen para subrayar palabras en las oraciones”¹⁷⁶, somente podendo assegurar que “las posibilidades, lo mismo que los modos de utilizarlos, son múltiples. Con ellos se pueden crear las más complejas coordinaciones de todo género de acentos y subrayados de palabras en oraciones enteras”.¹⁷⁷ Assim, formam-se, para o ator, “diversos *planos* y su perspectiva en el lenguaje”¹⁷⁸ (grifo do autor).

Retorno a Pavis (1999, p. 4), quando afirma que “o discurso teatral é sempre maneira de agir, mesmo segundo as mais clássicas normas dramatúrgicas”. O autor amplia sua proposição ao considerar que, no discurso cênico, estão presentes ações que são acionadas a partir do texto do ator, levando o espectador a imaginar “os atos performáticos num palco que não o da realidade” e quando considera que “outras formas de *ação verbal*, como as performáticas, o jogo dos pressupostos, o emprego dos dêiticos estão em ação no texto dramático”. Tais formas, de modo contundente, “tornam problemática a separação entre a ação visível no palco e o ‘trabalho’ do texto”. Pavis (*loc. cit.*) prossegue, ao referir-se ao vocábulo “ação” e ao relacioná-lo com o teatro dramático, aliando o surgimento na cena da ação à “resolução das contradições e conflitos entre as personagens”, desequilíbrio este gerado por um conflito que impele as personagens para se moverem numa “dinâmica incessante [que] cria o movimento da peça”. Desse modo, o autor, ainda, acrescenta que a *ação* “não é necessariamente expressa e manifesta no nível da intriga; às vezes, ela é sensível na transformação da consciência dos protagonistas, transformação que não tem outro barômetro que não os discursos (drama clássico)”, ou seja, “Falar, no teatro ainda mais que na realidade cotidiana, sempre é agir”. Por

¹⁷⁶ (...) “todas as variantes e artifícios que existem para sublinhar palavras e orações”.

¹⁷⁷ (...) “as possibilidades, tanto, como os modos de utilizá-los são múltiplos. Com eles podem se criar as coordenações mais complexas de todo gênero de acentos e sublinhados de palavras em orações inteiras.

¹⁷⁸ (...) “diversos planos e sua perspectiva na linguagem”.

consequente, é possível aproximar as formulações de Pavis às de Stanislavski (*op. cit.*, p. 92), quando este afirma: “!La actividad, la acción verdadera, fecunda, con un propósito, es lo más importante en la creación, y por consiguiente, también en el lenguaje! Hablar significa actuar. Y esta actividad nos da el objetivo de transmitir a los demás nuestras visiones”¹⁷⁹. Então, o texto emitido em cena é considerado por ambos como um detonador de ações, evidentemente gerando reações.

Barba (*op. cit.*, p. 91; 62) reconhece que traçou caminhos criativos e diferenciados dos escolhidos por Stanislavski, mas este, com sua postura ética, marcou-o profundamente. Quanto a questões vocais ou verbais, Barba adverte que o importante era o ator descobrir sua “flora vocal”, na qual há referência às imagens que serviriam de estímulo criador. A respeito desse estímulo, é possível aproximá-lo de Stanislavski (*op. cit.*, p. 15), o qual “estableció como base de la doctrina de la expresividad en el modo de hablar, el principio de la acción verbal dinámica y provista de un propósito, o sea la influencia de la palabra sobre el *partenaire* que se apoya en las ‘imágenes de la visión interior’”¹⁸⁰. Nesse fragmento, percebemos a *ação verbal* como uma ação executada por meio da fala, influenciando o próprio ator, seu parceiro de cena e a plateia, ou seja, o ator conduzindo a cena numa contínua troca de imagens e sensações. Nesse aspecto, apesar de Burnier e Barba não considerarem em suas proposições, de forma tão contundente como Stanislavski, a força do texto presente na encenação, observo que, para esses autores, a ação vocal é tida como aquela que, nas palavras de Barba (*op. cit.*, p. 56) “provoca uma reação imediata naquele que é atingido”, ou seja, uma voz “que age o tempo todo”, buscando fazer com que os companheiros de cena façam aquilo que ela deseja “e ao mesmo tempo, a voz reage, adaptando-se ao que os companheiros fazem”.

Fortuna (*op. cit.*, p. 139), por sua vez, considera que o texto, por meio da criação do ator, atinge a sensibilidade da plateia quando consegue levá-la a desautomatizar sua percepção e “saborear” este instante único e singular:

¹⁷⁹ “A atividade, a ação verdadeira, fecunda com um propósito é o mais importante na criação e por conseguinte, também na linguagem! Falar significa atuar. E esta atividade nos dá o objetivo de transmitir aos demais nossas visões”.

¹⁸⁰ (...) “estabeleceu como base a doutrina da expressividade no modo de falar, o princípio da ação verbal dinâmica e provida de um propósito, ou seja, a influência da palavra sobre o parceiro de cena que se apoia nas imagens da visão interior”.

Acredito que a fisicalidade do registro escrito, sucumbido com a visceralidade da oralização emocionada, provoca o despontamento de uma codificação sígnica quase única, singular, levando o receptor a saborear a materialidade rítmico-entonacional da substância sonora oferecida pelo ator. Criador/ator – um perversor de linguagens – desautomatiza, com o jogo emocional da oralização, a sensibilidade do receptor/plateia.

Nessa passagem, é perceptível certa interface com as proposições de Stanislavski (1996, p. 259), que também propõe atingir a plateia, seja pelo ator ou pelo cantor, os quais devem construir um “círculo criador” por meio do qual possam concentrar todos os seus esforços para sustentar a atenção de uma plateia:

Toda arte en el que el elemento tiempo desempeñe un papel importante debe poseer el poder de atraer la atención infatigable de los espectadores. Al actor le resulta particularmente difícil no ceder a las tentaciones de su trabajo creador en un largo soliloquio o en un aria. Pero jamás lograréis, recurriendo a las ayudas externas mas diversas, una fusión tal con el público que sostengáis su atención durante toda una escena de media hora. ¿Qué puede hacerse pues para asegurar la atención sostenida del público? El único método es fortalecer vuestro círculo creador de acciones para impedir que cualquier pensamiento que no tenga relación con las condiciones inherentes a la escena penetren a través de su muro protector.¹⁸¹

Nesse contexto, Davini (*op. cit.*, p. 40) avalia como “tangencial” o modo como Stanilasvski trata

[...] de la voz y el discurso verbal de los actores, para resaltar la importancia de mantener la voz en condiciones de garantizar buenos resultados en performance. En su propuesta, la voz es claramente abordada como un instrumento, resultante del proceso de construcción del personaje. El énfasis recae en el “trabajo de mesa” sobre el personaje, no en el trabajo con la voz y la palabra que demanda la preparación vocal del actor.¹⁸²

¹⁸¹ Toda arte na qual o elemento tempo desempenhe um papel importante deve possuir o poder de atrair a atenção infatigável dos espectadores. Ao ator resulta particularmente difícil não ceder às tentações de seu trabalho criador em um largo solilóquio ou em uma ária. Mas jamais lograreis, recorrendo às ajudas externas mais diversas, uma fusão tal com o público que sustentéis sua atenção durante toda uma cena de meia hora. O que se pode fazer então para assegurar a atenção sustentada do público? O único método é fortalecer vosso círculo criador de ações para impedir que qualquer pensamento que não tenha relação com as condições inerentes à cena penetre através de seu muro protetor.

¹⁸² (...) “da voz e o discurso verbal dos atores, para ressaltar a importância de manter a voz em condições de garantir bons resultados na performance. Em sua proposta, a voz é claramente abordada como um instrumento resultante do processo de construção do personagem. A ênfase recai no ‘trabalho de mesa’ sobre o personagem, não no trabalho com a voz e a palavra que demanda a preparação vocal do ator”.

Permito-me, neste momento, discordar, em certa medida, dessa pesquisadora, uma vez que Stanislavski (1993, p. 265-266), já na fase final de suas investigações, afirma aos atores que

[...] al comienzo del trabajo sobre el papel suprimí en primer lugar el texto y os obligué durante cierto tiempo a emplear vuestras propias palabras, con el mismo orden lógico que existe en la obra; para eso os sugerí las ideas del caso. [...] Un proceso idéntico ocurrió con las palabras, en un principio elegíais aquellas que se os grababan y os ayudan mejor a realizar el objetivo. [...] En tales condiciones ensayamos durante cierto tiempo, hasta que se formó todo el papel, con su partitura, constituyendo una correcta línea de objetivos, acciones e ideas.¹⁸³

Parece-me nítido que o diretor russo, ainda que se mantivesse profundamente ligado ao material fornecido pelo autor e fosse retornar ao texto dramático no final do processo de criação do ator, não enfatizava mais, em sua última fase, o “trabalho de mesa”, caminhando, em suas experimentações, para uma progressiva autonomia do ator na sua relação com o texto dramático. Stanislavski (*op. cit.*, p. 266) chega a formular a seguinte questão aos seus atores:

Os invito a pensar e responder: si hubieseis comenzado por aprender el texto de memoria, como generalmente se estila en la mayoría de los teatros del mundo, ¿habríaís logrado los mismos resultados que hemos obtenido con la ayuda de nuestro método?¹⁸⁴

Após as relações que busquei estabelecer até então, é possível compreender a *ação verbal* como indissociável da ação física; indissociabilidade apontada por todos os autores citados e comentada neste capítulo. O próprio Stanislavski não foge a esta constatação, ainda que ela se dê em seus próprios termos. Por outro lado, parece-me delinear-se uma dupla direção, no que tange à conceituação proposta pelos autores abordados: Gayotto e Fortuna aproximam-se, em suas proposições acerca da ação vocal, do conceito stanislavskiano de *ação verbal*. Em contrapartida, Burnier e Barba deslocam-se um pouco desse conceito, em suas considerações

¹⁸³ (...) “no início do trabalho sobre o papel, suprimi em primeiro lugar o texto e os obriguei, durante certo tempo, empregar suas próprias palavras, com a mesma ordem lógica que existe na obra; por isso, lhes sugeri as ideias do caso (...) um processo idêntico ocorreu com as palavras, em um princípio escolhem aquelas que gravavam e os ajudam melhor a realizar o objetivo. (...) Em tais condições ensaiamos durante certo tempo até que se formou todo o papel com sua partitura, constituindo uma linha correta de objetivos, ações e ideias”.

¹⁸⁴ “Eu os convido a pensar e responder: se tivessem começado por aprender o texto de memória como geralmente se usa na maioria dos teatros do mundo, teriam alcançado os mesmos resultados que temos obtido com a ajuda do nosso método?”

ligadas ao trabalho do ator com a fala. Davini, por sua vez, alia-se a esses dois autores, em sua compreensão da voz como fator de atravessamento sensível tanto do ator quanto do espectador pelas qualidades acústicas da voz.

No próximo capítulo, busco possibilidades de relação entre as cogitações teóricas expostas nos dois primeiros capítulos com o discurso de atores locais acerca do trabalho que realizam com a fala em cena.

Capítulo 4

Ação verbal e o trabalho do ator

Hoje desaprendo o que tinha aprendido até ontem
E que amanhã recomencerei a aprender.
Todos os dias desfaleço-me e desfaço-me em cinza efêmera:
todos os dias reconstruo minhas edificações, em sonho eternas.

Cecília Meireles

Neste capítulo, busco estabelecer relações possíveis entre o conceito de *ação verbal* e a prática de atores locais, sobretudo como essa prática se reflete em respostas dadas a entrevistas semi-estruturadas. É importante esclarecer que este instrumento de pesquisa abordou o trabalho do ator com a fala e tornou possível levantar afirmações, comentários e indagações, os quais permitiram que fosse feita uma relação com o conceito de *ação verbal*, tal como o compreendo nesta dissertação. Em busca de uma melhor compreensão do trabalho dos atores entrevistados, assisti a vídeos de seus espetáculos, os quais me aproximaram da atuação de cada um deles. Além disso, tive oportunidades de assistir, presencialmente, a espetáculos nos quais eles atuavam. Alguns aspectos do material levantado nos depoimentos resultantes serão aqui analisados à luz do conceito central desta pesquisa. Ademais, recorrer-se-á, quando necessário, aos conceitos e proposições dos demais autores apresentados, na medida em que esses últimos viabilizarem um melhor entendimento dos processos expressivos ligados à emissão do texto em cena.

A reflexão desenvolvida, neste capítulo, promove, na minha perspectiva, um encontro entre a teoria e a prática do trabalho do ator. A utilização que o ator faz do texto dramático, bem como a relação desse uso com o de outros componentes da cena teatral, todos esses fatores são continuamente discutidos. Sob esse olhar, constato que a palavra falada configura-se como elemento indispensável nos espetáculos em palcos locais. Por essa razão, ela pode constituir em objeto de investigação sobre o trabalho do ator. Tal reconhecimento foi respaldado no encontro de atores que integraram espetáculos e fizeram uso do texto falado como elemento fundamental da criação cênica, na qual a *ação verbal* se impõe como motivadora de imagens e mudanças de cena, além de a palavra ser elemento ativo para a

construção do trabalho do ator. É importante mencionar que esse estatuto do texto e da fala foi o critério que pautou a escolha dos atores entrevistados e respectivos espetáculos.

Conforme demonstrei por meio de afirmações dos autores abordados nos dois capítulos anteriores, cabe ressaltar que, para um ator em cena utilizar-se da fala com propriedade, não basta somente uma técnica vocal elaborada. Para todo o trabalho de cena, faz-se necessário um corpo preparado, fruto de um trabalho construído com vistas à expressividade cênica. A elaboração artística do ator no teatro supõe o exercício contínuo do conjunto corpo/voz. Nesse sentido, a ênfase dada à questão da fala corresponde à proposta da pesquisa, que é analisar o trabalho do ator no que tange às possíveis relações entre este e o conceito stanislavskiano de *ação verbal*.

No trabalho de cada um dos atores abordados, em suas respectivas especificidades, é que poderemos, de alguma maneira, encontrar eco para nossas questões. Não há intenção, neste trabalho, de focar história e “matrizes teóricas”. O objeto de nosso estudo é o processo de indagação que procederemos a partir da reflexão dos atores sobre o seu trabalho prático. Assim, a diversidade de cada ponto de vista é que constitui interesse para esta pesquisa. Em Meiches e Fernandes (2007, p. 2), encontro um caminho inspirador, quando afirmam, sobre as escolhas efetuadas por grandes atores e atrizes brasileiros, em suas respectivas trajetórias de atuação, que cada um deles, ao discutir suas opções de atuação, “está escolhendo uma faceta, um caminho através do qual ele já está guiando seu processo de criação, sua procura de um gesto e a concatenação deste com a maneira de emitir um texto”. Para reunir a soma dessas diversificadas possibilidades, há que buscá-las na memória do ator que, ao “utilizar uma gama imensa dos seus recursos”, torna possível que estes sejam “repensados, re-significados, e novamente incorporados à sua trajetória”.

Além disso, percebi que a prática dos atores entrevistados está ligada, em muitos casos, à ativação de processos intuitivos. A partir dessa constatação, tornou-se clara a importância da intuição que, inclusive, transparece no relato de Marília Pêra (1943 –), reportando-se a uma conversa com seu pai, o também ator Manuel Pêra (1894 – 1967), transcrita por Meiches e Fernandes (*op. cit.*, p. 41): Ele me dizia, em uma peça que eu fazia, assim: “se você terminar essa frase com a inflexão, em vez de você terminar com a inflexão lá para cima, se você fizer pra baixo, vão te aplaudir”. Eu dizia “Por quê?” Ele dizia: “Não sei. Tenta”. E aplaudiam.

No processo pedagógico empreendido entre pai e filha, num contexto informal, o saber prático coloca-se como referencial para pautar as primeiras incursões da atriz nas suas relações com a fala em cena. É fundamental ressaltar que, os atores cujas colocações são aqui analisadas, apesar de terem passado, mais ou menos extensamente, por escolas de formação de atores, em cursos livres, técnicos ou superiores, alcançaram suas descobertas no decorrer de suas carreiras e, em alguns casos, no *hic et nunc* da cena diante do público, em plena função.

Dentre outros, também foi possível indagar se o trabalho com o texto e a fala acontece na leitura inicial, nos ensaios ou se esse trabalho estende-se nos encontros com o público. Alguns entrevistados mostraram como desenvolveram seus recursos e, ainda, revelaram a partir de quais estímulos surgiram as variações vocais encontradas em determinadas personagens e espetáculos. Nessas oportunidades, pude entrever o que buscam em suas experiências, estudos e pesquisas, sempre no intuito de criar melhores possibilidades de expressão e alcançar o efeito desejado junto ao espectador, para que esse vislumbre e vivencie novas sensações e percepções. Além disso, selecionei referências feitas pelos atores em suas respostas acerca da utilização de elementos constitutivos da *ação verbal*, tais como pausa, entonação, visualização, entre outros.

O primeiro entrevistado foi Carlos Nunes¹⁸⁵ que relatou ter começado a fazer teatro ainda criança, quando recitava poesias em igreja do Serro, cidade onde nasceu. Ao mudar-se para Belo Horizonte, mesmo sem nunca ter visto uma peça encenada, participava de representações na escola. Para ele, fazer teatro transformou-se, posteriormente, em uma necessidade. Com cerca de 12 anos, preparou um espetáculo com o intuito de angariar fundos para aquisição de tecido para a roupa que usaria em uma grande festa de encerramento de seu curso. Nos anos seguintes, para ele, a matemática foi se tornando cada vez mais complicada. No entanto, essa disciplina o inspirou a criar um texto, cujo título era *O casamento da Hipotenusa com o Cateto Oposto*. Acabou aprovado na matéria, o que lhe mostrou um valor inesperado do talento artístico que já se manifestava. Aos dezoito anos, entrou para um curso livre no Palácio das Artes¹⁸⁶. Logo que concluiu esse curso, seguiu para o Rio de Janeiro – RJ,

¹⁸⁵ A entrevista concedida pelo ator Carlos Nunes foi realizada em novembro de 2008.

¹⁸⁶ O Palácio das Artes (Belo Horizonte – MG), inaugurado em 1971, é um Centro Cultural administrado pela Fundação Clóvis Salgado. Conta com um Centro de Formação Artística (Teatro, Dança e Música), Corpos Estáveis (orquestra, corpo de baile e coro lírico), três salas de teatro (Grande Teatro, Sala Ceschiatti e Sala

onde fez três espetáculos e entrou para a Cia. Aérea do Circo Voador, dirigida pelo ator Perfeito Fortuna (1950 –). Após trabalhos teatrais de rua e espetáculos infantis, recebeu, por sua atuação em *Retumbante Coração*, críticas bastante elogiosas. Após essas experiências, retornou a Belo Horizonte. No dia de sua volta, fez um teste para uma peça e foi aprovado: “Meu futuro estava aqui me esperando e eu fui lá ao Rio achando que ele estava lá...” O ator, assim como os demais, refere-se, no percurso da conversa, a espetáculos dos quais participou e que contribuíram com momentos importantes para suas descobertas acerca do trabalho do ator com a fala.

O segundo entrevistado foi Paulo Rezende¹⁸⁷. Nascido, conforme suas palavras, “numa cidade pequena”, Patrocínio – MG, onde havia dois cinemas, onde, ainda menino, assistia, encantado, a grandes atores populares, como Zé Trindade (1915 – 1990), Mazzaropi (1912 – 1981) e Oscarito (1906 – 1970), os quais o estimulavam a voltar sempre ao cinema. Além do cinema, o circo que passava por lá também era uma atração. Aos 16 anos, mudou-se para Belo Horizonte e teve sua primeira experiência com o teatro, quando um amigo o convidou para assistir a uma leitura dramática na Associação Médica. Posteriormente, soube que quem a dirigira havia sido o médico, diretor, dramaturgo e ator Jota Dangelo (1932 –): “Fiquei impressionado com aquela leitura, nela consegui visualizar tudo, só pela interpretação das pessoas sentadas lendo aquilo ali, aquilo foi um estímulo para mim.” A partir daquele momento, decidiu fazer teatro. Foi aprovado no vestibular e ingressou na Faculdade de Direito, quando teve conhecimento de um curso livre no Centro de Pesquisas Teatrais¹⁸⁸, no bairro Santo Antônio, dirigido por Ronaldo Boschi. Matriculou-se e, a partir daí, manteve-se continuamente atuando.

Outra entrevistada, Andréia Garavello¹⁸⁹ inicia sua apresentação dizendo que jamais havia pensado em ser atriz. Participava do Coral Madrigal Renascentista e se via cantora, “uma cantora que cantava em inglês”. E foi justamente estudando inglês que chegou ao teatro. Marin Maciel, também ator, era seu colega no estudo da língua inglesa e considerava Andréia

Juvenal Dias), uma sala de cinema (Sala Humberto Mauro) e diversos outros departamentos. Na época relatada pelo ator Carlos Nunes, havia um curso livre de teatro com duração de um ano.

¹⁸⁷ A entrevista concedida pelo ator Paulo Rezende foi realizada em dezembro de 2008.

¹⁸⁸ Centro de Pesquisas Teatrais – CPT, dirigido por Ronaldo Boschi, foi fundado em 1973. O CPT funcionava em Belo Horizonte, no bairro Santo Antônio, na rua Carangola, número 44.

¹⁸⁹ A entrevista concedida pela atriz Andréia Garavello foi realizada em março de 2009.

uma pessoa de humor acentuado. Marin convidou-a para fazer um curso na escola Oficina de Teatro de Pedro Paulo Cava. Andréia já possuía experiências no palco, como aluna do Colégio Tiradentes (Belo Horizonte – MG) e, quando pediu para assistir a uma aula lecionada pelo dramaturgo e professor Fernando Limoeiro, foi logo entrando numa improvisação. Ao final da aula, dirigiu-se ao professor e comentou sobre o fato de possuir um limite físico (devido à poliomielite), ao que Limoeiro afirmou, incentivando-a: “Se não houver texto pra você, eu escrevo”. O professor, efetivamente, escreveu a peça de formatura da atriz. A partir de então, Andréia participou de várias montagens, atuou em peças que se destacaram no cenário artístico local, como *Lua de Cetim* (texto de Naum Alves de Souza, direção de Pedro Paulo Cava), *Um Casal aberto* (texto de Dario Fo, direção de Roberto Vignati), participou de uma banda musical, *Veludo Cotelê*, advinda de *No cais do corpo* (texto de Walmir José e direção de Ricardo Batista) e viajou muito. Em suas palavras: “Virei produtora, atriz, diretora e professora”.

Entrevistei, ainda, Cynthia Paulino¹⁹⁰, a qual descreve sua inserção no universo teatral a partir do interesse por novelas, como *Saramandaia* (Rede Globo, 1976), que ficaram como referência para a menina que, desde cedo, gostava de histórias fantásticas. Tendo, pelo lado materno, a influência de italianos e, por parte de pai, espanhóis, então, como ela mesma diz, sua origem familiar “ajuda muito nessa questão do drama porque pra eles [familiares] qualquer coisa, qualquer assunto, o mais trivial possível já é motivo pra cena, tudo muito passional, escandaloso e intenso”. Participar das efemérides escolares configurou-se como o prenúncio de uma carreira artística, mas foi uma desilusão amorosa que levou a adolescente a procurar um curso de teatro. Em 1988, o Palácio das Artes abria mais um processo seletivo para o recém implantado Curso Técnico de Ator, no qual Cynthia se inscreveu e foi aprovada. Nessa ocasião, confessa, “já como aluna no 1º ano, assisti o primeiro espetáculo da minha vida, pois até então eu nunca havia entrado em uma sala de teatro. Vi *Dona Doida*, com a Fernanda Montenegro (1929 –) e os poemas da Adélia Prado (1935 –). De lá para cá minha vida é inteira dedicada ao teatro, tudo o que veio depois veio por ele, amor, família, amigos, tudo!” Posteriormente, a atriz cursou Licenciatura em Teatro na UFMG. Durante a entrevista, fez referência a vários trabalhos que auxiliaram na sua reflexão sobre a fala na cena.

¹⁹⁰ A entrevista concedida pela atriz Cynthia Paulino foi realizada em fevereiro de 2010.

Concluindo o grupo de atores entrevistados, apresento o ator Luis Arthur¹⁹¹, o qual relata que, desde sempre, quis ser ator e conta como a influência da televisão foi marcante para essa decisão: “desde menino eu olhava e dizia que eu sabia fazer aquilo. [...] Aos 15 anos fui assistir a peça *Toma lá da cá*. Quando abriu a cortina, eu imediatamente vi que era aquilo que eu queria fazer”. Fez teatro na escola e, por meio de um familiar, conheceu o diretor Toninho da Cruz, sob a direção do qual atuou em *Aurora da minha vida* (Naum Alves de Souza). Na faculdade de Jornalismo, conheceu Fernando Gomes. Esse encontro foi determinante como referência quanto às informações relacionadas ao fazer teatral na cidade. No intuito de se profissionalizar, inscreveu-se no processo seletivo do SATED/MG¹⁹² e foi reprovado. No entanto, não deixou de ouvir o recado daquele que, anos depois, seria seu diretor, Walmir José (1948 –): “Você precisa de escola”. Em decorrência desse conselho, participou do processo seletivo do Palácio das Artes. Luiz Arthur assim define sua relação com o teatro: “Eu devo tudo ao teatro, eu conheci minha mulher no teatro, com quem tive minha filha, o teatro me deu respeito profissional, [...] [no teatro] eu dirijo, eu produzo, ministro aulas. Eu não desisto porque eu não conseguiria fazer outras coisas”¹⁹³.

Passo, agora, a trazer as falas dos atores, em pontos que considere pertinentes para relacionar com o conceito de *ação verbal*, bem como com outros conceitos abordados no capítulo anterior. O primeiro ponto, que apresento, é a troca de estímulos que ocorre entre dois atores, quando dividem a cena. Andréia Garavello narra sua experiência com Neuza Rocha, que com ela atuou em *Fulaninha e Dona Coisa* (Belo Horizonte, 1995), dizendo que “esse espetáculo não tinha protagonista, se tirar uma [atriz] não tem a outra. Neuzinha tem uma experiência grande no drama e ela trouxe um componente importante, [...] uma antagonista, uma colega de cena, [...] são doze anos de espetáculo”. Cynthia Paulino, também, percebe na contracena a sintonia necessária para o acontecimento da cena teatral:

No caso da *Falecida*, tive no Alexandre Cioletti um ótimo companheiro de cena, porque ele acredita e te “escuta” sem atropelo, o diálogo parece realmente estar acontecendo ali naquele momento e isso é muito legal, isso é um estímulo danado porque traz uma emoção que sustenta e é sustentada pela ação também, a tal “ação e reação”, sabe? Falar, ouvir, entender, sentir, responder”.

¹⁹¹ A entrevista concedida pelo ator Luiz Arthur foi realizada em fevereiro de 2010.

¹⁹² Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão de Minas Gerais.

¹⁹³ *Idem*.

Nessa fala, é possível identificar, exatamente, o que pretende Stanislavski (*apud* KNÉBEL, 2000, p. 29) quando afirma: “El teatro es acción, y todo lo que ocurre en escena siempre es acción, expresión activa del pensamiento, de la idea, enérgica y activa”¹⁹⁴. Compreende-se, aqui, a atividade da ação como a capacidade de cada ator mobilizar, com a energia de sua *ação verbal*, o seu parceiro de cena, permitindo, assim, que ambos “sustentem” a cena diante do público. A troca verbal entre os atores pode ser metaforizada como um alimento sempre novo para cada um, como nos orienta Stanislavski (1980, p. 257): “débeis captar las palabras e ideas del interlocutor siempre de manera renovada”¹⁹⁵. Dessa forma, “los procesos de percepciones mutuas ininterrumpidas, de entrega de ideas y sentimientos se deben realizar cada vez y en cada creación que se repite”¹⁹⁶. E desta comunhão em cena faz-se possível buscar uma das premissas stanislavskianas: o desenvolvimento por parte do ator do processo de *visualização*. A propósito, encontramos em Knébel (*op. cit.*, p. 81) a relevância

[...] de la capacidad del actor para seducir con sus propias visualizaciones al interlocutor, “hablar no al oído sino al ojo del interlocutor”. Este proceso está orgánicamente unido al proceso de comunicación. [...] Una auténtica acción no puede surgir sin un proceso orgánico de comunicación¹⁹⁷.

A *visualização*, colocada como fator essencial para uma efetiva troca verbal em cena, é, como afirma Stanislavski (*apud* KNÉBEL, *op. cit.*, p. 82), a partir da necessidade da comunicação, “el prelúdio a la acción”¹⁹⁸. Quanto a esse procedimento, os atores foram pródigos em exemplos. Carlos Nunes enfatiza, com riqueza de detalhes, uma cena da peça “Pérolas do Tejo” (Belo Horizonte, 1998): “Eu consigo ‘ver’ a vemaguete¹⁹⁹, o meu tio Toninho sentado, minha tia Pequetita sentada, tudo acontecendo, todas as noites... Consigo ‘ver’, consigo me colocar dentro da coisa, porque, se eu não entro, as pessoas também não entram”. Carlos Nunes, ao interpretar esse texto, vai falando e mostrando sentado à beira de um fogão à lenha

¹⁹⁴ “o teatro é ação e tudo o que ocorre em cena sempre é ação, expressão ativa do pensamento da ideia, enérgica e ativa”

¹⁹⁵ “deveis captar as palavras e ideias do interlocutor sempre de maneira renovada”

¹⁹⁶ Os processos de percepções mútuas ininterruptas, de entrega de ideias e sentimentos devem realizar-se a cada vez e em cada criação que se repita.

¹⁹⁷ [...] a capacidade do ator para seduzir com suas próprias visualizações ao interlocutor, “falar não ao ouvido, mas sim ao olho do interlocutor”. Este processo está organicamente unido ao processo de comunicação. [...] Uma autêntica ação não pode surgir sem um processo orgânico de comunicação.

¹⁹⁸ “o prelúdio da ação”

¹⁹⁹ A Vemaguet foi lançada em 1956 e é considerada o primeiro automóvel brasileiro, e permaneceu em produção por 11 anos, até a desativação da Vemag. http://www.autosantigosbrasil.com.br/Vemag_Vemaguete1.htm acesso 12/09/10

cenográfico: “E lá se foi meu tio Toninho e minha tia Pequetita na vemaguete azul ‘calcinha’ que mais parecia um carro de cigano”.²⁰⁰ A partir desse momento, inicia uma descrição recheada de gestos: “Os bancos forrados com tapetes feitos pelas mãos de fada da minha tia Pequetita, a alavanca de marcha, daquela que tem uma aranha cristalizada em cima que acende e apaga”. Fazendo gestos que vão desenhando o carro, diz: “Aqui [mostra] em cima no retrovisor dianteiro, uma fitinha do Senhor do Bonfim”, e continua sua detalhada descrição: “Do lado de cá [mostra], no lado que a gente segura no ‘pqp’ uma bola de vidro cheia de água com uma rosa de plástico amarela”. E prossegue:

[...] aqui, aqui [mostra] colado no painel com ímã duas imagens: uma de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil, e a outra de São Cristóvão, protetor dos motoristas. Entre as duas imagens, uma foto de Antônio Junior: [pausa] o filho do casal, com os dizeres “não corra papai”. Lá em cima, do alto do parabrisa dianteiro, franjas oriundas das colchas de *chenill* [o ator multiplica a consoante final] do enxoval de minha tia Pequetita. Lá atrás, balançando, uma mãozinha com os dizeres “vá com Deus” [...]

É claramente perceptível, nesse excerto, a utilização da visualização. O ator, inclusive, reconhece que tal uso faz com que a plateia também participe da cena, falando, portanto, mais aos olhos do que aos ouvidos do espectador, conforme proposto por Stanislavski. Carlos Nunes prossegue em sua explanação: “Se eu não consigo visualizar [a cena da vemaguete], a plateia também não consegue. [...] eu tenho de estar em cena inteiro, todas as noites, tenho de estar de verdade ali, porque senão as pessoas não embarcam na história”. Ressalto a atenção do ator na emissão precisa do texto, com o objetivo claro de chegar ao espectador, conquistando-o com sua *visualização*. Penso ser possível afirmar que a prática desse ator parece ecoar as palavras de Knébel (1996, p. 113), a qual afirma que, quanto mais ativa “es la facultad del actor de ver tras la palabra del autor los hechos vivos de la realidad”²⁰¹, quanto mais puder imaginar “aquello de lo que se está hablando, más poderosamente influirá sobre el espectador”²⁰².

Paulo Rezende manifesta uma descoberta ao comentar sua atuação: “O *Perdido* [*Perdido por um perdido por mil*, Belo Horizonte, 2000], pra mim, é uma pérola, pela qual tenho muito

²⁰⁰ Falas transcritas de registro em vídeo desse espetáculo, gentilmente emprestado a mim pelo ator.

²⁰¹ (...) “é a facultade do ator de ver além das palavras do autor os fatos vivos da realidade.”

²⁰² (...) “aquilo do que se está falando mais poderosamente influirá sobre o espectador.

carinho. Nela, eu aprendi tanta coisa... No começo dos ensaios, eu ficava esperando a outra pessoa falar, e a outra pessoa era eu. Era eu que tinha de falar”. O ator aponta para a dificuldade de se ver em cena solitário, sem a presença do parceiro de cena que auxilia de forma decisiva, mas encontra, na visualização, o amparo necessário para dar concretude ao seu trabalho: “eu visualizo tudo ali, porque, se eu não visualizar, não dou conta de fazer”. E acrescenta: “É interessante, se eu não conseguisse criar cada ambiente na minha cabeça e enxergar o ambiente no qual [eu, enquanto personagem] estava em cena, eu não dava conta de fazer”. Knébel (2000, p. 92) aponta esse caminho do ator, no caso particular do monólogo, criando uma sequência de imagens. Se o trabalho de *visualização* é fator de mobilização do parceiro de cena num diálogo, assim também “en el trabajo sobre cualquier monólogo, sobre cualquier relato, él debe fantasear y adaptarse a aquella imagen de la que va a hablar, que ésta se convierta en su *recuerdo*”²⁰³ [grifo da autora]. Knébel (*op. cit.*, p. 82) afirma, também, que a visualização deve ultrapassar a “cortina interior” do ator e penetrar no universo do espectador: “hay que aprender a insinuar no sonidos de palabras, sino imágenes, visualizaciones”²⁰⁴. Parecem-me, pertinentes, aqui, as palavras de Fortuna (*op. cit.*, p. 125): “nas imagens e visualizações, o ator encontra fecundo material emotivo a ser trabalhado”. Carlos Nunes sintetiza a força do processo de visualização, referindo-se a uma cena de *Pérolas do Tejo*: “Até quem nunca viu fritar um biscoito de polvilho consegue visualizar”.

Paulo Rezende amplia sua percepção sobre esse elemento, quando nos fala sobre a cena do futebol em *Perdido por um, perdido por mil*: “não foram só as mudanças corporais que foram efetuadas durante a cena, mas os sons emitidos levaram a plateia a *ver* o jogo e a disputa que ali acontecia”. Relaciono o processo descrito pelo ator a um apontamento de Davini (2007, p. 108), que indica um trabalho vocal e sonoro que mobilize uma “organización del cuerpo para dar cuenta del mayor espectro posible de discursos estéticos en performance, tomando la producción de voz y palabra como ponto de partida para la construcción de sentido en escena”²⁰⁵.

Ao passo que avançamos a análise, encontramos variações nos recursos de visualização, quando conjugados às possibilidades corporais necessárias à cena, na qual Paulo Rezende

²⁰³ (...) “ no trabalho sobre qualquer monólogo, sobre qualquer relato, deve-se fantasiar e adaptar-se à aquela imagem da qual se vai falar, que esta ser converta numa lembrança”.

²⁰⁴ (...) “há que se aprender a insinuar não os sons das palavras, mas sim suas imagens, suas visualizações”.

²⁰⁵ (...) um processo de organização do Corpo para dar conta do maior espectro possível de discursos estéticos em performance, tomando a produção da voz e da palavra como ponto de partida para a construção do sentido na cena.

interpreta três personagens ao mesmo tempo. Na emissão do texto, outros sons eram agregados, favorecendo, assim, o processo de criação de imagens por parte do espectador. Nesse ponto, podemos nos aproximar, também, da proposta de Fortuna (*op. cit.*, p. 19), ao afirmar que “se cabe ao reino da palavra no teatro transformar-se em espetáculo, cabe também aos sons vários, as onomatopéias, [...] os neologismos”.

Quando o ator direciona-se, expressivamente, ao espectador por meio de sua fala, de sons produzidos, da música, criam-se imagens na mente deste. Assim, recursos, como a visualização, são caminhos para aumentar a força expressiva da cena. Andréia Garavello acrescenta a importância das referências pessoais obtidas por meio da observação para o processo de imaginação. Nesse caso, exemplifica a partir do espetáculo *Palavra de Mulher* (Belo Horizonte, 1994):

[...] a questão de ser portuguesa é uma adaptação nossa. Lá [na Espanha, onde ocorreu a estreia europeia do espetáculo], a personagem era catalã. A minha vivência em Portugal me ajudou muito, eu fui colocando na personagem, as coisas que eu tinha vivido. Eu fui construindo imagens [...] e acho isso muito importante. [Na cena] Quando eu falo [que meu marido] comprou um apartamento eu vejo a cor, o tanquinho, eu vejo!

Em Knébel (*op. cit.*, p. 90), encontramos uma referência de Stanislavski, quanto à questão da vivência, sobre a qual ele insistia:

[...] la observación es el fundamento de la imaginación creativa del actor. Recomendaba a los actores utilizar libretas de notas para anotar todo lo que les llamase la atención. [...] aprendan a mirar a la vida [...] mirar a la vida es para el actor todo un arte.²⁰⁶

Andréia Garavello, em seu tempo, aponta a vivência e a observação como fatores fundamentais para o enriquecimento do processo imaginativo do ator, confirmando o pensamento de Stanislavski (1980, p. 100): a imaginação “resulta indispensable en cada momento de su labor artística y de su vida en la escena, tanto al aprender como al reproducir

²⁰⁶ (...) “a observação é o fundamento da imaginação criativa do ator. Recomendava aos atores que utilizassem livros de notas para anotar tudo o que lhes chamasse a atenção. [...] aprendam a olhar a vida [...] olhar a vida é para o ator, tudo na arte”.

su papel. En el proceso creador, la imaginación es la vanguardia que guía al artista”²⁰⁷. A imaginação, alimentada pelas experiências vividas pelo ator, é, também, destacada por Paulo Rezende:

O que eu fazia em *Eu te amo, Ditadura* [Belo Horizonte, 1994], puxa, eu gostava muito. Porque [era] a trajetória do personagem, o Rui, era inusitado, ele passava por transformações... chegou na capital [como] um caipirão até se transformar num bissexual, foi muito rico... A gente pega os personagens dentro da história da gente, o Rui, nas várias fases dele, eu peguei a minha experiência interiorana, [...] ele [o personagem] era um cara que veio do interior, [utilizei] a minha experiência como estudante da Escola de Direito, busquei muito na minha história pessoal, e eu sou muito observador, eu [...] [me baseio] nas pessoas que vejo, que conheço.

Cynthia Paulino é outra que comenta acerca da experiência da imaginação, aliada a uma escuta e uma atenção ao colega em cena, que auxiliaram na criação da “cena em que meu marido [...] fala dela [minha prima], o olhar dele me levou para a diagonal [do palco] e eu estabeleci [na imaginação] que a janela da casa dela estava ali, [essa definição espacial] passou a ser uma presença o tempo todo”. Vale destacar que, por vários momentos, em *A falecida*, a atriz volta-se para a diagonal do palco, apresentando, a cada vez, corporalmente e vocalmente, sentimentos diversos e, dessa maneira, concretizando o que propõe Stanislavski (1996, p. 291) “La imaginación creadora del actor debe tener tanta fuerza que le permita ver con su mirada interior las imágenes visuales correspondientes. Es entonces cuando su imaginación creadora forma lo que llamamos las imágenes visuales del ojo interior”.²⁰⁸

A partir desse “olho interior” proposto, percebe-se a construção de uma força expressiva que envolve o espectador, conforme nos indica Cynthia Paulino: “Eu acredito que quando os atores estão [...] nesse lugar, quando estão acreditando, construindo uma ‘historinha’, quando se permitem estar realmente naquele momento ali, todos acreditam.” Esse “lugar” a que se refere a atriz remete a um outro conceito ligado à *ação verbal*. Eis como é apresentado por Gayotto (2002, p. 33): “o texto escrito será recriado na encenação sob o qual será escrito um outro texto de desejos, objetivos e intenções: o subtexto”. Esse subtexto alimenta a

²⁰⁷(...) “resulta indispensável em cada momento de seu trabalho artístico e de sua vida em cena, tanto ao aprender como ao representar seu papel. Nesse processo criador, a imaginação é a vanguarda que guia o artista.”

²⁰⁸(...) “a imaginação criadora do ator deve ter tanta força que o permita ver com seu olhar interior as imagens visuais correspondentes. E, então, quando sua imaginação criadora forma o que chamamos imagens visuais do olho interior”.

imaginação criadora, constrói imagens e possibilita à plateia ampliar sua compreensão da cena. Luiz Arthur, quando da atuação em *O Beijo no Asfalto* (Belo Horizonte, 1996), trouxe para a personagem Amado, utilizando-se de um subtexto, uma profundidade que não havia sido percebida pelo ator nas leituras preliminares. O ator impressiona-se inicialmente com a torpeza da personagem:

[...] tem algo no Amado Ribeiro que me impressionou. O personagem que eu havia feito anteriormente tinha sido o de *Mão na Luva* [Belo Horizonte, 1994] [o qual era] um personagem dividido, [e eu] estava muito impregnado destas ideias dos “dois lados” das pessoas. No *Beijo*, custei a encontrar a linha do “ser mau” do Amado, eu o achava mau e ponto.

Partindo dessa primeira ideia, Luiz aprofunda seu trabalho e, ao construir o subtexto, cria outra dimensão para a personalidade de Amado:

[...] na cena em que ele está bêbado, ele ia falando sobre a filha do Aprígio “sua filha, magrinha, subia pelas paredes como lagartixa”, mas eu [enquanto falava] eu ficava olhando para a barriga e o peito do Aprígio e “falando” [internamente] “eu estou com vontade de abrir essa blusa e beijar esse peito”. Fazia assim porque esse era o desejo secreto do personagem. Eu olhava e junto com o olhar tinha esse texto [interno] “eu quero pegar nisso”. A partir de um gesto, nascia essa voz desse jeito. [o ator narra usando a voz construída para o personagem]

Nessa circunstância, o ator apresenta a força do subtexto na construção da personagem e na correspondente *ação verbal* resultante dessa construção. O relato que aponta para a importância da realidade concreta do ensaio, no qual se pratica o texto na relação com o parceiro de cena, leva-me às palavras de Stanislavski (1997, p. 86), as quais valorizam a dimensão cênica como momento privilegiado para a emersão de descobertas como a descrita por Luiz Arthur:

Sólo en el escenario se puede conocer la obra en toda su extensión y esencia. Únicamente ante el espectáculo podemos sentir el verdadero espiritual que anima a

una obra y su subtexto que es recreado y transmitido por el actor cada vez que representa la obra.²⁰⁹

Se a atuação compartilhada proporciona um jogo prazeroso, quando o ator enfrenta um monólogo, nas palavras de Andréia Garavello, “a coisa complica, você não tem com quem trocar [em cena]”. Ressalto, pois, com Davini (*op. cit.*, p. 156) a complexidade dos monólogos apresentados por quatro dos cinco atores entrevistados.

Sin embargo, los monólogos son probablemente los trechos textuales más complejos para abordar en escena. En un monologo, la voz de un actor o una actriz da lugar a las muchas voces del personaje, organizadas a través de procedimientos que articulan antíteses, *ostinados* y *crescendos* que demandan una gestualidad vocal definida que, para su realización en performance, requiere de bastante refinamiento en el dominio del cuerpo²¹⁰.

São perceptíveis, na fala dos atores, as dificuldades encontradas na realização de uma cena de monólogo. Entretanto, essas mesmas dificuldades funcionam como desafios que os impulsionam a um mergulho criativo nos ensaios e os obrigam a uma intensa concentração nas apresentações. No caso de Andréia Garavello, a escuta da atriz permanece atenta e contínua em relação ao público, o qual é influenciado pelo texto emitido e, ao mesmo tempo, influencia a atriz que, percebendo o momento, diz: “eu mudo o tom de voz, e às vezes as coisas funcionam”; e também: “logo que percebo que não funciona, eu mudo”. A atriz, ao se questionar sobre os problemas que podem originar uma reação inesperada ou mesmo contraditória da plateia, demonstra que a manipulação pelo ator dos elementos presentes na fala podem ser geradores de reações também na plateia. Em *Fortuna* (*op. cit.*, p. 107), encontro respaldo para esse minucioso trabalho de escuta, no qual as pontuações são essenciais, a resposta da plateia tem de ser imediata, pronta, e a atenção do “comediante atua com as simultaneidades, ou seja, só ele pode responder aos imediatismos orais que porventura apareçam em cena”.

²⁰⁹ (...) “somente em cena pode-se conhecer a obra em toda a sua extensão e essência. Unicamente diante do espetáculo podemos sentir o verdadeiro espírito que anima a obra e seu subtexto que é recriado e transmitido pelo ator cada vez que representa.”

²¹⁰ (...) “Contudo, os monólogos, são provavelmente os trechos textuais mais complexos para abordar em cena. Em um monólogo, a voz de um ator ou uma atriz dá lugar às muitas vozes dos personagens, organizadas através de procedimentos que articulam antíteses, *ostinados* y *crescendos* que demandam uma gestualidade vocal definida que, para sua realização em performance, requer bastante refinamento no domínio do corpo”.

É interessante ressaltar que, nem sempre, os atores entrevistados mostraram-se plenamente satisfeitos com sua atuação. Andréia Garavello, por exemplo, comenta o resultado de sua percepção em cena: “[Às vezes] eu sinto, por que será que algo não funciona? Por que, por exemplo, as pessoas não riem? Primeiro, parto do princípio que é comigo, [será] que eu dei uma pausa maior? Menor? O ritmo não foi adequado?” As indagações da atriz trazem para a discussão um dos elementos fundamentais da *ação verbal*: a pausa. Em Gayotto (*op. cit.*, p. 44), encontramos ressonância a tais questões: “sempre que há uma pausa é necessário ‘ouvir’ o retorno do que foi falado, as reações à ação vocal no público e nos outros atores.” Paulo Rezende, referindo-se à cena do encontro de dois irmãos, em *Perdido por um perdido por mil* – um mais sério e o outro de sexualidade ambígua – considera que a pausa por ele criada entre as frases, acrescida de uma entonação que evocava a sexualidade de um contrastando com a seriedade do outro, provocou, na plateia, um choque, uma surpresa que a desarmou e a fez rir. Ao enunciar um bordão na cena do padre da mesma obra, o ator comenta que se utiliza da pausa – neste caso, uma pausa que não poderia ser denominada lógica, visto que no texto original não havia pontuação que solicitasse tal interrupção da fala, e nem psicológica, pois não expressa um estado emotivo particular da personagem – seria possível considerar que se tratava de uma pausa de transição voltada para a caracterização da personagem. O ator explica esse uso, constatando que “a pausa é utilizada [...] criando um tipo diferente”.

Se Andréia Garavello avalia o tempo da pausa na sua adequação como efeito cômico pretendido, Paulo Rezende utiliza-a como uma opção ligada à concretização de um tipo²¹¹. Como a atriz, o ator também considera importante a percepção do tempo pelo ator em momentos cômicos: “eu acho que, para conseguir o riso, o ator tem que ter consciência [...] tem pausa na comédia, mas ela é diferenciada, às vezes, você dando a pausa no lugar certo, [...] consegue a comicidade”. Carlos Nunes, também, reconhece o valor da pausa, exemplificando com a personagem Pequetita, mulher que vive no interior e que, visitando a feira semanal na capital, comenta com a irmã sobre o “frango abatido”. O ator afirma que a plateia se diverte com a pausa dada: “o povo adora, e isso não era uma piada. Quando eu dei a pausa e a plateia riu, virou uma piada... era um texto corrido [...] uma piada que eu me orgulho de ser minha, pois foi criada pela pausa que eu dei...” Gayotto (*loc. cit.*), em diálogo

²¹¹ TIPO – Personagem * convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça. [...] as características individuais e originas são sacrificadas em benefício de uma generalização e de uma ampliação. (PAVIS, 1999, p. 410)

com os princípios stanislavskianos, explicita que, seja qual for o momento, dramático ou cômico, a pausa

[...] não deve ser em momento algum um silêncio morto; ao contrário, é um intervalo vivo, cheio de sentido, “um silêncio eloqüente”. Cria uma tensão e uma liga entre o que foi dito e a fala que virá, transmite subtextos, recados. A pausa, quando usada no curso da *ação vocal*, pode gerar uma suspensão de sentidos. [grifo da autora]

Portanto, a pausa é percebida pelos atores entrevistados como fator fundamental para se atingir as propostas da encenação, para ampliar os sentidos, revelando nuances. Paulo Rezende expõe sua experimentação contínua com relação a esse elemento da *ação verbal*:

Eu faço experiências e muitas vezes eu acerto [...] Verifico se determinada pausa em determinado lugar funciona e vejo... Funcionou! Este espetáculo agora [*Três mulheres para Fernandinho*], eu estreei falando o texto de um jeito e terminei a temporada falando de outro, porque eu percebi que se eu acelerasse três falas, eu falo três falas seguidas, eu ia ter um resultado melhor, mas, às vezes, eu experimento e não dá certo, aí eu volto atrás.

Paulo se refere à busca ininterrupta do ator que mantém, com a plateia, uma contínua atenção, conforme recomendação de Stanislavski (*op. cit.*, p. 330): “Solo podemos ser atentos y tratar de penetrar em el sentido de las palabras y el lenguaje, cosa que recomiendo a cada actor”²¹². Essa marca de atenção e de busca do sentido do texto e da personagem foi, por mim, identificada nos atores entrevistados. Tal atitude denota a intenção de compreender, expressar e comunicar, por meio de sua atuação, de seus espetáculos, os textos dramáticos a serem emitidos em cena. Nesse momento, então, parece-me pertinente a sugestão de Fortuna (*op. cit.*, p. 70): “a expressão vocal do ator não se baseia na pontuação gramatical e sim, na flutuação dos impulsos mentais, daí seu caráter estético. Pontuação mental, sentimental, emocional, a transcender a pontuação gramatical”. Na busca desse fluxo vocal que transcende o gramatical e atinge o expressivo, alcançando os diferentes propósitos dos respectivos espetáculos, esses atores se mostram em constante autoquestionamento. Para alcançar esses objetivos, é preciso ousar, segundo Knébel (1996, p. 157), “colocar las exigencias en

²¹² (...) “só podemos ser atentos e tratar de penetrar no sentido das palavras e da linguagem, coisa que recomendo a cada ator.”

tecnología vocal a un nivel tan alto como el mantenido por Konstantin Serguéievich”²¹³, faz-se necessário assimilar, agregar “la relación orgánica que existe entre la acción verbal y todos los elementos del sistema”.²¹⁴

Em razão do grande número de tipos construídos em determinadas peças que interpretaram, os atores aqui entrevistados foram levados a buscar uma grande variação de *entonações*, *ritmos*, e de *acentuações* para suas falas. Exemplificando, Andréia Garavello recorda-se de que, “no *Palavra de Mulher*, na cena da babá [...] eu descobri o ‘bordão’ da babá, aquele ‘*antipatiiiiiiiiiiia*’, [com o qual] ela [a empregada] imita a patroa. Eu ouvi isso há muitos anos e só agora que eu descobri”. Nesse caso, a entonação e o ritmo constituíram um “jogo dentro do jogo”, ou seja, uma personagem citando, ironicamente, outra personagem. Carlos Nunes referiu-se ao bordão da criança dentro do armário: “Então eu vou gritaaar!”. Nesse momento, trabalha com a entonação e prolongamentos da palavra “gritar”. Dessa maneira, os textos são ditos em ritmos e entonações diferentes, fazendo com que a plateia embarque num jogo em que, ao invés de somente um ator, o palco parece estar povoado de diferentes personagens. Luiz Arthur, também, apresenta exemplos variados sobre a utilização dos recursos de se acentuar as palavras a partir de pequenos sinais apontados no texto de *DJ em Paris*. Nessa busca, experimentando timbres e ritmos é que se acentuavam as características diversas das personagens:

O Walmir trabalhou muito com a partitura física, de buscar e sair do eixo [corporal] e, por serem personagens diversos, eles tinham que ter eixos diferentes. Concomitantemente a isso eu ia “saboreando” timbres e buscando coisas que até ficavam estereotipadas no início, mas o texto me servia de material. [...] e eu ficava usando timbres diferentes [...] você achava um timbre, mas tinha um outro personagem [...] e aí eu fui mudando, utilizando entonações, alturas.

Gayotto (*op. cit.*, p. 54) trata, de forma sintética, todas estas utilizações dos elementos que proporcionam uma fala viva e permeada de modulações, contendo, em cada timbre construído, em cada pausa realizada, em cada acentuação preparada, a sensibilidade e a técnica de cada ator, o que faz de sua atuação um campo fértil de experimentações:

²¹³ (...)“Para colocar as exigências em tecnologia vocal a um nível tão alto como o mantido por Konstantin Serguéievich”.

²¹⁴ (...) “A relação orgânica que existe entre a ação verbal e todos os elementos do sistema”.

A passagem do texto escrito, falado ainda timidamente, para uma emissão com vitalidade, com apropriação, está relacionada a estas descobertas: da divisão do texto (pausas) e das palavras vivas (ênfases) que darão novos ritmos com cadências e fluências. O ator, quando entra em contato com seu personagem, experimenta as dinâmicas do texto, nos movimentos que emergem das palavras e nos novos sentidos que isto faz gerar.

Stanislavski (*apud* KNÈBEL, 2000, p. 38) discutia, também, em seus últimos anos, sobre sua descoberta de um processo de criação mais relacionado ao universo do ator, “un proceso de trabajo que conduce del modo más seguro posible a la creación orgánica del papel, y, por consiguiente, a un habla escénica orgánica y viva.”²¹⁵ Tal “criação orgânica” é relevante no caso dos atores trazidos para a reflexão aqui proposta, pois, em suas respectivas trajetórias, prepondera o processo de criação de personagens a partir, principalmente, do texto dramático. Nesse sentido, para Carlos Nunes, atuando em *Pasolini*, um importante momento foi o trabalho realizado pelo diretor junto ao ator: “Ele [Afonso Drummond, diretor do espetáculo] me dirigiu em cada palavra que eu falei na peça, me fez entender cada frase do texto, [...] o que eu queria dizer, como podia falar cada frase daquele texto. Foi um trabalho de diretor de ator maravilhoso”.

A partir disso, fica evidente a importância do diretor como formador de atores, como profissional que pode contribuir significativamente para o desenvolvimento criativo deles, conduzindo, da maneira mais confiável possível, a construção detalhada da personagem, ecoando Stanislavski e sua constante preocupação pedagógica.

A relação do ator com as palavras descritas por Stanislavski é revelada por Paulo Rezende em seu cuidado com o texto, com o respeito que possui com a palavra em cena. O ator relata que, “pela afinidade que eu tenho com o Sergio [Abritta] ele sabe o que funciona, ele sabe escrever pra mim, ele escreve dirigido pra mim” e conclui em tom de brincadeira: “eu não posso é viciar nisso”. Essa proximidade favorece, substancialmente, a construção orgânica das personagens proposta por Stanislavski e descrita por Kristi e Prokófiev (In STANISLAVSKI, 1993, p. 205), quando argumentam que “La forma del espectáculo se establece en la labor conjunta del director con los actores, y a menudo depende de las cualidades individuales de

²¹⁵ (...) “um processo de trabalho que leva, da maneira mais segura possível, para a criação orgânica do papel e, portanto, a uma fala cênica orgânica e viva”.

estos últimos²¹⁶”. Ao ser questionado sobre as várias *gags*²¹⁷ verbais presentes em *Perdido por um, perdido por mil*, o ator esclarece que “as *gags* são do texto. Eu tenho muito respeito pelo texto, sou meio careta nisso, é basicamente aquilo ali, já vem no texto”. Portanto, o texto dramático, apesar de escrito e dirigido em função das “qualidades individuais” do ator, é visto com extremo respeito por Paulo Rezende.

Igualmente, Cynthia Paulino revela um grande cuidado com o texto dramático. Segundo a atriz, “ela [a fala] e a sua verdade sustentam a ação”, ou seja, a atriz reconhece a importância das palavras do autor, as quais, unidas à fé cênica²¹⁸, conduzem a ação cênica. Stanislavski (*apud* Knébel, *op. cit.*, p. 40), considerando também tal premissa, pergunta a si próprio: “¿Cómo hacerlo de modo que precisamente una palabra determinada pueda servir al actor como medio de acción, para que ella exprese sus sentimientos e ideas del mejor modo posible, coincidiendo con los sentimientos e ideas del personaje?”²¹⁹ Cynthia Paulino, para alcançar esta coincidência de sentimentos e ideias, tornando possível a palavra como meio para a ação, prepara-se, inicialmente, de modo semelhante ao sugerido por Fortuna (*op. cit.*, p. 138), procurando “devassar o texto, minuciosamente, entendê-lo em profundidade”. Eis as palavras da atriz entrevistada:

Eu faço um trabalho “gigante” sobre o autor, pesquiso tudo, a vida dele, a época em que escreveu o texto. Daí, vou dividindo esse texto em mil partes, vou dando título, subtítulo, grifando as falas que considero o ‘coração’ da cena, buscando referências de outros autores que podem ter influenciado aqui ou ali.

²¹⁶ (...) “a forma do espetáculo é definida no trabalho conjunto do diretor com os atores, e, muitas vezes, depende das qualidades individuais destes últimos”.

²¹⁷ “A palavra é empregada em francês desde a década de 20. A *gag* é, no cinema, um efeito ou um *esquete** cômico que o ator parece improvisar e que é produzido visualmente, a partir de objetos, de situações inusitadas: é, “na gíria dos estúdios, um achado irresistível que revigora e multiplica o riso num filme cômico” (B. CENDRAS em *L’Homme Foudroyé*)” (PAVIS, 1999, p. 18).

²¹⁸ Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento que se vive y en la verdad de las acciones que se realizan. Tales son la verdad interior y la fe ingenua en ella, necesarias para el artista en la escena. STANISLAVSKI (1980, P.183) “Cada momento de nossa estada no palco tem de ser sancionado pela fé na verdade do sentimento que se vive e na verdade ações que se realizam. Tais são as verdades interiores e a fé ingênua que são necessárias para um artista em cena”.

²¹⁹(...) “ Como fazer de modo que precisamente uma palavra determinada possa servir ao ator como meio de ação, para que essa expresse seus sentimentos e ideias do melhor modo possível coincidindo com os sentimentos e ideias do personagem.”

No intenso trabalho de levantamento relatado pela atriz em busca de compreender todas as circunstâncias que envolvem o texto e a personagem, Cynthia Paulino aproxima-se da leitura detalhada proposta por Stanislavski e relatada por Knébel (*op. cit.*, p. 41):

Comenzar el análisis sistemático de la obra con la determinación de los sucesos, o, como él decía a veces, de los hechos activos, de su sucesión y sus relaciones. Insistía en que los actores aprendiesen a analizar la obra a partir de acontecimientos significativos: así comprenderán cómo el autor construye el argumento.²²⁰

É possível aproximar a expressão da atriz – qualificando certas falas como o “coração” da cena – dos “acontecimentos significativos” apontados por Knébel, os quais estruturam as grandes linhas de ação do ator em seu trabalho com a fala. Essas falas centrais podem ser também relacionadas aos “fatos ativos”, os quais, em sua sucessão e nas relações mútuas com outros fatos igualmente ativos, constituem uma espécie de “mapa” para o ator, em sua relação com o texto dramático.

Luiz Arthur mostra-se, também, um grande apreciador do texto, considerando-o como o mais importante elemento na criação inicial da cena: “O texto é a coisa principal para mim, é o primeiro contato que você tem, é a referência”, ou seja, é a partir do texto que o ator vislumbra as possibilidades de sua atuação. O ator acrescenta: “eu, sozinho em casa, quando recebo o texto, eu me tranco no quarto, sento-me e vou ler”, favorecendo esse primeiro contato com o material textual, de modo a ocorrer de forma individualizada e também criadora.

Aliás, o primeiro contato com o texto é muito valorizado por Stanislavski (1993, p 182), “Las primeras impresiones, buenas o malas se graban intensamente en la memoria del artista y constituyen los gérmenes de las futuras vivencias”²²¹ pois interferem diretamente no entusiasmo criador, o qual é considerado fundamental para a criação, donde decorre que (*op. cit.* p. 195)

²²⁰ Começar a análise sistemática da obra determinando os acontecimentos, ou como ele dizia às vezes, dos fatos ativos, sua sucessão e suas relações. Insistia em que os atores aprendessem a analisar a obra a partir de acontecimentos significativos: assim compreenderiam como o autor construiu o argumento.

²²¹ (...) “As primeiras impressões, boas ou más gravam intensamente na memória do artista e constituem os germens das futuras vivências.”

El sentido creador del artista provocado por su júbilo y entusiasmo va explorando inconscientemente los caminos que conducen hasta las profundidades del alma, que escapan al ojo, al oído y a la razón, y que son inconscientemente intuitos por el sentido artístico. Saber atraer los sentidos, la voluntad e y la razón es una de las peculiaridades del artista, uno de los principales objetivos de la técnica interior”²²².

Luiz Arthur se propõe a penetrar no universo da criação cênica por meio do texto dramático. Caso ele se sinta “seduzido pela história”, ou seja, pela fábula contida no texto ou por seu conteúdo imaginativo, completa: “inclusive, já recusei projetos, projetos sedutores, porque, [ao] ler o texto e, [...] apesar de reconhecer as qualidades dramáticas daquela obra, não me enxergar ali, falando as falas da personagem”. Essa paixão que perpassa o primeiro contato com o texto mostra o quanto o entusiasmo criador é fator decisivo para o trabalho do ator. Encontro a mesma vibração em Andréia Garavello, a qual demonstra especial atenção por esse texto, a ponto de se ter dedicado ao estudo acadêmico dele na Graduação em Letras da UFMG. Ela afirma que “quando você traz a verdade [do texto]” e é o “texto [...] assumido como tal, funciona”, ou seja, a atriz aposta na força inerente ao texto dramático de qualidade, a qual é ativada por um conteúdo próprio do ator, um estado de potência textual que somente se expressaria plenamente ao ser captada e expressa pelo ator por meio de uma consistente *ação verbal*. Nesse sentido, a consideração de Andréia Garavello aproxima-se do pensamento de Stanislavki (1993, p. 274) quando este afirma que

[...] las palabras del papel, huecas hasta ese momento, gracias a la ficción artística, se han colmado de un contenido y de una visión en los que he podido “creer”; mejor dicho, he captado la esencia espiritual de la obra, que exigía la forma de su expresión”²²³.

A possibilidade de fazer a plateia perceber uma comunicação concreta de uma potencialidade expressiva contida no texto, por meio da qual as palavras são preenchidas de sentido, é sintetizada por Andréia Garavello, que se refere, especificamente, à sua atuação em *Palavra de Mulher*, espetáculo de forte acento cômico: “você faz [com] que a plateia ache graça”. A

²²² “O sentido criador do artista provocado por seu júbilo e entusiasmo vai explorando inconscientemente os caminhos que conduzem até as profundidades da alma que escapam ao olho, ao ouvido, e à razão e são inconscientemente intuitos pelo sentido artístico. Saber atrair os sentidos, a vontade e a inteligência é uma das peculiaridades dos artistas, uno dos principais objetivos da técnica interior”.

²²³ (“...) as palavras do papel, ocas até esse momento, graças à ficção artística, se preencheram de um conteúdo e de uma visão nos quais se pode “acreditar;” melhor dizendo, captei a essência espiritual da obra, que exigia a forma de sua expressão”.

esse respeito, Stanislavski (1980, p. 250) afirma que “el público crea en cierto modo la acústica espiritual. Lo que recibe de nosotros lo devuelve, como un sistema de resonancia, en forma de sus propias emociones vivas, humanas”²²⁴. Quando o ator alcança essa “ressonância” mencionada por Stanislavski, por meio da expressão de “suas próprias emoções vivas, humanas”, o ciclo pretendido pelo ator se fecha e, no caso da comédia, a plateia frui o caráter cômico contido num texto desse gênero dramático. Para os espectadores, a desatenção do ator para com a ligação contínua que deve estabelecer com seus parceiros de cena e, no caso de um monólogo (caso de *Palavra de Mulher*), em especial com a plateia, esse descuido “destruye la continuidad de la comunicación mutua, que exige la entrega y recepción” (1980, p. 257). Luiz Arthur destaca o encontro dos atores em cena como fator de credibilidade e força para aqueles que desenvolvem conjuntamente seu trabalho de atuação:

Eu acho que não tem nada mais fantástico [do que] quando a gente descobre a verdade do personagem e vê que aquilo tem alcance, atinge o seu parceiro, atinge a plateia, aí ela dá retorno, e no seu íntimo você começa a acreditar que esse é o caminho, porque a gente tem dúvida, aí isso fica muito vivo dentro da gente...

Com base nessas considerações, podemos verificar que, por meio da *ação verbal*, o ator influencia o parceiro de cena e o ultrapassa, agindo, também, sobre a plateia, causando reações que retornam aos atores, constituindo um ciclo dinâmico de reforços recíprocos, influenciando nos ritmos desejados e inspirando mesmo a produção de novos sentidos. O trabalho do ator com a fala, quando chega nesse estágio, nos termos de Knébel (*op. cit.*, p. 92), não “será solo um derrame de palabras”: “será acción verbal”²²⁵.

As etapas pelas quais passa o ator, na elaboração de seu processo criativo diante do texto dramático, são perceptíveis na fala dos entrevistados e podem ser divididas em dois momentos principais: inicialmente, parte do trabalho é terminada no momento dos ensaios; posteriormente, outra parte só será completada com a plateia. Tal divisão fica evidente na seguinte fala de Carlos Nunes: “Eu já leio o texto e [...] ‘vejo’ o modo de dizer. Agora, só na estreia é que a gente sabe se deu certo [...] e vai adequando. [...] você já deve [...] estar seguro

²²⁴ (...) “o pública cria, de certo modo, a acústica espiritual. O que recebe de nós, ele o devolve, como um sistema de ressonância, em forma de suas próprias emoções, vivas e humanas”.

²²⁵ (...) “será só um derramar de palabras” (...) “será ação verbal”.

do texto para você poder brincar com ele junto com a plateia. Se é a plateia que faz 50% do espetáculo, é justo que você esteja seguro, mas deixe-a brincar 50%”. A relação a que se refere o ator pode ser aproximada com a noção de comunhão, ressaltada várias vezes por Stanislavski (*op. cit.*, p. 257), concebida em estreita relação com a troca verbal em cena. Essa comunhão entre ator e espectador por meio do texto é importante na cena, “pues la producción del autor y la interpretación de los artistas constan casi exclusivamente de diálogos, que constituyen la comunicación mutua de dos o más personas, los personajes de la obra.”

Stanislavski (*apud* KNÉBEL, *op. cit.*, p. 38) nos lembra que, para criar, o ator deveria “comenzar el proceso de penetración en el personaje de modo natural” e “aproximarse al personaje a través de su propio camino, dictado por su propia naturaleza, por su propia experiencia”²²⁶. A seguinte fala de Luiz Arthur, em geral, resume as colocações de cada um de seus colegas, quando fala de sua atitude de constante experimentação em busca de novas possibilidades expressivas:

É importante sempre estar aberto para um caminho de experimentação [...] Em *Noites Brancas* (*Belo Horizonte, s/d*) [...] eu tinha um monólogo, depois fiz *Servidão* (*Belo Horizonte, ...*), que tinha o mesmo início: um cara solitário dizendo um monólogo. Aí me disseram – você está fazendo o sonhador de *Noites Brancas*, [...] eu fui experimentando, e como ele tinha um aleijão, uma forte característica física, o pé torto, esse algo físico foi determinante para me jogar em outro lugar. Só que a referência anterior era tão forte que não foi suficiente. [...] O ator quando está compondo o personagem [...] deve entender tudo, mas o “grosso” da construção vem de um trabalho físico, o refinamento vem depois, para compreender as nuances.

Luis Arthur aponta, então, para a dimensão corporal, a qual interfere na criação da voz, reverberando na *ação verbal* que, como ação, indica uma das principais vertentes do trabalho de Stanislavski em seus últimos anos de vida e experimentação: o cuidadoso olhar sobre as ações físicas, que, como vimos anteriormente, incluem, conceitualmente, as *ações verbais*. Cynthia Paulino, também, faz referência a esse foco no trabalho do ator:

²²⁶ (...) “começar o processo de penetração na personagem de modo natural” e “aproximar-se da personagem através de seu próprio caminho, ditado por sua própria natureza, por sua própria experiência”.

Nosso trabalho é eminentemente empírico. Isso quer dizer que a compreensão da essência de uma ação não advém de uma pura e racional observação, mas do teste prático. É no acerto e erro que encontramos o que é essencial. Muitas vezes podemos nos enganar, pensar que um determinado elemento é essencial, mas, ao retirá-lo da ação, percebemos que não o era. É testando, na prática, que haveremos de encontrar os elementos essenciais de uma ação.

O “teste” a que se submetem os atores entrevistados – a dimensão empírica referida pela atriz – a cada novo trabalho, não está fora de um processo reflexivo, no decorrer do qual cada ator vai conhecendo mais e melhor seu ofício e seu “instrumento”, podendo, nesse processo contínuo, dominar elementos e noções que, nesta dissertação, são atribuídos ao campo conceitual da *ação verbal*.

A seguir, desenvolvo as minhas considerações finais, tendo em vista as principais questões e descobertas com as quais me deparei no percurso investigativo a que me propus realizar.

Considerações finais

Nosso ofício é muito lento, muito lento, desgastante, fugidio. A percepção do espaço teatral só se desvenda depois de um longo noviciado. Aprende-se todo dia muito pouco. É uma profissão de absoluta solidão, onde “o outro” é fundamental. Buscar o outro. Confundir-se com o outro. Somar com o outro. [...] O suor do nosso rosto não é um castigo. Nosso ofício é a nossa festa. É o nosso sentido de vida.

Fernanda Montenegro

Longe no tempo, no meu tempo, – eu, menina, nas minhas atuações escolares ensaiadas para as efemérides do Colégio Sagrado Coração de Jesus, onde me via continuamente sendo chamada para a cena – busco, em minhas memórias, o elemento central que deu origem a esta pesquisa de Mestrado: a palavra. Nessa trajetória acadêmica, alguns pontos ressaltaram-se aos meus olhos, ouvidos e pensamento.

Primeiramente, retomei estudos já esboçados em outros momentos da minha carreira de atriz e professora de teatro, relacionados às discussões empreendidas ao longo da História acerca da palavra e da sua importância para a arte teatral. Essa importância, revisitada em atuais estudos acadêmicos que enfocam o teatro, foi um norte que me auxiliou na busca de uma compreensão mais ampla das possibilidades que possui um ator na cena para construção de um enunciado vivo. Nessa busca, voltei no tempo, este não mais o meu, mas no tempo da História, para encontrar momentos significativos, nos quais a palavra e o texto dramático reinavam soberanos na constituição da cena teatral - penso, aqui, na cena do Ocidente, pois a oriental é tema que ultrapassa muito o alcance pretendido neste trabalho que finalizo. Percorrendo essa mesma História, constatei, principalmente, ao longo do século passado, que o texto que reinava foi questionado, combatido, hostilizado e, em alguns casos mais radicais, eliminado.

Na cena contemporânea - reflito, agora, sobre a cena que acompanho desde que me tornei assídua espectadora, principalmente em minha cidade, Belo Horizonte, constato uma multiplicidade de caminhos para o uso e o não-uso da palavra em cena. Diante desse contexto

polimorfo, cogito se ainda é válida a seguinte pergunta: como é o trabalho do ator com a palavra? Partindo de tal questão, deparei-me com o autor – Stanislavski – que se tornou o meu maior interlocutor, juntamente com o seu conceito de *ação verbal*.

Para entender melhor as proposições de Stanislavski, busquei aprofundar o meu entendimento sobre ação no teatro, o que me fez perceber, com mais clareza, o lugar de onde partiria a minha pesquisa e os seus elementos principais, ou seja, a análise viria ligada à ação dramática e a uma concepção mais realista da cena. Ressalto a importância que representou, para mim, o reconhecimento do trabalho de Stanislavski: foi importantíssimo aprofundar-me em suas obras, nas pesquisas por ele empreendidas, as quais foram, ao meu entendimento, determinantes nas transformações ocorridas nas práticas teatrais do começo do século passado e que se desdobram até os dias de hoje, haja vista que esse autor é utilizado como referência nos mais diversos cursos de formação de ator.

Stanislavski, pioneiro no Ocidente, sistematizou e registrou, por escrito, conceitos e procedimentos voltados para que o ator compreendesse sua prática globalmente, para além de um empirismo inconsequente. De forma extremamente simples, didática, utilizando uma linguagem romanceada, que encontra eco no coração de qualquer aluno de teatro, apresentou aos interessados o quanto o trabalho de um ator é complexo e o quanto exige de disciplina e dedicação. Essa primeira constatação faz-me crer o quanto somos devedores ao espírito pesquisador de Stanislavski, a partir de observações ligadas à sua prática como ator expressivo e grande pedagogo que foi, construindo, passo a passo, o arcabouço do que se tornou o seu sistema de trabalho.

É fundamental ressaltar que o espírito de contínua busca não o abandonou, nem nos seus últimos dias de vida. Ao contrário, deixou-nos o legado de que, apesar da publicação do seu primeiro livro já ter vindo à luz sob suas próprias duras críticas, suas pesquisas já o encaminhavam para novas descobertas, ampliando as suas propostas iniciais para o trabalho do ator. Se, inicialmente, o encontramos muito fixado nas questões da subjetividade, decorrente do teatro burguês que lhe servia como referência estética, num segundo momento, já contrapôs o seu pensamento à concepção teatral que predominava em seu tempo, sobretudo

no que tangia ao trabalho do ator. Ao invés de um ator “bidimensional”, que se utilizava de posturas pré-fixadas e que se colocava quase frontalmente para a plateia, quase “despejando” seu texto sobre os espectadores, era necessário construir um novo ator, um ator que, em primeiro lugar, tivesse um profundo respeito pelo seu fazer, pela plateia, pelo texto encenado e pela arte teatral como um todo. Era necessária uma nova estética, uma nova técnica e uma nova ética para o ator ocidental.

Basear-se em uma linha de trabalho mais subjetiva, nesse primeiro momento, correspondeu a buscar um ator mais interiorizado, que buscasse, nas profundezas de seu afeto, o ressoar do texto encenado. Nesse momento, então, que o texto, colocado em cena como se fora um ornamento literário, apresenta-se, para Stanislavski, como algo mais, como um elemento de compartilhamento, um elemento a ser usufruído pelo ator, por seu parceiro de cena e pela plateia. Um texto que deveria ser profundamente conhecido pelo ator, em suas nuances gramaticais e semânticas, e, também, nas filigranas das circunstâncias fictícias que o presidiam, a fim de que o ator pudesse dele extrair possibilidades quase infinitas de expressão.

Se, nessa etapa, tivesse terminado sua contribuição, ela já seria imensa, mas o nosso interlocutor percebe, em seu trabalho com atores, o quanto aqueles pressupostos iniciais o distanciavam da concretude da cena. Além disso, verifica que a construção de um arcabouço subjetivo não traz, necessariamente, à cena objetividade. É nesse ponto que, rompendo com o que antes pressupunha correto, sem receio de redirecionar suas pesquisas, segue em nova direção e inicia um trabalho que redundaria no método das ações físicas, método que atribui uma nova dimensão para o trabalho atoral, trazendo para o ator a concretude cênica a partir da expressão construída pelo que é o seu único instrumento: o corpo. Instrumento que, na concepção teatral de Stanislavski, teria como tarefa suprema corporificar a ação, conceito central nesse novo caminho, cerne da cena.

Nesse contexto, é a partir da ação que o ator deve compreender sua atuação, sendo esta a ação física que engloba o verbo e, portanto, também *ação verbal*. Os métodos anteriormente utilizados para preparar a emissão do texto em cena se mostram, agora, um tanto ultrapassados, já que o texto é trabalhado a partir de improvisações que contam com a fala

cotidiana do ator e, somente num estágio posterior, quando já vivenciadas as situações do texto, e essas organicamente assimiladas, é que as palavras originais são enunciadas, desta vez de forma mais inteira e de mais fácil apropriação pelo ator. Nesse processo, cada vez mais vivo e claro, Stanislavski vai demonstrando a importância do ator, do parceiro de cena e da plateia, cúmplices das imagens que são criadas através dos textos enunciados, gerando novas imagens que realimentam o ciclo expressivo da *ação verbal*.

É importante esclarecer que a utilização dos recursos presentes na fala não está sendo considerada somente em função de uma pronúncia perfeita e uma dicção impecável, mas porque são palavras mensageiras de imagens que têm a possibilidade de afetar quem as compartilha, bem como podem oferecer a oportunidade de modificar suas impressões sobre os acontecimentos na cena. Nesse jogo de ação e reação, um novo olhar sobre o teatro é proposto.

Essa mudança é, posteriormente, revisitada por muitos autores, dentre os quais escolhi alguns que considerei mais significativos para minha pesquisa, justamente por estabelecerem um diálogo mais próximo com Stanislavski. Neles, há consonâncias com o seu pensamento e há também dissonâncias. Encontramos, em Gayotto, por exemplo, uma particular aproximação com o nosso interlocutor, inclusive terminológica. Já Pavis, Burnier e Barba, sem desconsiderar a importância de Stanislavski, sendo particularmente os dois últimos influenciados em suas pesquisas pelo método das ações físicas, deram encaminhamentos diferenciados aos seus respectivos trabalhos. Fortuna, também, encontra, nas proposições de Stanislavski, referências para seu trabalho. Ação vocal, conceito utilizado por alguns desses autores, é aquela ação fruto da voz, provocada pela concretude expressiva, pela corporeidade espacializada, pelo significante vocal sem referente imediato, pela sonoridade que atravessa pulsionalmente o sujeito que a produz e o que a recebe. Tendo em vista esse outro conceito, penso que o conceito de *ação verbal* inclui, em sua definição, a voz – e toda a sua materialidade sonora –, mas insere nesta a possibilidade, como afirma Davini (2007), de expressar também o texto e sua dimensão semântica, tornando essa materialidade maior e caleidoscopicamente variegada.

O encontro com os atores entrevistados – todos eles conhecidos por mim de longa data, inclusive tendo já dividido, com alguns deles, o mesmo palco – e a descrição de sua prática com relação ao trabalho do ator com a fala, fez com que me sentisse um pouco como o próprio Stanislavski, o qual buscou, na sua prática de ator e na prática de seus atores e dos grandes atores de seu tempo, a matéria prima para ampliar e aprofundar os seus conhecimentos. Também os procurei para instigá-los a falarem de suas dúvidas, certezas, caminhos e descaminhos na construção da atuação e, ao percebê-los com tanta generosidade diante de mim, busquei confrontar as suas considerações sobre o próprio trabalho com as proposições de Stanislavski e alguns aspectos das proposições dos demais autores abordados, pouco para confirmar teorias e intensamente para compreender, de forma mais sistemática, práticas tão ricas de nuances. Nessa tarefa, constatei que, em muitos aspectos, o comprometimento desses atores com a cena e seu labor está presente como na formação de Nazvanov, o aluno fictício criado por Stanislavski. E encontrei nesses atores, cujo trabalho tem sido amplamente reconhecido em nível local, pesquisadores da cena – não no sentido da pesquisa acadêmica, mas no aspecto da pesquisa artística –, que buscam, a cada novo trabalho, a cada nova personagem, a cada nova frase a ser dita em cena, compreender um pouco melhor o seu fazer teatral.

Assim, a atuação aqui analisada pelo viés do texto e sua emissão em cena, apresentou-se a mim como que recheada de “indicações” ou correspondências do nosso autor. Na fértil imaginação de cada um desses atores, nasce a proposta da cena: na leitura individual ou no coletivo escutar da cena dita é que, a cada momento, vai sendo reconstruída a cena teatral. Seu olhar interior voltado camaleonicamente para fora e para dentro, os mantém, ao mesmo tempo, ligados na emissão e na recepção do texto. Na escuta do parceiro – como provocador de reações que remodelam sua presença na cena, que “ressignificam” as propostas para o personagem representado – e da plateia – que, ao se manifestar ou calar, tem, nesses atores, um lugar de reverência e respeito, como parceira e colaboradora privilegiada na constituição dos sentidos teatrais. São as pausas, os tempos, as entonações, cada um repetido muitas vezes, experimentados de diversas formas. Em cada cena, um novo timbre, em cada jogo, um novo olhar. E não era isso que buscava o pesquisador Stanislavski? O ator vivo que questiona o seu fazer? Não era, para Stanislavski, letra morta o texto teatral que não se levantasse sob o sopro renovado de um ator pleno de busca e decisão? Constato, emocionada, que esse ator, em seu trabalho com a fala, está vivo, portanto!

Após essa caminhada, certamente, deparam-se, diante de mim, novos caminhos de pesquisa. Não tive, nem tenho pretensão de ter esgotado os assuntos tratados. Antes disso, tentei amearhar compreensões mais consistentes do que as de que dispunha anteriormente, e penso que consegui. O contato com autores como Gayotto, Fortuna e Davini, pesquisadoras mais recentes do trabalho vocal do ator, é, sem dúvida, instigante. Muitos aspectos das proposições dessas autoras ainda ficam por explorar. Talvez, elas possam tornar-se, posteriormente, inspiradoras para outros percursos reflexivos. Por ora, permaneço com Stanislavski (1989, p. 538), encerrando meu trabalho com uma citação que se tornou, para mim, especialmente cara: “O fundamento para esse método foram as leis da natureza orgânica do artista por mim estudadas na prática. Seu mérito consiste em que nele não há nada que eu tenha inventado ou deixado de verificar na prática, em mim mesmo ou em meus alunos.”

Referências

ABRIL CULTURAL. **Introdução e história**. São Paulo: Abril Cultural, 1976 (Coleção Teatro Vivo).

ARISTÓTELES. **A Política**. São Paulo: Escala, s/d (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, vol. 16).

ARISTÓTELES. **Metafísica (livros I e II); Ética a Nicômano; Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Coleção Os Pensadores).

ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas – SP: Editor Hucitec / Editora da Unicamp, 1991.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Blog de Silvia Davini. Disponível em: < <http://silviadavini.blogspot.com/>>. Acesso em 28/03/2010.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CARVALHO, Ênio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

DAVINI, Silvia A. **Cartografías de la Voz en el Teatro Contemporáneo**. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales, Buenos Aires, EdUNQ, 2007.

DIDEROT, Denis – **Textos escolhidos, Coleção “Os Pensadores”**. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 8ª edição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz : partitura da ação**. São Paulo : Plexus Editora, 2002.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1986.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o teatro de arte de Moscou**: do realismo externo ao tchekhovismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

KNÉBEL, María Ósipovna. **El último Stanislavski**: análisis activo de la obra y el papel. Madri: Editorial Fundamentos, 1996.

KNÉBEL, María Ósipovna. **La palabra en la creación teatral**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

MAUCH, Michel; CAMARGO, Robson Corrêa de. O método Stanislavski: a edição de *A construção da personagem* em português e espanhol, um estudo comparativo. In: Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal de Goiás, 2008, Goiânia. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/76696/OM%3%89TODO-STANISLAVSKI--A-EDI%C3%87%C3%83O-DE-A-CONSTRU%C3%87%C3%83O-DA-PERSONAGEM-EM-PORTUGU%C3%8AS-E-ESPANHOL--UM-ESTUDO-COMPARATIVO---Michel-MAUCH-e-Robson-Corr%C3%AAa-de-CAMARGO-->>. Acesso em 28/06/2010.

MEICHES, Mauro. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Editora Atica, 1988.

PAULINO, Graça. **Literatura – participação & prazer**. São Paulo: FTD, 1988.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos : teatro, mímica, dança, dança-teato, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Abril Cultural, 1976 (Coleção Teatro Vivo).

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta; Macbeth; Otelo, o mouro de Veneza**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

Site do Itaú Cultural. Apresenta o Instituto, seus serviços, produtos, parceiros, midiateca, programação e enciclopédias, entre outras informações. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>>. Acesso em 26/09/2010.

STANISLAVSKI, Constantin, **El trabajo del actor sobre sí mismo**: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1993.

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

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

STANISLAVSKI, Constantin . **A criação de um papel** - R.J.:Civilização Brasileira, 1970.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

STANISLAVSKI, Constantin, **Trabajos Teatrales correspondencia**. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin; **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 1982.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El arte escénico**, con un ensayo de David Magarshack. Mexico: Siglo XXI editores S.A., 1996.

TOPORKOV, Vasili. **Stanislavsky dirige**. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S.A., 1961.