

Cristiano Peixoto Gonçalves

**A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de  
Stanislavski, Grotowski e Brook**

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2011

Cristiano Peixoto Gonçalves

**A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de  
Stanislavski, Grotowski e Brook**

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

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2011

Gonçalves, Cristiano Peixoto, 1977-

A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook / Cristiano Peixoto Gonçalves. – 2011.

142 f.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli

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

1. Stanislavski, Constantin, 1863-1938 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Grotowski, Jerzy, 1933-1999 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Brook, Peter, 1928- – Crítica e interpretação – Teses. 4. Expressão vocal (Encenação) – Teses. 5. Voz – Teses. 6. Atores Estudo e ensino – Teses. 7. Representação teatral – Estudo e ensino – Teses. 8. Teatro – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962-II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **Cristiano Peixoto Gonçalves** Número de Registro **2008701519**.

Titulo:

**“A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook”.**

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Tatiana Motta Lima - titular – UNIRIO

Prof. Dr. Ricardo Gomes – Titular – UFOP

Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha – titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 20 de maio de 2011

À memória de meu pai, que, além de valores como honestidade e trabalho, ensinou-me a consertar passarinhos. Saudade! do amor que aquece sem precisar de palavras. Amor mormaço.

À minha mãe, prova da existência da bondade, e que além do amor, doação e fé, ensinou-me a não descer do telhado,

À Amanda, pela compreensão e carinho, ou seja, pelo amor compartilhado,

A meus irmãos e amigos, pelo apoio e carinho, ou seja, pelo amor dedicado,

Dedico, com gratidão, este trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Fernando Mencarelli, meu orientador nesta dissertação de mestrado, sempre bom conselheiro, consultor, amigo e “mestre dos magos”.

Ao professor Doutor Ernani Maletta, pela atenção e inspiração no momento inicial desta pesquisa.

À Fapemig, da qual fui bolsista e que tornou possível a realização dessa pesquisa.

Aos meus colegas de pós-graduação, que dividiram comigo momentos de descoberta e medo, maravilha e angústia.

À Amanda Prates, pelo carinho e cuidado nas horas difíceis.

Ao professor José Antônio Baêta Zille, amigo e conselheiro nessa jornada.

À coordenação, professores e funcionários da Escola de Belas Artes da UFMG. Em especial à Zina e funcionários da pós-graduação.

Ao Grupo Teatro Pontífex: a grande aventura da minha vida e território de grandes descobertas.

Aos companheiros de Trabalho do Instituto Gurdjieff, que me indicaram a vereda da vontade livre, do esforço consciente e da lembrança de si.

Aos meus alunos de ontem, de hoje e de amanhã, minhas maravilhosas cobaias.

A Mauro Rodrigues, Lutério Rodrigues, Arthur Andrés, Regina Amaral, Marion Imbar e Virginia Daza Gambá, que, mais do que ensinar, deixaram-me entrever, através das frestas de suas ações, como trabalhar e, sobretudo, como viver.

## RESUMO

O território de investigação desse trabalho é a ação vocal. O tema é analisado no trabalho dos diretores Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Peter Brook cujos procedimentos e princípios convergem para um ponto de interseção: o que Grotowski nomeou de polo orgânico das técnicas de atuação. A pesquisa investiga não somente os procedimentos ligados estritamente à voz e a palavra, mas busca também relacionar, em cada um desses diretores, a pesquisa sobre a totalidade da atuação com o trabalho sobre a ação vocal. O intento é o de analisar, a partir / através de uma perspectiva orgânica, os princípios e procedimentos da ação vocal no trabalho do ator e realizar um estudo comparativo a partir da abordagem desses diretores. Além de identificar e analisar a amálgama da ação vocal juntamente com os conceitos que se relacionam à organicidade no trabalho desses diretores, a dissertação se debruça sobre duas questões centrais: Que diferenças conceituais e pragmáticas podem ser destacadas na abordagem da ação vocal (e suas partes constituintes) em relação aos princípios que balizam o trabalho desses diretores? Como determinado princípio de trabalho, evidenciado por determinado diretor, opera, ou pode operar, no trabalho dos outros diretores? Com o intuito de aprofundar essa discussão, é realizado um estudo comparativo que põe em destaque as aproximações e distanciamentos que tangem a relação com o público, o trato com a musicalidade da fala, a noção de contato e personagem, evidenciando tanto o foco de interesse desses diretores quanto princípios fundamentais para a ação vocal.

## ABSTRACT

This research focuses on the field of the vocal action, based on concepts found in the works of the theater directors Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski and Peter Brook. Their principles and process converge to an intersection: what Grotowski named organic pole of the acting techniques. This research not only works on the process strictly linked to the voice and the word, but also analyzes the relation between the acting totality and the work about the vocal action among each of those directors. From an organic perspective, we intend to analyze the principles and process of the vocal action in the work of the actor. We also intend to compare the approach of those directors. Besides identifying and analyzing the amalgam of vocal action with the concepts linked to organicity in the work of those directors, the following central points are studied: *i)* the pragmatic and conceptual differences that could be raised in the vocal action approach (and their determinants) related to the principles that guide those directors' work; *ii)* how a specific principle of work, which is pointed by a specific director, performs or could perform in the work of the other directors. In order to develop this discussion, a comparative work is done, emphasizing similarities and contrasts regarding the relation with public, the approach with the musicality of the voice, the notion of contact and character, by clarifying those directors' focus of interest and the basic principles for the vocal action.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
Motivações.....	11
Linhas de fuga – percurso metodológico.....	16
As margens da pesquisa: a escolha do termo <i>ação vocal</i> .....	19
Dificuldades da pesquisa: os problemas com a tradução.....	21
Pontos de referência no percurso artístico de Stanislavski, Grotowski e Brook.....	23
Precauções metodológicas.....	25
Estrutura da dissertação.....	29
<b>CAPÍTULO 1: POLO ARTIFICIAL E POLO ORGÂNICO</b> .....	32
1.1 O polo artificial.....	32
1.2 O polo orgânico.....	36
1.3 As técnicas orgânicas de atuação em Stanislavski.....	39
1.4 As técnicas orgânicas de atuação em Grotowski.....	40
1.5 As técnicas orgânicas de atuação em Brook.....	42
1.6 Considerações e advertências sobre as linhas orgânicas e artificial.....	44
<b>CAPÍTULO 2: CONSTANTIN STANISLAVSKI</b> .....	46
2.1 O método das ações físicas.....	47
2.2 O personagem.....	53
2.3 A ação verbal.....	56
<b>CAPÍTULO 3: JERZY GROTOWSKI</b> .....	66
3.1 <i>Príncipe constante</i> .....	67
3.2 A organicidade.....	70
3.3 A via negativa .....	74
3.4 organicidade e estrutura.....	76
3.5 A ação vocal.....	76
3.5.1 A respiração.....	77
3.5.2 A voz.....	81
3.5.3 Os vibradores e o treinamento vocal.....	84

3.5.4 <i>Body (and voice) alphabet</i> .....	85
<b>CAPÍTULO 4: PETER BROOK</b> .....	90
4.1 A comunicação direta.....	91
4.2 Shakespeare: a comunicação pela palavra.....	95
4.3 Viagem ao Irã: a comunicação pela sonoridade.....	97
4.4 Viagem a África: a <i>ação vocal</i> entre o visível e o invisível.....	101
4.5 Os contadores de história.....	102
<b>CAPITULO 5: ANÁLISE COMPARATIVA DA AÇÃO VOCAL</b> .....	105
5.1 Exercícios.....	105
5.1.1 O Ta-ta-ti-rá na condução do subtexto.....	106
5.1.2 ' <i>body alphabet</i> ' - o fluxo da voz no corpo.....	107
5.1.3 Eleleu eleleu - a sonoridade como chave para o sentido.....	109
5.2 A ação vocal: entre a sonoridade e o sentido.....	112
5.3 A musicalidade do texto.....	115
5.4 A relação ator, personagem e texto.....	116
5.5 O contato.....	123
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	133
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	138

## INTRODUÇÃO

O território de investigação do presente trabalho é a ação vocal. Esse tema será analisado no trabalho dos diretores Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Peter Brook. O intento é o de analisar, por meio de uma perspectiva orgânica<sup>1</sup>, os princípios e procedimentos da ação vocal no trabalho do ator e realizar um estudo comparativo a partir da abordagem desses diretores.

### Motivações

"Na arte, o homem busca algo que o faça vibrar."<sup>2</sup> (Banu, 1994, p.17). A frase, recolhida pelo pesquisador francês de um poema chinês anônimo, do século VIII, enseja iniciar uma reflexão sobre o teatro do final do século XX e sintetiza alguns dos motes do trabalho de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Peter Brook. Esses diretores forjaram suas técnicas de atuação ao considerarem a relação entre o ator e seu processo interior (personagem, memória ou vivência). Explícita ou velada, direcionada ao espectador ou ao atuante, tal busca por uma propriedade vibratória (do corpo, da voz e da cena) é um suporte invisível para vários procedimentos, princípios e conceitos desses diretores.

A busca, expressa por Roubine (1982, p.26) em relação aos encenadores do século XX, de uma verdade singular/autêntica em oposição a uma verdade geral/estereotipada ganha contornos próprios sob a perspectiva desses encenadores. A atuação, para ser autêntica e singular, requer do ator a realização

---

<sup>1</sup> O conceito de linha orgânica ou polo orgânico é o alicerce conceitual da presente dissertação. O conceito foi desenvolvido por Grotowski em suas últimas conferências e entrevistas e diz respeito a dois grandes polos em que, segundo Grotowski, se dividem as técnicas de atuação: o polo orgânico e o polo artificial. O tema será melhor desenvolvido no capítulo 1, deixando-se aqui registrado que esta divisão revela sobretudo o esforço de Grotowski em sintetizar, até mesmo de forma didático-pedagógica, sua visão, suas reflexões sobre o teatro e as contribuições específicas de seu trabalho nas pesquisas sobre as artes performáticas e as técnicas ritualísticas. *A linha orgânica no teatro e no ritual...* (*La lignée organique au théâtre et dans le rituel*) foi o nome dado tanto ao curso quanto a um dos temas centrais das aulas / conferências realizadas por ele no *Collège de France*, na cátedra intitulada *Antropologia Teatral*.

<sup>2</sup> No original: "Nell'arte, l'uomo cerca ciò che lo fa vibrare".

de um mesmo movimento em direção ao externo (a cena, o espaço, o parceiro ou o público) e em direção a si próprio. Associação íntima e empenho interior tornam-se uma realidade concreta para o trabalho do ator. A metáfora de uma propriedade vibratória da atuação, além de ser um ponto de encontro do trabalho desses diretores, é também um ponto de transição, na trajetória de cada um deles, para uma prática atoral fundamentada na perspectiva em que o visível e invisível, o corpóreo e o inapreensível não se encontram apartados. Os esforços e interesses nessa direção conduziram, ou foram conduzidos, pelas pesquisas em torno do tema da organicidade: moldura que define os limites dessa pesquisa sobre a ação vocal. De forma análoga, creio que a frase citada acima organiza alguns aspectos de minha experiência teatral e alinha parte de minhas motivações, práticas e teóricas, no campo da arte. Quando observo minha trajetória artística nesse arco de tempo de 15 anos percebo a ressonância do verso chinês: meu interesse pelo teatro quase sempre se manifestava como uma resposta, mais ou menos clara, à busca de algo que posso nomear como uma qualidade de presença, como se a prática teatral me ajudasse a vislumbrar, ou melhor, a descobrir algo em (ou de) mim mesmo que era como a sensação, ao mesmo tempo precisa e fugidia, de se sentir vivo.

A arte em última instância se justifica só quando desenvolve e ajuda a emergir algo que encontramos em nós mesmos, ou quando preenche aquilo que na vida advertimos como uma falta. Uma espera ou uma ausência: eis as duas hipóteses.<sup>3</sup>  
(Banu, 1994, p.17)

Foi na confluência dos olhares de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Peter Brook que se revelou para mim alguns dos pressupostos mais preciosos para meu trabalho de ator. Como ator, diretor e professor de teatro, meu contato com a obra desses autores ocorreu através dos livros, conferências e também por meio da minha experiência prática. Quando tinha 17 anos e começava meus estudos no Teatro Universitário da UFMG mergulhei na obra desses pesquisadores em busca de respostas à pergunta que muitos, ou quase todos jovens atores devem certamente se colocar ao iniciarem sua formação: “como se tornar um bom ator?”.

---

<sup>3</sup> No original: “l’arte in ultima istanza si giustifica solo quando sviluppa e aiuta a emergere ciò che troviamo in noi stessi, o quando appaga ciò che nella vita avvertiamo come una mancanza”. Un’attesa o un’assenza: ecco le due ipotesi.

Devorava seus livros tentando encontrar uma fórmula para a atuação, uma espécie de “pedra filosofal” que responderia a todos os anseios da minha, ainda imatura, visão de teatro. De fato, minha motivação era sincera: queria encontrar os meios técnicos para lapidar meu “mestiere”, minha profissão. Porém, havia uma ingenuidade na forma como a questão havia sido formulada, o que fez minha busca partir de um ponto de vista estéril: eu procurava nos escritos de Grotowski, Brook e Stanislavski receitas, exercícios que, se bem realizados, me “levitariam”, alçando-me à condição de um ator crível e expressivo. Frustração foi o resultado.

Não conseguia perceber, nesta época, a complexidade de textos que, a princípio, parecia-me simples em sua superfície. De fato, ao ler um texto de Grotowski pela primeira vez, tenho a nítida sensação de que entendi absolutamente tudo o que o autor quis dizer. Quando leio pela segunda vez começo a achar que talvez não tenha entendido muita coisa. Na terceira leitura concluo que vislumbrei apenas na superfície a profundidade e a complexidade dos princípios apresentados.

Passei da leitura à prática. Em janeiro de 1998 viajei à convite do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards<sup>4</sup>, para uma sessão de seleção no Workcenter em que tive um contato intensivo, de aproximadamente um mês, com o trabalho desenvolvido por Thomas Richards e Mario Biagini<sup>5</sup> com os cantos vibratórios afro-caribenhos, as ações físicas e o treinamento físico. *The Action*<sup>6</sup>, obra performativa

---

<sup>4</sup> Fundado em 1985 em Pontedera / Itália, o Workcenter foi o local escolhido por Grotowski para desenvolver o trabalho de pesquisa e transmissão intitulado *Arte como veículo*. Inicialmente batizado *Workcenter of Jerzy Grotowski*, ele passa a se chamar, em meados dos anos 90, *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, com o intuito de enfatizar o papel de Thomas Richards como colaborador essencial e líder do grupo. Thomas foi apontado por Grotowski como continuador de sua pesquisa. No texto “Da companhia teatral à arte como veículo” (2010 [1989]), Grotowski dividiu seu trabalho em 4 fases distintas: o teatro de espetáculos, o parateatro, o teatro das fontes e a arte como veículo. O objective drama representaria uma transição entre o teatro das fontes e a arte como veículo.

<sup>5</sup> Thomas Richards e Mario Biagini são respectivamente diretor e diretor associado do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. A bibliografia de ambos os diretores é fundamental para a compreensão de alguns elementos do trabalho sobre as ações físicas iniciado por Grotowski a partir dos estudos de Stanislavski.

<sup>6</sup> Tive quatro oportunidades de assistir *The Action*. A primeira foi durante a vinda de *Jerzy Grotowski* (e do Workcenter) ao Brasil em 1996 e a segunda e terceira em Pontedera durante a sessão de seleção. A quarta, também em Pontedera, ocorreu durante a temporada do espetáculo *Czlowiek*. O grupo do Workcenter era composto por Richards, Biagini e por atores diversos daqueles presentes nas apresentações de São Paulo.

desenvolvida no Workcenter, me impressionou fortemente: o que havia, de tão especial, em seus corpos quando cantavam, olhavam-se ou simplesmente andavam? O que dava a esses atuantes<sup>7</sup> essa qualidade tão especial de estar em cena?

Comecei então, neste período, a aprofundar, de forma prática, meus estudos sobre o trabalho de Jerzy Grotowski. Pertenci a dois grupos que pesquisavam nessa direção: i) o grupo italiano *Laboratorio Permanente di Ricerca Sull'arte Dell Attore*, cujo diretor, Domenico Castaldo, trabalhou com Thomas Richards na fase da *Arte como veículo*, ii) e o grupo *Studium Teatralne*<sup>8</sup>, com sede em Varsóvia, dirigido por Piotr Burowski, que trabalhou como assistente de Grotowski na fundação do *Workcenter* em Pontedera, na Itália, em 1986, e participou como atuante/criador da primeira versão da *Action*, a *Downstairs Action*, tendo permanecido no *Workcenter* até 1992. Fiz também cursos de curta duração com profissionais que trabalharam com Grotowski em diversas fases de sua pesquisa tais como Zigmunt Molik, François Kahn, James Slowiak, Jairo Cuesta e Maud Robard.<sup>9</sup> O contato, mesmo que curto e limitado pela própria dinâmica do *workshop*, fortalecia em mim a clareza sobre a importância de certos princípios presentes no trabalho de Grotowski e que servem como chave para adentrar em seu pensamento.

Ao retornar ao Brasil, em 2001, fundei, juntamente com o ator Alexander de Moraes, o grupo Teatro Pontífex, para dar início a uma pesquisa sobre o trabalho do ator através do treinamento físico, vocal, o trabalho sobre cantos e as ações físicas, a partir de alguns princípios práticos que capturamos de nossa experiência com grupos e profissionais que haviam trabalhado com Grotowski. O ponto culminante desta pesquisa foi a vinda a Belo Horizonte do diretor de teatro colombiano Fernando Montes que trabalhou no *Workcenter* de 1988 a 1992, sob a orientação de

---

<sup>7</sup> Grotowski passa a utilizar o termo atuantes ou, mais precisamente, *doers* para nomear os participantes da pesquisa prática em torno da fase final de seu trabalho: *A arte como veículo*.

<sup>8</sup> O grupo *Studium Teatralne* trouxe a Belo Horizonte o espetáculo *Polnoc*, durante o FIT de 2000.

<sup>9</sup> Zigmund Molik foi ator do Teatro Laboratório de 1959 a 1984, François Kahn trabalhou com Grotowski no Parateatro e Teatro das Fontes de 1973 a 1980, Jairo Cuesta trabalhou com Grotowski de 1976 a 1989 no Objective Drama e no Workcenter of Jerzy Grotowski, James Slowiak trabalhou com Grotowski de 1983 a 1989 no Objective Drama e no Workcenter of Jerzy Grotowski e Maud Robards trabalhou com Grotowski de 1977 a 1993 no Objective Drama e no Workcenter.

Maud Robard. Montes dirigiu o espetáculo *Moby Dick: vestígios de um sonho* com os atores do Teatro Pontífex e convidados.

Nesta trajetória pude assimilar, no calor da sala de ensaio, elementos do trabalho de Grotowski, técnicas e princípios de trabalho, aos quais só muitos anos mais tarde consegui dar um contorno conceitual mais claro, localizando-os dentro das ideias desse encenador. Também a ação vocal no trabalho do ator sempre esteve, em minha formação artística, relacionada com o trabalho corporal. Voz, corpo e atuação estavam sempre amalgamados e regidos pelos mesmos princípios práticos.

O interesse sobre a voz e a fala no trabalho do ator se acentuou durante minha graduação em Educação Artística na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Durante o curso, tive a oportunidade de experimentar algumas técnicas e abordagens do canto que me mostraram as aproximações entre a perspectiva musical do uso da voz e a perspectiva teatral<sup>10</sup> (principalmente em relação à compreensão dos parâmetros sonoros: duração, altura, intensidade e timbre), e que me revelaram também as diferenças, e com elas a necessidade de compreender alguns princípios específicos para a fala no teatro. Minha reflexão, nesse período, baseava-se na observação da maneira como a fala era tratada nas escolas de teatro. Percebi que o trabalho sobre a voz e fala (denominada expressão vocal) na formação do ator se resumia muitas vezes a exercícios de canto que, apesar de colaborarem na formação do artista, deixavam uma lacuna no que se refere à relação da voz com os outros aspectos da atuação. A palavra permanecia apartada do “trabalho do ator sobre si mesmo” (para usar a expressão de Stanislavski) e essa cisão era visível em espetáculos em que a fala do ator parece não se relacionar com outros elementos da cena (iluminação, cenografia, figurino) e, principalmente, com o jogo do ator - suas ações e sua relação com o parceiro de cena.

---

<sup>10</sup> Ao separar a perspectiva musical da perspectiva teatral, não pretendo reforçar uma dicotomia entre as artes. É fato notório e o teatro oriental, em especial o indiano, é prova disto, que esses limites entre as artes existem apenas para fins metodológicos. O que quero destacar é a frequente ausência de conexão entre as técnicas vocais e os princípios teatrais, que muitas vezes gera a impressão de separação entre a atuação e o trabalho vocal. Essa separação é muitas vezes realçada pela utilização pouco criteriosa de técnicas de canto como instrumentos para a pronúncia do texto. Acontece, com frequência, que esta transposição é realizada sem se considerar a especificidade de cada trabalho.

Para ser mais exato, comecei a me perguntar qual a relação entre a voz e a palavra no trabalho do ator e as grandes teorias da atuação. Desde então comecei a entrever a possibilidade de conexão entre o trabalho sobre a vocalidade e a palavra e alguns princípios norteadores do trabalho dos encenadores do século XX. No entanto, a complexidade teórica do trabalho desses encenadores exigiu-me definir melhor a moldura que circunscreve a presente pesquisa para estabelecer um recorte que alimentasse, ao mesmo tempo, o desejo e a possibilidade. Tais escolhas metodológicas serão o assunto do próximo tópico.

### **Linhas de fuga - percurso metodológico**

Em um quadro os pontos de fuga são aqueles para os quais parecem convergir as linhas, ou raios de uma imagem em perspectiva. Neste trabalho, a noção de linhas de fuga, emprestada da pintura, serve para ilustrar o desenho metodológico da dissertação. Durante a dissertação vou elencar alguns conceitos recorrentes e basilares no trabalho desses diretores com referência à ação vocal. Concomitante ao aprofundamento de alguns princípios e procedimentos, pretendo também traçar linhas comparativas, analisar e comparar a funcionalidade e o objetivo de conceitos e técnicas utilizadas por esses diretores. Assim, a pesquisa se localiza no território da interseção, utilizando-se da aproximação e distanciamento entre conceitos recorrentes para traçar perspectivas possíveis para a fala no teatro. A validade de se fazer o presente estudo comparativo se encontra na possibilidade de:

- Selecionar princípios, averiguar sua funcionalidade na esfera de atuação da ação física / ação vocal e comparar abordagens e procedimentos a partir de um recorte específico: a perspectiva orgânica.
- Estabelecer, no âmbito da ação vocal, uma aproximação aos princípios que podem auxiliar o ator na compreensão do lugar da voz e da palavra na criação teatral.

O título da dissertação “A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de *Stanislavski, Grotowski e Brook*” é composto por três conceitos nucleares que juntos definem o vetor principal desta pesquisa, seu recorte, e determina os pressupostos



teóricos utilizados. *A ação vocal, a perspectiva orgânica, e o trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook* são os pontos de referência da pesquisa, apresento-os em tópicos para uma melhor visualização tanto do recorte da dissertação quanto da estrutura da dissertação.

- *A ação vocal* será tema do próximo tópico e no decorrer da pesquisa aparecerá sempre em relação com princípios específicos do trabalho do ator desses encenadores e os princípios basilares da linha orgânica.

- *Perspectiva orgânica* é um campo bastante extenso de práticas e teorias que circunscreve as técnicas de atuação que se afirmam:

1. Nas leis da vida, "Convencido de que a natureza orgânica fosse o elemento decisivo na criação do ator, Stanislavski criou um método para poder abordá-la"<sup>11</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.110);

2. Na liberação das forças vitais, "Era preciso fazer aquilo que era desconhecido e a própria natureza do homem que agia descobria o segredo." (Grotowski, 2010[1970], p.201);

3. E no empenho interior do ator, "[...] os vínculos do ator com sua vida interior," (Brook, 2002[1993], p.26).

Ainda não é o momento para aprofundar a discussão sobre a perspectiva orgânica, este será objeto de estudo do capítulo 1. Quero apenas sublinhar que essas três prerrogativas a respeito da perspectiva orgânica representam apenas a tentativa de demonstrar, ainda que superficialmente, os indícios de sua presença no pensamento (e prática) desses três diretores. Nessa pesquisa, os conceitos e práticas de Stanislavski, Grotowski e Brook são analisados através da lente da perspectiva orgânica que opera ora como ferramenta de análise ora como princípio de base para a abordagem da ação vocal.

- *O trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook* diz respeito às investigações realizadas por esses três diretores no âmbito do trabalho do ator e faz referência não

---

<sup>11</sup> No original: "Convinto che la natura organica fosse la forza decisiva nella creazione dell'attore, Stanislavskij mise a punto un sistema per accedere a essa."

somente ao conceito que nomeia o livro de Stanislavski *O trabalho do ator sobre si*<sup>12</sup>, mas diz respeito a uma concepção de teatro que se estabelece a partir do século XX. Stanislavski pode ser considerado como um dos primeiros que constataram a necessidade de preparação / formação / manutenção de uma prática de atuação que fosse independente da rotina de ensaios e apresentações - prática comum em meados do século XIX. Diante dessa necessidade, Stanislavski criou um campo de trabalho para o ator. Algumas décadas mais tarde, Grotowski e Brook também corresponderam a tal necessidade, cada um a seu modo.

No caso específico dos diretores estudados nessa pesquisa, o processo criativo do ator ocorre deliberadamente em duas direções. A eficácia da ação do ator está condicionada a um duplo movimento: a ação exterior é indissociável de uma correspondente motivação interior, seja ela uma associação, uma memória, uma identificação, enfim, algum laço que estabeleça uma relação entre o ator e seu processo. Ao analisar as implicações metodológicas do dito *sistema* de Stanislavski, Ruffini (2003) constata que o trabalho pedagógico do diretor russo ocorre, simultaneamente, em duas direções. A primeira se refere ao trabalho do ator, no sentido da busca pela credibilidade, ou, como já mencionado, a busca de uma verdade singular em oposição a uma verdade geral. A segunda direção é a do trabalho sobre si, cujos objetivos não só alimentam o trabalho criativo do ator, mas também ultrapassam, em seus objetivos, os limites do teatro. Esse campo de anseios não pode ser ignorado quando se estuda o trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook, já que ele está intrinsecamente relacionado à concepção do que seja a totalidade da atuação para esses diretores.

A perspectiva do trabalho do ator como instrumento para o trabalho sobre si revela o cruzamento entre arte e vida na trajetória desses diretores. O trabalho sobre si é uma instância que não pode ser ignorada quando a investigação tem como foco tanto os procedimentos como os princípios adotados por esses diretores em suas abordagens artísticas.

---

<sup>12</sup> No original russo: *Robota aktera nad soboj* (Volume 1 e 2). O primeiro volume publicado em 1938: *Robota aktera nad soboj v tvorceskom protsesse perezivanie* (O Trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo) e *Robota aktera nad soboj v tvorceskow protsesse volplostcenia* (O trabalho do ator sobre si mesmo no processo da encarnação) publicado em 1948.

## As margens da pesquisa: a escolha do termo ação vocal

Ao selecionar alguns princípios recorrentes no trabalho de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Peter Brook busquei analisá-los dentro do universo prático-teórico de cada um desses diretores, mantendo e valorizando a individualidade de cada um dos pesquisadores ao comparar abordagens, princípios e procedimentos. No entanto, algumas escolhas terminológicas se mostraram inevitáveis. A primeira delas refere-se à noção de ação verbal (utilizada por Stanislavski) e ação vocal (utilizada por Grotowski).

As questões referentes à terminologia serão abordadas mais adiante, ainda na introdução. Cabe-me agora expor minha escolha pelo conceito que já aparece definido no título desta dissertação. No entanto, antes de adentrar nos meandros da ação verbal ou vocal acredito necessário pontuar a concepção de ação utilizada no presente estudo.

*Ação*<sup>13</sup>, nesta pesquisa, é um conceito que tem como referência primeira as pesquisas de Stanislavski e efetivamente surge como uma resposta / reação ao procedimento, desenvolvido pelo próprio diretor, de creditar às emoções a responsabilidade pelo desempenho do ator, no sentido de uma atuação crível e autêntica. A impossibilidade de domínio das emoções fez com que Stanislavski, já no final de sua vida, adotasse como eixo central o trabalho sobre as ações (nomeadas pelo diretor como ações físicas) e não mais sobre as emoções. Sem querer adentrar-me demais no tema, já que ele será devidamente abordado nos capítulos subsequentes, quero apenas destacar que esse conceito envolve principalmente a ideia de que as ações, ao contrário dos sentimentos, podem ser recuperadas e fixadas pelos atores. O ponto crucial para a ação, enquanto princípio para a voz no trabalho do ator, é que a ação implica uma direção, no sentido de uma relação (com algo ou alguém) e uma intenção.

---

<sup>13</sup> Também Aristóteles fala de ação localizando-a como contrária à categoria da paixão. No entanto, tal abordagem abre questões que poderiam ser, por si mesmas, objeto de uma pesquisa e dessa forma extrapolam os limites estabelecidos nesta dissertação.

O termo ação verbal é utilizado por Stanislavski para definir as tarefas que, segundo o diretor, a palavra deve cumprir em cena. É também um conceito que revela muito sobre o trabalho do encenador russo. O termo ação vocal, cunhado por Grotowski, também traduz, com precisão, algumas particularidades do trabalho do diretor polonês com a voz e a palavra.

Ambos os termos serão abordados e investigados em suas especificidades e no conjunto das técnicas de atuação desses diretores, porém, na dissertação como um todo optarei por utilizar o termo ação vocal. Estou convencido de que o termo ação vocal, pensado como conceito que se refere a uma ação que se realiza através da voz, inclui, potencialmente, a ideia de ação verbal, que diz respeito a uma ação que se realiza através da linguagem verbal, ou seja, da palavra. Parto do princípio simples de que a voz, a vocalização, inclui a palavra, na medida em que a palavra dita em cena é, antes de tudo, som vocal.

Porém, o contrário não se aplica, já que o som vocal pode se articular em palavras e frases (sejam elas de línguas conhecidas, desconhecidas ou mesmo inventadas), podendo também emitir sons inarticulados, grunhidos e ruídos vocais<sup>14</sup>, que se familiarizam mais com a ideia de ação vocal do que com a ideia de ação verbal. Assim, a partir desse momento irei substituir a expressão a voz e a palavra no trabalho do ator, utilizada até agora para determinar meu campo de interesse, por ação vocal, a qual, além de dar destaque ao cerne da pesquisa, direciona o pensamento, de imediato, para um determinado terreno de investigação teatral.

Peter Brook, apesar de não utilizar o termo ação vocal, utiliza uma terminologia e procedimentos que se localizam dentro do campo de atuação da ação vocal tal qual é abordada nesta dissertação. A título de exemplo, é instrutiva a referência, na obra de Brook, aos contadores de histórias na figura, principalmente, do *Griot* africano. O

---

<sup>14</sup> Também Artaud (1987, p. 20-22, 135-139, 150-153) vislumbrou as possibilidades da voz enquanto materialidade sonora capaz de atingir e violentar os sentidos do espectador. Para ele a voz deveria se libertar da linguagem verbal para atingir o que ele chamaria de vida secreta. A vocalidade teria, dessa forma, propriedades metafísicas. Apesar de instigante, o recorte desta dissertação não inclui os postulados de Artaud pelo simples fato de que foram ideias que não alcançaram uma realização cênica no trabalho criativo do próprio Artaud. Meu interesse no presente trabalho é, justamente, tratar dos princípios e conceitos que estão ancorados (e estabelecem relação) com a pesquisa prática desses diretores.

narrador de Brook realiza, efetivamente, uma ação vocal ao estabelecer contato, convencer e conduzir o público ao universo imaginário da fábula. Essa condução se realiza tanto pela voz (palavras e sonoridades abstratas) quanto pela presença advinda do empenho interior do ator: os vínculos com sua vida interior.

Retornarei a essa discussão no capítulo 5, em que farei um estudo comparativo a partir da perspectiva das abordagens do texto, do contato, dos exercícios e da relação entre sonoridade e sentido no trabalho dos 3 diretores estudados e a possibilidade de que a sonoridade seja porta-voz de um discurso, um discurso sonoro, musical.

### **Dificuldades na pesquisa: os problemas com a tradução**

Optei neste trabalho pela utilização da tradução italiana da obra de Constantin Stanislavski *Il Lavoro dell'attore su se stesso* (15ª. ed. Roma: Editori Laterza, 2003), realizada diretamente do original russo *Robota aktera nad soboj* (Moscou, 1938). Nesta edição há um esforço de sistematização crítica e fidelidade terminológica aos escritos de Stanislavski que foram objeto de generalizações, reduções e interpretações pela edição americana organizada pela Reynolds e com edição da *Theatre Arts Books*. A edição italiana opta pela fidelidade à estrutura proposta pelo autor, lançando um único livro dividido em duas partes. Já a edição americana opta por lançar primeiro uma versão abreviada com o título *An Actor Prepares* (*A preparação do ator*) e, em seguida, em 1949, uma versão arranjada e reduzida com o título *Building a Character* (*A construção do personagem*). A versão em português de Pontes de Paula Lima publicada pela editora Civilização Brasileira é uma tradução da versão americana.

Stanislavski conheceu Elizabeth Reynolds, proprietária da Reynolds, e seu marido, o crítico teatral e editor Norman Hapgood, na América, em 1924. A partir de 1930, o diretor russo passa a enviar materiais à Reynolds que, conhecedora do russo, traduzia para o inglês ao mesmo tempo em que propunha cortes e ajustes. Esses cortes foram, de fato, autorizados por Stanislavski, que chegou a enviar uma carta elogiando Reynolds e chamando-a de madrinha do livro.

De fato, é inegável a importância da tradução americana (e conseqüentemente a brasileira) para a difusão inicial da obra de Stanislavski, e evidentemente para a sobrevivência do próprio Stanislavski que, devido ao desenrolar da Revolução Russa, atravessava um período de dificuldades financeiras.

No entanto, é necessário pontuar dois fatores determinantes para a escolha da tradução italiana. O primeiro refere-se à forma como foram realizados os ajustes, cortes e adaptações pela editora americana. Somente para exemplificar, é possível comparar os títulos dados aos capítulos da versão traduzida<sup>15</sup> para o português por Paula Lima e aquela em italiano por Elena Povoledo. Em italiano, o título do capítulo V é *Attenzione Scenica* (em português: *Atenção cênica*), o capítulo X *Comunicazione* (*Comunicação*), o capítulo XIII *La linea de tendenza dei motori della vita psiquica* (*A linha de tendência dos motores da vida psíquica*). Esses títulos são traduzidos para o português como V - Concentração da Atenção; X - Comunhão; XIII - A linha contínua. Torna-se evidente que a utilização da versão em italiano não é apenas um capricho filológico, mas surge da constatação de que a tradução americana e a brasileira não conseguiram realçar os detalhes e a complexidade do pensamento de Stanislavski<sup>16</sup>.

O segundo fator é ainda mais determinante: segundo Ruffini (1993, p.5), para a edição em língua russa, Stanislavski entregou "[...] para impressão *textos diferentes* daqueles entregues à edição americana"<sup>17</sup>. Stanislavski reelaborou, organizou e

---

<sup>15</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

<sup>16</sup> De fato a terminologia em Stanislavski mereceria por si só um estudo aprofundado. O próprio diretor modificou ou justificou o uso de alguns termos como intuição e *vida do espírito* em função do avanço repressor do realismo soviético. Torna-se fundamental o cruzamento de sua terminologia com aquela de alguns estudiosos do campo da psicologia tais como Pavlov e W. James, assim como com uma terminologia proveniente de um dito campo esotérico, da qual se pode perceber elementos da Yoga (em que existem relatos de que Stanislavski era praticante) e da tradição cristã ortodoxa. No entanto, como essa temática extrapola os limites dessa pesquisa, resolvi colocá-la como uma nota com função apenas de registro. Sobre a relação entre Stanislavski e a Yoga ver os artigos: R. Andrew White (2006). *Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System*. *Theatre Survey*, 47, p. 73-92 e Wegner, William H., *The Creative Circle: Stanislavski and Yoga*. *Education Theater Journal*. Vol. 28, No 1. 1976

<sup>17</sup> No original: "[...] a la prensa *textos diferentes* de aquellos entregados a la edición americana." (itálico no original)

revisou pessoalmente o material manuscrito do *Trabalho do ator sobre si mesmo* e de *Minha vida na arte*, provavelmente sob a luz de suas novas descobertas.

A partir da análise dos problemas referentes às traduções das obras de Stanislavski, realizei uma tradução dos trechos utilizados para citação a partir da versão em italiano. Para os outros textos, que não possuem versão em português (Knebel, Toporkov, Grotowski, Brook e outros) segui o mesmo procedimento - traduzir os textos no corpo da dissertação mantendo os originais no rodapé. Tenho consciência de que minha versão não está isenta de erros e minha escolha levou em consideração as falhas que eu possa estar cometendo ao traduzir os trechos selecionados: foi com o intuito de suavizar esse problema que mantive os originais nas notas de rodapé.

### **Pontos de referência no percurso artístico de Stanislavski, Grotowski e Brook.**

O percurso artístico desses diretores não pode ser representado por uma linha homogênea e contínua. Por baixo de uma impressão superficial de continuidade está presente uma série de rupturas, autocríticas e mudanças de rota. Para determinar, dentro da trajetória de cada um desses diretores, o momento artístico no qual me debruço e definir quais os conceitos que estão na base de meus estudos, foram selecionados alguns pontos de referência no percurso desses diretores. Esses pontos de referência representam descobertas artísticas fundamentais que criam novos procedimentos, forjam princípios e conceitos que, desde então, seguem sendo base do trabalho desses diretores.

A montagem de *Tartufo* representa para Stanislavski o ápice da pesquisa sobre o método das ações físicas, que o diretor define como central e catalizador de outros elementos de sua pedagogia. As experimentações realizadas em torno do texto de Molière representam um ponto de referência no percurso de Stanislavski, já que aprofunda os elementos componentes das ações físicas e conseqüentemente da ação vocal. Esse ponto de referência estabelece parâmetros como contato, subtexto e ritmo que funcionam como chave de acesso a outras fases de trabalho do diretor.

A montagem de *O príncipe constante* é um marco na trajetória de Grotowski. Durante o trabalho de investigação realizado com Ryszard Cieslak<sup>18</sup>, são descobertos conceitos-chave que irão permanecer como referenciais até a última fase de seu trabalho *A arte como veículo*. Conceitos como organicidade e contato e o binômio espontaneidade e precisão são determinantes para a compreensão de como se opera a ação vocal em sua pesquisa. A partir desse marco conceitual é possível lançar um olhar às fases posteriores do trabalho de Grotowski, em especial aos escritos de Richards (1997) e Biagini (2007) sobre o trabalho com as ações físicas em *A arte como veículo*.

As viagens de Peter Brook, primeiro às montanhas do Irã e depois à África, representam um marco em suas pesquisas sobre a relação ator-espectador. As possibilidades de comunicação (sons vocais, gestos e ações), quando não se divide com o público uma linguagem verbal (e convenções sociais), conduziram Brook a definir o contador de histórias, inspirado principalmente no *Griot* africano, como central em sua pesquisa sobre o trabalho do ator. O *Griot* compartilha com o público de sua comunidade a língua e códigos sociais, no entanto, faz uso também de diversos recursos da voz e do corpo para efetivamente transportar o espectador para a história narrada. Elementos como *comunicação*, relação entre *sonoridade* e *sentido* das palavras e *oralidade* tornam-se recorrentes no trabalho de Brook a partir dessas viagens.

Esses pontos de referências contribuíram para a percepção de como alguns princípios operaram em cada um desses diretores e possibilitaram a articulação de determinado conceito em outro diretor. Para tanto, foi necessário tomar algumas precauções metodológicas, que serão assunto do próximo tópico.

---

<sup>18</sup> Ryszard Cieślak (1937-1990) é considerado um ator emblemático do século XX e é reconhecido como o principal ator do *Teatr Laboratorium*, de Grotowski. Cieślak foi o protagonista dos espetáculos *O príncipe constante* e *Apocalypsis cum figuris*.



## Precauções metodológicas

Um trabalho que tem a intenção de comparar procedimentos e conceitos deve sempre ter o cuidado de abordar estes elementos dentro do contexto em que foram criados e a partir das práticas e princípios a que fazem referência, ou seja, manter a especificidade da pesquisa de cada encenador. No que diz respeito aos conceitos levantados pelos três diretores, opera-se um senso comum que inebria, confunde e dificulta a aproximação, já que muito da terminologia utilizada por eles tem se desgastado por seu uso compulsivo; esse excesso acabou por 'envernizar' o pensamento destes diretores. Palavras como ação física, organicidade e contato se tornaram, no jargão teatral, conceitos tão genéricos que muitas vezes podem traduzir, em lugares diferentes, ideias opostas.

É importante também que os conceitos percam uma espécie de “aura mística”, como se por meio dessa aura fossem inatingíveis, ou acessíveis apenas a alguns poucos eleitos para se tornarem ferramentas para a análise dos procedimentos e escolhas artísticas desses diretores. Porém, a pressa em realizar a passagem do conceito para a palavra como ferramenta de trabalho tem, muitas vezes, gerado leituras equivocadas. Torna-se então imprescindível lançar um olhar mais acurado sobre certos princípios para que possam se transformar em estímulos úteis para a reflexão e a prática teatral.

Motta Lima (2008, p.13) analisando os conceitos recorrentes na obra de Grotowski, afirma ser fundamental seguir o “percurso de investigação” de um encenador de modo a perceber como se estabeleceu, naquele pesquisador, as relações entre os conceitos utilizados e os procedimentos adotados.

Certos conceitos, principalmente aqueles ligados à atuação, como, por exemplo, *organicidade* ou *partitura*, vão ficando tão pouco específicos que acabam por caber em artistas muito diferentes entre si como Grotowski, Barba, Brook ou Mnouchkine. Na falta de um inventário da relação entre a terminologia de cada artista e as suas experiências, *conceitos* acabam sendo lidos apenas como *termos*, como *palavras*. (*idem ibidem*) (*itálicos da autora*)

As noções, quando separadas do contexto em que foram forjadas, são erroneamente apropriadas como palavras, e, em casos mais exaltados, como palavras de ordem. Ocorre que “palavras iguais ou semelhantes passam, então, a designar experiências semelhantes, o que em matéria de atuação, quase nunca é verdade.” (Motta Lima, 2008, p.13).

Caberia então perguntar: qual a validade de se fazer um estudo comparativo sobre a abordagem da ação vocal se existem ainda contradições internas e leituras equivocadas da obra destes encenadores? Não seria mais prudente investigar as questões referentes à ação vocal em apenas um encenador e assim esquivar-se de possíveis generalizações? No subtexto dessas questões estão presentes outras que se referem ao problema do aprofundamento. Como se fora uma cebola, em que por trás de uma camada surge outra camada, tais perguntas conduzem a outras, cujo cerne da questão parece se encontrar através das perguntas: como aprofundar? Quais seriam os caminhos / leituras possíveis, passíveis e férteis para o aprofundamento de determinada discussão?

Em se tratando de experiências tão complexas, como as desses diretores, uma abordagem comparativa correria o risco de se tornar superficial. Porém, no caso específico desses diretores, creio que o aprofundamento do tema da ação vocal pode se dar também através do contraste e confronto entre seus procedimentos. Contrapor suas visões sobre o tema da ação vocal pode, efetivamente, ser um instrumento eficaz para mostrar os pontos de convergência e divergência, revelar objetivos, revitalizar o olhar sobre temas já desgastados e, sobretudo, contribuir para o entendimento do lugar da ação vocal no conjunto teatral destes diretores.

Ruffini (1993, p.5), com o objetivo de desenvolver um estudo sobre os livros de Stanislavski, coloca-se diversas questões sobre como romper com a cristalização que as ideias de Stanislavski sofreram ao longo da história.

Como vencer a inércia heurística de um Stanislavski já aposentado e, no fundo, comodamente etiquetado dentro da historiografia teatral? Para ele, é útil e necessário vencer esta inércia? (Ruffini, 1993, p.5)<sup>19</sup>

Nesse mesmo texto, Ruffini afirma que a formulação destas questões se inspirou, em parte, nas interrogações de Jerzy Grotowski sobre o trabalho de Stanislavski. Ruffini (2003, p.98) traça uma via de mão dupla entre as pesquisas de Stanislavski e Grotowski. Para o pesquisador, tanto Stanislavski ajuda a entender a Grotowski, principalmente pelo resgate que faz Grotowski do método de ações físicas, como também Grotowski ajuda a compreender e a revitalizar o olhar sobre algumas nuances do trabalho de Stanislavski. Como exemplo, percebe-se que uma perspectiva em geral subvalorizada do trabalho do diretor russo é aquela do trabalho do ator como instrumento para o trabalho sobre si, que, como já dito, representa um campo de investigação desses diretores. A possibilidade da arte como instrumento para o trabalho sobre si sempre foi um dos interesses principais de Grotowski desde o início de seu trabalho como diretor.

Stanislavski lança uma luz sobre Grotowski indicando o ponto de partida de seu percurso para além do espetáculo. Mas Grotowski lança uma luz sobre Stanislavski, clareando que aquele é o ponto no qual se *abre a bifurcação* entre a via do teatro e a via da vida. Mais que um cruzamento, é o terreno em que eles se confrontam. (Ruffini, 2003, p.98)<sup>20</sup>

Grotowski (2001[1969]<sup>21</sup>, p.8) afirma, no texto *Resposta a Stanislavski*, ter pelo diretor russo “... um grande, profundo e multiforme respeito.” O diretor polonês relaciona este respeito a dois princípios: “... a sua auto-reforma permanente, o colocar em discussão continuamente no trabalho as etapas precedentes.” O segundo motivo de seu respeito seria o esforço, por parte do diretor russo “... para

---

<sup>19</sup> No original: “?Cómo vencer la inercia heurística de un Stanislavski ya jubilado y em fondo, cómodamente etiquetado dentro de la historiografía teatral? Para ello, es útil y necesario vencer esta inercia?”

<sup>20</sup> No original: “Stanislavski fa luce su Grotowski, indicando il punto di partenza del suo percorso oltre lo spettacolo . Ma Grotowski fa luce su Stanislavski, chiarendo che quello è il punto in cui ‘si divarica il bivio’ tra la via del teatro e la via della vita. Più che l’incrocio è il terreno del loro scontro.”

<sup>21</sup> Com o intuito de relacionar a citação às fases de investigação dos diretores, optei por colocar, em colchetes, não só o ano da publicação utilizada, como também o ano da primeira publicação.

pensar baseado no que é prático e concreto. Como tocar o que não é tangível?”  
(*Ibidem*, p.9)

Essa busca “prática e concreta” com o objetivo de tocar o que não é tangível teria conduzido Stanislavski a desenvolver, no final de sua vida, o que ele próprio nomearia como o método das ações físicas. As conexões entre o trabalho de Stanislavski e de Grotowski sob o prisma do método das ações físicas são de grande relevância nesta pesquisa e serão tema de um estudo comparativo no capítulo 5 dessa dissertação.

Peter Brook resgata a expressão arte como veículo, com o intuito de nomear o trabalho de Grotowski na última etapa de sua vida. Muito tempo antes, Brook já afirmava que o teatro de Grotowski era um “... veículo, um meio de auto-estudo, de auto-exploração, uma possibilidade de salvação.” (Brook, 1998 [1969] p.76) Já em 1969, período em que foi publicada a primeira edição do livro *O espaço vazio*, Brook já relacionava a fase teatral de Grotowski ao termo Teatro Sacro. Utiliza este termo como uma abreviação, de algo que “...poderia chamar-se Teatro do Invisível-feito-visível.” (Brook, 1998 [1969] p.52).

Esse teatro seria uma tentativa de se fazer reconhecer o abstrato através do concreto - tese similar àquela sustentada por Grotowski, sobre a busca de Stanislavski através das ações físicas. Essas conexões entre os elementos de trabalho desses diretores autoriza o estudo da ação vocal a partir do entrecruzamento das abordagens, que mesmo referentes às práticas específicas, irmanam-se em diversos pontos.

Reafirmo que a intenção aqui não é de generalizar o trabalho desses três diretores, cada um deles possuindo várias fases de trabalho que dariam cada uma delas material suficiente para vários trabalhos. O que se pretende é traçar as mencionadas linhas de fuga no trabalho desses encenadores a fim de melhor observar, analisar e comparar conceitos e procedimentos para a voz do ator, não com o intuito de se fazer a pasteurização dos conceitos por eles desenvolvidos, mas de afirmar as diferenças, através da percepção dos pontos de contato e de divergência.

Ao objetivo de tecer a trama de relações, fricções, consonância e dissonâncias no que se refere à ação vocal se agrega também a percepção de que essa empreitada poderá ser mais relevante na medida em que os conceitos sejam abordados a partir das práticas específicas de cada um desses diretores. A criação de um centro de gravidade para os conceitos abordados é que permitirá que eles possam estabelecer rotas mais longas e dialogar com outros procedimentos. O foco da investigação está orientado para o estabelecimento de uma rede de princípios e procedimentos com a intenção de comparar as noções que se referem ou tenham relação com a ação vocal. Para alcançar esse objetivo a presente dissertação foi dividida em cinco capítulos que serão tema do próximo tópico.

### **Estrutura da dissertação**

O Capítulo 1 trata de dois grandes campos nos quais, segundo Grotowski (1995), se pode localizar as técnicas de atuação: o polo orgânico e o polo artificial. A perspectiva orgânica investigada nessa pesquisa refere-se à linha orgânica da atuação que se inicia com Stanislavski e na qual, segundo Grotowski, se filiam o próprio Grotowski e Brook. Circunscrever a pesquisa desses três diretores dentro de um campo comum no que se refere às técnicas de ação em cena se mostrou tão fundamental que decidi dedicar um capítulo inteiro ao tema.

O capítulo 2 é dedicado a Stanislavski<sup>22</sup> e traça um roteiro abordando conceitos nucleares para o entendimento do papel da ação vocal (é bom recordar que Stanislavski a concebe como ação verbal) na pesquisa do diretor russo. A ação vocal é vista a partir dos conceitos ligados à natureza orgânica (que virá a se tornar organicidade dentro do *modus operandi* de Grotowski) e ao método das ações

---

<sup>22</sup> Stanislavski (1863 - 1938) junto com Nemirovic-Danchenko é um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou, do qual foi diretor por 40 anos. Ator, diretor e teórico do teatro, Stanislavski foi o primeiro diretor a elaborar um sistema: um conjunto de procedimentos para a ação do ator. Essa ação, na concepção de Stanislavski, deveria incluir tanto o físico (corpo e voz) como a mente do ator, ou seja, as ações físicas deveriam ser justificadas através da identificação do ator com o personagem. Os textos de Stanislavski põem ênfase, sobretudo na preparação do ator para a cena e se divide em dois livros dedicados a pedagogia do ator: "Trabalho do ator sobre si mesmo" e "Trabalho do ator sobre o personagem".

físicas. Os procedimentos para a construção do personagem e as atitudes para com o texto do autor auxiliam na compreensão da palavra dita em cena como ação.

O Capítulo 3 aborda o trabalho de Grotowski<sup>23</sup> com a ação vocal e sua relação com conceitos fundamentais para uma aproximação ao trabalho do diretor. Organicidade, via negativa, contato e associação são elementos que auxiliam na compreensão do papel da voz e de sua conexão com os impulsos do corpo. Em sua pesquisa pessoal sobre os ressonadores, Grotowski (2010[1969] p.154) afirma ter encontrado vinte e quatro locais de vibração da voz em seu corpo. “E para cada vibrador há, ao mesmo tempo, a vibração de todo o corpo, com uma vibração maior no ponto central da vibração.”

Peter Brook<sup>24</sup> é o tema do capítulo 4 cujo roteiro se inicia desenvolvendo o conceito de comunicação direta como suporte para a ação vocal no trabalho do ator. A

---

<sup>23</sup> O polonês Jerzy Marien Grotowski (1933-1999) é considerado um dos grandes nomes do teatro do século XX. Iniciou sua trajetória como diretor de teatro no final dos anos 1950 na cidade de Opole onde funda um grupo teatral, chamado neste primeiro momento *Teatro das treze fileiras*. Ao se transferir a Wrocław, o grupo passa a se chamar *Teatr Laboratorium* com o qual realiza espetáculos que o tornam reconhecido pelo rigor técnico e expressividade dos atores e pela recusa a qualquer recurso cênico que fosse externo ao ator. Para ele seria possível pensar o teatro sem cenário, sem figurino, sem maquinaria arrojada, sem trilha sonora gravada, no entanto, era impossível existir teatro sem a presença do ator e do espectador. Essa era uma das características do chamado Teatro Pobre, termo cunhado por Grotowski para designar um teatro esvaziado de acessórios e que confia no poder de expressão do ator e de sugestão do texto para atingir o espectador.

No final dos anos 1960, Grotowski decide não fazer mais espetáculos. Sua pesquisa passa então por diversas fases, por ele próprio definidas: o parateatro, o teatro das fontes, e a fase final nomeada de arte como veículo. Além dos célebres espetáculos *Akropolis*, *O príncipe constante* e *Apocalipsis cum Figuris* a pesquisa desenvolvida por Grotowski torna-se amplamente conhecida pela preocupação com o desenvolvimento de todas as potencialidades criativas do ator.

<sup>24</sup> Peter Brook nasceu em Londres em 1925. Entre os anos 1946 e 1970 dirige, principalmente em Londres, mais de 40 produções incluindo espetáculos teatrais, óperas e filmes. Nos anos sessenta, se torna um dos diretores da Royal Shakespeare Company encenando textos Shakespearianos como *Rei Lear* e *Sonho de uma noite de verão*.

A convite do diretor francês Jean Louis-Barrault, Brook desenvolve em Paris uma curso com escritores, diretores e atores de diversas procedências e culturas. Era 1968, ano que estourou em Paris a revolta dos estudantes. Esta experiência no epicentro cultural do famoso *Maio Francês*, despertou em Brook o interesse pelas possibilidades artísticas da mistura de culturas e foi a principal responsável para a saída de Brook de sua terra natal.

Em 1970, junto com a produtora Micheline Rozan, o diretor inglês se transfere para Paris onde funda o Centro Internacional de Investigação Teatral, (Centre International de Recherches Théâtrales - CIRT) uma companhia flexível e não institucional caracterizada pela presença de atores das mais diversas culturas, temperamentos e estilos de atuação.

O CIRT rapidamente se transformou em um lugar de convergência para que artistas de diferentes nacionalidades pudessem, através da arte, investigar as relações humanas. Brook, desde a fundação

influência da obra de Shakespeare na trajetória do artista contribui para a compreensão do valor da palavra como veículo de integração entre o ator e público. As descobertas e os processos de trabalho que envolveram as viagens ao Irã e à África são peça-chave para o estudo da oralidade em Brook: a relação entre a sonoridade e o significado das palavras e o concepção de ator-narrador. A ação vocal em Brook se relaciona também à criação de um universo imaginário que inclui tanto o ator como o público.

Por fim, no capítulo 5 desenvolvo alguns estudos comparativos a partir de parâmetros conceituais recorrentes ou não na obra desses diretores. Contato, ritmo, relação partitura e ação vocal, relação da ação vocal com o ator, o público e o espaço são alguns dos temas desenvolvidos nesse capítulo.

Na conclusão retorno ao tema do trabalho do ator como trabalho sobre si como sendo um dos motores da perspectiva orgânica e como a ação vocal significou também uma via de acesso ao impalpável (Grotowski), ao invisível (Brook), e aos processos interiores (Stanislavski).

---

do CIRT, concebe o teatro como local de encontro, como espaço para se estabelecer relações que respeitam as diferenças culturais ao mesmo tempo em que, na possibilidade de encontro também com o público, essas idiosincrasias culturais encontram uma unidade na cena teatral. Para Brook, o público assume papel fundamental já que é o ingrediente indispensável para que a representação adquira uma qualidade advinda de sua característica inexorável: o tempo presente. “O teatro só existe quando acontece”. (Banu, 1991, p.19) - (No original: “Il teatro esiste solo quando accade.”)

## CAPÍTULO 1: POLO ARTIFICIAL E POLO ORGÂNICO

Com o intuito de circunscrever o campo de pesquisa, no que se refere ao jogo do ator, em que estão inseridos Stanislavski, Grotowski e Peter Brook, creio necessário estabelecer alguns critérios que possam embasar as conexões que farei ao longo da pesquisa. A visão do Macro (um grande terreno de atuação que inclui os três diretores) pode auxiliar o entendimento do Micro (as pequenas conexões entre elementos precisos do trabalho sobre a voz feito por estes diretores). Além disso, ao circunscrever um terreno de pesquisa em comum torna-se possível a comparação entre os procedimentos, realçando as peculiaridades sem correr o risco da generalização de querer comparar conceitos que não são coincidentes.

### 1.1 O polo artificial

Em janeiro de 1997, Grotowski é nomeado professor do *Collège de France* na cátedra intitulada *Antropologia Teatral*. O projeto de ensino apresentado por Grotowski se concentrava sobre a relação entre as técnicas dramáticas e a prática ritual. Em uma de suas primeiras conferências na instituição francesa, Grotowski chama a atenção para o ponto que ele considerava central em suas reflexões sobre as técnicas de ação na cena. "É claro que existem várias técnicas da ação na cena. Dentre essa multiplicidade de possibilidades, pode-se mais ou menos definir dois polos maiores."<sup>25</sup> (Grotowski, 1995, p.11) Para o diretor as técnicas de atuação podem ser divididas em dois grandes eixos, o *polo orgânico* e o *polo artificial*.

O *polo artificial* se relaciona às teorias de atuação, descritas por Diderot<sup>26</sup>, em seu paradoxo do comediante.

Diderot refere-se a técnicas de atuação que visam unicamente exercer um efeito sobre a percepção do espectador, sem nenhuma identificação, por parte do ator, nem com o caráter do personagem,

---

<sup>25</sup> No original: "Il est clair qu'il existe plusieurs techniques de l'action sur la scène. Entre cette multitude de possibilités, on peut plus ou moins définir deux pôles majeurs."

<sup>26</sup> Denis Diderot (1736-1784) filósofo e escritor francês.



nem com a lógica de comportamento ligado a este papel. (Grotowski, 1995, p.11)<sup>27</sup>

Na teoria exposta por Diderot, o trabalho do ator deve ser o de como exercer, no espectador, o efeito desejado. É o espectador que deve se identificar com o personagem e ao ator cabe "... ser hábil o bastante e eficaz para impor ao espectador esta identificação."<sup>28</sup> (Grotowski, 1995, p.11). Sob tal perspectiva, o engajamento do ator se direciona no sentido de criar uma composição que seja crível ao olhar do espectador. Diderot afirma que o ator deve copiar, de fora para dentro, ou seja, a partir de um referencial externo, um modelo imaginado pelo poeta/autor. Para ele, "um grande comediante é outro títere maravilhoso cujo cordão o poeta segura, e ao qual indica a cada linha a verdadeira forma que deve assumir." (Diderot<sup>29</sup>, 1979, p.392). Em outro exemplo, Diderot aponta que a eficácia do trabalho está "[...] não em sentir, como supondes, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento [...] os gestos de seu desespero são decorados, foram preparados diante do espelho." (Diderot, 1979, p.362). Ao final do capítulo retornarei ainda à questão da eficácia que me parece ser uma chave de leitura importante da distinção entre polo artificial e polo orgânico.

Sobre a fala no trabalho do ator, Diderot considera a mesma hipótese sustentada em sua tese:

Ele conhece o momento exato em que há de tirar o lenço e em que as lágrimas hão de rolar; esperai-as a esta palavra, a esta sílaba, nem mais cedo nem mais tarde. Este tremor da voz, estas palavras suspensas, estes sons sufocados ou arrastados, este frêmito dos membros, esta vacilação dos joelhos, estes desfalecimentos, estes furores, pura imitação, lição recordada de antemão, trejeito patético, macaquice sublime de que só o ator guarda lembrança muito tempo depois de tê-la estudado, de que tinha consciência presente no

---

<sup>27</sup> No original: "Diderot se réfère à des techniques du jeu qui visent uniquement à exercer un effet sur la perception du spectateur, sans aucune identification, de la part de l'acteur, ni avec le caractère du personnage, ni avec avec la logique du comportement liée à ce rôle."

<sup>28</sup> No original: "... être techniquement assez habile et efficace pour imposer au spectateur cette identification."

<sup>29</sup> Guinsburg em nota a edição brasileira de 1979 (a primeira versão do texto foi feita por Diderot em 1769, e teve sua primeira edição em 1830) afirma que "Das obras de Diderot, o Paradoxo é uma das que, sem dúvida, jamais perderão a sua atualidade. No confronto que estabelece entre a alma do comediante e a sua expressão, chega a uma teoria do ator que só encontra paralelo, por sua profundidade e amplitude, na que Stanislavski estabelecerá um século e meio depois." (Diderot, 1979, p.352)

momento em que a executava, e que lhe deixa, felizmente para o poeta, para o espectador e para ele, toda a liberdade de seu espírito, e que não lhe tira, assim como os outros exercícios, senão a força do corpo. (Diderot, 1979, p.362)

O texto indica que também o vacilar da voz e a suspensão da fala em determinados momentos da cena se tratam, também, de pura imitação. Em Diderot, a partitura vocal do ator, assim como todos os aspectos de sua atuação, se concentra na repetição de uma série de entonações relacionadas ao papel representado, mas que não são construídas a partir de intenções direcionadas a um parceiro de cena. Assim, a fala não é afetada pelo contato com o outro.

Esse polo representa o que Grotowski vem a chamar de “técnicas artificiais de jogo”. A palavra artificial escolhida pelo diretor para nomear todo um campo de processos/práticas tanto artísticas como rituais não contém um sentido pejorativo, remete, sim, à própria origem da palavra arte, que, etimologicamente, se liga a artifício.

Outro exemplo de práticas pertencentes ao polo artificial são as diversas formas de teatro clássico oriental. Para Grotowski, na Ópera de Pequim não há a noção de identificação do ator com o personagem. O diretor observa duas características que fazem com que a Ópera de Pequim pertença ao polo artificial. A primeira é o fato de que o ator se concentra “[...] sobre uma estrutura composta de elementos extremamente precisos, sobre a estrutura da composição (não criada pelo ator, mas herdada da tradição dos atores das gerações precedentes)”<sup>30</sup> (Grotowski, 1995, p.14) e a segunda refere-se ao fato de que “... o engajamento pessoal do ator limitava-se a um fluxo de energia no sentido, digamos, do “tônus”. O “fluxo de tônus” seria o resultado do engajamento do ator na distribuição e mudança da quantidade de força muscular (e nervosa) utilizada na execução de sua sequência / partitura. Assim, o corpo do ator não entraria, ao contrário do que acontece no polo orgânico, em uma fluidez de movimento. Os processos e práticas relacionados à linha artificial

---

<sup>30</sup> No original: “... sur la structure de la composition (non pas créée par l'acteur, mais héritée de la tradition des acteurs des générations précédentes.”

optam por conter e controlar os processos vitais<sup>31</sup> ao invés de buscar liberá-los (como acontece na linha orgânica).

Ao contrário, seu movimento se divide, através de minúsculas paradas ("stops"), em fatias ("bits") de comportamento cênico. [...] No jogo do ator, estes signos, estas pequeninas fatias de comportamento cênico param sempre por uma fração de segundo depois de serem feitas (o que na nossa língua técnica nós chamamos stops). (Grotowski, 1995, p.15)<sup>32</sup>

Grotowski compara estes *stops* aos quadros (*frames*) de um filme, em que a sucessão rápida dos fotogramas faz com o espectador veja o movimento e não a sequência de quadros que a constitui. Mesmo imperceptível para o espectador as pequenas partículas, e partes do movimento são sempre divididas em pequenas paradas, de frações de segundo. A eficácia da atuação estaria na sua capacidade e na maestria do ator na execução dos micro elementos gestuais de uma composição pré-estabelecida.

Outra forma de teatro clássico oriental em que a linha artificial aparece de forma exemplar é o Nô japonês. Para um ator formado neste tipo de teatro ao qual é pedida a ação de caminhar, por exemplo, ele irá realizá-la a partir de um *modus operandi* apreendido de forma tradicional. Assim, "...para ele, não existe somente a ação de 'walking', existe 'walkness'<sup>33</sup>, 'walkness'".<sup>34</sup> (Grotowski, 1993, p.64). A estrutura da ação de caminhar é formada de micro-elementos precisos, pequenos *bits* de ação. Esta estrutura é herdada das gerações precedentes e o foco do ator está na composição destes micro-elementos.

Na dança indiana, por exemplo, esses microelementos se apresentam sobre a forma de gestos chamados *mudras*, que representa uma linguagem convencional. "Os atores indianos, como aqueles do famoso paradoxo de Diderot, eram capazes de

---

<sup>31</sup> Como veremos mais adiante os processos vitais fazem par com as leis da vida de que fala Stanislavski.

<sup>32</sup> No original: "Au contraire, son mouvement se divise, par de minuscules arrêts ("stops"), en tranches ("bits") de comportement scénique. [...] Dans le jeu de l'acteur, ces signes, ces toutes petites tranches de comportement scénique, toujours s'arrêtent pour une fraction de seconde après être faits (c'est ce que dans notre langue technique, nous appelons "stop")."

<sup>33</sup> Walkness poderia ser traduzido através do neologismo 'caminhabilidade'.

<sup>34</sup> No original: "...para él, no existe solamente la acción de 'walking', existe 'walkness', 'walkness'."

emocionar sem emocionar-se e, mesmo chegando a expressar intensos e complicados sentimentos, eram isentos de experimentá-los intimamente."<sup>35</sup> (Savarese, 1992, p.394)

No teatro ocidental, um exemplo de polo artificial destacado por Grotowski é o Teatro de Meyerhold e sua pesquisa com a biomecânica. A biomecânica estabelece princípios que fazem par com os postulados de Diderot no que tange a criar um efeito na percepção do espectador. Efeito que visa o espectador e não estabelece vínculos diretos com os processos interiores do ator. "Observem: O ator simplesmente abaixou a cabeça. 'Ah, o que esta fazendo, será que o pobrezinho está chorando? Pergunta um espectador. Acreditou que ele chorava, e desabou a chorar também. E o ator? Talvez, ri escondido depois de ter realizado uma posição trágica."<sup>36</sup>(Meyerhold, 2002[1914], p.20-21) em outro exemplo, se evidencia a ideia de artifício, que está na origem etimológica da palavra arte. "O teatro é arte e, em quanto tal, tudo deve submeter-se às leis dessa arte. As leis da vida são diversas das leis do teatro."<sup>37</sup> (Meyerhold, 2002[1914], p.123) O tipo de relação que as técnicas de atuação estabelecem com as leis da vida é um dos principais elementos de diferenciação entre o polo orgânico e o polo artificial.

## 1.2 O polo orgânico

O polo orgânico, por sua vez, é representado por Stanislavski, que buscava, objetivamente, a identificação do ator com o personagem. Para ele, a natureza orgânica do ator é que regia os elementos fundamentais das artes dramáticas. "Convencido de que a natureza orgânica fosse a força decisiva na criação do ator, Stanislavski criou um sistema para liberá-la."<sup>38</sup> (Toporkov, 1991, p.110)

---

<sup>35</sup> No original: "Gli attori indiani, come quelli del famoso paradosso di Diderot, erano capaci de emozionare senza emozionarsi e, pur arrivando ad esprimere intensi e complicati sentimenti, erano indenni dal provarli intimamente."

<sup>36</sup> No original: "Osservate: l'attore ha semplicemente chinato il capo. 'Ah, che fa, piange, il poveretto?' domanda uno spettatore. Ha creduto che quello piangesse, ed è scoppiato in lacrime anche lui."

<sup>37</sup> No original: "Il teatro è arte e, in quanto tale, tutto deve assoggetarsi alle leggi di quest'arte. Le leggi della vita sono diverse de quelle del teatro."

<sup>38</sup>No original: "Convinto che la natura organica fosse la forza decisiva nella creazione dell'attore, Stanislavski mise a punto un sistema per accedere a essa."

Para o diretor, os componentes da arte dramática devem fazer referência ao que ele vem a chamar de leis orgânicas em contraposição com as leis mecânicas. Visto por este ângulo, os meios externos de expressão pedem por uma justificação/legitimação proveniente de motivações interiores. Stanislavski não descarta o estudo das regras mecânicas do jogo teatral, mas ressalta que o estudo só será válido se relacionado à vida orgânica em sua totalidade.

Tudo que se relaciona com o domínio dos meios de expressão teatral: som, palavras, frases, gesto, corpo, ritmo, deve ser compreendido em um sentido teatral especial, exige que se tenha uma justificação interna proveniente da mesma natureza.<sup>39</sup>(Vajtangov,1990[1922], p.65)

Stanislavski foi o primeiro diretor a elaborar um sistema: um conjunto de procedimentos que visavam trabalhar o ator em sua "...condição mais simples e normal" (Stanislavski, 1975 apud Barba, 1995, p. 150). O diretor objetivava, assim, separar o trabalho sobre os recursos expressivos do ator do trabalho estético de construção de um espetáculo.

Um instrumento muito utilizado por Stanislavski para criar essa identificação do ator com o personagem são os seus famosos "como se". Através dessa expressão se estabelecia uma série de relações entre o ator e o personagem. O ator começa a se comportar em cena, agindo e reagindo como se estivesse nas circunstâncias de vida do personagem e este último passa a ter suas ações justificadas pelas vivências e motivações internas do ator. O "como se" de Stanislavski incluía também as associações mentais e emocionais do personagem.

Na etapa inicial de sua pesquisa<sup>40</sup>, o diretor russo creditava às emoções a tarefa de aproximar o ator do personagem. O ator deveria buscar em si emoções análogas às

---

<sup>39</sup> No original: "Todo lo relacionado con el dominio de los medios de expresión teatral: sonido, palabras, frases, gesto, cuerpo, ritmo, debe ser comprendido en un sentido teatral especial, requiere tener una justificación interna proveniente de la misma naturaleza."

<sup>40</sup> Esta primeira fase da trajetória de Stanislavski é chamada de linha das forças motivas interiores. Neste período, ele utilizava os termos 'circunstâncias dadas', 'como se' e principalmente a 'memória emotiva' para abordar os processos interiores do trabalho do ator. As circunstâncias dadas se referem à fábula da obra, aos fatos, eventos, tempo e local da ação, às condições de vida, à

do personagem a fim de criar uma identificação ator-personagem e assim viver o papel.

Porém, já no fim de sua vida Stanislavski concluiu que as emoções não são controláveis pela vontade e deu à sua pesquisa um rumo diferente. “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações físicas.”<sup>41</sup> (Toporkov, 1991, p.111).

Por exemplo, a ação de caminhar, já analisada sob a perspectiva da linha artificial. Nela, a atenção do ator se encontra na composição dos elementos, na demonstração da maneira de caminhar. Em uma situação hipotética, como no ensaio de Stanislavski, seria provável que o diretor se concentrasse em pedir ao ator tarefas que também têm como foco a maneira de caminhar, ou seja: um ator caminha concentrado em seus problemas (contas a pagar, problemas domésticos etc.), escuta um ruído que, imediatamente, chama sua atenção para o externo e vai pedir silêncio.

Sim, escuta, teu objetivo é pedir silêncio, é verdade, porém todas as suas reações, toda tua maneira de escutar e ouvir, toda sua maneira de reconhecer a situação, vai ser feita através das ações físicas, ou seja, por sua maneira de caminhar.<sup>42</sup> (Grotowski, 1993, p.64)

Grotowski (1993, p.64) afirma que Stanislavski, no método das ações físicas, coloca em destaque a maneira de caminhar de forma diversa da linha artificial. Dessa forma, em Stanislavski, a maneira de caminhar irá funcionar como uma tela “[...] sobre a qual serão projetadas as inter-relações, nem sequer as interações, mas as inter-reações, da pessoa e de seu meio ambiente.” A ação de caminhar não é algo somente corporal. Envolve uma relação com algo ou alguém e empenha o ator em seus aspectos físicos e mentais.

---

interpretação que o ator e o diretor têm da obra, ao cenário, ao figurino, à iluminação e à trilha sonora. A ‘memória emotiva’ e o ‘como se’ seguem descritos no texto acima.

<sup>41</sup> No original: "Non mi parlate di sentimenti, non possiamo fissare i sentimenti. Possiamo fissare e ricordare solo le azioni fisiche."

<sup>42</sup> No original: "Si, escucha, tu objetivo es pedir silencio, es verdad, pero todas tus reacciones, toda tu manera de escuchar e de oír, toda tu manera de reconocer la situación, va a hacerse por las acciones físicas, entonces por tu manera de caminar."

Algumas das características elencadas nesse capítulo, que fazem referência às técnicas orgânicas, podem ser observadas no trabalho com o ator realizado pelos diretores pesquisados. 'Vínculo com processos interiores do ator' e 'relação (aceitação) das leis da vida como pressuposto para a atuação' se apresentam como princípios recorrentes em Stanislavski, Grotowski e Peter Brook e, guardadas as peculiaridades intrínsecas à pesquisa de cada um desses diretores, é possível perceber como a natureza orgânica do trabalho do ator opera em cada um desses diretores.

### 1.3 As técnicas orgânicas de atuação em Stanislavski

'Natureza escondida', 'Impulsos internos para a ação', 'leis orgânicas', são termos-chave no discurso de Stanislavski que podem ser lidos como pertencentes a uma mesma amálgama de que faz parte a ideia de natureza orgânica no trabalho do diretor. "As leis da natureza orgânica do ator, que pude estudar na prática, estão na base desse método, no qual não há nada de inventado ou que não tenha sido concretamente experimentado, sobre mim ou sobre meus alunos."<sup>43</sup> (Stanislavski, 2009[1926], p.410). Sua técnica se debruça sobre o acesso à natureza criativa do ator, ou seja, a capacidade de reprodução e transmissão da vida orgânica.

Stanislavski elege as leis da vida, as ditas 'condições mais simples e normais' como ponto de partida (e constante referência) para o trabalho do ator. Para o diretor, primeiramente existe uma preparação que antecede a cena, e dizia também que essa preparação visava re-ensinar ao ator "[...] tudo do início, igual uma criança, como andar, falar e todo o resto. [...] Em cena é preciso olhar, falar e caminhar de forma diversa, isto é, melhor, mais natural que na vida, mais próximo à natureza"<sup>44</sup> (Stanislavski, 2003,[1938], p.115.). O pressuposto atoral para o trabalho sobre as ações físicas em Stanislavski continua sendo a natureza orgânica do ator, ela

---

<sup>43</sup> No original: Le leggi della natura organica dell'attore, da me studiate nella pratica, sono alla base di questo metodo, in cui non c'è niente di inventato o che non sia stato concretamente sperimentato, su di me o sui miei allievi."

<sup>44</sup> No original: "[...] tutto da capo, come un bimbo, a guardare, camminare, parlare, e tutto il resto. [...] In scena bisogna guardare, camminare, parlare diversamente, cioè meglio, più normalmente che nella vita, più vicini alla natura."

estabelece o tipo de disponibilidade física e mental do ator para o trabalho com as ações.

No trabalho sobre o personagem, - dizia Konstantin Sergeevic, - devemos sempre partir de nós mesmos, das nossas qualidades naturais, depois devemos seguir a lei da criação, ou seja, submeter-se à lógica de outra pessoa, isto é, do personagem.<sup>45</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.108)

A ação física opera como um 'anzol' para o aparecimento das emoções. Em realidade, o diretor russo não abandona a ideia das emoções no trabalho do ator, como já foi dito, o que muda, efetivamente é a chave de acesso aos processos interiores.

- Quando a linha das ações físicas é bem ancorada às circunstâncias dadas da sua vida, não é tão grave se não aparecem os sentimentos; retornem às ações físicas e estas lhe restituirão os sentimentos perdidos.<sup>46</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.112)

No trabalho sobre as ações (o método das ações físicas), a natureza orgânica parece operar em uma via dupla: ela é tanto o ponto de início das ações físicas quanto a porta de entrada para os processos interiores do ator. Para compreender as implicações da natureza orgânica e do trabalho sobre as ações físicas sobre a ação vocal é necessário entender como tais conceitos se articulam no que diz respeito ao texto, ao personagem e à relação entre os atores. Tais implicações serão tema do capítulo 2 em que os procedimentos de trabalho de Stanislavski são abordados com vistas ao entendimento da ação vocal.

#### **1.4 As técnicas orgânicas de atuação em Grotowski**

Grotowski evidencia as diferenças entre sua abordagem e aquela de Stanislavski no que se refere às técnicas orgânicas. Utilizo a diferenciação realizada por Grotowski

---

<sup>45</sup> No original: " - No lavoro sul personaggio, - diceva Konstantin Sergeevic, - dobbiamo sempre partire da noi stessi, dalle nostre qualità naturali, poi dobbiamo seguire le leggi della creazione, infine assogetarci alla logica dell'altra persona, cioè del personaggio."

<sup>46</sup> No original: " - Quando la linea delle azioni fisiche è ben ancorata alle circostanze date della vostra vita, allora non è poi così grave se i sentimenti vengono meno; tornate alle azioni fisiche e proprio loro vi restituiranno i sentimenti perduti."



mais com o intuito de compreender a abordagem do próprio Grotowski, já que, no tópico anterior, busquei trabalhar a perspectiva orgânica em Stanislavski a partir de conceitos e procedimentos utilizados pelo diretor russo.

Para o diretor polonês, Stanislavski “...propunha a representar o comportamento humano no contexto cotidiano, ‘como na vida corrente’ [...]. Eu tentei, de minha parte, orientar estas investigações para o campo do comportamento humano ligado às condições extracotidianas.”<sup>47</sup>(Grotowski, 1995, p.13). Nestas condições extracotidianas, que incluem também as práticas rituais, os aspectos ligados ao impulso e à organicidade teriam uma ênfase muito maior.

Organicidade não é um termo de fácil definição, segundo Motta Lima (2008), para uma aproximação mais justa seria necessário percebê-lo em relação às investigações ocorridas em 1965 durante o processo de montagem do espetáculo *O príncipe constante*. Pretendo aprofundar tanto o conceito quanto suas implicações sobre a ação vocal no capítulo 3. No entanto, creio que seja interessante perceber como o conceito se associa às características das técnicas orgânicas de jogo.

A princípio, Grotowski afirma que a organicidade é “...viver de acordo com as leis da natureza, mas em nível primário. Não podemos esquecer que nosso corpo é um animal.”<sup>48</sup> (Grotowski, 1997[1991], p.121). Nesse sentido, a definição de Grotowski se aproximaria daquela de Stanislavski, no que tange às 'leis da natureza'. No entanto, o conceito faz referência também à noção de corpo como uma potencialidade fisiológica. Essa positividade dada ao corpo a partir de 1965 irá refletir também no trabalho vocal do ator, em especial a liberação dos vibradores e o trabalho sobre o '*body alphabet*'. Retornarei a esse assunto no capítulo 3.

## 1.5 As técnicas orgânicas de atuação em Brook

---

<sup>47</sup> No original: “...proposait de représenter le comportement humain dans le contexte quotidien, 'comme dans la vie courante' [...]. J'ai essayé pour ma part d'orienter cette investigation dans le champ du comportement humain lié aux conditions extra-quotidiennes. “

<sup>48</sup> No original: “[...] vivir en armonía con las leyes naturales, pero a nivel primario. Nuestro cuerpo es un animal.”

As técnicas orgânicas de jogo no trabalho de Brook se evidenciam em sua prática com os atores. Para Banu, através da busca pela fluidez, os atores de Brook "[...] se aproximam daquilo que permanecerá sempre o seu<sup>49</sup> ideal: a expressão orgânica."<sup>50</sup> (Banu, 1994, p.89).

Brook não utiliza a palavra orgânico em seu vocabulário, mas pode-se perceber em seus textos vários indícios que o aproximam de uma perspectiva orgânica. No processo de montagem de *Sonho de uma noite de verão*, em 1970, e influenciado também pelo *workshop* realizado por Grotowski com seus atores, Brook trabalhou com os atores não no sentido de que eles adquirissem habilidades, mas que trabalhassem tanto para liberar os bloqueios do corpo quanto estabelecer conexões entre os exercícios e as experiências pessoais.

Eu posso ajudar vocês no sentido de eliminar as falsas experiências que são utilizadas. Vocês podem entender esse processo somente se extraírem material das experiências pessoais válidas. Posso perceber quando o processo não funciona, mas não posso descobrir quais são as experiências que devem ser exploradas. (Brook *apud* Bonfitto, 2009, p.28)

Os elementos de trabalho, (textos, ações, objetos, acessórios) se apresentam como possibilidade tanto para "[...] gerar uma conexão entre processos interiores e exteriores no ator." (Bonfitto, 2009, p.40) quanto para estabelecer pontes com o público.

Em suas reflexões, Brook muitas vezes relembra seus atores acerca da importância da relação entre os exercícios cênicos (movimentos, improvisações, estudos para o personagem) e o executante. Ao ator cabe se tornar receptivo de forma a ser afetado pelo exercício. "Para encontrarmos uma qualidade vital temos que ser sensíveis ao eco, à ressonância que o movimento produz no resto do corpo." (Brook, 2002, p.59).

---

<sup>49</sup> O pronome 'seu' faz referência, no texto de Banu, a Brook. Então tratar-se-ia do ideal de Brook.

<sup>50</sup> No original: "[...] se avvicina a quello che resterà sempre il suo ideale: l'espressione organica."

A experiência de Brook com a diversidade cultural dos atores do CIRT colocou-o diante das características da linha artificial e da linha orgânica do teatro. O ator japonês Yoshi Oida, que ingressou para o CIRT em 1968, revelou a Brook ter sido educado sob os princípios do teatro *Nô*, tendo trabalhado também com o *Bunraku*. Mesmo mantendo um grande respeito pelo seu aprendizado, Oida revela que viajou para a Europa em busca de um meio de se desvencilhar dessa forma ancestral que ele julgava magnífica, mas que não correspondia aos seus anseios artísticos. De fato, Oida encontra no trabalho com Brook elementos que remetem a uma perspectiva orgânica da atuação através de três tipos de conexão que o ator deve sustentar em cena e que o diretor inglês afirma que “[...] devem existir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público.” (Brook, 2002, p.26).

O diretor inglês, assim como Grotowski, recorre ao célebre '*como se*' de Stanislavski, como instrumento para encontrar tanto a veracidade da ação como ser veículo para o ator entrar em contato com sua vida interior.

Na vida cotidiana, 'se' é uma ficção; no teatro 'se' é um experimento.  
Na vida cotidiana, 'se' é uma evasão; no teatro 'se' é a verdade.  
(Brook, 1970[1968], p.150)

A utilização do 'se' como porta de entrada para a experiência cênica atesta a relação de Brook com o polo orgânico. É recorrente na investigação de Brook a associação entre o teatro e a vida, e nessa direção, a palavra 'vida' assume dois sentidos distintos. Num primeiro sentido, vida se refere ao que se pode chamar de 'vida de todo dia', a organização das pessoas em uma sociedade ou família e até mesmo as vivências de uma pessoa, a chamada 'história de vida'. Nesta acepção da palavra vida, Brook estabelece uma distinção com o teatro afirmando que “... a diferença entre teatro e vida é uma diferença de concentração.”

Por outro lado, na obra de Brook, 'vida' também é associada a uma qualidade da ação. Partindo desta prerrogativa, uma ação viva seria aquela que “...deixa transparecer a natureza interior do ator.”<sup>51</sup> (Brook<sup>52</sup> apud Banu, 1991, p.52). Essa

---

<sup>51</sup> No original: "Lascia trasparire la natura interiore dell'attore."

propriedade translúcida da ação confirma a proximidade das práticas de Brook com os postulados aferidos por Grotowski referentes ao polo orgânico.

### **1.6 Considerações e advertências sobre as linhas orgânica e artificial.**

O polo orgânico tende a operar a partir / através das leis da vida. A eficácia da ação do ator, sua credibilidade e autenticidade se efetiva através dos vínculos com os processos interiores e da liberação dos motores da vida: a atuação aceita as leis da vida e se direciona ao que é orgânico. No polo artificial, por sua vez, a relação com as leis da natureza opera no sentido de submetê-las a uma forma - uma fôrma. A eficácia da ação do ator, sua credibilidade e autenticidade se efetiva na capacidade de se produzir (executar, manipular) signos que produzam esse efeito sobre o espectador: a atuação formata as leis da vida e se direciona à convenção.

Creio importante atentar para o fato de que a fase inicial do trabalho de Grotowski era marcada por diversos elementos do polo artificial, como elementos da pantomima e o trabalho sobre as máscaras faciais, e que foram posteriormente abandonados. Ao incorporar a noção de organicidade como um dos elementos basilares de sua pesquisa, Grotowski passa a conceber a partitura do ator não como uma série de signos corporais e vocais mas como o conducto da natureza orgânica do ator.

Não se fala aqui de dança. Mas ela está presente nas entrelinhas. E está presente algo que certo tempo - seguindo Stanislavski - chamava-se de partitura do ator. No início era a partitura de signos corporais e vocais, composta artificialmente. Depois a partitura das 'reações' fixadas, dos 'pontos de contato', enfim a reproduzível 'corrente dos impulsos visíveis'. (Flaschen, 2010[2001], p.27)

A constatação dessa mudança de rumo na pesquisa do diretor polonês revela que a conferência ministrada no *Collège de France* sobre o tema do polo artificial e do polo orgânico pode ser lida como o esforço de sintetizar, inclusive de forma didática, tanto o próprio percurso de Grotowski no teatro quanto sua visão sobre as técnicas de atuação. A escolha pela ideia de polo demonstra que não se tratam de perspectivas

---

<sup>52</sup> Brook, Peter. **Lie and glorious adjective**. In Parabola, n.3, vol. VI, New York, 1981.

estanques: certas técnicas de atuação podem se direcionar mais ao polo artificial, sem contudo deixar de conter elementos do polo orgânico. Essas duas possibilidades não se excluem mutuamente nem exigem fidelidade irrestrita.

Quando Grotowski coloca em contraste os dois polos ele não está apresentando uma dicotomia entre forma (estrutura, partitura) e conteúdo (vida, espontaneidade, organicidade) já que, para Grotowski, nas duas linhas de investigação, existe estrutura e vida. O que efetivamente muda é a forma como se processam (e se articulam) esses dois elementos no polo orgânico e no artificial.

Para finalizar, pode-se aferir que as práticas destes três diretores se filiam à perspectiva orgânica. A abordagem que fazem da atuação (e por conseguinte da ação vocal) possui em maior ou menor grau, correspondência com as características anunciadas por Grotowski como pertencentes ao polo orgânico.

## CAPÍTULO 2: CONSTANTIN STANISLAVSKI

Para analisar a ação vocal no trabalho de Stanislavski é fundamental relacioná-la ao método das ações físicas e seus elementos constituintes. As ações físicas são o eixo a partir do qual se desenvolvem tanto o trabalho sobre o personagem (e conseqüentemente a abordagem do texto) quanto o trabalho sobre a ação vocal que, como veremos mais adiante, Stanislavski considera parte constituinte das ações físicas. Assim, o capítulo inicia por analisar o trabalho do diretor sobre o método das ações físicas e seu desenvolvimento na construção do personagem. A análise da ação vocal se processa a partir de duas linhas que se entrelaçam: a primeira diz respeito à palavra como ação, parte constituinte das ações físicas e a outra aborda a palavra em relação às 'normas da língua'. Como veremos ao longo do capítulo, Stanislavski dedicava muita atenção à lógica do texto, às inflexões, ao uso da pausa, ao ritmo e clareza da fala. O título do capítulo do livro *Il Lavoro dell'attore su se stesso* dedicado à abordagem da palavra registra bem essas duas linhas, chama-se "A palavra e suas leis"<sup>53</sup>. São essas leis da palavra que pretendo analisar nesse capítulo.

A investigação sobre a ação tanto em sua componente física como vocal torna-se o eixo das preocupações de Stanislavski no período final de sua vida. Esta dissertação estabelece como recorte temporal o período que compreende a fundação do Estúdio da Ópera em 1918 até a morte do diretor, em 1938. Tanto nesse período quanto durante a montagem de *Tartufo*<sup>54</sup> de Molière (descrita no livro de Toporkov<sup>55</sup>) o

---

<sup>53</sup> No original: "La parola e le sue leggi". Trata-se do capítulo 4 da segunda parte do livro dedicada à criação do personagem. Esse capítulo tem início na página 347 na edição que utilizo e que segue elencada nas referências bibliográficas.

<sup>54</sup> Stanislavski trabalhou sobre *Tartufo* não com o intuito de colocá-lo em cena, mas no sentido de aprofundar nas 'leis naturais' do teatro.

<sup>55</sup> O livro de Toporkov, escrito entre 1949 e 1950, foi a primeira descrição de Stanislavski em trabalho. Trata do processo de ensaio das peças 'Os Estelionatários' de Kataev (1928), 'Almas Mortas' de Gogol (1932) e 'Tartufo' de Moliere (1938). Em 1955, Brecht, que tinha manifestado hostilidades para com o método de Stanislavski, leu uma tradução alemã do texto de Toporkov que apareceu em 1955. Anteriormente, ele havia definido o sistema de Stanislavski como excessivamente emocional e auto-indugente afirmando que no dito 'Sistema' tudo girava em torno da personalidade dos atores. No entanto, o livro de Toporkov mostrou-lhe um Stanislavski completamente diferente, alguém preocupado com estrutura, ação e significado. Brecht escreveu uma carta a Toporkov onde afirma que o livro do autor russo é a melhor fonte de pesquisa para o método de trabalho de Stanislavski.

trabalho sobre as ações físicas aparece de forma mais definitiva. No ano de 1938, o chamado método das ações físicas<sup>56</sup> ganha maior consistência e concretude, amadurecendo a ideia da ação vocal do ator como um componente da ação.

## 2.1 O método das ações físicas

Como já foi dito, no capítulo anterior, um elemento importante da investigação de Stanislavski foi a descoberta da transferência da atenção do ator da busca pelas emoções do personagem para o cumprimento das tarefas do palco: as ações, comportamentos e reações dos personagens. A essas tarefas do palco Stanislavski deu o nome de ações físicas. Segundo ele, essas ações são elementos de comportamento e atividades físicas e vocais - sempre preenchidas por uma intenção, ou seja, por um elemento psíquico. Dessa forma, não se trata de considerar a ação física como um movimento plástico que ilustra e representa a ação. As ações físicas estão sempre relacionadas e dirigidas à execução de um objetivo. O diretor exigia que o ator, na construção de suas ações em cena, encontrasse palavras, normalmente verbos, para nomear suas ações em cena. Tais palavras deveriam ter a capacidade de determinar e impulsionar a ação evitando com isso termos que se relacionam a estados emocionais ou atitudes racionais.

Quando os atores nesta cena começam a dizer: 'oporemos resistência, faremos isto e aquilo', a vontade se torna enfraquecida. Não se ponham a raciocinar, mas a agir. E agora, como agirão?<sup>57</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.119)

Em outro exemplo:

Para controlar a eficácia das nossas imagens, fazia sempre um retorno à linha das ações físicas.  
- Então, o senhor diz 'convencer'... Mas como é esta ação: física ou psicológica?  
Ou então, direcionado a Cleanto:

---

<sup>56</sup> O diretor russo nunca ignorou os componentes do comportamento físico do ator no processo de criação do personagem, acontece que, com o 'método das ações físicas' os elementos de comportamento físico tornam-se o pivô de todo o seu trabalho.

<sup>57</sup> No original: "Quando gli attori in queste scene incominciano a dire: 'noi opporremo resistenza, faremo questo e quest'altro', la volontà ne viene indebolita. Non state a ragionare, ma agite. Allora, come agirete?"

- O senhor diz que lhe repugna escutar Orgone! Mas esta não é uma ação, é um estado de ânimo. Qual é a ação física aqui?<sup>58</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.131)

Vakhtangov<sup>59</sup> (1990[1922]) relata que Stanislavski sempre buscava verbos que denotassem tarefas que pudessem auxiliar o ator a determinar tanto as ações de seu personagem como também a rede de tensões e as relações de conflitos com os outros personagens. Persuadir, consolar, perguntar, reprovar, perdoar, esperar, perseguir eram verbos que, para Vakhtangov, expressavam ações da vontade, ao contrário de verbos como irritar-se, chorar, compadecer, odiar e amar que por expressar sentimentos não podem e “[...] não devem figurar como uma tarefa na análise de um papel. Os sentimentos denotados por esses verbos devem nascer espontânea e subconscientemente, como resultado de ações executadas pela primeira série de verbos.” (Vakhtangov, 1990[1922], p.62)

O método das ações físicas parece ter mostrado a Stanislavski a chave para o acesso às emoções. Durante toda sua trajetória o diretor não demonstrou, em momento algum, desinteresse pelo surgimento das emoções na atuação do ator. O que ocorreu foi, efetivamente, uma reformulação do sistema, estabelecendo uma nova ordem e hierarquia para os elementos. Stanislavski (1990[1936]) conclui que a melhor forma para se retornar a determinadas vivências é através da busca e execução de ações relacionadas a essa experiência. Trata-se de um caminho por analogia: buscando ações semelhantes, encontra-se ações autênticas e através dessas é possível acessar os processos interiores, inclusive as emoções.

Então, no exato momento em que vocês fazem esse esforço, a verdade dos gestos sugeridos por esse esforço, ou seja, a verdade daquelas pequenas ações físicas, os remeterá àquele sentimento que

---

<sup>58</sup> No original: "Nel controllare l'efficacia delle nostre immagini, faceva spesso ritorno alla linea delle azioni fisiche.

- Ecco, lei dicce 'convincere' ... Ma com'è queste azione: fisica o psicologica.

Oppure, rivolto a Cleante:

- Lei dicce che le ripugna ascoltare Orgone! Ma questa non é un'azione. é uno stato d'animo. Qual è l'azione fisica qui?"

<sup>59</sup> Vakhtangov ingressa no TAM para trabalhar com Stanislavski em 1911 e permanece até 1920, tendo falecido em 1922. Vakhtangov desenvolveu inicialmente em um studio dentro do TAM e posteriormente em seu próprio teatro uma abordagem própria das investigações de Stanislavski no período, aliando os processos interiores ligados à memória a uma construção exterior. Esta abordagem ficou conhecida como "realismo grotesco".



vocês não experimentam e que espontaneamente ressurgirá graças a esse tipo de esforço.<sup>60</sup> (Stanislavski , 2003[1938], p.550)

Stanislavski afirmava que se reencontramos em cena as ações que fizemos na vida ou que poderíamos ter feito em determinadas circunstâncias, a vida emotiva flui por si própria.

Busquei as tarefas e ações físicas com base na experiência vital humana. Para crer em sua veracidade, tive que apoiá-las em vivências internas e justificá-las com circunstâncias supostas do personagem. Quando encontro e sinto estas motivações internas então minha alma se assemelha, em certo grau, à alma do personagem.<sup>61</sup> (Stanislavski , 1990[1936], p. 256<sup>62</sup>)

Os elementos presentes na base do *método das ações físicas* são similares àqueles presentes nas linhas de forças motivas<sup>63</sup>. Porém, se neste último a mente deveria, através da vontade, motivar os sentimentos do ator, no método das ações físicas é o corpo, através das ações motivadas, que exerce a função de agregar e reorganizar os outros elementos do sistema. As “circunstâncias dadas”, o “como se”, os sentimentos, a imaginação e a visualização continuam a aparecer no discurso de Stanislavski, mas agora estão rearranjados sob a ótica das ações físicas.

Para Toporkov (1998[1950]), não se pode dizer que Stanislavski tenha introduzido, em seu último ano de trabalho, elementos completamente novos e opostos àqueles

---

<sup>60</sup> No original: "Allora, nel momento stesso in cui voi fate questo sforzo, la verità dei gesti suggeriti da questo sforzo, ossia la verità di quelle singole azioni fisiche, vi riporterà a quel sentimento che non avete e che spontaneamente rimergerà grazie a quel tipo di sforzo."

<sup>61</sup> No original: "Busqué las tareas y acciones físicas en base a la experiencia vital humana. Para creer en su veracidad, las tuve que apoyar en vivencias internas y justificarlas con circunstancias supuestas del personaje. Cuando encuentro y siento esas motivaciones internas entonces mi alma se asemeja en cierto grado al alma del personaje."

<sup>62</sup> Jimenez e Ceballos (1990, p.286), respectivamente editor e diretor editorial do coletânea de escritos de/sobre Stanislavski organizados no livro *El Evangelio de Stanislaski segun sus Apostoles*, realizaram esta publicação com base nos manuscritos provenientes do arquivo de K.K. Aleksieyeva; cujo os originais se encontram no Departamento de Manuscritos da Biblioteca Nacional da URSS. Stanislaski anotou a mão a data de 1936 com os subtítulos: *Trabalho sobre o Personagem. O contato como processo orgânico (ampliação do capítulo intitulado: O contato) . Tarefas Físicas (linha). O sentir real da vida na obra e no personagem*. Na edição espanhola, fonte de referência do presente trabalho, foi reduzido o título para *O Método das Ações Físicas*. Pelos títulos pode-se concluir que Stanislavski pretendia, originalmente, incluir esse material na primeira parte do livro que então preparava para a publicação: *Il lavoro dell'attore sull se stesso (no original: Robotaktera nad soboj)* nos capítulos X e XIV. No entanto, mudou de ideia e destinou esses manuscritos a outro livro em projeto: *Il lavoro dell'attore sul personaggio*.

<sup>63</sup> As três forças motivas da vida psíquica eram o sentimento, a mente e a vontade, e tinham a função de motivar os sentimentos do ator.

precedentes, porém, em sua última fase, definida pelo próprio Stanislavski como método das ações físicas o diretor passa a evitar alguns conceitos antigos que pudessem confundir e ofuscar a ideia das *ações físicas* como base do sistema.

O método das ações físicas se apresenta como uma técnica mais concreta e tangível para a construção do personagem do que o trabalho sobre a memória das emoções. Uma característica importante é seu caráter psicofísico ou melhor dizendo, a dinâmica psicofísica em que operam essas ações. O físico, ao mesmo tempo em que vem sempre justificado por uma intenção psíquica, serve também de veículo para acessar e capturar processos interiores, “[...] além do mais, temos constatado que em cada ação psíquica há sempre elementos físicos, de forma que se convertem em uma ação psicofísica.”<sup>64</sup> (Stanislavski , 1990[1936] p.257)

Não se trata de uma relação dicotômica, mas de uma interdependência entre as partes: o corpo assume o status de catalizador dos processos interiores e um meio para acessar as emoções. Para o diretor o físico e o psicológico no ser humano estão em constante relação formando uma unidade indivisível, de maneira que a realização plena e autêntica das ações físicas envolve / suscita as emoções verdadeiras do ator.

Diferentemente da memória emotiva, em que o ator deveria buscar emoções análogas às do personagem, no método das ações físicas, Stanislavski passa a considerar e, sobretudo, a privilegiar outros tipos de memórias como mais funcionais para o acesso aos processos interiores. A memória física, que inclui as sensações e os sentidos, passa a ser utilizada como um instrumento para o ator encontrar pontes entre a ação do personagem e suas experiências de vida.

Um exercício importante enfatizado no trabalho sobre as ações físicas foi o trabalho com objetos imaginários que pretendiam desenvolver no ator a concentração e desfazer o automatismo de algumas ações cotidianas.

---

<sup>64</sup> No original: "Además, hemos constatado que en cada acción psíquica hay siempre elementos físicos, al grado que las convierte en una acción físico-psíquica."

Para que as tarefas do ator no palco se tornem ações físicas é necessário que estejam coerentes com a lógica do personagem. Na abordagem de Stanislavski, três elementos surgem como características importantes no método das ações físicas: a memória, o ritmo e o impulso.

O ritmo é citado pelo diretor como sendo fundamental para se ter o domínio do método das ações físicas. Em seu trabalho, o ritmo se manifesta como um pulso que caracteriza determinado personagem e as variantes rítmicas que surgem na articulação das ações chegam como resposta às necessidades da cena. Como todos os elementos das ações físicas, também o ritmo é consequência das circunstâncias dadas. Parece que, novamente, Stanislavski busca deslocar a atenção do ator da busca de estados para a busca de elementos pragmáticos. Trabalhar o caráter inflamado de um personagem através tanto de um andamento mais movido para a ação quanto através de pequenas ações rápidas se mostrou mais eficaz e concreto do que tentar acessar e fixar as emoções que geram este tipo de caráter.

Peço que cada um de vocês busque, estando sentado, o ritmo interior... um ritmo frenético que se expressará em várias pequenas ações. [...] O ritmo se faz sentir nos olhos, nos mínimos movimentos. São todas coisas elementares. Peço a vocês sentarem-se a um ritmo definido... e depois mudar o ritmo de vosso comportamento.<sup>65</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.117)

Vakhtangov, (1990[1922]) ao comentar a preparação dos atores e os ensaios realizados por Stanislavski ressalta a importância do trabalho sobre o ritmo. Para Vakhtangov, o estudo do ritmo ultrapassa a habilidade de subordinar os movimentos físicos a uma conta rítmica, já que o ritmo deve manter uma relação com a vida orgânica. "O ator deve subordinar todo seu ser, todo seu organismo, a um ritmo dado, o movimento de seu corpo, sua mente e sentimentos. O ritmo requer ser

---

<sup>65</sup> No original: "Prego a ciascuno di voi di cercare, stando seduti, il ritmo interiore... un ritmo frenetico che si esprimerà in tante piccole azioni. [...] Il ritmo si fa sentire negli occhi, nei minimi movimenti. Sono tutte cose elementari. Vi prego di sedervi a un ritmo definito... e poi di cambiare il ritmo del vostro comportamento."

percebido a partir do interior.”<sup>66</sup> (Vakhtangov, 1990[1922]. p.65). A abordagem do trabalho sobre o ritmo conforme descrita acima conduz a constatação, mais uma vez, da perspectiva orgânica do trabalho de Stanislavski através da conjugação de corpo-mente-sentimento com um ritmo estabelecido. O trabalho sobre o ritmo na abordagem do texto será trabalhado no capítulo 5 no tópico dedicado aos Exercícios.

Os impulsos estão relacionados ao processo de justificação e preenchimento das ações, localizam-se na matriz da ação enquanto força de intenção (in-tenção) sendo também geradores de outras ações. Estas novas ações nascem como impulso e seriam um sinal, para Stanislavski, da apropriação do personagem pelo ator, manifestando-se quase sempre como movimentos involuntários.

Quanto mais vezes repetia a cadeia das chamadas ações físicas, ou dito mais exatamente: pequenos impulsos internos, anteriores à ação, tanto mais frequentemente apareciam os movimentos involuntários.<sup>67</sup> (Stanislavski, 1990[1936], 261)

Stanislavski afirma, no mesmo texto do qual foi retirada a citação, que existem vários tipos de impulso, sendo que alguns podem tornar-se conscientes e outros (talvez os mais importantes) permanecerão inacessíveis à consciência. Serão estes últimos os responsáveis pelas pontes que podem surgir entre a ação e o subconsciente do ator. Alguns impulsos devem ser fixados pelo ator juntamente com suas ações físicas, e, através da repetição, tornam-se cada vez mais conscientes e passíveis de serem evocados quando necessário.

A repetição, enquanto prática necessária para o aprofundamento dos elementos constituintes da ação física, era vista por Stanislavski como essencial para o surgimento e a manutenção dos impulsos internos vindos do subconsciente. Dessa forma, pode-se aferir que estes impulsos não são a resultante direta da execução dos elementos constitutivos das ações físicas. A repetição é um meio para se criar

---

<sup>66</sup> No original: "El actor debe subordinar todo su ser, todo su organismo, a un ritmo dado, el movimiento de su cuerpo, su mente y sentimientos. El ritmo requiere ser percibido desde el interior."

<sup>67</sup> No original: "Mientras más veces repetía la cadena de las llamadas acciones físicas, o dicho más exactamente: pequeños impulsos internos previos a la acción, tanto más frecuentemente aparecían los movimientos involuntarios."

as condições necessárias para o surgimento de elementos advindos de fontes não conscientes e tem por objetivo tornar a linha de ações físicas familiar e livre de bloqueios ligados a uma memorização deficitária.

Através da repetição da ação física os vínculos entre as ações e as justificações, e entre a ação externa e os processos interiores do ator se fortalecem gradativamente. A repetição engendra a possibilidade do surgimento espontâneo de impulsos que surgem de forma inconsciente e também auxilia na constituição da linha de ações físicas, que une, liga e cria uma relação consecutiva entre ações físicas individuais. A linha de ações físicas será a base de constituição do personagem.

## 2.2 O personagem

O diretor russo recomendava sempre aos atores que partissem de si mesmos, das próprias qualidades naturais, para depois submeterem-se à lógica do personagem. Ao dar corpo à lógica do personagem sobre a cena, o ator age autenticamente, através de seus próprios sentimentos e sentidos: ele vê, toca, ouve através de sua sensibilidade de ator, que ele empresta ao personagem.

- A arte começa quando não tem o personagem, - dizia Konstantin Sergeevic, - mas existe o 'eu' nas circunstâncias dadas do texto. Se isto não acontece, o ator se perde no personagem, olha-o de fora, imita-o.<sup>68</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.108)

Stanislavski, principalmente no estudo cênico em torno de *Tartufo*, trabalhava a obra dividindo-a em partes menores para as quais ele utilizava o termo partículas, ou episódios da ação. Assim, intentava enfatizar para o ator a necessidade de colher o conteúdo mais ativo da obra, a síntese daquele fragmento: seu conflito latente e sua importância no desenvolvimento da fábula. Para o estudo dos episódios que constituem a obra, Stanislavski utilizava frequentemente o trabalho sobre as ações físicas - a sequência destas ações, que culminaria com a construção do personagem, ele nomeou linha de ações físicas.

---

<sup>68</sup> No original: "- L'arte comincia quando non c'è il personaggio, - diceva Konstantin Sergeevic, - ma ci sonno 'io' nelle circostanze date del testo. Se questo non vi verifica, allora l'attore perde se stesso nel personaggio, lo guarda dall'esterno, lo imita. "

Assim, acontece também na cena. O que é que substitui aos trilhos? Como construí-los? Como mover-se sobre eles ao longo de toda a obra?

À primeira vista poderia dizer que para isto o melhor seria fazer uso de emoções verdadeiras, vivas. Elas nos dariam a direção. No entanto, uma das propriedades do material psíquico é que ele não tem constância, ou seja, se fixa com dificuldade. Não se pode fazer com elas 'trilhos' firmes. É necessária uma matéria mais 'concreta'. O mais adequado para este fim são as tarefas físicas. Realizam-se com o corpo que é bem mais firme que nossas emoções. [...] as vivências como simples emoções são impossíveis de se fixar. Por esta razão é necessário agarrar-se decididamente à linha de ações físicas na primeira etapa da criação, quando é mais fácil perder-se nos becos sinuosos da obra. Esta linha é indispensável, não em si mesma, mas, efetivamente como um guia firme sobre a qual se pode avançar na vida da obra de maneira segura, como sobre trilhos.<sup>69</sup> (Stanislavski , 1990[1936], p.278)

A imagem é fértil: as ações físicas são como os trilhos de um trem sobre o qual viaja o ator. Para o diretor, o viajante não se interessa pelos trilhos do trem, mas pela paisagem, pelas cidades por onde passa o trem, pelo que acontece fora e dentro do vagão. De maneira análoga, no processo criativo, o ator não se interessa pelas ações físicas em si, mas pelas condições internas e pelas circunstâncias que motivam e animam o personagem.

A metáfora da ação física como trilho de um trem nos possibilita compreendê-la como uma base de um processo maior que é a criação daquilo que anima o papel. Tanto a definição de Stanislavski para a natureza orgânica, como sendo a "condição humana mais simples e normal", quanto o trabalho sobre as ações físicas, como sendo a procura da 'vida do corpo humano' do ator nas circunstâncias dadas do personagem, evidenciam que quanto mais trilhado é o caminho da 'vida do corpo humano' tanto mais claro será para o ator a 'vida da alma humana' do personagem.

---

<sup>69</sup> No original: "Así sucede también en el escenario. ¿Qué es lo que nos sustituye a los 'rieles'? ¿De qué hacerlos? ¿Cómo moverse sobre ellos a lo largo de toda la obra?

A primera vista parecería que para esto lo mejor es hacer uso de emociones verdaderas, vivas. Que éstas nos den el rumbo. Sin embargo, el material síquico no posee propiedades de la constancia, se fija dificultosamente. No se puede hacer de él unos 'rieles' firmes. Es necesaria una materia más 'concreta'. Lo más adecuado para este fin son las *tareas físicas*. Se realizan con el cuerpo que es bastante más firme que nuestras emociones. [...] las vivencias como simples emociones son imposibles de fijar! Por esta razón hay que aferrarse decididamente a la línea de las *acciones físicas* en la primera etapa de la creación, cuando es muy facil perderse en los callejones sinuosos de la obra. Esta línea es indispensable a nosotros no por sí sola y para sí misma sino exclusivamente como una guía firme sobre la cual se puede avanzar en la vida de la obra de manera segura, como sobre 'rieles'."

Recorde-se que a esta ininterrupta cadeia de ações físicas chamaremos em nossa linguagem: a linha da vida do corpo humano. Isto não é um detalhe, mas a metade, [...] Como já surgiu 'a vida do corpo humano', é necessário pensar agora em outra coisa igualmente importante: 'a vida da alma humana' do personagem. [...] Como aconteceu isto? Creio que da maneira mais natural: a relação entre corpo e alma é indivisível.<sup>70</sup> (Stanislavski , 1990[1936], p.259)

A 'vida do corpo humano' exige que o ator, através do '*como se*', se coloque na situação do personagem. Essa imersão não pode limitar-se a criar um contexto lógico e racional da situação, mas deve empenhar as forças psíquicas do ator e o seu corpo. Essa tarefa, implicada na totalidade do ator, Stanislavski nomeou vivência<sup>71</sup>. A crença e experimentação do ator nas circunstâncias dadas é condição indispensável para a crença também do espectador. O diretor russo, durante as investigações de Tartufo, afirma que os experimentos sobre a natureza orgânica do ator e sobre o método das ações físicas fariam com que o ator, trabalhando sobre um personagem, aprendesse ao mesmo tempo a trabalhar sobre todos os personagens. Relembrando os atores da importância do estudo da natureza orgânica, ele salienta que o trabalho começa longe dos textos, quando ainda não há papel a ser representado, mas somente o 'eu' nas circunstâncias dadas pela obra.

À medida que continuava a investigação, encontrava novos pontos de contato que apareciam nos momentos em que as circunstâncias dadas da vida exterior e da vida interior eram idênticas à situação do personagem. Esses momentos de contato haviam se juntado cada vez mais até que por fim formaram uma linha ininterrupta da 'vida do corpo e alma humana do personagem'.<sup>72</sup> (Stanislavski , 1990[1936], p.273)

---

<sup>70</sup> No original: "Recuerden que a esta ininterrumpida cadena de acciones físicas la llamaremos en nuestro lenguaje: *la línea da le vida del cuerpo humano*. Esto no es un detalle sino la mitad; [...] Como ya surgió "la vida del cuerpo humano" del rol, hay que pensar ahora en otro algo igualmente importante: 'la vida del alma humana' del personaje'. [...] Cómo sucedió esto? Creo que de la manera más natural: la relación entre cuerpo e alma e indivisible."

<sup>71</sup> O original russo *Pieremyivania* normalmente é traduzido por vivência, mas abarca sentidos que incluem tanto palavras como experiência quanto expressões como 'sentir forte.'

<sup>72</sup> No original: "A medida que continuaba la investigación, encontraba nuevos puntos de contacto; aparecían en los momentos, cuando las circuntancias supuestas de la vida externa e interna eram idénticas con la situación del personaje. Esos momentos de contacto se habian juntado cada vez más hasta que por fin formaron una línea ininterrumpida de la 'vida del cuerpo y alma humanas' del personaje."

A busca pelos pontos de contato do personagem com a vida orgânica do ator nas condições do personagem é uma preocupação constante de Stanislavski. A condição para o surgimento do personagem é a natureza orgânica do ator nas circunstâncias dadas da obra. Como o diretor parte do pressuposto de que o corpo e os processos interiores são indivisíveis, então “[...] da vida do corpo nasce a vida da alma ou vice-versa.”<sup>73</sup> (Stanislavski, 1990[1936], p.259). A relação ator/personagem e ator/texto será tema de um estudo comparativo no capítulo 5, já que essa relação está intimamente relacionada à função da ação vocal no trabalho do ator na perspectiva de Stanislavski.

### 2.3 A ação verbal

Como já mencionado, o trabalho sobre *Tartufo* tinha fins exclusivamente didáticos. Stanislavski pretendia testar a eficácia do método das ações físicas com um grupo restrito de atores. Os ensaios de *Tartufo* eram baseados em improvisações e os atores eram vetados de decorar previamente o texto, devendo apenas ter uma ideia da cena e do conteúdo do texto para então improvisar, utilizando suas próprias palavras. Somente em um segundo momento o ator poderia utilizar as palavras do texto escrito pelo autor.

Nessa inversão, em que o texto do autor passa a ser trabalhado em uma etapa posterior, pode-se constatar a necessidade de que as palavras improvisadas, da mesma forma que as ações, devem ser preenchidas e justificadas. Neste método de trabalho<sup>74</sup>, em que a leitura inicial de mesa do texto é trocada pela improvisação de situações da peça, a palavra passa a ser regida pelas mesmas leis que regem as ações físicas.

À separação neste trabalho da ação verbal (termo utilizado por Stanislavski para definir seu trabalho sobre a fala no teatro) de todo o método das ações físicas segue uma metodologia utilizada pelo próprio Stanislavski, talvez com o intuito de sublinhar sua especial preocupação com os problemas da ação verbal. No entanto, o próprio

---

<sup>73</sup> No original: "De la vida del cuerpo nace la vida del alma o al revés."

<sup>74</sup> Stanislavski passa a experimentar esse método a partir dos ensaios sobre *Otello* (1930-1933) e sobretudo com a montagem do *Inspetor Geral* (1936-1937) e *Tartufo* (1937-1938).



diretor afirma que a voz é parte constituinte das ações físicas e por isso não pode ser pensada separada de todos os outros elementos do sistema. Todas as considerações realizadas sobre as ações físicas e a natureza orgânica serão utilizadas para sustentar o desenvolvimento do tema da ação verbal e suas implicações.

Não peço que sintam de imediato o personagem, senão que encontrem seu objetivo principal e a corrente central, que entendam as circunstâncias dadas. Sei que isto é muito difícil e inclusive, ao começo, impossível. Por isso, lhes proponho algo mais fácil, simples e acessível: as ações físicas; a entrada no quarto, a repreensão de Osip; ir até ele com um pedido desagradável.

- Essas não são ações físicas - contestou Govorkov.
- Por quê? Será porque se dirigindo com o pedido você está utilizando a voz, a língua e não as pernas, o tronco e as mãos?
- Talvez seja por isso Senhor.
- Será que a língua e o aparato vocal não são partes do nosso corpo?...<sup>75</sup> (Stanislavski , 1990[1936], 245)

A ideia da ação verbal reúne uma serie de mudanças na abordagem do trabalho sobre a palavra<sup>76</sup>, culminando na proibição, por parte do diretor, do aprendizado mecânico do texto sem o devido aprofundamento nas circunstâncias dadas que o originou. O aprendizado do texto só ocorre após o ator ter aprofundado a linha do personagem e criado o subtexto, que assim como o trabalho sobre as vivências, solicita da experiência do ator as justificações para a pronúncia do texto.

A pesquisa que Stanislavski desenvolveu sobre ação verbal teve o intuito de responder diversas perguntas a respeito do ofício do ator. O diretor se perguntava

---

<sup>75</sup> No original: "No pido que sienta de inmediato al personaje, sino que encuentre su objetivo principal y la corriente central, que entienda las circunstancias supuestas. Sé que todo esto es muy difícil e incluso, al comienzo, imposible. Por eso le propongo algo de lo más fácil, simple e accesible: las acciones físicas, la entrada al cuarto, el regaño de Osip; dirigirse a él con una petición incómoda.

- Esas no son acciones físicas - se agarró Govorkov.

- ¿Por qué? Será porqué dirigiéndose con la petición está utilizando usted la voz, la lengua y no las piernas, el tronco y las manos?

- Aunque sea por eso, señor.

- ¿Será que la lengua y el aparato vocal no son partes de nuestro cuerpo?"...

<sup>76</sup> Estas mudanças coincidem com aquelas que representaram a passagem da memória emotiva para o Método das Ações Físicas. Trata-se de uma exigência maior de que o ator se aproprie do texto do autor e que a análise do texto seja feita por meio da ação.

“Como fazer para que o ator se apodere, torne orgânico, o texto do autor?”<sup>77</sup> (Knebel, 2000, p.39). Além disso, também se perguntava como fazer para que uma palavra pudesse expressar os sentimentos e ideias do personagem. Para o diretor, existe um fio de intenções que faz o ator pronunciar as palavras. Esse fio é o subtexto “[...] que flui ininterruptamente por baixo das palavras do texto, de maneira constante, justificando-as e dando-lhes vida.”<sup>78</sup> (Knebel, 2000, p.134).

Como já dito, a ação vocal<sup>79</sup> do ator deve ser motivada e preenchida por uma intenção; e nesse sentido o diretor considera importante a criação da ‘*linha do subtexto*’. Diante do público, esta linha se torna frágil já que é muito sensível e susceptível à reação do público. Para tornar mais estável essa linha, Stanislavski definiu três elementos, três perspectivas que estariam contidas na ‘*linha do subtexto*’: a imagem ou visão interior, o pensamento e a ação interior.

A imagem interior seria a visualização de imagens do subtexto que precedem a palavra, quando surge uma imagem, surgiria, junto com ela, o desejo de comunicá-la. Stanislavski utiliza a imagem de um filme interior, sobre o qual são projetadas imagens que brotam espontaneamente do subtexto ou são provocadas de forma intencional. Essas imagens, projetadas pelo ator a cada representação, influenciam a pronúncia do texto e criam nuances para as palavras e frases. A entonação resultante dessa influência não deve ser fixada, mas estimulada e justificada a cada apresentação. De fato, o desejo natural de contato surge da necessidade de comunicar aos outros as imagens da visão interior.

A linha do pensamento interage com as imagens interiores. A transmissão do pensamento em cena ocorre através da transmissão de imagens. Na condução do subtexto, um pensamento faz surgir um outro e depois outro, tendo sempre como norte a supertarefa<sup>80</sup> do personagem na obra. O esforço intelectual para sustentar e

---

<sup>77</sup> No original: “¿Cómo hacerlo de modo que el actor haga suyo, orgánico, el texto del autor?”

<sup>78</sup> No original: “[...] que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras, de manera constante, justificándolas y dándolas vida.”

<sup>79</sup> Passarei a utilizar, a partir de agora, somente a expressão ação vocal pelos motivos já explicitados na introdução.

<sup>80</sup> Para Knebel (1996, p.51-53) A supertarefa, traduzida também como super-objetivo, diz respeito ao problema principal da obra que se relaciona tanto ao processo empreendido ao longo de toda a peça

direcionar os pensamentos para a supertarefa cria a linha do pensamento que se junta à 'linha do corpo humano do ator' e à 'linha da alma humana do personagem' para a criação da condução geral do personagem e do texto.

Nesses dois casos a palavra se torna ação pela capacidade de transmitir pensamentos, sentimentos e imagens de forma direta entre os atores e indireta entre o ator e o espectador.

- A natureza humana é constituída de tal modo que quando falamos com alguém primeiro vemos com o olho interior aquilo que interessa e depois recontamos aquilo que vimos. Se em vez disso escutamos, primeiro percebemos com o ouvido aquilo que nos contam, e depois vemos aquilo que escutamos.

'Escutar' na nossa linguagem, quer dizer 'ver aquilo que nos dizem'. 'Falar' quer dizer 'descrever as nossas imagens visuais'.

A palavra para o ator não é somente um conjunto de sons, mas é aquela que provoca uma imagem. E quando comunicarem com a palavra em cena, não falem tanto à orelha, mas aos olhos.<sup>81</sup> (Stanislavski , 2003[1938], p.354)

Para o diretor, a *ação vocal* pertence a um fenômeno mais amplo que é o processo de comunicação<sup>82</sup>. A comunicação entre os atores era a condição indispensável para uma possível comunicação com o espectador. A linha do pensamento, direcionada à supertarefa, e as imagens servem à ação porque permitem que os atores entrem em relação entre si. Esses três elementos, nomeados por Stanislavski como linhas do subtexto, são responsáveis por tornar crível a fala do ator e por preencher de sentido o texto do autor. "Assim se cria a terceira linha, a linha da ação

---

pelo ator-personagem quanto às ideias e sentimentos que impulsionaram o autor a criar sua obra. A supertarefa deve ser consciente no intuito de estimular o pensamento criativo do ator e sua imaginação. O esforço em determinar, com precisão, a formulação da supertarefa opera como uma chave para o entendimento da obra como um todo e possibilita um alinhamento entre as intenções secretas do autor e o inconsciente do ator.

<sup>81</sup> No original: " – La natura umana è costruita in modo che quando parliamo con qualcuno, prima vediamo con l'occhio interiore quello che c'interessa e poi raccontiamo quello che abbiamo visto. Se invece ascoltiamo: prima percepiamo con l'udito quello che ci raccontano, e poi vediamo quello che abbiamo ascoltato.

'Ascoltare' nel nostro linguaggio, vuol dire 'vedere quello che ci dicono'. 'Parlare' vuol dire 'descrivere le nostre immagini visivi' .

La parola per l'attore non è soltanto insieme di suoni, ma è quella che provoca l'immagine. E quando comunicate con la parola in scena, non parlate tanto agli orecchi quanto agli occhi."

<sup>82</sup> As questões referentes à comunicação e contato serão melhor abordadas no capítulo 5.

verbal que, junto ao pensamento e às imagens, vem sendo utilizada por nós para tornar vivo o texto escrito, [...]”<sup>83</sup>.(2003[1938], p.590)

Um aspecto importante na abordagem de Stanislavski sobre a fala concerne à preocupação do diretor com as ‘leis da palavra’ e também da fala. “O ator deve saber falar”<sup>84</sup> (Stanislavski apud Knebel, 2000, p.139) e esse saber está diretamente ligado ao domínio das normas da língua literária russa. Para Knebel, o trabalho com a palavra ocupa um lugar privilegiado na prática criativa não só de Stanislavski, mas de todo teatro russo. O fascínio de Stanislavski com a língua russa se expressa fortemente na importância dada ao domínio da fala como instrumento para o ator “[...] chegar a sentir em si mesmo o autêntico significado da formosa e nobre fala como um dos mais poderosos meios de influência e expressão cênica.”<sup>85</sup> (Knebel, 2000, p.141)

O estabelecimento da ação vocal como um dos meios de transmissão do pensamento do autor e também como veículo de contato do ator com o parceiro de cena parece coincidir, na obra do diretor, com as descobertas referentes ao método das ações físicas. Durante a montagem de Mozart e Salieri de A. S. Pushkin<sup>86</sup>, Stanislavski, ao analisar seu trabalho sobre o papel de Salieri, afirma ter sido um grande fracasso principalmente devido às dificuldades dele, como ator, com o texto de Pushkin.

Stanislavski concluiu que não podia dominar os versos de Pushkin e seu esforço nessa direção só aumentava seu estado de tensão em cena. Tentava, inutilmente, sobrecarregar cada palavra de conteúdo psicológico e dessa forma perdia a linha e o pensamento do autor. A busca por preencher os versos de Pushkin de conteúdo emocional levava o diretor “[...] a um estado de violência em relação a si mesmo,

---

<sup>83</sup> No original: “Cosi si crea la terza linea, la linea dell’azione verbale, che insieme ai pensieri e alle immagini viene da noi utilizzata per rendere vivo il testo scritto [...]”

<sup>84</sup> No original: “El actor debe saber hablar.”

<sup>85</sup> No original: “[...] llegar a sentir en uno mismo el autêntico significado de la hermosa y noble habla como uno de los más poderosos medios de influencia y expresión escénica.”

<sup>86</sup> A montagem que estreou em 1915 é a principal motivadora do capítulo *La Parola e le sue Leggi (A Palavra e as suas leis)* que pertence à parte dois do livro *Il Lavoro dell’Attore Su se Stesso*.

começava a correr de um lado a outro e ‘comprimir-se espasmodicamente’<sup>87</sup>  
(Knebel, p.140)

A partir dessa experiência, considerada pelo diretor como um grande fracasso, Stanislavski passa a considerar como fundamentais a definição de tarefas para a fala, através da ação vocal e o estudo e domínio dos aspectos técnicos da fala. O diretor conclui que alguns dos defeitos principais da atuação, como tensão física, falta de domínio de si e excesso de ênfase na atuação, ocorrem frequentemente porque os atores não sabem falar.

O que é saber falar para Stanislavski? Primeiramente implica tratar todas as dificuldades referentes à pronúncia: dicção, projeção, clareza. Trabalhar o texto no sentido de ser claro e audível desde o início até o fim da frase e dividir o texto em compassos verbais, o que contribui para o entendimento do texto e desenvolvimento do discurso. Em seu estudo da abordagem da fala, ele se debruça sobre o estudo das leis da palavra, muito ligado às normas da língua russa. À perspectiva apontada pela linha do subtexto deve-se somar também o estudo das leis da palavra, do estudo da gramática no sentido de compreender o valor e posição hierárquica de cada elemento na frase. O destaque ou acento de determinada palavra no texto pode ocorrer por uma relação com o subtexto ou, simplesmente, por uma exigência formal. A coordenação entre a linha do subtexto, proveniente das justificações interiores, e a estrutura de acentos e ênfases baseados nas normas da língua (russa, no seu caso) é que define, na obra de Stanislavski, o trabalho sobre a palavra artística.

Stanislavski destaca também a importância do uso das pausas que ele divide em três categorias: a pausa lógica, a psicológica e a *lufhtpausa*. A *lufhtpausa* é a pausa de respiração, uma ligeira interrupção da fala para a tomada de ar. Quase sempre esse tipo de pausa nem chega a interromper o fluxo do texto representando apenas uma imperceptível retenção do ritmo da fala.

---

<sup>87</sup> No original: “[...] a un estado de violencia hacia sí mismo, comenzaba a trajinar y ‘comprimirse espasmódicamente.’”

A pausa lógica ajuda a aclarar a ideia do texto e se refere à obediência aos sinais de pontuação tendo também a função de ligar as palavras em grupo e dividir os grupos entre si. Stanislavski (2003[1938]) utiliza um exemplo em que o lugar da pausa, através da pontuação, pode definir a condenação ou a absolvição de um homem preso que recebe um telegrama. A frase: 'Salvação negada deportação para a Sibéria' pode determinar a liberdade se for dita 'Salvação! Negada deportação para a Sibéria' ou a morte: 'Salvação negada! Deportação para a Sibéria'.

Por outro lado, a pausa psicológica busca transmitir o subtexto criado pelo ator e ajuda a preencher o texto de intenção. A pausa lógica diz respeito ao domínio dos elementos técnicos da fala e a pausa psicológica estaria no campo de atuação da ação vocal. Sem a pausa lógica, a fala soa incorreta e sem sentido, sem a pausa psicológica a fala soa sem vida e falsa. A primeira se conecta à linha do pensamento e a segunda, aos processos interiores.

Os exemplos de Stanislavski sobre o uso das pausas são muitos; sua atenção está, efetivamente, interessada na valorização da palavra, das leis da fala e na exaltação da língua russa. O diretor torna evidente que seu teatro está intimamente ligado à palavra enquanto portadora de sentido. Sua abordagem da ação vocal confirma seu interesse pelo componente de sentido das palavras e da interpretação das sentenças e enunciados do texto do autor. Essa valorização da língua é presente em outra característica definida por Stanislavski como fundamental para a ação vocal: o acento e destaque das palavras.

O diretor afirma que o acento em uma palavra errada confunde o sentido e deforma a frase, quando deveria ajudar a clarear o discurso do texto. Para Stanislavski, nas palavras destacadas é que emerge a força do subtexto. As palavras em destaque colorem e justificam as frases agindo sobre o ritmo, a altura e a intensidade da fala.

É preciso então encontrar a justa correlação entre as palavras destacadas e as não destacadas, uma gradação de forças, da qualidade do acento, criar entre elas planos sonoros e perspectivas que deem movimento à frase. [...]. De modo a se criar uma forma

harmônica e uma bela arquitetura da frase.<sup>88</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.387)

Stanislavski afirmava continuamente que todas as palavras podem ser igualmente importantes, porém algumas são essenciais para o sentido do texto, o acento deve ocorrer tanto nas palavras responsáveis pela expressão da ideia geral como naquelas de importância secundária. Dessa maneira, o diretor propõe uma gradação de acentos fortes, médios e fracos que dão colorido e nuance ao texto. No entanto, tal trabalho de gradação do texto não pode ocorrer de uma maneira formal, mas sempre deve levar em conta o conteúdo da obra interpretada.

Para Knebel (2000, p.155), Stanislavski estabelece três círculos de questões relacionadas com o trabalho sobre a fala, a saber:

- A perspectiva lógica se relaciona com as ideias transmitidas de forma que a cadeia de frases e ideias traçam o pensamento fundamental. Nessa direção é fundamental a apreensão da supertarefa e o estudo da sintaxe do autor. O concatenamento dos acentos e os destaques no texto são, desde esse ponto de vista, os elos do desenvolvimento semântico do texto.
- A perspectiva do sentimento vivido se relaciona à capacidade do ator de transportar para o texto os processos interiores da vivência. Para o diretor, o ator necessita contaminar o texto com uma gama de gradações, pausas psicológicas, timbres e intensidades advindas do contato do ator com suas vivências.
- A perspectiva artística engloba o estudo da musicalidade do texto e é, para Stanislavski, um dos meios para lutar contra a precipitação dos atores na pronúncia do texto. Trata-se das entonações ditadas pelos signos de pontuação.

---

<sup>88</sup> Utilizei como original desta citação tanto a tradução italiana do livro de Stanislavski 'Il Lavoro dell'attore su se stesso' tomo 1 como também a tradução do russo para o espanhol do livro de Maria Knebel 'La Palabra en la Creación Actoral' realizada por Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura. Ambos os livros seguem elencados nas referências bibliográficas.

Original Italiano: "Bisogna poi trovare la giusta proporzioni tra le parole messe o non messe in rilievo, graduando la forza e la qualità dell'accento, e creare i vari piani sonori e la prospettiva che anima e muove la frase. [...] É così che se creano una forma armonica e una bella architettura della frase."

Original Espanhol: "Es preciso encontrar una correlación entre todas estas palabras destacadas y no destacadas, una gradacion de fuerzas, de la calidad del acento, crear con ellas planos sonoros y perspectivas que den movimiento a la frase.[...] De este modo se crea una forma armónica, una bella arquitectura de la frase."

O diretor afirmava que para os signos de pontuação existem formas de entonação vocal próprias. O ponto, a vírgula, o ponto de exclamação e interrogação possuem desenhos sonoros possíveis - formas próprias de entonação. Essas entonações provocam uma influência sobre o ouvinte que se manifesta como uma reação: o sinal de interrogação pede uma resposta, a exclamação chama a uma admiração, os dois pontos conduzem a uma atenção atenta do discurso posterior. No entanto, o diretor admite que esses desenhos sonoros dos sinais de pontuação possuem diversas possibilidades de gradação e nuances, não representando em absoluto uma forma fixa.

[...] pois existem dezenas de formas de dizer 'sim' e dezenas de formas de dizer 'não', porém só uma forma de escrevê-lo. Stanislavski perguntou: - Acaso existe uma única forma de entonação para colocar um ponto?

Temos que compreender porque o autor colocou um ponto e não um ponto e uma vírgula ou dois pontos. Pode ser que deseje ressaltar de maneira especial esta ideia, pode ser que necessite destacar a ideia seguinte e dessa forma esteja preparando essa possibilidade.<sup>89</sup>  
(Knebel, 2000, p.156)

Torna-se evidente que, para Stanislavski os desenhos sonoros possíveis para os signos de pontuação servem à expressão das ideias do autor. Em seus textos sobre a palavra em cena, existem várias referências e termos comumente utilizados pela música. Ao que tudo indica, o diretor tinha certo domínio da linguagem musical e lançava mão, por diversas vezes, dos parâmetros sonoros aplicados à ação vocal para exemplificar suas ideias. O desenho sonoro da ação vocal, construído a partir do subtexto e das figuras de pontuação, é abordado, pragmaticamente, a partir das características do som. As intenções provenientes do subtexto junto com os sinais de pontuação (e tantos outros elementos gramaticais) articulam-se em intensidades e durações, ritmos, timbres e alturas a fim de construir um desenho sonoro fiel ao autor e crível ao espectador.

Os elementos componentes da ação vocal como a transmissão do subtexto, a

---

<sup>89</sup> No original: “[...] pues existen decenas de formas de decir ‘si’ y decenas de formas de decir ‘no’, pero sólo una forma de escribirlo, Stanislavski preguntó: - ¿Acaso existe una única forma de entonación para poner en punto? Tenemos que comprender por qué el autor ha puesto aquí un punto y no un punto y coma o unos puntos suspensivos. Puede que desee resaltar de manera especial esta idea, puede que necesite destacar la siguiente idea y de esa forma esté preparando esa posibilidad.”



musicalidade da fala e o contato serão mais bem desenvolvidos no capítulo 5, referente aos elementos de comparação entre os diretores.

### CAPÍTULO 3: JERZY GROTOWSKI

A noção de organicidade e também a noção de contato e via negativa são fundamentais para o entendimento da pesquisa de Grotowski, principalmente a partir de 1965. O termo surge a partir das pesquisas que culminaram com a montagem do espetáculo *O príncipe constante*. A investigação empreendida junto com o ator Ryszard Cieslak, no processo do espetáculo citado, resultou em descobertas que direcionaram as práticas do diretor até a última fase de sua pesquisa.

A dissertação estabelece como recorte temporal as investigações do diretor no âmbito da ação vocal em relação a esses conceitos e recorre, como referencial teórico, a textos que demarcam claramente essa etapa na investigação do diretor. *Exercícios (1969)*, *Resposta a Stanislavski (1980)* e, evidentemente, *A Voz (1969)* fornecem as pistas de como certos princípios relacionados ao trabalho do ator (e consequentemente ao trabalho sobre a ação vocal) passam a operar na prática de trabalho do diretor a partir de 1965. Os procedimentos que se articulam nesses textos servirão de parâmetro também para a leitura de textos de períodos anteriores (em que alguns conceitos do diretor, como a *via negativa*, já apareciam como procedimentos de base) e posteriores (efetivamente os textos de Thomas Richards e Mario Biagini cujos relatos sobre a investigação de Grotowski com as ações físicas apresentam conceitos chaves para a abordagem da ação vocal).

O objetivo do presente capítulo é analisar como certos princípios do trabalho de Grotowski operam, ou podem operar, de forma efetiva também no trabalho do diretor sobre a voz e palavra - a ação vocal. Alguns dos temas que fazem parte do campo atuação da ação vocal serão melhor analisados no capítulo 5, destinado ao paralelo entre as abordagens dos três diretores. São eles:

- A noção de personagem a partir do processo criação de Cieslak no espetáculo *O príncipe constante*;
- A relação entre partitura íntima e texto em referência ao mesmo espetáculo;
- A ação vocal em relação à ideia de contato;
- A relação entre sonoridade e sentido no trabalho de cada um desses diretores.

No próximo tópico será descrito, de forma sintética, o processo de construção do espetáculo *O príncipe constante* como suporte para tratar dos procedimentos e conceitos que passam a atuar de forma mais efetiva no trabalho de Grotowski a partir desse momento.

### **3.1 O príncipe constante**

Em 1990, em ocasião do encontro de homenagem a Cieslak, falecido no mesmo ano, Grotowski relatou o processo de trabalho em *O príncipe constante*. Nele encontramos pistas importantes para o entendimento da noção de organicidade e a abordagem da ação vocal pelo diretor.

O espetáculo que estreou em 1965<sup>90</sup> em Wrocław, na Polônia, foi baseado no texto do dramaturgo espanhol do séc. XVII, Calderón de La Barca, e em uma adaptação/versão do poeta romântico polonês Julius Slowacki. No texto, lê-se a história do Príncipe cristão *Don Fernando* que aprisionado pelos inimigos mouros sofre todo tipo de tortura e humilhação. A recusa pacífica do Príncipe em colaborar com seus algozes resulta em mais tortura e sofrimento culminando em sua trágica morte. Assim, o texto de Calderón/Slowacki, narra uma história de sofrimento e martírio, temática bem diversa do estímulo que gerou a partitura do ator protagonista.

O trabalho de Grotowski com Cieslak, que interpretaria *Don Fernando*, era baseado em um fragmento da memória pessoal do ator, um momento de sua adolescência no qual ele teve sua primeira experiência amorosa.

Isto se referia àquele tipo de amor que, como só pode acontecer na adolescência, carrega toda sua sensualidade, tudo que é carnal, mas ao mesmo tempo, carrega, por detrás disso, alguma coisa de totalmente diferente, que não é carnal, ou que é carnal de uma outra maneira e que é muito mais como uma prece. É como se, entre esses

---

<sup>90</sup> Nesse mesmo encontro Grotowski afirma que o espetáculo já estava sendo preparado desde 1963, mas a estreia da primeira versão deu-se em 1965. Outras versões se seguiram, sendo que a última versão de *O príncipe constante* estreou no ano de 1968.

dois aspectos, se criasse uma ponte que é uma prece carnal. (Grotowski, 1994[1990], p.9)<sup>91</sup>

A investigação de Grotowski, junto a Cieslak, não buscava atingir a temática do texto de uma forma direta, ou seja, trabalhar sobre algum tipo de trauma ou uma memória de sofrimento e dor. Ao contrário, se direcionou para um momento extremamente forte, a primeira grande experiência amorosa do ator que possuía uma qualidade específica, ao mesmo tempo luminosa e sensual, ou seja, uma 'prece carnal', como definiu Grotowski.

Cieslak trabalhou sobre aquela memória específica, aquele ato amoroso juvenil, através do método das ações físicas, da forma como foi desenvolvido por Stanislavski no final de sua vida. No entanto, diferentemente de Stanislavski que enxergava as ações físicas dentro do contexto cotidiano dos jogos sociais, Grotowski deu ênfase ao trabalho sobre as ações físicas dentro do contexto extracotidiano de uma experiência ao mesmo tempo sensual e sagrada.

Isto foi um retorno aos mais sutis impulsos da experiência vivida, não simplesmente para recriá-la, mas para decolar em direção a esta impossível prece. Mas, sim, todos os pequenos impulsos e tudo que Stanislavski poderia chamar de ações físicas (mesmo que em sua interpretação entrara em outro contexto, o do jogo social [...]) tudo estava como que redescoberto [...] (*idem, ibidem*)

Como já mencionado, na investigação de Grotowski sobre as ações físicas no contexto extracotidiano o trabalho sobre os impulsos se torna uma chave fundamental para a organicidade, pois opera como porta de entrada e se manifesta como sintoma de uma ação efetivamente orgânica.

Grotowski trabalhou sozinho com Cieslak durante muito tempo até que a linha das ações de ator estivesse segura e fixada. Durante esse tempo, paralelamente ao trabalho sobre a memória pessoal, Cieslak trabalhou na memorização do texto de Calderón/Slowiak de forma tão precisa de poder dizer o texto a partir de qualquer

---

<sup>91</sup> No original: Esto se refería a ese tipo de amor, que puede suceder solamente en la adolescencia, lleva toda su sensualidad, todo lo que es carnal, pero al mismo tiempo detrás de esto, algo completamente diferente, que no es carnal, o que es carnal de otra manera, y que es mucho más como una plegaria. Es como si, entre estos dos aspectos, se creara un puente, que es una plegaria carnal."

parte sem a mínima hesitação. No processo de montagem do espetáculo, Cieslak não entrava completamente em seu processo, apenas marcava, de forma técnica, suas atitudes, deslocamentos, ações e dizia o texto nos momentos necessários. A atenção do diretor nessa etapa se detinha aos elementos ligados à encenação: a criação de ações e cenas dos outros atores do grupo, a construção de imagens, as composições espaciais e rítmicas, o cenário, a luz, a disposição do público. Nesse momento, Grotowski trabalhava no sentido de construir na percepção do espectador a fábula de um Príncipe martirizado. O elo entre a linha de ações e impulsos de Cieslak e a encenação se deu a partir de uma composição de cantos, da relação dos atores entre si, do próprio figurino<sup>92</sup>, do contexto sugerido pelo texto e pela alusão visuais à imagens iconográficas (como a *Pietà*) que visavam sugerir, na mente do espectador, a história que estava sendo contada.

No capítulo final será melhor analisada a relação entre a partitura íntima do ator e o texto no processo de montagem do espetáculo *O príncipe constante*. Até aqui parece pertinente deixar registrado que não se tratava de processos completamente desconectados. É possível perceber que a ideia de *prece carnal* pode ser atribuída tanto a Don Fernando, personagem principal do texto de Calderón/Slowacki, que sofre sem nunca renunciar a uma pureza de alma e à memória pessoal de Cieslak que é carnal de "[...] outra maneira, e que é muito mais como uma prece." (idem, *ibidem*)

O espetáculo *O príncipe constante* representa um marco no trabalho atoral de Cieslak e foi responsável por uma redefinição das investigações de Grotowski realizadas até aquele momento. A operação atoral realizada por Cieslak foi batizada por Grotowski por *Ato Total*. O termo, que caminha paralelamente àquele de organicidade, nasce graças ao fato de que a noção de corpo ganha uma nova posição nas pesquisas do *Teatro Laboratório*.

O *ato total* envolvia uma série de ideias e processos. Mas, talvez, a mais fundamental, se olharmos para a trajetória de Grotowski como um todo, tenha sido a possibilidade, contemplada por esse conceito,

---

<sup>92</sup> Cieslak se apresentava seminú, usando apenas um tapa-sexo, que remetia às vestes de Cristo crucificado, enquanto os outros atores vestiam-se como guardas, juizes de um tribunal militar.

de dar positividade à corporalidade, e de associar aquilo que era visto como físico – biológico, instintivo – com o que era visto como pertencente ao campo espiritual. (Motta Lima, 2008, p.166)

Na realização do ato total o que pertence ao fisiológico e aquilo que poderia ser chamado de consciência não se encontram separados. Ao contrário, estabelecem uma amálgama, de forma que o percurso do corpo, em direção à memória contida no próprio corpo, aceitando-o, integrando-o e deixando-o agir alcançava por fim uma transformação como "se aquele adolescente lembrado se liberasse do peso do corpo, com o corpo, como se fosse para um território onde não há mais peso, não há mais sofrimento." (Grotowski *apud* Motta Lima, 2008, p.167)

A noção de ação como uma prece carnal esta relacionada, ou é o próprio resultado, das descobertas em torno ao conceito de organicidade, sobre o qual nos debruçaremos no próximo tópico.

### **3.2 A organicidade**

O processo de investigação empreendido junto a Cieslak resultou em uma aceitação, na realidade uma confiança, do corpo, tanto como natureza fisiológica quanto termômetro e guia para o trabalho do ator. Na ação de Cieslak, o corpo, enquanto instância biológica e instintiva, torna-se aliado e chave para o desencadeamento dos processos psíquicos e crucial para o ato criativo, que Grotowski nomearia, na época, ato total. O termo organicidade evidencia o valor dado ao corpo nas pesquisas de Grotowski a partir de 1965, ou seja, nasce da investigação com Cieslak. No entanto, sua abrangência ultrapassa os limites daquela experiência e passa a ser, de fato, uma nova forma de abordagem do trabalho do ator.

A organicidade: [...] é também um conceito de Stanislavski. O que é, a organicidade? É viver de acordo com as leis naturais, mas isto em um nível primário. O nosso corpo é um animal, não deve ser esquecido. Não digo: somos animais, digo: o nosso corpo é um animal. Então a organicidade está vinculada ao aspecto infantil. A criança é quase

sempre orgânica. A organicidade é algo que se tem mais quando se é jovem, menos quando se envelhece. (Grotowski, 1997[1991] p.121)<sup>93</sup>

Frequentemente Grotowski associa a organicidade ao comportamento da criança e dos animais, em especial o gato. Essa associação é tão presente que um dos exercícios emblemáticos do período do Teatro Laboratório se intitula, precisamente, 'o gato'. Trata-se de um exercício que, inspirado em alguns movimentos do gato, busca ativar a região da coluna vertebral, particularmente a parte posterior do quadril. Richards também utiliza o exemplo do gato para falar sobre a organicidade, afirmando que por não haver no felino uma mente discursiva a bloquear a reação orgânica opera-se uma relação muito justa entre tensão e relaxamento. De modo que cada movimento é fluído e se liga, de forma natural, ao próximo: não há a impressão de desconexão. A criança também se associaria a essa capacidade de reação orgânica não bloqueada e de contato, de troca com o mundo. De fato, quando se observa uma criança pequena percebe-se logo em seu olhar uma atitude de descoberta, de curiosidade, de investigação com o mundo. Tudo é novo, tudo está por ser descoberto. Esse comportamento não domesticado, não filtrado pelos processos mentais de representação seria também uma direção para a compreensão da organicidade. O trabalho de Grotowski sobre a voz também é atravessado por essas associações: "Como canta Louis Armstrong? É como o canto de um tigre." (Grotowski, 2010[1969] p.149) ou "Como crianças que procuram o modo de serem livres, de se liberarem dos limites do espaço e da gravidade." (Grotowski, 2010[1969], p.178)

A noção de organicidade relaciona-se tanto com os elementos artesanais do trabalho do ator, e nesse sentido seu entendimento segue *pari passu* com o trabalho sobre as ações físicas, quanto à perspectiva do trabalho do ator como trabalho sobre si. No terreno da prática atoral Grotowski afirma que o processo orgânico pode ser percebido pela manifestação de alguns sintomas. A utilização do termo sintoma

---

<sup>93</sup> No original: "La organicidad: [...] es también una palabra de Stanislavski. ¿La organicidad, qué es? Es vivir en armonía con las leyes naturales, pero a nivel primario. Nuestro cuerpo es un animal. No hay que olvidarlo. No digo: somos animales. Digo: nuestro cuerpo es un animal. Por lo tanto la organicidad está vinculada con ese aspecto niño. El niño es casi siempre orgánico. La organicidad es algo que uno posee más en su juventud, y menos al envejecer."

é precisa, ele indica os sinais de determinado processo: ocorre ou não ocorre um processo orgânico, e não os procedimentos para se alcançar determinado resultado. Motta Lima (2008, p.244) reúne alguns sintomas citados por Grotowski para identificar a presença do processo orgânico.

- O corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades;
- O corpo funciona em 'fluxo' e não em 'bits' (em pequenos cortes);
- O corpo aparece como um 'fluxo de impulsos vivos';
- O organismo está em contato com o ambiente, em encontro com outro; há permanentemente um *vis-à-vis*;
- O corpo está totalmente envolvido em sua ação;
- A coluna vertebral está ativa, viva: "movimentar a coluna vertebral – como uma espécie de serpente – é uma das adaptações da vida" (Grotowski *apud* Motta Lima, 2008, p.244)
- O início da 'reação autêntica', reação orgânica está na cruz, no cóccix .  
(*Idem, ibidem*).
- As associações contribuem para, ou revelam um, fazer orgânico. Grotowski dizia, por exemplo, que por meio de um trabalho com associações, os ressonadores trabalhavam de maneira orgânica, não automaticamente.
- A natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo – que "não podem ser definidas, nem sempre dirigidas" (*idem, ibidem*).
- O corpo está em constante 'ajuste', em 'adaptação', em 'compensação vital'.
- "As palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo, nasce a voz, da voz, a palavra" (*idem, ibidem*).

Um exemplo instrutivo sobre a organicidade, ligado à prática diária, ou seja, o artesanato do ator, é o relato de Richards (1997[1993]) no qual ele descreve sua aproximação prática com o conceito de organicidade. Richards, no processo de



construção da *Main Action*<sup>94</sup> relata que enquanto trabalhava em um fragmento de ação em que caminhava levando um objeto para outro ator foi abordado por Grotowski. O diretor disse a Richards que naquele momento havia algo de uma qualidade diferente na ação do ator de caminhar: "[...] tem algo ali, algo de verdadeiro. Intenção... Estava caminhando para alguém."(Grotowski *apud* Richards, *op. cit.*, p.75). Grotowski pediu então a Richards para lembrar a associação ligada àquele momento. Antes, enquanto ensaiava, o ator não havia premeditado uma associação e/ou lembrança para justificar a ação de caminhar, simplesmente caminhava. Ao realizar a ação, é como se o próprio corpo se lembrasse, ainda em nível inconsciente, de uma memória vinculada àquela ação. No caso de Richards, se tratava da lembrança de quando ele, ainda criança, levou um presente ao pai que estava internado em um hospital. Também na experiência com Richards o corpo desempenha um papel crucial para o acesso às associações psíquicas (no caso específico, a memória) ao ponto de conter em potência e revelar elementos da memória antes mesmo que estes elementos sejam conscientes ao intelecto.

Grotowski percebeu na caminhada de Richards algo que o ator ainda não podia perceber, algo que se assemelharia, nas palavras do diretor, a 'sementes de organicidade'. O corpo pensa por si e reage com prontidão aos estímulos externos. A teimosia da mente em agir de forma demasiadamente ativa em situações (como os processos investigativos em uma perspectiva orgânica) em que ela deveria assumir um papel de disponibilidade passiva faz com que na ação do ator seja evidente uma desconexão entre corpo e mente, que se manifesta através de movimentos *staccatos* e periféricos.

Sobre a capacidade do corpo de acessar e catalisar processos ligados à memória, Grotowski afirma que, mais do que um veículo de acesso à memória, o corpo é em si a própria memória, enfatizando que não há separação entre uma instância corpo e uma instância memória.

Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O

---

<sup>94</sup> *Main Action* foi a estrutura performativa desenvolvida por Grotowski durante sua estada na Califórnia. Grotowski nomeou esse período de investigação de Objective Drama Program.

corpo não *tem* memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória. (Grotowski, 2010[1969] p.173)

Indo além da ideia de *corpo-memória*, Grotowski fala também de *corpo-vida*, já que implica um movimento que se direciona não exatamente ao passado, mas à totalidade da vida em que não existe tanta distinção entre o que pertence à lembrança e o que vive no plano do desejo.

O trabalho de desbloqueio do corpo visa liberar, no corpo do ator, a região que Grotowski chama de cruz: o encontro da coluna com o cóccix e toda parte inferior da coluna vertebral. "A coluna vertebral é o centro da expressão. O impulso, entretanto, origina-se na lombar. Cada impulso vivo começa nessa região, mesmo se estiver invisível do exterior."<sup>95</sup> (Grotowski *apud* Kumiega, 1989, p.92) Para o diretor é nesse local que tem início as reações orgânicas, radicadas no corpo, uma espécie de fonte orgânica para a reação. O trabalho sobre a organicidade se direcionar no sentido de eliminar aquilo que bloqueia a reação. Grotowski nomeou este procedimento de via negativa.

### 3.3 A via negativa

O pensamento de Grotowski, ao longo de sua trajetória teatral é objeto de constante ajuste, transformação e reavaliação. Seu enfoque sobre a voz, por exemplo, mudou radicalmente de perspectiva. A princípio, ele buscava extrair do corpo do ator o máximo de sua potencialidade vocal (e corporal); seu foco estava em adquirir, conquistar uma habilidade. Nessa primeira fase interessava ao diretor a produção de signos corporais e vocais que deveriam ser elaborados como um alfabeto a partir de um rigoroso treinamento. Grotowski utilizava no início dos anos 1960 palavras como artifício, truque e signo, que correspondem, claramente, a uma perspectiva artificial. O ator era pensado como um hábil operador de signos. Tal como no teatro oriental, como o Kabuki e o Katakhalí, os signos vocais (e corporais) se articulavam em uma partitura que tinham por objetivo criar um efeito, uma impressão para o espectador.

---

<sup>95</sup> No original: "La colonna vertebrale è il centro espressivo. L'impulso che guida, tuttavia, è originati dai lombi. Ogni impulso vitale ha origine in questa regione, anche se ciò non è visibile dall'esterno."

Essa seria uma técnica positiva, de certa forma uma resposta à pergunta: como se pode fazer isso?

Posteriormente, Grotowski percebeu que, como resultado, esse procedimento o aproximava daquilo contra o qual ele lutava: os clichês e os estereótipos. Antes (no teatro convencional que Grotowski atacava), o ator para expressar o amor colocava a mão sobre o peito e suspirava, agora, (em seu próprio teatro) o ator criava um signo formal que expressasse aquela emoção. Para Grotowski, em ambos os casos o resultado era vazio, já que o corpo que produzia o gesto/signo estava apartado dos processos psíquicos.<sup>96</sup>

A partir dessa constatação, Grotowski muda sua abordagem, transformando também a direção da pergunta: O que me impede de fazer isso? Era a técnica da via negativa.

A formação de um ator em nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. O resultado é a liberdade do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso é já uma reação externa. (Grotowski, 2010[1965], p.106)

Essa técnica consiste em conduzir a atenção do ator para a descoberta das resistências e obstáculos, físicos e psíquicos, que impedem o fluxo criativo e orgânico do ator. Não se tratava de adquirir uma habilidade técnica mas de eliminar aquilo que bloqueia.

A noção de via negativa e aquela de organicidade são fundamentais para o entendimento dos procedimentos de Grotowski no que se refere à ação vocal. A

---

<sup>96</sup> Motta Lima (2008) constata que as mudanças operadas no trabalho do diretor ocorreram a partir do afastamento (mas não negação) dos procedimentos ligados à composição e artificialidade e aproximação com procedimentos que exigiam o empenho interior e associações pessoais. O coroamento desse processo de investigação que partia de elementos ligados à perspectiva artificial e se direcionava a uma perspectiva orgânica foram as investigações realizadas, junto a Cieslak, no processo de criação do espetáculo *O príncipe constante* em que termos como organicidade e ato total passaram a fazer parte do léxico de Grotowski.

articulação do binômio organicidade e estrutura em Grotowski será o tema do próximo tópico.

### 3.4 Organicidade e estrutura

O corpo-vida quando liberado, opera como um fluxo contínuo de impulsos. Grotowski utiliza a metáfora de um rio para explicar a relação entre fluxo de impulsos orgânicos e a estrutura. Para o diretor, para que o leito do rio tenha força, é necessário que as margens sejam firmes, a fim de tornar esse rio mais caudaloso, mais potente "[...] entre as margens dos detalhes passa agora o 'rio de nossas vidas'. Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isso é decisivo." (Grotowski, 2010[1969], p.174)

A relação presente no binômio precisão/espontaneidade aparece em seus textos também nas variantes repetição/vida, organicidade/estrutura. Essa relação seria, segundo Richards (1993, p. 32), "[...] os dois polos que dão ao espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude: a forma de um lado, e o fluxo da vida de outro."<sup>97</sup> A forma se refere à precisão, à exatidão e o fluxo da vida, à organicidade.

Essa relação entre as duas forças é responsável, segundo Grotowski, pela plenitude do espetáculo e a manutenção da vida da ação. A atuação desse *conjunctio oppositorum* é presente em todos os aspectos da prática do diretor: dos exercícios físicos e vocais ao trabalho sobre as ações físicas.

Com o intuito de relacionar os conceitos abordados até o momento com o trabalho do ator no campo da ação vocal, será estudado o binômio espontaneidade e precisão a partir da efetiva atuação no trabalho vocal do ator.

### 3.5 A ação vocal

No estudo realizado nesse tópico baseei-me em textos de Grotowski, principalmente no texto *A Voz* (2010[1969]). É importante assinalar que os temas referentes à respiração, à emissão vocal e aos ressonadores, para serem melhor

---

<sup>97</sup> No original: "[...] i due poli che danno a uno spettacolo il suo equilibrio e la sua pienezza: la forma de um lato e il flusso della vita dall'altro."

compreendidos, precisam estar relacionados com conceitos como organicidade e via negativa. Por isso, busco manter, durante o percurso do presente trabalho, a relação entre os elementos técnicos e os conceitos que estão na base desses procedimentos. O texto *Exercícios* (2010[1969]) apesar ter o enfoque no treinamento físico do ator, me parece perfeitamente aplicável ao trabalho vocal. Segundo a abordagem de Grotowski, a voz esteve sempre vinculada ao trabalho sobre o corpo (e quando menciono corpo, refiro-me à noção de *corpo-memória / corpo-vida* e sua relação com a organicidade). Ambos os textos por datarem de 1969 podem ser lidos como complementares um do outro, no sentido de serem regidos pelos mesmos princípios técnicos e fornecerem uma base sólida para a aproximação com outros textos que tratam dos mesmos conceitos só que em períodos posteriores e à luz de pesquisas distintas.

### **3.5.1 A respiração**

No trato com o tema da respiração torna-se evidente que os conceitos de via negativa e organicidade guiam as conclusões do diretor sobre o tema. Grotowski condena toda a tentativa de controle e manipulação da respiração. Submeter a respiração a um ritmo determinado (ritmo da cena, da ação ou dos movimentos do ator), estabelecer uma contagem enquanto se expira, forçar a dita respiração abdominal (respiração que se inicia na parte baixa do pulmão e por isso envolve o movimento do diafragma); todas essas tentativas causariam mais danos que benefícios pelo fato da "[...] respiração ser um assunto delicado" (Grotowski, 2010[1969] p.139) e dessa forma, "[...] qualquer intervenção cria obstáculos ao processo orgânico." (*Idem, ibidem*)

Os exercícios para prolongar o fôlego como expirar e sustentar uma contagem de 1 a 10, depois de 1 a 20 e, paulatinamente, ir aumentando a contagem acabam por, inconscientemente, provocar certos esforços para economizar o ar. Além do problema do bloqueio do processo orgânico causado pela manipulação da respiração, a contagem faz com que, para poupar o ar, o ator opte por semifechar a laringe estrangulando ligeiramente a pronúncia dos números. Outro motivo recorrente de fechamento da laringe são os exercícios focados em consoantes

explosivas como p, b, t ou aqueles que colocam ênfase excessiva sobre as consoantes durante a pronúncia.

Por outro lado, para uma correta articulação, vocês devem exercitar-se nas consoantes, no entanto deveriam exercitar-se colocando uma vogal antes e depois da consoante 'ata' e não 'tttt'.(Grotowski, 2010[1969], p.139)

As vogais são responsáveis pela condução do som vocal e as consoantes se relacionam às possibilidades de articulação rítmica da voz e operam também como facilitadoras de timbres e ressonâncias.

Coerente ao conceito de via negativa, o diretor afirma que é mais eficaz conhecer os bloqueios e resistências, aquilo que impede que a voz seja emitida de forma livre e natural, do que controlar e manipular a respiração. A principal pergunta, quando se observa a respiração de um ator, é sobre as dificuldades do ator em respirar enquanto trabalha. Identificados os bloqueios e obstáculos, deve-se criar situações de trabalho em que essas resistências possam ser ultrapassadas e os bloqueios liberados. No entanto, essas situações para liberação dos bloqueios são condições de trabalho que buscam atingir não somente a voz do ator, mas a totalidade fisiológica, de forma que não haja cisão entre corpo e pensamento.

Como o objetivo do trabalho vocal se relaciona sempre à liberação do processo orgânico, a eficácia da respiração se encontra em sua capacidade de adaptação à ação orgânica do ator, mesmo que, do ponto de vista da opinião corrente, esse ator respire mal. A respiração natural (e nesse caso Grotowski utiliza a ideia de natural como referente à natureza, ao que é instintivo, ou seja, à organicidade) é passível de se manifestar de forma mais ou menos diferente dependendo de vários elementos ligados à vida do ator, sejam eles culturais, étnicos, genéticos etc. Nesse sentido, Grotowski afirma ser necessário observar e respeitar a diferença "[...] porque justamente a diversidade é o sintoma da vida." (Grotowski, 2010[1969], p.139). Essa afirmação é evidenciada na citação de Grotowski que se segue e que, apesar de longa, oferece uma visão clara sobre a necessidade de que a respiração não inibida seja observada individualmente em cada ator.

A respiração é - sem dúvida - um problema individual. Para cada ator os bloqueios são diferentes. Além disso, não há nenhuma dúvida de que a respiração não inibida seja diferente para cada um. E essa diferença - ainda que mínima - é decisiva quando se refere à naturalidade. Portanto - isso é extremamente importante - não existe nenhum modelo ideal, estatístico para a respiração, mas há um caminho para abrir a respiração natural de vocês. Por outro lado, pode acontecer - muito raramente, mas acontece - que o ator não possa respirar com o diafragma como característica dominante visível. Não sei por quê. Talvez se possa analisar esse caso do ponto de vista acústico. Se, por exemplo, uma mulher possui a caixa torácica muito longa e estreita, frequentemente não pode movimentar o diafragma como característica dominante visível da respiração e, nesse caso, deve procurar, de preferência, como utilizar mais a coluna vertebral na respiração. Não de maneira excessivamente consciente: movimentar a coluna vertebral - como uma espécie de serpente - é uma das adaptações da vida. A coluna vertebral não deveria nunca ser rígida como uma vara. Dessa maneira, a respiração torna-se livre. (Grotowski, 2010[1969] p.142)

Dessa forma, se a respiração de um ator não bloqueia seu processo orgânico não haveria motivos para qualquer tipo de interferência, já que, na terminologia de Grotowski, é um sinal de que a respiração funciona. O opção de observar os fenômenos referentes à prática do ator a partir da ideia de funcionar e não funcionar revela dois procedimentos fundamentais da prática do ator.

O primeiro é que funcionar quer dizer ser operativo no sentido da liberação do fluxo de impulsos orgânicos e da conexão com o corpo-vida do ator. Nesse sentido a organicidade revela um movimento de aceitação do corpo enquanto potencialidade fisiológica. A organicidade implica um novo valor dado ao corpo no sentido de uma aceitação e de uma confiança nos processos e na natureza fisiológica. Assim, a ideia de via negativa revela uma tendência a confiar no processo orgânico como condutor de todo trabalho criativo do ator. "Se ele começa a interferir em seu processo orgânico, então começam os problemas. O axioma que se segue é fundamental: se não funciona, intervenham; se funciona, não intervenham. Tenham confiança na natureza."(Grotowski, 2010[1969], p.139)

A capacidade operacional de determinado procedimento revela também um outro conceito fundamental no trabalho do diretor. Grotowski observa os fenômenos artísticos (e rituais) a partir de princípios que ele nomeou de leis pragmáticas. Essas leis indicam que algo pode ocorrer de uma certa maneira se o ator se comportar de

um certo modo. "As leis pragmáticas são as que nos dizem como nos comportar para alcançar estados particulares ou resultados particulares ou conexões particulares necessárias." (Grotowski *apud* Barba. 1995[1980] p.236)

Esses princípios não se interessam em explicar o fenômeno, não seria esse o seu campo de pesquisa. Os princípios pragmáticos buscam identificar e capturar os elementos de comportamento tangíveis quando ocorreu o processo orgânico. Em um certo sentido seu saber se direciona à investigação do que estava sendo feito quando algo ocorreu.

Para Grotowski (2010[1969]), o trabalho sobre a respiração deve ocorrer de forma indireta, já que o fundamental é que o processo orgânico possa se desenvolver sem bloqueios. O enfoque técnico sobre a respiração só é necessário quando ela representa um obstáculo, um freio e, mesmo nesse caso, seu trabalho precisa ocorrer em interdependência com o trabalho sobre a organicidade. "Talvez exista somente uma receita para se dar aos atores: não economizem ar. [...] Devem tomar fôlego quando for necessário." (Grotowski, 2010[1969], p.151) A respiração livre, desbloqueada, assume um lugar tão importante nas práticas de Grotowski que ele chega a afirmar que é "[...] o ar que trabalha. Não é o instrumento vocal. É a própria expiração que age. Se querem mandar a voz mais longe, mandem o ar para um ponto fantástico, fantástico porque é tão longe, longe, sim, sim! Expirem! Não o poupem!" (*idem, ibidem*)

A não observação e a não interferência, de forma direta, na respiração é o primeiro passo para que o processo respiratório ocorra de forma natural. Para o diretor, os exercícios voltados para a liberação da respiração devem agir indiretamente, de forma que o ator (o corpo e a mente do ator) desista de resistir, desista de continuar a bloquear o processo. Este procedimento indica, novamente, o interesse de Grotowski por exercícios que criem condição para que algo de orgânico ocorra. Outra vez trata-se de uma confiança na natureza orgânica, nos processos ligados ao corpo.



### 3.5.2 A voz

Não obstante existam casos em que os problemas vocais têm origem em uma má formação da laringe ou à presença de nódulos, Grotowski acredita que grande parte das dificuldades dos atores com a voz reside na observação do próprio aparato vocal. O diretor constata, que o ato de observar-se e escutar-se implica já um semi-fechamento da laringe. Essa observação, segundo o diretor, é frequente nas escolas de teatro e representa, de certa maneira, uma violência contra o processo orgânico, já que evidência uma falta de confiança (ou até mesmo um narcisismo exagerado que, no final das contas, é a mesma coisa) no processo orgânico.

A laringe semi-fechada faz com que o ator, para alcançar uma voz plena, deva forçar a passagem do ar e ao proceder assim ele agride seu instrumento vocal. Como consequência, surgem os problemas funcionais, como a rouquidão, e com o tempo podem surgir também problemas fisiológicos.

Não há dúvida que a expiração conduza a voz. Não há dúvida de que seja uma ação material, não metafórica ou sutil. A expiração conduz a voz, não há dúvida. Mas para conduzir a voz, a expiração deve ser orgânica e aberta. A laringe deve estar aberta e isso não se pode obter com a manipulação técnica do instrumento vocal. (Grotowski, 2010[1969] p.151)

A manipulação técnica de que fala Grotowski aparece também em uma certa atitude dos atores (e também de outros profissionais como professores e palestrantes) em relação à voz e aos movimentos do corpo. Essa atitude se resume numa tentativa de controle da articulação, para que todos ouçam com clareza, e dos movimentos, para passar a impressão de calma e seriedade. Na abordagem do texto o ator se esforça por enfatizar as consoantes e, assim, a voz se encontra novamente reprimida, presa em um corpo domesticado.

Grotowski diz ter recebido diversas 'pistas' úteis para o desenvolvimento de seu treinamento vocal por meio do relato de professores de canto, pesquisadores, por meio da observação da forma como falam e cantam os camponeses e também por meio dos estudos realizados de um professor de técnica vocal chinesa chamado Dr. Ling. Em contato com o pesquisador chinês, Grotowski (2010[1969], p.146-147)

aprendeu e desenvolveu exercícios que facilitavam a abertura da laringe. Os exercícios incluíam posições corporais que além de ativarem a parte do corpo que Grotowski chama de 'a cruz' (parte inferior da espinha dorsal) utilizavam também das mãos para a abertura e sustentação da laringe aberta.<sup>98</sup>

Através de exercícios como esse, se criava as condições para que o ator emitisse uma voz aberta já que a laringe encontrava-se aberta pela utilização das mãos. A posição não usual, exigia a sustentação do corpo na parte inferior da coluna que garantia também a respiração total (Costo-Diafragmático-Abdominal). Esse exercício possibilitava que o ator que nunca usou a voz aberta pudesse experimentar essa possibilidade. No entanto, o perigo de que o ator se observe e inicie a manipular seu aparato vocal reaparece. "Então, talvez a laringe esteja aberta, mas a voz não será orgânica. É uma diferença sutil, mas se pode perceber bastante rapidamente. A voz, ainda que aberta e forte, é ao mesmo tempo mecânica e dura. Há uma certa qualidade automática." (*idem, ibidem*)

Pelas palavras de Grotowski, pode-se aferir que a voz pode ser potente e aberta e ainda assim permanecer mecânica. A mecanicidade, para Grotowski, caminha na contramão da noção de organicidade e se manifesta, prioritariamente, quando existe uma cisão entre o mental e o corporal, mas também entre aquilo que é interno e aquilo que é externo: tais instâncias não são pensadas mais como separadas nas pesquisas de Grotowski a partir de 1965. Como veremos mais adiante, esse movimento em direção a 'um outro' (digo 'um outro' porque se trata tanto do parceiro de cena quanto de um outro rememorado pelo corpo-memória) constitui um elemento fundamental no trabalho da ação vocal: o contato.

---

<sup>98</sup> "Coloquem-se em posição ereta com as pernas afastadas. O tronco inclinado ligeiramente à frente. [...] Agora mantenham uma linha reta ao longo da coluna vertebral que vá até o occipício. Tudo isso deveria estar alinhado. Com o dedo indicador, sustentem o queixo e, com o polegar, toquem a parte sob a língua que podem contrair ou relaxar - conforme a laringe estiver aberta ou fechada. Depois, com a outra mão, segurem as sobrelanceiras e as levantem. Fazendo isso a boca se abre. O queixo fica em seu lugar. O queixo deveria ficar imóvel, nenhuma mudança. Toda a cabeça se move para cima e para baixo, a testa franzida move-se para o alto, portanto a boca se abre e o maxilar inferior fica parado. Para manter essa posição devem também contrair a nuca. A boca de vocês está aberta, o queixo sem movimento, o pescoço está contraído, mas a parte sob o queixo deveria estar relaxada." (Grotowski, 2010[1969] p.147)

A manipulação da voz, a auto-observação e a negação das características naturais da voz representam, para o diretor, uma violência ao processo orgânico. A base de uma investigação sobre as possibilidades vocais deve sempre partir daquilo que é natural, ou como dizia Stanislavski da "[...] condição mais simples e normal." (Stanislavski, 1975 apud Barba, 1995, p. 150). A partir dessa base é possível encontrar outras vozes, em outros registros, vozes masculinas e femininas, vozes animais e sonoridades distantes da tessitura do ator. Em relação à exploração de timbres não usuais, porque distantes da extensão habitual da voz, Grotowski afirma:

Qualquer ator pode fazê-lo. Mas deve ter como ponto de partida - e para a sua vida - a sua própria voz, com a tonalidade dada por uma base natural, orgânica. A natureza sempre se vingará se cometemos violência a quem realmente somos. Superar nós mesmos? Sim, mas não podemos fingir ser diferentes do que somos. Quando isto ocorre, a natureza nos devolve essas perturbações e sofrimentos, ou melhor, é o organismo que no-los devolve. (*op. cit.* p.148)

É interessante e pertinente notar que Grotowski associa a ideia de superação com a necessidade de aceitação. O que *a priori* poderia parecer uma contradição revela a coerência do diretor com seus próprios princípios. A aceitação do corpo, em sua realidade fisiológica, opera como a pista de decolagem para a superação de seus bloqueios: a própria aceitação já significa, em si, uma transformação e, conseqüentemente, uma superação. A aceitação implica uma nova atitude e percepção do corpo, principalmente em suas potencialidades. Tal atitude traz em seu bojo a confiança na natureza do corpo e em seu processo orgânico. A atitude que deve ser superada é aquela de um corpo-resistência em prol da percepção do corpo enquanto potencialidade, cujos bloqueios (físicos e psíquicos) podem ser superados. No plano do trabalho vocal a superação só é orgânica quando é também a aceitação da própria característica vocal (tessitura, timbre, extensão, potência). "A superação era, em certo sentido, uma *resposta* advinda da aceitação; era, se quisermos, um sintoma da aceitação; a superação era um 'ajuste' do organismo ao *fluxo* da própria *organicidade*, ao *fluxo* da *vida*." (Motta Lima, 2007, p. 232). Os elementos técnicos da pesquisa de Grotowski sobre os vibradores (ressonadores) corporais seguem a perspectiva de liberação dos obstáculos e resistências

individuais que impedem que a voz e a respiração estejam a serviço do fluxo criativo.

### 3.5.3 Os vibradores e o treinamento vocal

A pesquisa desenvolvida por Grotowski sobre os vibradores partiu da observação do papel e da prática da voz em vários estilos de teatro no ocidente e oriente. Grotowski concluiu que certos estilos de teatro trabalhavam, tendo como ponto de partida, alguns ressonadores específicos que imprimiam àquele teatro uma característica específica, como o ressonador da 'máscara' para o teatro dramático, desenvolvido sobretudo no século XIX e o ressonador 'occipital' na Ópera de Pequim.

O diretor diz preferir o termo vibradores ao invés do termo ressonadores já que "[...] do ponto de vista da precisão científica, não existe algo como os ressonadores." No entanto, o diretor enfatiza que não se trata de um fenômeno subjetivo, mas uma real vibração física que pode ser sentida através do toque nas regiões centrais da vibração. Até mesmo na barriga, onde por não existir ossos não se pode falar em ressonador, ocorre uma vibração na carne dessa região.

Os estudos práticos de Grotowski sobre os vibradores tiveram como ponto de partida a descoberta dos pontos de ressonância no corpo. Grotowski observou os efeitos e sintomas da vibração tanto através de exercícios aplicados aos atores e estagiários do *Teatro Laboratório* como também em si mesmo.

Quando eu mesmo procurei os diversos tipos de vibradores, encontrei em mim vinte e quatro diferentes. E para cada vibrador há, ao mesmo tempo, a vibração de todo o corpo, com uma vibração maior no ponto central da vibração: a vibração máxima é onde se encontra o vibrador, o seu ponto de aplicação, onde se coloca em ação o vibrador. Mas, para dizer a verdade, o corpo inteiro deveria ser um grande vibrador. (Grotowski, 2010[1969], p.154)

Na fase inicial, o estudo dos vibradores buscava, de forma premeditada, alcançar o máximo de maestria técnica na utilização dos vibradores. Nessa direção, Grotowski atingiu resultados muito eficazes no que diz respeito à potência e diversidade dos vibradores utilizados. No entanto, Grotowski percebeu que, não obstante a voz fosse

potente, sua emissão resultava sempre em algo duro, mecânico. Por um percurso diverso, o diretor havia incorrido no mesmo erro que ele próprio havia condenado no trato com a voz, a respiração e a abertura da laringe: a manipulação.

A partir dessa constatação o diretor começou a pesquisar o trabalho sobre os vibradores a partir de jogos, tarefas e associações que aproximavam o ator de seu processo orgânico, de forma a fazer agir não a voz, mas a totalidade do ator - seu corpo e sua voz - de forma que os vibradores não eram mais manipulados, mas reagiam em resposta (reação) aos jogos propostos.

As associações, no campo da voz, agem de forma a estabelecer uma direção para a vocalização. A voz, através das associações, pode agir sobre o espaço, atacá-lo, acariciá-lo como pode também assumir formas como a de um tubo, um funil, uma agulha ou uma espada. A voz do ator pode também se fundir com a totalidade da ação do ator, fluindo sobre sua partitura, como um rio cujas águas correm por entre as margens. Essa possibilidade será tema do próximo tópico cujo enfoque são as relações voz / partitura e os elementos que compõem o treinamento físico e vocal.

#### **3.5.4 *Body (and voice) alphabet***

O trabalho de treinamento que passa a operar no *Teatro Laboratório* a partir de 1965 vai ao encontro da noção de *corpo-memória* e a mantém como referência principal para todos os elementos do trabalho. Os exercícios desse período podem ser divididos em três categorias distintas: os exercícios plásticos, os exercícios físicos, e o trabalho sobre a voz e a respiração. Esses exercícios eram desenvolvidos a partir da pesquisa pessoal dos atores e não se estabeleciam, de maneira alguma, como categorias estanques. Os exercícios plásticos, por exemplo, tinham sua funcionalidade no campo do estudo das resistências e bloqueios e como substrato para a descoberta das associações ligadas ao *corpo-memória*. Com a voz ocorria o mesmo: as formas fixas dos exercícios, os 'detalhes', como diria Grotowski, funcionavam como condutos para o trabalho vocal.

O trabalho sobre o *body alphabet* foi desenvolvido por Molik<sup>99</sup> em conjunto com os outros atores do *Teatro Laboratório*. Esse alfabeto<sup>100</sup>, ou matrizes vocais<sup>101</sup>, foi desenvolvido a partir de pequenas sequências de ações retiradas (e transformadas) a partir da pantomima (que foi objeto de estudo do *Teatro Laboratório* em seus primeiros espetáculos). Molik se tornou o responsável pelo trabalho vocal, principalmente quando o grupo começou a excursionar e realizar cursos em diversos países da Europa. Algumas dessas matrizes eram ações simples como puxar, empurrar e lançar, outras envolviam sequências mais complexas intercalando várias ações sucessivas. Em ambas, o movimento realizado pelo braço incluía também o centro do corpo que permanecia todo o tempo ativo na execução das ações. A respiração também se relacionava com o centro do corpo (a '*cruz*' de que fala Grotowski) através de impulso do quadril a cada inspiração. Percebe-se a mesma abordagem quando Grotowski fala dos *exercícios*: "Toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior (os detalhes ou os 'gestos') é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo será sempre enganadora - falsa, morta, artificial, rígida." (Grotowski, 2010[1969], p.172). Através desses exercícios se buscava trabalhar a ação vocal como uma reação, uma resposta orgânica, enraizada no corpo, que se executava a partir de detalhes precisos. As sequências escolhidas por Molik para a oficina realizada em Turim parecem ter seguido a mesma seleção de que fala Grotowski. "Passo a passo, isolamos um certo número de exercícios 'plásticos' que nos deram a possibilidade de uma reação orgânica, radicado no corpo e que encontra sua realização nos detalhes precisos." (Grotowski, 2010[1969], p.172-173)

---

<sup>99</sup> Zigmund Molik (ator e assistente de Grotowski no Teatro Laboratório de 1959 a 1984).

<sup>100</sup> Tive contato com o trabalho de Molik sobre o *body alphabet* em uma oficina realizada pelo ator, em 1999, intitulada 'Corpo e Voz' (Voice and Body workshop). Durante uma semana Molik apresentou as bases do trabalho vocal desenvolvido por ele tanto ao interno do Teatro Laboratório quanto nos estudos desenvolvidos no Parateatro e Acting Therapy. Mesmo sabendo que o trabalho de Molik na oficina estava bastante influenciado por investigações realizadas no período do Parateatro, posterior, portanto, à fase tida como teatral no trabalho de Grotowski, creio interessante descrever a oficina associando os elementos trabalhados com conceitos desenvolvidos por Grotowski em *Exercícios* e em *A voz*. Essa descrição se apresenta como um relato pessoal já que parto de minhas impressões, vivências e anotações realizadas no período.

<sup>101</sup> Molik utilizava também o termo matrizes vocais para nomear essas pequenas partituras utilizadas por ele como ponto de partida para o trabalho sobre a relação corpo / voz / vida durante a oficina. No entanto, opto por utilizar, nessa pesquisa, o termo 'body alphabet' seguindo as preferências do próprio Molik. Não obstante o workshop fosse ministrado em francês o ator preferiu manter a expressão '*body alphabet*' em inglês. Da mesma forma, no livro 'Zygmunt Molik's voice and body work', Molik opta por destacar o termo 'Body Alphabet' mantendo-o em maiúsculas e entre aspas.

A dinâmica de trabalho sobre o *'body alphabet'* desenvolvida por Molik tinha como ponto inicial a fixação e a precisão dos detalhes dos elementos, ainda no nível do engajamento muscular - uma compreensão técnica do funcionamento das exercícios e sua necessária memorização. O segundo passo é a improvisação a partir desses detalhes, ainda sem a voz, buscando associações pessoais para as ações sugeridas por essas partituras. Por fim, trabalhava-se a voz de forma muito livre em relação a essas improvisações que se articulava a partir desses pequenos elementos: as letras do alfabeto. A voz deveria ora executar/seguir a mesma ação que realizava o corpo (como puxar e empurrar), ora deveria fluir e se transformar, adaptando-se as posições corporais e as associações. A voz operava então como "[...] o rio de impulsos vivos entre as margens da 'partitura'." (Grotowski 2010[1969], p.161)

A voz deve se adaptar às posições do corpo que funcionam também como facilitadores para o acesso a determinados vibradores. Se os braços puxam em direção ao peito, facilita-se a liberação da ressonância na caixa torácica. A adaptação é um conceito fundamental para Grotowski e está presente em várias esferas de seu trabalho. Indica um movimento que se relaciona ao corpo e a voz, como um pressuposto para os exercícios e também se relaciona ao contato no trabalho sobre as ações físicas e o canto.<sup>102</sup> No trato com o corpo e a voz Grotowski fala de "[...] 'compensação' vital, que poderia ser chamada também de adaptação do corpo, e está ligada à causa do ajuste que tem origem no corpo e flui organicamente do corpo." (Grotowski, 2010[1969] p.172)

Durante o *workshop*, a abordagem de Molik do *'body alphabet'* foi, desde o início, ou seja desde a apreensão técnica dos elementos, imantada de sugestões e imagens que ajudavam os atores a desenvolver suas próprias associações. Parece que Molik queria que os atores compreendessem que mesmo numa abordagem mais técnica é importante trabalhar com a totalidade de nosso ser e não de forma fria. Dessa forma, o ponto de partida do trabalho, o aprendizado dos elementos técnicos filiava-se à perspectiva orgânica que regia o trabalho como um todo. A questão principal era não estar apartado do corpo, tratando-o como se fora uma

---

<sup>102</sup> Retornarei à ideia de adaptação nas considerações finais deste trabalho.

marionete. "Não estar divididos: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza."(Grotowski, 2010[1969] p.175).

Molik conduzia o trabalho vocal utilizando primeiro a vogal 'o' junto com a respiração radicada em um impulso do quadril. Para ele, a vogal 'o' ajudava os atores em um duplo movimento: o contato com as associações<sup>103</sup> (ele utilizava uma única palavra: 'aprofundar', e o preenchimento do espaço com a voz: a produção dos ecos físicos). Molik indicava algumas associações para que os atores pudessem encontrar uma emissão vocal mais livre enquanto simplesmente faziam a ação de caminhar com o impulso da respiração partindo do quadril. Indicava aos atores que buscassem caminhar como se fossem um cardume. É interessante notar como as indicações de Molik mesmo parecendo abstratas e excessivamente poéticas em um trabalho acadêmico eram muito precisas em sua funcionalidade. O cardume, por exemplo, era, para Molik, a busca por uma forma simples de vida orgânica. O ator / professor parecia querer criar em nos o interesse por uma ação aparentemente simples como a ação de caminhar, respirar e emitir um som. Os atores da oficina em questão, *a priori*, tendiam a desprezar ações muito simples em prol daquelas que eles julgavam que poderiam ser veículo de uma possível grande revelação. Molik agia no sentido contrário, valorizava os pequenos detalhes, as ações mais simples e elementares como deitar, levantar-se, caminhar, como meios para liberar a voz e acessar as associações. É instrutivo lembrar que Thomas Richards começou a compreender as possibilidades da organicidade a partir de uma ação em que ele, aparentemente, estava "[...] somente caminhando, muito simplesmente, sem nada de especial"<sup>104</sup> (Richards, 1997[1992], p.75) Molik utilizava as matrizes como um alfabeto com o qual os atores deveriam capturar as associações que ele costumava chamar de 'pequena vida' .

A liberação da voz e sua conexão com as associações eram tratadas como um ir além dos próprios bloqueios, mas também representam a possibilidade de um

---

<sup>103</sup>No capítulo 5 descrevo minha experiência com o trabalho sobre as associações nessa oficina de Molik de 7 dias.

<sup>104</sup>No original: "[...] solo camminando molto semplicemente, niente de speciale."



mergulho em algo desconhecido, misterioso de si mesmo. Molik afirmava que deveríamos “tocar o impossível” com a voz e diversas vezes associava a vocalização com essa possibilidade de um mergulho em algo desconhecido. Essa ideia de “tocar o impossível” parece fazer coro com a ideia de superação, já abordada neste trabalho, em que a confiança no corpo é o ponto de partida (e também o resultado) para a descoberta de potencialidades desconhecidas (adormecidas).

Nesse sentido, a palavra impossível tem duas conotações; creio que Molik transita pelas duas. A primeira diz respeito às possibilidades físicas da voz (e dos vibradores) no sentido de fazer compreender ao ator que “[...] nossa voz não é limitada e que, na verdade, podemos fazer qualquer coisa com a voz, experimentar o impossível é possível. E todo o resto pertence à esfera dos impulsos vivos.” (Grotowski, 2010[1969], p.161)

A segunda diz respeito a esse movimento em direção à esfera dos impulsos vivos de que fala Grotowski e que é evidente nas investigações realizadas com Cieslak no processo de montagem em *O príncipe constante*. Parece ser esse o sentido que Grotowski atribui quando fala de algo que passa através do corpo (dos impulsos rememorados) e superando o corpo “[...] decola em direção a essa prece impossível.”<sup>105</sup> (Grotowski, 1994[1990] p.9)

Em realidade pode-se aferir que as duas acepções da palavra estão interligadas, já que, ao estar o ator envolvido em uma ação, todo seu corpo opera como um grande vibrador. Mesmo com o risco de parecer repetitivo, julgo necessário, com o intuito de fechar o capítulo, reafirmar que a organicidade e a liberação do corpo-memória são o principal caminho para o desbloqueio e o desenvolvimento das potencialidades ligadas à ação vocal.

---

<sup>105</sup> No original: “[...] volar hacia esa imposible plegaria.”

## CAPÍTULO 4: PETER BROOK

Para forjar os princípios que estão na base da sua investigação sobre o teatro e o trabalho do ator, Brook se dirige diretamente à vida. Utiliza um termo para definir as analogias, e pontes, que costuma fazer entre teatro e vida: "*as metáforas do vivente*."<sup>106</sup> (Brook *apud* Banu, 1994, p.99)

No seu discurso sobre o teatro, Brook recorre continuamente a um segundo termo de referência, tirado do mundo, e mais precisamente dos processos orgânicos (afirmando assim implicitamente a organicidade do próprio teatro).<sup>107</sup> (Banu, 1994, p.99)

As metáforas do vivente põem em evidência não somente o interesse de Brook pelos processos orgânicos como analogia para o evento teatral, mas sobretudo um princípio de trabalho para o ator, sua relação, tanto com o texto quanto com o público. Tais relações serão tema de estudo do presente capítulo.

Buscando extrair pistas sobre a abordagem da ação vocal feita por Peter Brook e talvez levantar possíveis perspectivas para o entendimento do lugar da palavra na voz do ator, pretende-se analisar o trabalho de Brook principalmente de 1970 a 1985<sup>108</sup>. Nesse período, no âmbito teatral, Brook realizou experimentos que foram fundamentais para o desenvolvimento de suas ideias sobre a ação vocal e afirmação de sua visão de teatro. Da criação do CIRT (*Centre International de Recherches Théâtrales*) à montagem do "Mahabharata" foram realizadas investigações que forjaram a ideia de ator-narrador - um dos eixos centrais da pesquisa do diretor.

---

<sup>106</sup> No original: "le metafore del vivente."

<sup>107</sup> No original: "Nel suo discorso sul teatro, Brook da continuamente ricorso a un secondo termine di riferimento, tratto dal mondo, e più precisamente dai processi organici (affermando così implicitamente l'organicità del teatro stesso).

<sup>108</sup> No capítulo 5 utilizo, como referência, do programa da peça A Tragédia de Hamlet com direção de Brook. O programa é de 2002 e o texto utilizado de 1998.

## 4.1 A comunicação direta

Peter Brook definiu seu trabalho como um esforço contínuo para estabelecer uma relação viva entre os atores e o público. Por relação viva pode-se também ler, em uma acepção mais pragmática, uma relação eficaz, ao ocorrer, entre ator e espectador (emissor e receptor) uma experiência de comunicação. Para diversos autores<sup>109</sup>, comunicar é um conceito bem mais abrangente que informar e pressupõe a co-presença física do emissor e do receptor. Comunicar não consiste somente em fazer passar uma informação, inclui também a intenção de que o ouvinte seja transformado através da experiência da comunicação.

Brook, durante os ensaios e experimentações, nunca perdeu de vista que o objetivo do trabalho de sala é o confronto com o público. Entre ator e público, entre transmissão e recepção pode ocorrer um ato único de participação (o autor chega a nomeá-lo comunhão). Co-presença gerando comunicação que se efetiva de forma direta.

A forma de narrar e a relação com culturas africanas sempre tiveram um interesse primordial para Brook, e foi por esse motivo que ele empreendeu viagens à antiga Pérsia (hoje Irã), África e Índia. Foi em pequenos lugarejos perdidos do oriente e em tribos do deserto que nunca haviam tido contato com o dito 'mundo civilizado ocidental' que ele descobriu uma maneira de comunicar/vocalizar para além das palavras, descobrindo nos sons vocais pistas para a possibilidade de uma comunicação direta entre ator e público.

Em contato com povos que não dividiam com a equipe do CIRT códigos culturais de comportamento em comum, Brook e seus atores iniciaram uma investigação sobre as possibilidades sonoras da ação vocal. A voz assume nestas *expedições-laboratório* a função de veículo tanto de comunicação com o público quanto para traduzir sentimentos que são anteriores às diferenças culturais.

---

<sup>109</sup> Dentre eles poderíamos citar Searle (2000, p.134), Zumthor (2007, p.52), De Marinis (1982, p.158) e Benjamin (1985, p.180).

Para o encenador, o próprio teatro é “[...] um meio de comunicação muito mais potente do que qualquer padrão social.” (Brook, 1995, p.181). A verticalização na pesquisa das possibilidades de se estabelecer formas de comunicação com o público para além daquelas já estabelecidas e fixadas pelos padrões de comportamento da Europa Ocidental foi o principal motivador das investigações realizadas em torno do tema da ação vocal pelo diretor.

Começamos com a comunicação direta através de sinais, que logo se estendeu dos signos da conversação aos signos poéticos, penetrando em seguida naquela estranha zona onde aquilo que, para alguém que ouve, é uma vibração sonora, para uma pessoa surda é um movimento vibrátil. Ambos se tornaram o mesmo e único canal de expressão. (Brook, 1995, p.180)

Brook (1995, p.181) busca, através de seu teatro, criar um momento de experiência compartilhada entre os atores e a plateia que intensifica a experiência teatral. O teatro é um ponto de encontro e o espetáculo “[...] uma expressão da essência desse encontro.” Também em relação ao texto dito em cena, ou seja, a palavra vocalizada, Brook afirma a necessidade de que a palavra seja antecedida de uma motivação que a vivifique, já que “[...] para que a palavra signifique algo, tem que haver vida. Um bom ator deve desenvolver um sentido que sustente sua palavra.”<sup>110</sup> (Croyden, 2003, p.123)

Brook afirma existir atualmente não só no teatro, mas também na sociedade uma degradação do uso da palavra, que pouco a pouco vai perdendo sua força. A palavra capaz de transmitir uma experiência e de atualizar<sup>111</sup> mitos e símbolos vai pouco a pouco se enfraquecendo e cede lugar à palavra enquanto informação. Esta palavra teria uma função mais utilitária: informar, de forma rápida, sintética e objetiva, sobre os assuntos mais diversos, quase sempre ligados ao ideal de mercado. Seja nas peças publicitárias ou mesmo nos noticiários de rádio e televisão, a palavra informativa se propaga de forma massiva, sempre desvinculada da

---

<sup>110</sup> No original: “[...] para que la palabra signifique algo, tiene que haber vida. Un buen actor debe desarrollar un sentido que sostenga su palabra. Si no, es un simple *teleprompter*.”

<sup>111</sup> Atualizar o mito significa trazer o mito para o presente, através da re-elaboração de seu aspecto formal, mantendo, porém, seu conteúdo, sua capacidade de impactar simbolicamente o homem.

presença do emissor e do receptor. Brook busca trabalhar na direção oposta, a fim de restituir à palavra sua força comunicativa.

Onde quer que se olhe há uma cascata de palavras e que são, cada vez mais, utilizadas mais para ocultar, para mentir que para criar. Por isso, muitos grandes desastres se podem vincular ao engano criado pela palavra. “Os meios de comunicação de massa estão tão presentes em todas as partes que obviamente têm que ser o principal suspeito, porque são os meios de comunicação de massa os que têm que transmitir a palavra. A palavra é uma coisa, e o uso que faz dela é outra.”<sup>112</sup> (Croyden, 2003, p.60)

Uma das causas desse fenômeno seria a intoxicação por excesso: o bombardeio de informações priva o indivíduo contemporâneo de experiências intercambiáveis. Benjamin (1985) reconhece, na consolidação da burguesia no alto capitalismo e no fortalecimento da imprensa e da informação, o surgimento do que ele, então, chamaria de “nova forma de comunicação”. Uma informação ora comprometida com os fatos ora com o poder instituído, que se distancia pouco a pouco da experiência vivida pelas pessoas.

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. (Benjamin, 1985, p. 198)

Como já foi dito, a comunicação engloba elementos bem mais amplos que a lógica de ideias contidas no discurso. A oralidade, por exemplo, é um suporte importante de comunicação em diversas sociedades. Constitui uma base de elaboração e transmissão do conhecimento tradicional. A voz, nas comunidades tradicionais, é um importante recurso da oralidade, porém se articula de maneira mais ampla incluindo “[...] modos de emissão sonora, o uso de recursos expressivos do corpo e a interação com o ambiente social.” (Pereira, 2007, p.107). A oralidade se relaciona

---

<sup>112</sup> No original: “Los medios de comunicación de masas están tan presentes en todas partes que obviamente tienen que ser el principal sospechoso, porque son los medios de comunicación de masas los que tienen que transmitir la palabra. La palabra es una cosa, y el uso que se le da es otra.”

com o sujeito social que possui o corpo e a voz impregnados da história de sua comunidade e que, através de ambos, narra as histórias de seu povo.

A oralidade implica, portanto, uma relação de presença, que aproxima o falante de sua plateia e vice-versa. Os conteúdos são dispostos para a plateia mediante o emprego dos recursos materiais da voz e do corpo, bem como do local onde se desenvolve a cena comunicativa. (Pereira, 2007, p.108)

A oralidade não se limita às impressões desencadeadas pela voz, mas evoca também a expressividade e capacidade de comunicação do corpo. Os gestos e movimentos que acompanham a ação vocal auxiliam a articulação da oralidade, sendo um suporte de comunicação. O enunciado então se torna um sistema complexo de vozes simultâneas que englobam desde o discurso propriamente dito como os elementos resultantes de significações culturais. O caráter plural da oralidade se relaciona com todos os elementos gestuais, espaciais e simbólicos ligados à presença<sup>113</sup> do emissor.

De forma análoga à de Peter Brook, também para Walter Benjamin (1985, p.198) “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”, porém, para o autor, a arte do narrador se deteriorou porque o homem perdeu a “faculdade de intercambiar experiências”.

A comunicação direta é o termo utilizado pelo diretor para nomear a tentativa de se estabelecer, entre atores e público uma experiência de comunicação. Para se compreender o lugar da ação vocal no teatro de Brook é importante compreender o sentido da palavra direta. Brook utiliza o termo comunicação direta, para designar um evento que ocorre e se afirma no instante presente, não necessitando de análises posteriores. Também a expressão experiência direta é utilizada pelo diretor para designar um fenômeno capaz de afetar uma pessoa em sua totalidade, ou seja, uma experiência que aja não só sobre a mente, mas também sobre o corpo e as emoções. Esta terminologia, na obra de Brook está constantemente associada à ideia de intensidade e vida.

---

<sup>113</sup> Para Pavis (1999, p.305) a presença é algo que provoca a imediata identificação do espectador, “[...] dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente. [...] A presença estaria ligada a uma comunicação corporal ‘direta’ com o ator que está sendo objeto de percepção”.

Para que as intenções do ator fiquem totalmente claras, com vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível, os três elementos - pensamento, sentimento e corpo - devem estar em perfeita harmonia. Só então ele cumprirá o requisito de ser mais intenso, em curto espaço de tempo, do que é em sua casa. (Brook, 2002, p.14)

Sob esta perspectiva, o ator em cena pode alcançar uma situação de intensidade e realizar uma ação viva, se existe o empenho desses três elementos (corpo, intelecto e emoção) nessa mesma intenção. Pode-se aferir que através do teatro é possível ocorrer uma comunicação direta entre o ator e o espectador. A intensidade criada por esta relação cria as condições para que o teatro seja, para Brook, o local privilegiado para a experiência direta.

#### **4.2 Shakespeare: a comunicação pela palavra**

A influência de Shakespeare no trabalho de Peter Brook está presente durante toda sua trajetória através de mais de 15 espetáculos incluindo montagens e remontagens. De grandes clássicos como as tragédias de *Hamlet* e *Rei Lear* a textos considerados pela opinião pública como 'obras menores' como *Timon de Atenas* e *Titus Andrônitos*, o interesse de Brook por Shakespeare remonta ao início da carreira do diretor que, recém-formado no Magdalen College na Universidade de Oxford em 1946, dirige *Trabalhos de Amor Perdidos* em Stratford. Em meados dos anos 60, Brook se torna um dos diretores da Royal Shakespeare Company, dirigindo versões nada convencionais de clássicos como *Rei Lear*.

A própria criação do CIRT está ligada à ideia de produzir um teatro que fosse cômico e dramático, político e frívolo, tosco e trágico, e que, sobretudo, encontrasse, assim como o teatro elisabetano encontrou, meios de estabelecer uma relação com a plateia. Para o diretor, a ação vocal seria um dos principais meios de efetivação dessa relação.

Entre as várias reverberações da obra do dramaturgo inglês no trabalho de Brook, podemos destacar a valorização da palavra como veículo de intersecção entre o concreto da cena e a imaginação, entre o mundo visível e o mundo invisível. Para

Brook (1970[1968], p.62), Shakespeare é um modelo, já que “[...] seu alvo é continuamente o sagrado, o metafísico, entretanto ele nunca comete o erro de se demorar muito no plano mais elevado. [...] portanto, continuamente, nos joga de volta à terra.”<sup>114</sup>

O diretor inglês afirma que as palavras de Shakespeare são registros que contêm também a forma como o dramaturgo desejava que fossem pronunciadas.

[...] palavras destinadas a sair, sob a forma de sons, dos lábios de gente viva, com um tanto de entonação, de pausa, de ritmo e gesto que deviam fazer parte integrante de significado verbal. Uma palavra não começa sendo uma palavra - é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão. Este processo acontece dentro do dramaturgo. E repetido dentro do ator. (Brook, 1970[1968], p.05)

A palavra escrita se torna, dessa maneira, a parte pequena, visível e legível de um conjunto muito maior e invisível que inclui nuances potencialmente presentes na sonoridade das palavras. O impulso, mencionado por Brook, é semelhante àquele defendido por Grotowski como a fonte de uma *ação física*. O impulso que nasce da necessidade de expressão é uma ação: realizar a ação da palavra é realizar sua expressão total - sonora e semântica. É na sonoridade do texto shakespeariano que se encontra o impulso que antecede a palavra.

Brook não enxergava a palavra como uma entidade acabada, mas como uma força latente a ser descoberta na tripla relação do ator com seus impulsos interiores, com seu parceiro de cena e com o público. A palavra para Brook é um campo a ser explorado em cena diante do público, uma pergunta em aberto: “O que é uma palavra? O que são duas palavras? O que são cinco palavras? Olhando-as

---

<sup>114</sup> É instrutivo perceber que o mesmo movimento em direção a um plano mais elevado (ou um nível mais sutil) e o necessário retorno ao plano terreno é relatado também por Grotowski como um processo que ocorre com os atuantes da *Action* na Arte como Veículo. Através de cantos vibratórios de origem afro-caribenha os atuantes, ou *Doers*, trabalham com os cantos e as ações físicas como se fossem ferramentas para uma possível transformação da energia / percepção. Os cantos e ações operam como degraus para os atuantes acessarem níveis mais sutis de percepção para depois retornarem ao nível da experiência do cotidiano.



continuamente, pode-se perceber que a palavra tem um espaço, mas o que é este espaço é algo a ser descoberto e redescoberto.”<sup>115</sup> (Croyden, 2003, p.59)

### 4.3 Viagem ao Irã - a comunicação pela sonoridade

A primeira produção que resultou das pesquisas do CIRT não ocorreu em Paris, mas nas ruínas de Persépolis. Em 1971, junto com o poeta britânico Ted Hughes e um grupo de vinte atores, diretores e cenógrafos de doze países distintos, Peter Brook representa, nas areias e montanhas do Irã, a obra experimental *Orghast*, escrita por Ted Hughes em um idioma inventado.

A utilização por Brook da língua inventada *Orghast*, exigia que o espectador escutasse a obra com o mesmo tipo de atenção com que se escuta música. No Irã, os exercícios criados para se aproximar desse novo universo textual seguiam a mesma linha de trabalho desenvolvida em Paris, baseados no estudo de elementos como: o silêncio, o som, a sílaba e a palavra.

Os sons do idioma *Orghast* - sua cadência, tom e textura - emitidos ao ar livre nas montanhas iranianas, tinha um caráter viril e austero. O grupo de atores produzia uma polifonia de sons e palavras que sublinhava suas características internacionais. As palavras de *Orghast* possuíam sons duros como o or, gr, e tr, e o suave sh e também as cinco vogais que se misturavam e fundiam numa mesma frase para transportar o ouvinte para os mundos oriental, africano, semítico grego e persa.

Hughes, na construção do idioma de *Orghast*, recorreu a palavras do grego antigo, latim, mantras hindus, a língua morta da religião zoroastriana, e combinava algumas destas palavras com sons como gr e tr. Os atores vocalizavam entonações imprevisíveis e também buscavam sonoridades de gemidos, gritos, lamentos combinados com as palavras do idioma inventado. Para Oida, Brook buscava com esse estudo não somente encontrar novas formas e linguagens artísticas mas também criar um impacto sobre a subjetividade dos atores e do público. "Brook, está

---

<sup>115</sup> No original: “¿Qué es una palabra? ¿Qué son dos palabras? ¿Qué son cinco palabras? Mirándolas continuamente, uno puede ver que obviamente la palabra tiene un espacio, pero lo que es ese espacio tiene que ser descubierto y redescubierto.”

sempre à espreita de uma reação humana, viva e natural. Nunca procura, em seus espetáculos - mesmo em suas encenações de Shakespeare -, transmitir uma mensagem. Encoraja, antes, os atores a explorarem o texto, ou o material que originou o trabalho, servindo-se de sua própria natureza humana, de um jeito livre e aberto." (Oida, 1999[1992], p.103)

Para o encenador, existem vários níveis de discurso possíveis através das palavras e dos sons. O fluxo do texto falado pode assumir características sonoras que reforçam ou modificam o fluxo de significado do texto.

Existe outra linguagem tão exigente para o autor como a linguagem das palavras? Existe uma linguagem de ações, uma linguagem de sons, uma linguagem das palavras como parte do movimento, da palavra como mentira, da palavra como paródia, da palavra como lixo, da palavra como contradição, da palavra choque, da palavra grito? (Brook, 1998, p.61)

Brook acreditava que a própria sonoridade das palavras de *Orghast* sugeria a forma como deveriam ser pronunciadas. "Estes sons ditam e evocam sua canção. Ted pôs o átomo a partir do qual emergiu um som. A música cantada é uma extensão, um desenvolvimento, da música vocal sugerida."<sup>116</sup> (Croyden, 2003, p.77)

Como preparação para essa experiência, Brook trabalhou com os atores muitos meses, em Paris, fazendo exercícios com letras soltas, percebendo como cada ator utilizava habitualmente determinada vogal ou consoante e experimentando outras maneiras de abordar cada letra. A preparação consistia em utilizar as palavras como material para a criação de exercícios vocais. Um grande suporte desta pesquisa foi a utilização do grego arcaico<sup>117</sup> como instrumento para a compreensão do potencial sonoro e sugestivo de cada vogal. O grego possui palavras com cinco vogais, uma atrás da outra, e foi, para Brook, um instrumento importante para entender a diferença entre as vogais e como cada uma delas pode afetar o ator e o espectador.

---

<sup>116</sup> No original: "Esos sonidos dictan o evocan su canción. Ted há puesto el átomo del que há emergido un sonido. La música cantada es una extensión, un desarrollo, de la música vocal sugerida."

<sup>117</sup> No capítulo 5 descrevo um exercício que tem, como ponto de partida, uma palavra do grego arcaico.

Brook, nesse período, perguntava-se continuamente em relação aos seus experimentos com os sons:

O que é o som? Pensa-se que o som do homem nasce de um vínculo entre o mais profundo dele, seu corpo, sua traqueia, seu diafragma, sua garganta e sua cabeça, e esse vínculo entre a cabeça e o estômago entra em jogo quando emite um som. Quando você diz que a produção de um som é uma das ações mais profundas e íntimas, neste momento em que começa a aproximar-se ao som desta maneira, chega a entrar em um mundo de qualidades infinitas.<sup>118</sup>  
(Croyden, 2003, p.83)

A citação evidencia o interesse de Brook por essa dupla direção que caracteriza a linha orgânica do teatro. Os aspectos artesanais do trabalho do ator, o estudo da relação da voz com o corpo, são canais para a percepção de camadas mais profundas da subjetividade do ator, ou seja, a busca por um outro sujeito que fala. O estudo do som vocal, através do grego antigo ou da língua inventada *orghast*, se efetiva em uma dupla perspectiva: o trabalho sobre os elementos artesanais e o trabalho sobre a subjetividade do ator.

Brook (2002) afirma que o teatro possui várias linguagens simultâneas comunicando, não somente através do texto, mas também da expressão corporal, da luz, do cenário etc. Em relação à voz, Brook (2002, p. 80) afirma que, “[...] um grito visceral, os infinitos matizes musicais da voz – são como substantivos e adjetivos com os quais podemos fazer novas frases”. Com isso, Brook sugere que um dos vários níveis de comunicação da voz consiste na articulação dos ditos parâmetros sonoros, que, motivados pelas intenções do ator ou impulsionados por seu mundo interior, irão combinar-se como se fossem uma partitura musical. Esse desenho rítmico-melódico da fala é construído a partir da sonoridade própria das palavras.

---

<sup>118</sup> No original: “Que es: ¿qué es un sonido? Uno piensa que el sonido del hombre nace de un vínculo entre lo más profundo de él, su cuerpo, su tráquea, su diafragma, su garganta y su cabeza, y esse vínculo entre la cabeza y el estómago entra en juego cuando emite un sonido. Cuando dices que la producción de un sonido es una de las acciones más profundas e íntimas, em el momento en que empiezas a acercarte al sonido de esa forma, acabas por entrar en un mundo de cualidades infinitas.”

O ator Japonês Yoshi Oida colaborou com Brook no que se refere aos princípios técnicos e conceituais do trabalho do ator. Dentre esses princípios está a concepção de que a ação vocal é um dos elementos que compõem a interpretação teatral, não sendo trabalhada como algo separado dos outros elementos da atuação. Esse postulado, muito presente no teatro Nô, já era conhecido por Oida. O diferencial está nos objetivos. No teatro Nô as peças são de repertório, os atores repetem formas pré-estabelecidas e a fala é uma partitura sonora a ser reproduzida. Já no teatro de Peter Brook, que se filia à tradição shakespeariana e à linha orgânica do teatro, as formas são criadas e a fala é uma partitura sonora a ser criada.

No teatro Nô não existe separação entre teatro, dança e música. As peças são cantadas, as cenas são dançadas. A interpretação passa de forma natural do texto falado ao cantado. De fato, a palavra é pensada como música no teatro oriental. Do ponto de vista teatral, a palavra para Yoshi é música: uma organização rítmico-melódica da frase e do texto, ou seja, uma partitura sonora. Para isso Yoshi usa uma forma muito conhecida no teatro oriental: o *Jo Ha Kiu*.

Esse jo-ha-kiu é completamente diferente da ideia ocidental de “começo, meio e fim”, já que este tende a produzir uma série de “degraus” em vez de uma sutil aceleração. [...] No teatro japonês, toda peça tem jo-ha-kiu, todo ato e toda cena tem jo-ha-kiu, e toda fala individual terá seu próprio jo-ha-kiu interno. (Marshall, 2001 apud Oida, 2001, p. 61).

*Jo* significa abertura, *Ha* significa desenvolvimento, *Kiu* significa clímax. Trata-se de uma estrutura rítmica presente na natureza. Segundo Zeami (1999), tudo na natureza se organiza em *Jo Ha Kiu*, do canto dos pássaros ao barulho dos insetos. Mesmo em um texto, está presente no seu todo, bem como em cada uma de suas partes.

Esse tipo de ideia, *do Jo Ha Kiu* presente tanto nas partes como no todo do texto, serviu de subsídios para os estudos da estrutura dos sons, uma das principais preocupações do CIRT. O grupo buscava encontrar elementos que constituíssem o que eles chamavam de expressão viva. Para isso, a fim de pesquisar as possibilidades de expressão do ator, o grupo abriu mão da comunicação através das palavras, signos, referências e linguagens habituais para que uma nova forma, mais

viva e potente, de compreensão, relação e comunicação se estabelecesse entre os atores e a plateia.

Aceitávamos a validade dessas linguagens tão funcionais e, no entanto, as descartávamos deliberadamente, da mesma forma que certos filtros são usados para eliminar determinados raios a fim de que outros possam ser vistos mais nitidamente. No caso, uma forma cerebral da compreensão, tanto para o ator como para o público, foi descartada a fim de que outra compreensão pudesse tomar seu lugar. (Brook, 1995, p.149)

Para Brook (1970, p.5), uma palavra não nasce como um sinal escrito, codificado, “[...] é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão.” Dessa forma, a palavra é a ponta visível, legível de um conjunto muito maior e invisível que é a representação dramática. Assim, o espetáculo teatral encontra-se latente no texto, no seu significado, no ritmo de suas palavras, na melodia das frases.

#### **4.4 Viagem à África: A ação vocal entre o visível e o invisível**

Peter Brook, quando regressou do experimento *Orghast* no Irã, estava convencido de que trabalhar em países estrangeiros e atuar para espectadores de culturas completamente diversas da sua era essencial para investigar a arte do ator e sua relação com o público. Por isso, em dezembro de 1972, empreende com toda sua companhia uma excursão de três meses e meio à África vivendo em acampamentos improvisados e atuando para os africanos. Brook objetivava com esta empreitada “...obter um novo entendimento sobre o que é o teatro e sobre o que ele poderia ser.” (Croyden, 2003, p.109). Na ocasião, Brook se perguntava sobre as possibilidades de comunicação entre o mundo dos atores e o dos africanos em suas tribos já que não dividiam entre si códigos de comunicação nem signos linguísticos. Para improvisar entre os africanos, Brook desenvolveu o que ele chamou de *Carpet Show*: um tapete colocado sobre o chão que limitava e definia a relação: dentro do tapete é teatro e fora do tapete é público. Foi através desse tipo de experimento que Brook testou as bases técnicas do teatro shakespeariano e do trabalho do ator: quando o ator pisa no tapete o simples olhar do público exige que ele tenha uma outra relação com sua presença, e que estabeleça, de imediato, uma intenção clara

e direcionada. Brook descobriu também que para estudar Shakespeare a melhor forma era improvisá-lo sobre o tapete. No teatro do dramaturgo inglês, existe uma compressão do tempo e do espaço - na fábula, os eventos que ocorreram em um intervalo de anos e em países diferentes podem ocorrer em minutos dentro do mesmo tapete. Essa compressão gera uma intensificação da energia que estabelece um vínculo com o espectador.

#### 4.5 Os contadores de história

O movimento fluido e flutuante da atenção do ator da cena para a plateia representa também a busca por uma expressão orgânica. Para Brook, um desafio para o ator é manter-se em contato com seu conteúdo interior e ao mesmo tempo falar em voz alta. O diretor se perguntava: “Como se elevar a voz sem distorcer a relação? É extremamente difícil: eis aí o paradoxo da interpretação.” (Brook, 2002, p.28)

Esse paradoxo foi a chave que conduziu Brook a enxergar na figura do *contador de histórias*, referencial para o trabalho de seus atores. Na visão de Brook, o jogo dos atores na cena deve incluir o público de forma que os ouvidos, a voz e o gesto do ator estejam abertos à sensação da presença do público. Na perspectiva do trabalho do ator, os contadores de histórias ampliam a atuação do ator de forma a incluir o público como elemento imprescindível para que a eficácia da cena. Na perspectiva do trabalho sobre si, tal como o trabalho com a língua inventada *Orghast*, os contadores de história representam, também, a tentativa de uma subjetividade mais alargada, uma percepção diferenciada (e menos demarcada) dos limites que separam o eu e o outro.

Os dois atores que estão em cena devem ser simultaneamente personagens e contadores de histórias. Contadores múltiplos, de várias cabeças, pois ao mesmo tempo em que interpretam uma relação íntima entre si, estão falando diretamente aos espectadores. Lear e Cordelia não apenas contracenam de modo mais autêntico possível como rei e filha, mas também, como bons atores, devem sentir que estão envolvendo o público. (Brook, 2002, p.28)

Através dessas experiências, Brook começa a desenvolver bases importantes de seu modo de pensar o teatro. Descobre que certos gestos, formas, posições, ações

e sons possuíam um conteúdo imagético e simbólico capaz de afetar, de forma igual, culturas bem distintas como a europeia e a africana. Brook relata uma experiência em que seu grupo trabalhava com sons vocais diante de uma plateia de africanos e que, nesta ocasião, houve um momento em que ocorreu um grande entendimento entre atores e público causando uma comunicação instantânea. Os atores do CIRT concluíram então que alguns sons que o corpo produz de certa maneira correspondem a uma emoção determinada. Este som vocal, não foi um som falado de maneira inteligível através de uma língua específica, mas um som emocional, carregado de significado. Nas palavras de Brook:

O mais comovente que descobrimos foi que a relação mais direta que estabelecemos na África foi através de certos sons, ou certos movimentos que seriam chamados abstratos, mas um tipo de som vocal articulado de maneira especial. Isto constituiu o final de uma longa busca de uma relação entre a respiração e a produção de um som que correspondesse exatamente com um som que faz uma tribo africana.<sup>119</sup> (Croyden, 2003, p. 121)

Brook descobriu, através do *Carpet Show*, que a arte de contar histórias, em qualquer de suas manifestações, é uma forma eficaz de se estabelecer um contato com o público. Assim, para atingir um interesse comum, compartilhado por atores e plateia, a história é um instrumento ideal. Através de certos ritmos e danças, exploração de sons e modos de comportar-se e de colocar-se no espaço, o ator desenvolve o instrumental necessário para criar uma história compartilhada com o público. Brook e os atores têm optado, cada vez mais, por estabelecer o contato através dessas formas sonoras e corporais aprendidas e desenvolvidas nos acampamentos africanos.

Essa possibilidade de se estabelecer uma relação de comunicação entre atores e público, a despeito de códigos básicos de comunicação em comum, como a língua ou qualquer outra forte referência da cultura ocidental, mostrou-se para Brook como uma forte possibilidade de investigação teatral. Para Brook, a forma mais potente

---

<sup>119</sup> No original: “Lo más conmovedor que descubrimos fue que la relación más estrecha que establecimos en África fue a través de ciertos sonidos, o ciertos movimientos que serían llamados abstractos, pero un cierto tipo de sonidos vocales articulados de forma especial. Esto constituyó el final de una larga búsqueda de una relación entre la respiración y la producción de un sonido que hace cierta tribu africana.”

para que a comunicação direta se estabeleça são as narrações de histórias, personificadas na figura do *griot* africano, ou contador de histórias. Para Brook, existem muitas formas de narrar “Quando um narrador se conecta com um público, utiliza tudo aquilo que dispõe para elevar este público até um mundo imaginário, sem que ele mesmo desapareça.”<sup>120</sup> (Croyden, 2003, p.240).

Foi através da observação dos grandes contadores de histórias que o diretor teve contato nas casas de chá do Irã e do Afeganistão que Brook percebeu a importância do ator se relacionar com dois mundos ao mesmo tempo. Os contadores de história do Oriente Médio e África relembram os mitos ancestrais com muita alegria e ao mesmo tempo com profunda gravidade. Esses narradores mantêm sempre parte de sua atenção no sentido do mito (a grandeza da história que estão fazendo reviver) e outra parte da atenção para os ouvintes, com a intenção não de agradá-los, mas de partilhar a grandeza de textos como o *Mahabarata*. O diretor acredita que o que mantém um interesse vivo na história que está sendo contada é o fato de que o público vê, sem subterfúgios, a pessoa que conta a história e pode, assim, estabelecer uma relação de cumplicidade com ela.

No próximo capítulo pretendo continuar essa reflexão, explorando a abordagem da palavra no trabalho de Brook e a *ação vocal* como veículo de contato entre o ator e o público.

---

<sup>120</sup> No original: “Cuando un narrador conecta con un público, intenta con todo aquello de lo que dispone elevar al público hasta un mundo imaginario, sin desaparecer él mismo.”



## CAPÍTULO 5: ANÁLISE COMPARATIVA DA AÇÃO VOCAL

Após realizar uma análise da *ação vocal* a partir (e através) dos princípios e práticas de Stanislavski, Grotowski e Brook e identificar a amálgama da *ação vocal* com os conceitos que se relacionam a *organicidade* me debruço, neste capítulo, em realizar uma análise comparativa dos exercícios, procedimentos e pontos de vista em relação ao tema.

Como o estudo *ação vocal* é indissociável de outros elementos do trabalho desses diretores pretendo, neste capítulo, realizar um estudo comparativo confrontando sua aplicação partindo, essencialmente, de duas questões:

- Que diferenças, conceituais e pragmáticas, podem ser destacadas na abordagem da *ação vocal* (e suas partes constituintes) em relação aos princípios que balisam o trabalho desses diretores?
- Como determinado princípio de trabalho, evidenciado por determinado diretor, opera, ou pode operar, no trabalho dos outros diretores?

Minha intenção é perceber, com essas questões, como o cruzamento entre as perspectivas pode, efetivamente, abrir novos campos de leitura tanto para o trabalho desses diretores quanto (e esse é o objetivo central da pesquisa) para o estudo da *ação vocal*.

### 5.1 Exercícios

Nesse tópico apresento alguns exercícios relacionados à abordagem da voz e da fala utilizados por Stanislavski, Grotowski e Brook. Meu intuito é analisar tanto os procedimentos utilizados por esses diretores quanto o interesse de cada um deles no que se refere à *ação vocal*.

### 5.1.1 O Ta-ta-ti-rá na condução pelo subtexto

Stanislavski (2003[1938], p.591) percebeu que a musicalidade do texto do ator em cena quase sempre declinava para uma forma previsível e cristalizada, o que tornava o modo de falar monótono e sem expressividade. A partir desta constatação, ele desenvolveu um exercício chamado de *ta-ta-ti-rá* e que consiste em substituir as palavras de um texto, ou falas criadas pelos atores através de improvisações, por esta sequência: *ta-ta-ti-rá* em que não há nenhum senso lógico. O exercício foi criado com o intuito de se encontrar uma entonação do texto que seja consequência da linha interior do subtexto. O diretor preferia, inclusive, que a princípio os atores trabalhassem com o *ta-ta-ti-rá* em vez do texto do autor, de forma a encontrar a justa relação subtexto-texto, aumentar o diapasão de recursos vocais e tornar a expressão verbal menos convencional.

Stanislavski estava convencido de que com esse exercício ocorria “a eliminação de todas as perigosas seduções das entonações e deixa aflorar completamente o mundo interior do ator: de fato a palavra exprime o pensamento, enquanto a entonação exprime o sentimento.”<sup>121</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.591). O exercício, na medida em que possibilita o desaparecimento da palavra, enquanto significado verbal, facilita, ou melhor, permite que o sentimento apareça.

Para Stanislavski, tanto a *ação vocal* como a *ação física* devem ser regidas por um tempo-ritmo. O tempo-ritmo pulsa no corpo do ator e, da mesma forma que se manifesta nas ações, movimentos e palavras, está presente também na imobilidade e no silêncio. Assim, a *ação vocal* deve ser atravessada por um ritmo que se manifesta tanto na fala como também na pausa. Para o diretor a relação entre sentimento e tempo-ritmo é direta, sendo que este age diretamente sobre os processos interiores: o ritmo justo na fala e na ação é um meio para evocar as vivências interiores e sustentar a expressão exterior correspondente. Um meio utilizado frequentemente por Stanislavski para trabalhar o ritmo na fala, a visualização e a lógica do subtexto era o *ta-ta-ti-rá*.

---

<sup>121</sup> No original: “L’a eliminazione di tutte le pericolose seduzioni delle intonazioni lascia affiorare completamente il mondo interiore dell’attore: infatti la parola esprime il pensiero, mentre l’intonazioni esprime il sentimento.”

O ritmo, na maneira como foi abordado no trabalho referente às ações físicas, será utilizado por Stanislavski para a recitação do verso de Molière. O diretor afirma que o ritmo do verso deve percorrer o espetáculo inteiro, como se fora o pulso do espetáculo, seja nos momentos em que se fala como naqueles em que impera o silêncio. Para o trabalho sobre o ritmo, o diretor propõe que o ator divida o texto em compassos verbais, frases e períodos reunidos segundo o desenvolvimento lógico do sentido geral do texto.

Esses compassos verbais, ligados ao desenvolvimento da ideia do autor, passam a se articular como verdadeiros compassos rítmicos que se sequenciam através de períodos regulares ou irregulares. O tempo-ritmo não é um privilégio somente da poesia e da música. Na prosa, o tempo-ritmo é irregular: uma frase se pronuncia em um ritmo, outra frase, em outro. O tempo-ritmo se mantém presente, mas se apresenta através de uma organização e sequência de compassos irregulares.

Sob a ótica da perspectiva orgânica, o trabalho de Stanislavski sobre o ritmo da fala (e da atuação) estabelece uma correspondência com as vivências interiores do ator: ativando e evocando imagens e sentimentos. É importante notar que esses procedimentos têm como ponto de partida os processos conscientes e palpáveis e se direcionam ao que não é palpável: operam como uma via de acesso aos processos interiores. Desta forma, os procedimentos e os exercícios são uma ferramenta tanto para o trabalho sobre a cena quanto para o trabalho sobre si.

### **5.1.2 '*body alphabet*' - o fluxo da voz no corpo**

Em relação ao trabalho de Grotowski, o exercício que descrevo agora retoma o trabalho sobre o '*body alphabet*' que foi desenvolvido no capítulo 3. Para exemplificar a relação entre os exercícios como células de improvisação, as associações pessoais e a voz, descrevo duas experiências ocorridas comigo na oficina de 7 dias ministrada por Molik em Turim. A primeira foi a associação com um exercício que indicava a ação de puxar algo localizado numa diagonal alta a frente. Enquanto executava a ação comecei a associa-la a um menino que brinca com uma

pipa. Essa associação tornou muito mais dinâmica minha ação que se transformou de algo mecânico e quase estático em uma ação com uma grande vitalidade e leveza que eu executava correndo em todo o espaço da sala. O segundo exemplo se refere a um exercício que indicava uma ação de deitar no chão. Era uma ação dinâmica em que se deitava e levantava varias vezes do chão. No entanto, enquanto repetia a ação fui atravessado por uma associação que transformou de imediato a maneira como eu realizava o exercício. Associei a ação de ir ao chão à de uma pequena criança que é colocada pela mãe dentro de uma banheira para tomar banho. Comecei a trabalhar sobre os detalhes: o calcanhar que toca a água antes do resto do corpo para que não haja um choque com a temperatura da água, os impulsos no corpo como resultado do prazer de entrar na água morna, a procura pelo olhar da mãe - a procura por uma segurança nesse olhar e também uma cumplicidade. Não sei dizer, com precisão, de onde vieram essas associações. Poderia dizer que elas têm um 'sabor' de memória mas não sei dizer se se trata de uma memória de algo que vi ou algo que vivi.

Todos esses detalhes foram trabalhados dentro da ação e depois Molik pediu para que apenas deixasse que a voz fluísse pela partitura, deixando-a escorrer pelos detalhes e se transformar através do contato com os impulsos e associações. Grotowski dizia que para desbloquear o corpo-memória nos exercícios é fundamental que seja o corpo, e as associações a determinarem as variações nos detalhes.

Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios 'plásticos' e dão o comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes etc., não liberarão o corpo memória. Justamente porque é um comando. Portanto é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, mudando a ordem, quase como que pegando os detalhes do ar, então quem dá o comando? [...] Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o 'corpo-memória', ou mesmo o 'corpo-vida', porque vai além da memória. [...] Por exemplo, no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos da mão e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que *existiu* ou que *poderia ter existido*. Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela. (Grotowski, 2010[1969], p.173)

Os detalhes são transformados, no ritmo, na ordem, na amplitude, mas ainda existem como precisão exterior. As mudanças são ditadas pelo próprio corpo que supera os detalhes, mas mantém a precisão. Trata-se da relação que, segundo Grotowski, é primordial para encontrar e manter a vida da ação: o binômio espontaneidade/precisão. A linha da espontaneidade e das associações se desenvolve dentro e através dos detalhes: vai ao encontro dos detalhes, e não de encontro a eles.

### 5.1.3 Eleleu eleleu - a sonoridade como chave para o sentido

Brook prefere utilizar a palavra experiência ao invés de exercícios, já que segundo ele, sua meta não é a técnica, mas o sabor da técnica. Os exercícios servem para vislumbrar uma possibilidade e através deles é possível "[...]saborear algo de diverso."<sup>122</sup> (Brook *apud* Banu, 1994, p.165). No que tange aos exercícios pretendo analisar um exercício relatado pelo próprio Brook no livro de Banu<sup>123</sup> e um exercício experimentado por mim durante uma oficina com Yoshi Oida, durante o *Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT-BH)*, em 2004. Os exercícios servem a uma melhor compreensão dos princípios de trabalho e procedimentos utilizados por Brook no que se refere à ação vocal.

Brook escolhe como ponto de partida um canto de guerra, desmembra o canto de guerra e distribui, entre os atores, uma palavra crucial isolada: flor, canto, morte, mundo. Os atores então devem pronunciar a palavra depois de tê-la deixado agir sobre cada um deles, de forma a permitir que a palavra estabeleça conexões interiores. Brook busca liberar na palavra algo que está latente, em sua sonoridade e nas imagens que ela suscita. A emissão da palavra deve buscar transformar em vibração sonora essa conexão interior. "De início devemos reencontrar o frescor da imagem original."<sup>124</sup> (Brook *apud* Banu, 1994, p.168) A palavra estabelece, desta forma, um duplo ligame: ao mesmo tempo em que ativa, é imantada pelas conexões interiores do ator. A palavra, instrumento do trabalho do ator e da linguagem teatral, opera também como veículo para acesso aos processos interiores: o trabalho sobre

---

<sup>122</sup> No original: "[...] assaporare qualcosa di diverso."

<sup>123</sup> Banu, Georges. **Peter Brook**. Da Timone de Atene a La Tempesta. Firenze: La Casa Usher, 1994.

<sup>124</sup> No original: "All'inizio dobbiamo ritrovare la freschezza dell'immagine originaria."

si.

O segundo passo seria juntar a essa palavra, a esse substantivo, um adjetivo que passa a operar como um atributo dessa palavra inicial. Depois, pouco a pouco, se começa a concatenar as frases com o objetivo de encontrar uma fluidez. Essa fluidez conduz a uma sonoridade inerente à frase cuja abordagem o ator "[...] deve seguir o movimento das imagens sem impor-lhes um colorido emocional e evitando ainda um tipo de musicalidade unificante que tira a possibilidade de compreender cada uma das palavras. Se você se deixar levar pela música não há nenhuma possibilidade para a palavra. Trabalhem sobre os detalhes."<sup>125</sup> (Brook *apud* Banu, 1994, p.168)

A matéria sonora resultante desse exercício deve servir à ação vocal dirigida ao parceiro de cena e ao público. A palavra enunciada em cena só se torna experiência se existe uma ponte entre as conexões interiores que a palavra suscita e o público.

O exercício trabalhado por Yoshi Oida se baseava em princípios e procedimentos semelhantes ao do exercício relatado por Brook. Tratava-se de um texto em grego arcaico: um fragmento de “Prometeu Acorrentado” de Ésquilo que fora modificado pelo poeta Ted Hughes

ELELEU ELELEU

UPO M’AU SFAKELOS KAI FREENOPLEEGEIS

MANIAI THALPOUS’ OISTROU D’ARDIS KHRIEI M’APUROS

KRADIA DE FOBOO FRENA LAKTIZEI TROKHODINEITAI D’OMMATH ‘ELIGDEEN

EXOO DE DROMOU FEROMAI LUSSEES PNEUMATI MARGOO GLOOSSEES  
AKRATEES

THOLEROI DE LOGOI PAIOUSS ‘EIKEE STUGNEES PROS KUMASSIN ATEES

O exercício se limitava ao primeiro verso do texto, *eleleu eleleu*, que os alunos deveriam repetir em voz baixa tratando de descobrir o possível significado do verso,

---

<sup>125</sup> No original: “[...] deve seguire il movimento delle immagini senza minimamente colorirle emozionalmente e tuttavia evitando quella musica unificante che toglie la possibilità de capire ciascuna parola. Se ci si lascia trasportare dalla musica non si dà più alcuna opportunità alla parola. Utilizzate il particolare.”

a partir das associações, imagens e sensações que sua pronúncia (e sonoridade) suscitava. Oida pedia aos alunos da oficina que ficassem 'vazios' e buscassem capturar a ressonância das palavras em si, também falava que deveriam, de alguma forma, se aproximar do verso grego quase como se perguntassem à sonoridade a que ele (o texto em grego) fazia referência. A busca através da sonoridade não implicava introspecção, deveria ser realizada sobre si, mas em relação aos movimentos do corpo, ao espaço e aos outros alunos-atores.

O resultado foi bastante rico. Não obstante o significado exato não tenha sido descoberto, quase todas as impressões tinham relação com o significado daquelas palavras. Alguns falavam em 'pesar' ou 'penar', outros descreviam uma sensação (ou impressão) de que o desenho melódico do verso, quando emitido, fazia um pequeno círculo e retornava ao emissor. *'Eleleu eleleu'*<sup>126</sup>, segundo Oida, normalmente é traduzido por *'ai de mim'*.

Oida relatou, durante essa oficina de três dias, que Brook desenvolveu esse exercício para redescobrir o significado *'forte'*, *'vital'* das palavras da tragédia, de forma a se aproximar desse universo esquecido. Para tanto, o primeiro passo consistia em esvaziar as palavras de todo seu conteúdo (ideológico e histórico) e reencontrá-la através da sonoridade.

A aproximação de Brook com o universo grego visava, principalmente, criar um impacto na subjetividade do atuante e do público: um acesso às camadas mais profundas da subjetividade onde as distinções entre o eu e o outro, entre o individual e o mítico não são tão definidas. Desta forma, a ação vocal era um instrumento tanto para a descoberta dos significados latentes na sonoridade da palavra quanto para a investigação dos processos interiores: o acesso a outro sujeito que fala. A

---

<sup>126</sup> Segundo o dicionário eletrônico: Lideell, Henry George & Scott, Robert. **A Greek English Lexicon**. Eleleu, ou a forma dupla Eleleu Eleleu (ἐλελεῦ ἐλελεῦ) aparece tanto no *Prometeu* de Esquilo quanto na obra de Plutarco. Em *Prometeu*, a expressão é uma interjeição de dor cujo significado se aproxima de *'um grito de dor'* (no original: *a cry of Pain*). Na tradução comentada da **Harvard College Library**, a expressão também é considerada uma interjeição tal como *Alleluia*. "This, like the Allelujah, is generally the shout of joy; here of pain." (Longman, Baldwin and Whittaker, 1831, p.106). As demais informações sobre essas consultas foram colocadas nas referências bibliográficas.

experiência artística com o grego antigo era, ao mesmo tempo, laboratório para a cena e trabalho sobre si.

A eterna questão é: somos bons instrumentos? Para isso temos que saber: qual a finalidade do instrumento?  
O objetivo é sermos instrumentos que transmitam verdades que de outro modo permaneceriam ocultas. São verdades que podem surgir de fontes profundamente íntimas ou muito distante de nós. [...] Em cada caso, a vida que estamos buscando significa ruptura com uma série de hábitos. Um hábito de falar; talvez um hábito criado por toda uma linguagem. (Brook *apud* Oida, 1999[1992], p.63)

Os hábitos representam uma resistência, uma força de inércia, que impede o acesso aos processos interiores e a manifestação da vida. A ação vocal se apresenta como uma possibilidade de ampliação tanto dos recursos vocais (reprimidos pelo uso limitado da voz no cotidiano) quanto da percepção de si (determinada por um modo de vida em que, habitualmente, corpo e mente encontram-se apartados). O trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook opera nessa dupla perspectiva.

Os procedimentos utilizados por esses diretores revelam, através da direção/condução dos exercícios, os princípios relativos à voz e a eficácia da ação vocal no trabalho do ator e no trabalho sobre si. A ação vocal se afirma na transmissão do subtexto (Stanislavski); em relação às associações (Grotowski); como meio de captura de significados latentes na sonoridade (Brook). A relação entre a sonoridade e o sentido das palavras é uma ferramenta de leitura para se compreender os objetivos da ação vocal. A especificidade dessa relação, em cada um desses diretores, evidencia as aproximações e escolhas no trato com a emissão vocal como um todo (voz + palavra). A forma como essas duas instâncias se articulam é o tema do próximo tópico.

## **5.2 A ação vocal entre a sonoridade e o sentido**

A ação vocal, pronunciada em cena, possui algumas peculiaridades que a diferenciam do texto teatral, que se circunscreve no terreno da literatura. Tanto do ponto de vista sonoro quanto do ponto de vista semântico, a ação vocal do ator é ação e provoca uma transformação em quem fala e quem ouve. A palavra em cena



ganha novos níveis de discurso, estabelecendo, voluntariamente ou não, um diálogo com o público, a encenação e a própria tradição teatral. A ação vocal pode ter como objetivo a condução da fábula, a materialização do subtexto, a ativação de potencialidades vocais presentes no corpo do ator, dentre outros tantos objetivos.

Percebe-se, ao observar a ação vocal em encenadores como Stanislavski, Jerzy Grotowski e Peter Brook, diversas possibilidades de utilização da fala cênica advindas da articulação entre o sentido das palavras (o que se diz) e sua sonoridade (como se diz). Essas duas instâncias da palavra, sua sonoridade e seu sentido, podem ser consideradas como linhas de discurso da ação vocal, já que carregam consigo a possibilidade de criar leituras autônomas para o espectador.

Tendo em vista que ambos os elementos característicos da ação vocal, são linhas de discurso e que a sonoridade das palavras contêm em si a possibilidade de significação, depreende-se que essas linhas ou vozes estabelecem entre si uma relação dialógica. Essa relação pode explicitar ou não a autonomia das instâncias discursivas através de uma estratégia em que estas vozes se apresentam como se estivessem fundidas em um discurso apenas ou como linhas independentes que se relacionam.

Estes encenadores teatrais do século XX abordaram o trabalho sobre a ação vocal em consonância com suas propostas técnicas, estéticas e éticas. É interessante notar que todos esses encenadores consideram, quando buscam procedimentos pedagógicos, a ação vocal como uma relação dialógica em que o sentido e a sonoridade são discursos simultâneos.

Tendo como ponto de partida os significados explícitos e ocultos no texto do autor, como apregoa Stanislavski, ou partindo das possibilidades vocais contidas nos ressonadores corporais, como afirma Grotowski, a produção de sentido se dá através da sutil e tensa relação entre os signos linguísticos reconhecíveis e o desenho melódico-rítmico da voz.

Para Stanislavski, a transmissão das intenções que emergem do texto do autor é uma das características da ação vocal. Portanto, ele inicialmente se dirige ao significado presente no texto (e por trás do texto) para depois se direcionar à sonoridade das frases. Uma vez captado o sentido do texto e construído o subtexto do ator, o texto é então trabalhado em suas características sonoras: seu desenho melódico, suas variações rítmicas e de intensidade serão profundamente trabalhadas com o intuito de servir e tornar vivo o texto do autor. Para esse diretor, a própria transmissão do pensamento contido nas entrelinhas do texto é ação, se dirigido ao parceiro de cena e se justificado pelas ações e reações do personagem.

Em Grotowski, a ação vocal surge da confluência entre a voz que nasce e se modula em consonância com o fluxo de impulsos da ação do ator e o texto do autor. As variações no desenho melódico da voz surgem em resposta às associações pessoais do atuante, mas também se relaciona à prosódia e o sentido do texto.

A relação, o objetivo e o *modus operandi* em Grotowski são completamente distintos daqueles de Stanislavski. O diretor polonês praticamente trilha o caminho contrário a Stanislavski não só partindo da sonoridade, mas mergulhando nela a tal ponto de considerá-la porta-voz da construção de sentidos para o espectador.

A voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar. (Grotowski, 2001, p.159)

Tanto Stanislavski como Grotowski incluíram em sua pesquisa os veículos de expressão da ação vocal citados no início deste texto: o significado (o sentido do texto) e a sonoridade. Porém, parece que os pontos de partida e seus objetivos foram diferentes. Stanislavski parte do significado, materializado no texto do autor, e por meio dele busca a construção sonora da frase. Já Grotowski parte da voz enquanto potencialidade sonora, quase fisiológica, que será confrontada com o texto.<sup>127</sup> O significado será construído através da encenação em um processo em

---

<sup>127</sup> Esta confrontação, como veremos no próximo tópico em relação ao trabalho de Cieslak sobre o texto do *O príncipe constante*, não se resume a um simples arranjo entre estruturas estranhas ente si. Conexões entre o texto e a partitura são criadas, ou melhor, descobertas.

que a montagem é realizada na mente do espectador: uma série de fragmentos de um ou mais atores que, justapostos e lapidados, criam, junto ao texto, um sentido de totalidade ou de uma história linear para o espectador. Para Stanislavski, o desenho melódico, sonoro, da ação vocal é construído a partir do subtexto do ator, tendo como referência direta o texto do autor.

### 5.3 A musicalidade do texto

Stanislavski aborda o tema da musicalidade da ação vocal explicando o que seria para ele o desenho melódico da língua russa. Diferentemente das línguas romanas, cujos povos preferem o tom maior, para o diretor os russos falam, quase sempre, em tom menor. No seu já citado *Trabalho do ator sobre si mesmo*, ele cita vários exemplos de construção melódica e utilização da pontuação para exprimir estados de ânimo.

A valorização da sonoridade de algumas palavras da frase, o ralentar como recurso para enfatizar certas passagens, a explicitação do subtexto obtida através dos nuances vocais, da entonação e das pausas, parece conduzir a um só objetivo: criar, através da ação vocal, uma força de persuasão emotiva sobre quem escuta.

Tal força é evidente no relato de Stanislavski sobre Tommaso Salvini<sup>128</sup>, que foi perguntado certa vez sobre como conseguia gritar tão forte estando já idoso. O ator respondeu: “eu não grito. São vocês que gritam dentro de vocês. Eu somente abro a boca: a minha tarefa é levar, gradativamente, o papel ao seu ponto culminante e então, se sente a necessidade, é o espectador que grita a si mesmo aquilo que crê que grito eu.”<sup>129</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.375).

Vislumbra-se então o trabalho de Stanislavski como uma tentativa de realçar uma *musicalidade para a ação vocal* através da análise da ação, da compreensão do subtexto do autor e da utilização dos matizes sonoros da voz para reforçar as

---

<sup>128</sup> Tommaso Salvini (1829 - 1915) ator italiano. Sua atuação em *Otelo*, em 1856, foi uma das grandes inspirações do então jovem ator Stanislavski.

<sup>129</sup> No original: "Io non grido. Siete voi che gridate dentro di voi. Io apro solo la bocca: Il mio compito è di portare gradatamente la parte al punto culminante, allora, se lo sente necessario, è lo spettatore che grida a se stesso quello che crede gridi io."

intenções e movimentos que o texto sugere. Grotowski, por outro lado, busca criar uma *musicalidade na ação vocal* pelo contraponto que tem por um lado o texto, e por outro a vocalidade, que nasce e tem como referência tanto as ações, associações e memórias do ator como a aceitação do corpo como potencialidade orgânica. Vocalidade e texto, para Grotowski, são estruturas que se relacionam, mas não se fundem, e terminam por criar um terceiro significado através do ajuste do texto com a partitura física e vocal do ator.

Peter Brook assinala que o desenho melódico da fala, da palavra, pode conter em si a semente de seu significado. Sugere, dessa forma, que o próprio texto, pela sua articulação prosódica, indica a forma como deve ser dito. A busca de Brook se aproxima da busca por uma *musicalidade da ação vocal*, já que, para este encenador, as palavras contêm em si a semente de seu significado.

#### **5.4 A relação ator, personagem e texto**

Comparar os procedimentos no que se refere à relação ator-personagem-texto mostra algumas peculiaridades em relação à abordagem do texto em cada um desses diretores, tanto na forma como o texto se relaciona com a partitura quanto na possível tarefa / função da voz na cena: sua eficácia na visão de cada um desses diretores.

Nesse tópico as lentes se ajustam para a relação ator / personagem com o intuito de compreender a relação ator / texto. O tema 'personagem' em cada um desses diretores seria por si objeto possível de uma dissertação, de forma que meu interesse é perceber como opera a ação vocal através da relação do ator com os elementos utilizados por esses diretores para a construção / desconstrução da noção de personagem.

Stanislavski pedia aos atores que partissem de si mesmos para se aproximarem do personagem. Nesse sentido o personagem seria criado pelo ator, mas dentro dos limites, das margens definidas pelo autor e compreendidas pelo ator através da análise ativa do texto. Para o diretor, ação interior faria par com o conceito de

vivência e ambos seriam elementos capazes de animar a ação física. A ação interna/vivência do ator e a ação externa/situação cênica do personagem estabelecem um movimento de retroalimentação. A vida do ator justifica o personagem e a situação do personagem na peça anima as memórias e vivências análogas do ator. São análogas porque se trata das vivências do ator nas condições do personagem, ou seja, nas margens definidas pelo autor.

No entanto, o personagem criado pelo ator ultrapassa o papel tal como foi concebido pelo autor. Do ator é exigido que sejam preenchidos, através da linha de ações do personagem, os espaços de tempo não mencionados no texto escrito da obra. Ele precisa ter um antes e um depois da obra, deve existir nos atos e cenas não escritos para o papel pelo autor, mas previstos pelo desenvolvimento lógico da fábula. O papel é definido pela linha transversal do personagem na obra, ou seja, todos os acontecimentos, escolhas, omissões, decisões, reações, pensamentos, desejos e atos do personagem que o conectam ao desenvolvimento da trama e a realização da supertarefa. Para Knebel (1996, p.51), trata-se de uma "[...] ação única, direcionada à supertarefa, que Stanislavski denomina ação transversal."<sup>130</sup> Esta ação transversal é sustentada pelo ator ao longo da peça e atua de forma subjacente, modulando tanto as atitudes e comportamentos do personagem quanto as demais ações executadas pelo ator. Depois de analisar, através das ações, os episódios contidos no texto, o ator começa a compreender a linha que une essas partículas de ação através da linha geral do conflito. O papel funcionaria como a ponta do *iceberg* do personagem - o que sobra do personagem em relação ao papel é exatamente o que imprime a este último sua credibilidade.

A definição das tarefas, da ação transversal, do germe do personagem, não se realiza de forma rápida, mas é o resultado de longas pesquisas que tomam como ponto de partida a resolução das tarefas mais evidentes do personagem. Depois, passando de um episódio a outro, o ator clareia para si mesmo toda a linha do próprio comportamento e do próprio conflito com os outros personagens, e sua lógica no desenvolvimento da ação. Na consciência do ator essa linha deve ser ininterrupta. Essa linha começa, para o ator, muito antes do início da ação sobre a cena e termina depois do epílogo, e

---

<sup>130</sup> No original: "[...] acción única, dirigida hacia la supertarea, que Stanislavsky denomina acción transversal."

não se interrompe nos momentos em que o personagem não é presente na cena.<sup>131</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.146)

A linha do personagem deve ser construída de modo claro, preciso, convincente e sobretudo, orgânico. Para Stanislavski (Toporkov, 1998[1950]), a linha das ações físicas é o esqueleto sobre o qual se desenvolvem os elementos que constituem o personagem. Por um lado ela margeia e direciona a natureza orgânica do ator dentro do comportamento cênico e por outro é o canal de expressão dos sentimentos e vivências do personagem. Os elementos do ator, suas vivências, fundem-se aos elementos do personagem: as circunstâncias dadas, as tarefas, a supertarefa e a ação transversal para a constituição de um terceiro elemento: a retroalimentação entre a linha do personagem na peça e a linha de ações físicas do ator cria a linha de tendência do ator-personagem. “De resto, aquilo que determina a completa fusão do ator com a parte e gera a nova criatura, o ator-personagem, surge inconscientemente.”<sup>132</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.214)

Assim, a organicidade dá sentido, credibilidade e legitimidade ao personagem que por sua vez, fornece substância ao papel. Um mesmo papel pode ser preenchido por vários personagens, criados a partir de diversos ‘eu’ nas circunstâncias dadas. Stanislavski foi muito insistente na necessidade de que o ator analise, em ação, o percurso do personagem através de pequenos episódios. O ponto de partida não é de se perguntar quem é Ofélia, mas de se estabelecer o ‘eu’ do ator como ponte para o personagem através da pergunta: se fosse eu, nas condições de Ofélia, que coisa faria? A única resposta possível é a ação física que estabelece o tráfego entre a natureza orgânica, os processos interiores da vivência e a caracterização externa do personagem.

---

<sup>131</sup> No original: "La definizione dei compiti, dell'azione trasversale, del germe del personaggio, non si realizza in breve tempo, ma è il risultato di lunghe ricerche che prendono le mosse dalla risoluzione dei compiti più evidenti del personaggio. Poi, passando da un episodio all'altro, l'attore chiarisce a se stesso tutta la linea del proprio comportamento e del proprio conflitto con gli altri personaggi, e la sua logica nello svolgimento dell'azione. Nella coscienza dell'interprete questa linea deve essere ininterrotta. Essa per l'azione nasce molto prima dell'inizio dell'azione sulla scena, termina al di là dell'epilogo, e non si interrompe nei momenti in cui il personaggio non è presente sulla scena."

<sup>132</sup> No original: "Il resto, ciò che determina la completa fusione dell'attore con la parte e genera la nuova creatura, l'attore-personaggio, avviene inconsciamente."

Com certeza, o ator de Stanislavski é um autor de subtextos: estes irão preencher o texto de sentido, imprimir nuances e entonações às frases, transformar a palavra em uma ação direcionada ao parceiro de cena. No entanto, da mesma forma que o texto do autor estabelece margens para a criação do personagem pelo ator, o subtexto é criado pelo ator a partir da análise do conflito, da supertarefa e das intenções implícitas nas ações e falas do personagem. Poder-se-ia dizer que, por analogia, a linha do subtexto está para a ação vocal assim como a ação transversal está para a ação. A transmissão do subtexto seria a função principal da ação verbal, já que “[...] a palavra escrita pelo autor está morta se não é esquentada pela vivência interna do intérprete.”<sup>133</sup> (Knebel, 2000, p.165)

No processo de criação do espetáculo *O príncipe constante*, como foi tratado no capítulo 3, Grotowski não partiu da análise do texto, nem das circunstâncias dadas, mas de uma experiência vivida pelo próprio Cieslak em sua juventude. O ator memorizou o texto que falaria no espetáculo com tal precisão de poder começar a dizê-lo de qualquer ponto, inclusive do meio de uma frase. O texto foi trabalhado por Grotowski não a partir de seu conteúdo literal, seus sentidos implícitos ou subtexto. O diretor buscou colocar o "fluxo de palavras" sobre o "rio da lembrança dos impulsos do seu corpo."<sup>134</sup>(Grotowski, 1994[1990], p.10). A ação rememorada por Cieslak oferecia um suporte para a emissão do texto que era trabalhado a partir / através dos impulsos do corpo.

Das reações do corpo nasce a voz, da voz, a palavra. Se o corpo se torna um fluxo de impulsos vivos, não é um problema impor-lhe uma certa ordem das frases. Uma vez que é como se os impulsos engolissem aquelas frases, sem mudá-las, as absorvessem. Em tal caso, a interpretação do texto não constitui absolutamente um problema: aquilo que acontece de vocês, o interpreta por si só. (Grotowski, 2010[1970], p.204)

A citação de Grotowski indica que o texto deve seguir os impulsos do corpo, o fluxo da ação, sem uma preocupação com seu sentido literal. No entanto, como havia anunciado no capítulo sobre Grotowski, creio que duas advertências devem ser

---

<sup>133</sup> No original: “[...] la palabra escrita por el autor está muerta si no es caldeada por la vivencia interna del intérprete.”

<sup>134</sup> No original: "flujo de palabras" e "río del llamado de los impulsos de su cuerpo."

colocadas. A primeira é que, de uma maneira sutil, é possível perceber conexões entre o trabalho de Cieslak e o texto de Calderón / Slowacki: ambos se relacionam com uma redenção que se efetiva pela aceitação - do próprio corpo e do próprio destino.

A segunda se relaciona com o fato de que, no caso de Cieslak, não se tratou de um movimento de simplesmente despejar as palavras sobre uma partitura qualquer como se esta última fosse suficiente para agregar intensidade e credibilidade ao trabalho do ator. Ou seja, no trabalho de Cieslak não houve um menosprezo pelo trabalho com o texto, a partitura vocal servia (no sentido de dar assistência) de base e de proteção para aquela “prece carnal” de que fala Grotowski. O diretor, quando afirma que Cieslak “[...] aprendeu o texto com o coração” certamente não está se referindo a algo mecânico, mas a um aprendizado que ocorre dentro, no íntimo. Um crítico que assistiu ao espetáculo protagonizado por Cieslak afirmou: “Era muito difícil para eu falar disso, mesmo nomear isso dessa maneira: ‘que Cieslak esculpia o espaço com sua voz’. Ele era sua voz, ele estava completo nela.” (Motta Lima *apud* filme *The Total Actor*, 2008, p.166). Creio que a relação estabelecida entre a ação física de Cieslak com o texto de Calderón/Slovacki tem a ver com essa intimidade; de forma que a ação vocal, a relação texto-impulso, era um ingrediente importante para a totalidade da ação realizada por Cieslak em *O príncipe constante*.

Para Brook, um modelo para o ator são os contadores de histórias. Inspirados na figura do *Griot*, os atores do CIRT estabelecem vínculos, tanto com suas motivações internas quanto com a história narrada. A relação com o espectador é um meio para criar, junto e diante do público, um universo imaginário. A relação do ator com esses pontos de contato opera de forma flutuante, sua atenção circula, mas sem se perder nem nos labirintos da psique nem nas reações do público. O ator de Brook não necessita desaparecer para que a história ou determinado personagem apareça. Ele lança mão de suas memórias, desejos, capacidades e experiências como recurso para a narração. “Igual, porque os atores - desde que começamos no Centro<sup>135</sup> com

---

<sup>135</sup> CIRT



todas as nossas viagens - sempre insistiram para que estejam muito, muito próximos à forma de narrar.”<sup>136</sup> (Croyden, 2003, p.240)

Brook auxilia o ator a se aproximar do personagem provocando seu interesse pela dimensão pessoal do personagem, seu aspecto humano, de forma a suscitar uma atitude no sentido de re-conhecer um personagem que, de tão conhecido, costuma gerar um sem número de ideias pré-concebidas. Essa atitude/pergunta coloca o ator diante desse *outro* desconhecido:

Que se pode dizer a um jovem ator que quer representar um destes grandes papéis? Esqueça Shakespeare. Esqueça que alguma vez houve um homem com este nome. [...] Pense somente que sua responsabilidade enquanto ator é dar vida a seres humanos. Então imagine unicamente - como um truque útil - que o personagem que você está encarnando realmente existiu, imagine que alguém seguiu o personagem secretamente, com um gravador, de tal modo que as palavras que ele pronunciava fossem realmente suas. [...] É só esquecendo Shakespeare que podemos começar a encontrá-lo. (Brook, 2002[1998], p.10)<sup>137</sup>

No trato com a palavra, Brook parece seguir o mesmo procedimento: esvaziar a palavra de qualquer conteúdo ideológico, qualquer impressão pré-existente, de forma que a palavra, o verso, seja uma forma a ser redescoberta. E que guarde, ela mesma, a maneira como deve ser pronunciada.

Estando assim convencidos, somos tomados por um grande desejo de conhecer esta pessoa excepcional. Isto não nos conduz nem à negligência, nem a uma menor preocupação para com o detalhe sensível do verso. Pelo contrário, cada sílaba ganha uma nova importância, cada nova letra pode tornar-se um elemento essencial na reconstrução de um cérebro de uma complexidade imensa. (Brook, 2002[1998], p.10)

---

<sup>136</sup> No original: “Igual, porque los actores – desde que empezamos en el Centro con todos nuestros viajes – siempre han insistido en que están muy, muy cerca de la forma de narrar.”

<sup>137</sup> Programa do espetáculo *A Tragédia de Hamlet* com direção de Peter Brook. Trecho retirado de *Avec Shakespeare*, Acte Sud, 1998.

No original: " Le parole hanno un movimento dinamico e scoprendolo cogliamo il movimento reale del personaggio. Gran parte dell'ispirazione è nascosta nelle lettere e nelle parole, quando non è nella posizione delle parole, nel loro modo de risponderci attraverso um monologo."

Cada palavra se torna uma chave, uma peça do mosaico que irá primeiro conduzir ao personagem e depois revelar a dinâmica da peça. "As palavras têm um movimento dinâmico e ao descobri-lo capturamos também o movimento real do personagem. Grande parte da inspiração está escondida nas letras e nas sílabas, ou então está na posição das palavras, na forma em que elas manifestam através do monólogo."(Brook *apud* Banu, 1994, p.169) Os versos de Shakespeare são vistos como mapas que indicam como devem ser ditos. Como já mencionado, a pronúncia do texto é construída através de um desenho rítmico-melódico sugerido pela própria palavra e frase.

Na perspectiva de Stanislavski, Grotowski e Brook, o personagem pode ser pensado como um movimento em direção a um outro. Para Stanislavski esse outro, mesmo que tenha origem no 'eu' do ator está definido pelos limites colocados pelo texto do autor. O ator permanece sendo ele mesmo, enquanto trabalha 'como se' a vida do personagem fosse sua própria vida.

Para Grotowski, o corpo-vida implica a presença de um *outro*, trata-se de um território diverso da individualidade cotidiana, mas intimamente ligado a esta: algo que poderia ser nomeado como *outro/eu*. Na perspectiva do corpo-memória o contato é um elemento fundamental, já que as recordações tocam algo de essencial quando se ligam a um outro ser humano. No corpo-vida estão inscritos esses *outros*. "Então a gente não se encontra nem no personagem nem no não-personagem. A partir dos detalhes, pode-se descobrir em si um outro - o avô, a mãe."<sup>138</sup> (Grotowski, 1993[1987], p.79) Se o corpo inteiro do ator é memória, então a fronteira entre aquilo que sou eu e aquilo que é o outro (registrado em mim) se dilui.

E se vocês evocam com o corpo-vida o instante que no qual vocês tiveram tocado alguém, aquele alguém se mostrará naquilo que vocês fazem. E talvez ao mesmo tempo estará presente aquele que é o seu *partner*, aqui e agora, e quem esteve na nossa vida e quem vai chegar: e Ele será uno. (Grotowski, 2010[1970], p.206)

---

<sup>138</sup> No original: "Entonces uno no se encuentra ni en el personaje ni en el no-personaje. A partir de los detalles, se puede descubrir en sí a outro - al abuelo, la madre."

Dessa forma, o *outro* para Grotowski é um outro que é também o próprio ator, seu corpo-memória: "[...] E quando digo *corpo*, digo *vida*, digo *eu mesmo*, você, *você inteiro*, digo." (*Ibidem, idem*) Não seria exato dizer que se trata de um outro interno em Grotowski e um outro externo em Stanislavski, já que essas fronteiras não podem, nesses diretores, ser tão bem definidas. São processos nos quais se podem perceber tendências, mas que não cabem dentro de esquemas tão rígidos.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, é possível pensar o personagem de Brook como um outro flutuante, que ora se vincula às motivações do ator ora busca, no público, a alavanca para elevar atores e público ao universo imaginário proposto pela fábula. Brook intenciona, através de suas investigações, forjar um ator-narrador que, presente ele mesmo diante do público, seja capaz de transmitir uma experiência. Para Brook, o narrador é uma testemunha da história que conta, não está completamente fora, mas também não está totalmente envolvido.

Esta pesquisa não pretende aprofundar a noção de personagem no trabalho desses diretores, mas perceber que, mesmo com o valor atribuído ao texto do autor por Stanislavski, o trabalho do ator com o texto, na abordagem dos três diretores, ganha o status de ação, mas, principalmente, de criação no processo criativo do ator. Criação porque a força motriz da enunciação do texto, aquilo que o conduz, é um elemento de investigação centrado no ator. Ação porque pressupõe estar em relação com, estar em contato. A abrangência e implicação da ideia de contato será o tema do próximo tópico.

## 5.5 O contato

Em nota de rodapé do capítulo 2 relato que em um dos manuscritos do segundo volume do livro *O trabalho do ator sobre si* havia uma anotação de Stanislavski datada 1936 com os subtítulos: *Trabalho sobre o personagem. O contato como processo orgânico (ampliação do capítulo intitulado: O contato)*. A expressão *O contato como processo orgânico* revela a importância do tema no trabalho desses diretores. A noção de contato parece operar nesses diretores em dois níveis: o

vínculo com os processos interiores e o contato que se direciona ao externo: o espaço, os parceiros de cena e o público.

Contato e Comunicação são tratados por Stanislavski como sinônimos no *Il Lavoro dell'attore su se stesso*<sup>139</sup>. No livro em questão, o tema aparece relacionado à primeira parte do livro que descreve o método para atuar os sentimentos. Nesse momento, o trabalho de Stanislavski se baseava na premissa da busca de emoções análogas àquelas do personagem através da chamada memória emotiva.

No entanto, é no trato com o tema da comunicação e do contato que o diretor russo aborda temas fundamentais sobre a relação entre os atores em cena e a relação ator-espectador. Tais relações servirão de base para entender a palavra como meio de contato. A questão é: como se processa e quais as características do contato que se processa tendo a palavra como suporte?

Falar significa agir. A ação vem imposta pela necessidade de imprimir nos outros aquilo que vemos. Não importa se o outro é capaz de ver ou não: se ocupará disto a mãe-natureza ou o pai-subconsciente.<sup>140</sup>  
(Stanislavski, 2003[1938], p.358)

Stanislavski afirma que para manter o interesse do público é fundamental que o ator se preocupe com o processo de comunicação com os companheiros através de uma troca recíproca de pensamentos, sentimentos e ações. A tarefa do ator, nesse caso, é querer comunicar, estabelecer o contato, e a própria vontade provoca a necessidade de agir: a ação vocal. O diretor salienta ainda que “[...] o material interior, escolhido para o contato, seja interessante e atraia a atenção de quem olha e escuta.”<sup>141</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.205)

Para Grotowski, o contato pressupõe uma relação concreta com o espaço: a ação vocal se projeta em direção ao outro, seja ele um ator ou o próprio espaço físico. A

---

<sup>139</sup> a primeira parte do livro é intitulada *Il Metodo per Attuare i Sentimenti (O metodo para atuar os sentimentos)*, o capítulo *Comunicação* vem logo depois do capítulo *A memória emotiva*.

<sup>140</sup> No original: “Parlare significa agire. L’azione ci viene imposta dalla necessità di inculcare negli altri quello che vediamo noi. Non importa se l’altro è capace di vedere o no: ci penserà madre-natura o padre-subconscio.”

<sup>141</sup> No original: “[...] il materiale interiore, scelto per il contatto, sia interessante e attragga l’attenzione di chi guarda e ascolta.”

ação vocal para Grotowski é pensada em termos de força material, diferentemente de Stanislavski, que a entende como transmissão do pensamento. Em Grotowski, o contato estabelecia uma tarefa para a voz do ator, transformando-a em uma ação vocal. Para isso, a voz deveria cumprir uma ação direcionada ao parceiro ou ao espaço. O ator não está mais buscando ativar o ressonador do alto da cabeça, mas direcionar sua voz para o teto, como se sua boca estivesse no alto da cabeça, e criar um eco exterior.

Nesse caso, a nossa atitude, a nossa atenção não está orientada em direção a nós mesmos, mas em direção ao exterior. Porque escutaremos o eco. O eco deve ser real e, ao mesmo tempo, a voz deve ser dirigida ao teto. Se isso não fosse suficiente, eu costumava ajudar o ator com a fórmula: 'A sua boca está sobre a cabeça.' (Grotowski, 2010[1969], p.154)

A possibilidade de agir com a voz em diferentes direções no espaço (além do teto, é possível trabalhar o chão, a parede à frente, atrás etc.) faz com que o ator ponha a trabalhar os diferentes vibradores por si só<sup>142</sup>. A voz age sobre o espaço, produz um fenômeno externo - o eco, e o ator pode ouvir esse eco que por ser um fenômeno externo não bloqueia o processo orgânico. Para Grotowski, quando o contato se efetiva, a voz adquire outras qualidades de vibração: de dura e mecânica passa a emitir pequenas nuances ou gradações sonoras.

As associações que liberam os impulsos do corpo têm um vasto campo de amplificação por meio de imagens de animais e de natureza, de plantas, e imagens quase fantásticas como: 'Você está se tornando longo, pequeno, grande etc.' Tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isto libera aqueles impulsos que não são frios, mas que são procurados no âmbito de nossa memória, do nosso 'corpo-memória'. É isso que criará a voz. Então permanece um só problema? Vocês não podem trabalhar com a voz sem trabalhar com o 'corpo-memória'. (Grotowski, 2010[1969], p. 158)

A ação vocal, quando se relaciona às associações, é capaz de liberar os impulsos do corpo estabelecendo um contato com o *corpo-memória*. Através do *corpo-*

---

<sup>142</sup> Grotowski adverte que também esse direcionamento da voz no espaço pode se transformar em algo mecânico se não representar a busca por uma relação. Grotowski utiliza, como exemplo, a diferença na qualidade da vibração vocal quando o ator direciona a voz para o teto e quando o ator trabalha com uma associação, buscando, com a voz, chamar alguém que mora no alto da montanha.

*memória*, os ressonadores podem atuar de forma potente, mas sem o risco da mecanicidade. Estar em contato, para Grotowski, significa direcionar a voz tanto a esse 'outro' / espaço quanto a esse 'outro' / associação que conduz a voz modulando-a através dos impulsos do corpo.

Em um filme documentário sobre a vida e obra de Stanislavski existe um pequeno trecho que ilustra bem a importância do contato no trabalho desse diretor. Na cena, uma filmagem de uma das últimas aulas do diretor russo, Stanislavski observa dois atores que fazem uma leitura de mesa. Ao fim do diálogo, Stanislavski faz o seguinte comentário: "O que falta a este diálogo? Eu lhes digo: O problema é que você (a um dos atores) não fala para ele, que, conseqüentemente, não o escuta. Vocês não estão realmente em contato". (declaração veiculada no filme: *Le Siècle Stanislavski*. Direção: Lew Bogdan. Paris: *La Sept Vidéo*, 1993.)

O contato com o parceiro de cena ocorre de forma recíproca, ou seja, implica uma corrente contrária que é a assimilação às reações do parceiro com o qual se comunica. Dessa forma, o processo de comunicação não ocorreria somente em quem fala: aquele que escuta também está implicado na comunicação já que participa e interfere através de pequenas reações e micro-movimentos. Para Stanislavski (2003[1938], p.215), a atenção do ator deve fluir entre três tipos de contato:

1. o contato direto com o parceiro de cena, e através dele o contato indireto com o público;
2. o auto-contato;
3. o contato com seres ausentes ou imaginários.

Para o diretor russo, os sentidos da visão e da audição são os instrumentos mais potentes para a efetivação do contato. Em um experimento realizado com seus atores, Stanislavski demonstrou que mesmo amordaçado e amarrado a uma cadeira um ator poderia estabelecer a comunicação utilizando somente seus olhos e ouvidos.

Qual é o órgão mais útil e indispensável? A visão ou a palavra?  
Pelo que sei o olhar exprime o sentimento, a palavra o pensamento.  
Sim, mas até que ponto? O sentimento influencia também os órgãos da voz, porque não é a palavra que conta, mas a entonação.  
Depois tem o ouvido. O ouvido é o estímulo mais eficaz do sentimento, o complemento natural da palavra, porque sem o ouvido ninguém poderia escutar a palavra.<sup>143</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.216)

A capacidade do ouvido de estimular os sentimentos reafirma a importância do contato como meio para ativar os processos interiores. O processo da vivência não ocorreria de forma isolada e introspectiva, mas através de um processo que transita entre as memórias do ator e o contato com o parceiro de cena. Torna-se clara a necessidade de se relacionar a ação interior com o contato e a reação aos acontecimentos cênicos. A manutenção da vida das ações físicas está intimamente ligada à conexão do ator com os pontos de contato.

Compreendeste o valor dos órgãos de contato. Não o esqueças mais. Basta de olhar vazio, olhos inexpressivos, vozes incolores. Basta de falas privadas de entonação. Basta de atitudes deformadas, a coluna rígida, os braços endurecidos, as mãos inertes. Chega de caminhadas naquele modo horroroso.<sup>144</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p. 217)

As características elencadas por Stanislavski para determinar um corpo sem contato correspondem claramente às características apontadas por Grotowski para observar a presença ou não de vida em uma ação física. O diretor afirma que a vida das ações físicas poderia ser percebida através de certos sintomas.

No trato da cena, a ação vocal, para Stanislavski, implica a capacidade do ator de transmitir e contagiar o parceiro com suas próprias imagens. Para tanto, do ator é

---

<sup>143</sup> No original: "Qual è l'organo più utile e indispensabile? La vista o la parola? A quanto ne so lo sguardo esprime il sentimento, la parola il pensiero. Sì, ma fino a che punto? Il sentimento influenza anche gli organi della voce, poiché non è la parola che conta, ma l'intonazione.

Poi c'è l'udito. L'udito è lo stimolo più efficace del sentimento, il completamento naturale della parola, perchè senza l'udito nessuno potrebbe ascoltare la parola."

<sup>144</sup> No original: "Hai capito il valore degli organi di contatto. Non te lo dimenticare più. Basta con lo sguardo vuoto, i visi inespessivi, le voci incolore. Basta col parlare privo d'intonazione. Basta con quegli atteggiamenti da storpi, la spina dorsale rigida, le braccia legnose, le mani inerti. Basta camminare in quel modo orrendo."

exigido que tenha uma visão clara de modo que quem escuta seja induzido a ver aquilo do qual se fala.

A esfera da ação verbal é ilimitada. Pode-se transmitir um pensamento com uma frase, com a entonação, a exclamação, as palavras. A transmissão do próprio pensamento é ação. Os teus pensamentos, palavras e imagens devem ser dirigidos diretamente ao parceiro.<sup>145</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.128)

Uma característica fundamental *da ação vocal* que pode ser constada a partir da citação de Toporkov é que a transmissão do pensamento é ação se dirigida, através das palavras, ao parceiro de cena. O ator deve transmitir as suas imagens, deve fazer de modo que o parceiro de cena veja (tenha a experiência) as imagens com os próprios olhos. “Fale para os olhos, não para a orelha. Pode ameaçar, bajular, suplicar, o que quiser. Mas tudo para ele, para o seu parceiro.”<sup>146</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.129) A comunicação só efetiva quando as imagens do subtexto são captadas (percebidas, visualizadas) pelo ouvinte através do texto.

Stanislavski compara a representação diante do público com o canto em uma sala que possui uma acústica perfeita. Assim, o público cumpriria o papel de ampliar a frequência e devolver ao ator os sentimentos comunicados. Trata-se de um fenômeno de ressonância: as notas emocionais tocadas pelo ator fariam vibrar notas emocionais similares também no espectador que pela quantidade causaria a ampliação dessa vibração na sala. O contato com o público não ocorre diretamente, mas inconscientemente, pois é mediado pelo contato direto com o parceiro de cena.

Observar a abordagem de Stanislavski da relação com o público a partir da ideia de contato e comunicação contribui para o entendimento desta relação não como isolamento e indiferença, mas como um contato indireto. A transmissão do pensamento através da *ação vocal* e a irradiação das emoções ocorrem de forma direta e consciente para o parceiro de cena e terminam por abarcar, de forma inconsciente, o público.

---

<sup>145</sup> No original: “La sfera dell’azione verbale è sconfinata. Si può trasmettere un pensiero con una frase, con l’intonazione, l’esclamazione. Le parole. La trasmissione del proprio pensiero è azione. I vostri pensieri, le parole, le immagini devono essere dirette al partner.”

<sup>146</sup> No original: “Parli per gli occhi, non per le orecchie. Può minacciare, lusingare, supplicare, quello che vuole. Ma tutto per lui, per il suo partner.



Durante os ensaios de *Tartufo* era visível a preocupação de Stanislavski com a pronúncia vazia do texto. Os atores por diversas vezes reduziam suas improvisações à mera discussão verbal esquecendo as tarefas físicas e as tarefas vocais - as intenções no subtexto da fala e a 'imagem interior' revelada pela palavra e comunicada ao parceiro de cena.

- Vocês não devem se escutar, mas ver aquilo de que falam, claramente, em todos os detalhes, como na vida. Então a cena se tornará mais clara e até o público verá mais claramente.<sup>147</sup> (Toporkov, 1998[1950], p.124)

Também Knebel (2000) afirma que, para o diretor russo, se o ator visualiza aquilo que deve falar, se tem claras as imagens com as quais vai convencer seu interlocutor em cena, conseguirá conquistar a atenção também do espectador. Suas visões, convicções, crenças e sentimentos podem, através da forma em que é dito texto, tocar o espectador e conduzi-lo a experimentar uma complexa cadeia de associações e imagens geradas pela palavra.

Para Brook, o público é o responsável por converter o ensaio em um evento que ocorre no presente. Isso revela a positividade atribuída ao público, como catalizador, e intensificador, da experiência do presente no presente. A viagem, empreendida por Brook e os atores do CIRT à África, que resultou no espetáculo *A conferência dos pássaros* a partir de texto homônimo de *Farid Ad-Din Attar*<sup>148</sup>, consistiu, basicamente, em improvisações realizadas em vilarejos da África. A escolha de Brook pela África tinha um objetivo muito claro: o estudo da relação com o público. Brook considera o espectador como um participante do espetáculo, um ingrediente fundamental do evento teatral. No entanto, essa participação é bem distinta da ideia de uma plateia participante que é incitada a subir no palco, movimentar-se nele e integrar-se ao grupo de atores. Participação para Brook é ser cúmplice da ação e

---

<sup>147</sup> No original: "Non dovete ascoltarvi, ma vedere ciò di cui parlate chiaramente, in tutti i dettagli, come nella vita. Allora la scena diventerà più chiara e anche il pubblico vedrà più chiaramente."

<sup>148</sup> Farid ad-Din Attar é um dos mais celebres poetas místicos da Pérsia. Viveu entre os anos 1100 e 1200 em uma época em que o sufismo era pouco praticado. Entre as numerosas obras que lhe são atribuídas *A Conferência dos Pássaros* é a mais notável. Construída através uma articulada estrutura dialógica que reelabora epístolas filosóficas de vários autores antigos, a obra, mais que um poema narrativo é um livro de sabedoria onde a alegoria da viagem dos pássaros deixa transparecer a intenção didática.

aceitar o jogo proposto pelo ator. A função do público não tem a ver com passividade, o espectador participa com sua presença atenta.

De fato, nenhum desses elementos podem ser separados, mas a relação entre o ator e o público é a única realidade teatral. Não existe teatro, não existe nada que alguém possa examinar, ou discutir, ou sentir, ou pensar, ou colocar-se em confronto, exceto no momento em que o ator e o público entram em relação. A pergunta do que converte o teatro em uma relação satisfatória é a pergunta mais profunda, e talvez a única, do teatro do nosso tempo.<sup>149</sup> (Croyden, 2003, p.48)

Essa relação com o espectador é algo que deve ser aprendida, sentida e ensaiada. E, nesse sentido, a África oferecia ótimos espectadores. Nos pequenos vilarejos do Saara, a equipe de Brook pôde confrontar-se com pessoas que nunca haviam ido ao teatro e nunca haviam visto alguém atuando. Brook recorre às diversas palavras que existem em francês para designar público, preferindo, aquela que parece traduzir, de forma mais justa, a relação dos atores com a plateia. *Assistance*, em francês, refere-se a assistência, dar assistência. Essa palavra simples é uma chave para a compreensão da dinâmica desta relação, na medida em que o público assiste ao ator, e no sentido inverso o espectador recebe também a assistência vinda da cena. Brook utiliza, para a relação entre o ator e o público, a metáfora do abraço, no qual atores e espectador estão "[...] completamente entrelaçados e unidos."<sup>150</sup> (Croyden *apud* Banu, 1994, p.119) estabelecendo a relação como um dos principais objetivos do ato teatral.

Os elementos que demarcam uma concepção de relação ator/espectador remetem à ideia de uma relação de fluidez, em outras palavras, uma relação orgânica. Em certo sentido, organicidade para Brook ultrapassa os limites do trabalho do ator consigo mesmo e inclui uma relação que se inicia em motivações e impulsos internos e termina por englobar também o público, parte integrante e indissociável do evento teatral. Seria possível arriscar que, na perspectiva de Brook, o processo orgânico

---

<sup>149</sup> No original: "De hecho, ninguno de esos elementos puede separarse, pero la relación entre el actor y el público es la única realidad teatral. No hay teatro, no hay nada que uno pueda examinar, o discutir, o sentir, o pensar, o por lo que enfrentarse, excepto en el momento em que el actor y el público entran en relación. La pregunta más profunda, y quizá la única, del teatro de nuestro tiempo."

<sup>150</sup> No original: "[...] completamente intrecciati e uniti."

ultrapassa os limites do corpo do ator, e do jogo entre os atores<sup>151</sup>. O processo orgânico em Brook se alarga e se efetiva na flutuação ator / espectador, narrador / personagem.

Sintomas escolhidos por Stanislavski e Grotowski para observar a presença ou não de organicidade nas ações físicas, tais como o contato e a fluidez do movimento, reaparecem em Brook desde uma perspectiva diversa. O contato é concebido a partir de um triângulo em que os atores são a base e o público representa o vértice, de forma que o contato exige mais que uma percepção, exige uma escuta apurada da presença do público por parte do ator. "Assim, o ator é permanentemente obrigado a lutar para descobrir e manter esta tríplice relação: consigo próprio, com o outro e com a plateia." (Brook, 2002, p.28). É instrutivo relacionar esta tríplice relação proposta por Brook com os círculos de atenção desenvolvidos por Stanislavski. "Hoje eu vou mostrar-lhe o chamado círculo de atenção. Não se trata apenas de pontos, mas uma área circunscrita, de dimensão pequena, que contém vários objetos individuais."<sup>152</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.93)

Para o diretor esses círculos se dividiram em pequeno, médio e grande e incluem, respectivamente, o ator, sua mesa, seu abajur e livro; o ator, sua mesa e o sofá da sala; o ator, seus objetos e toda a sala. Essa situação representa, naturalmente, um exercício em que o ator trabalha em seu escritório.

A diferença entre a abordagem de Stanislavski e Brook se evidencia pelo movimento (e direção) realizado pela atenção. Para Stanislavski a atenção é trabalhada a partir do círculo pequeno de atenção e à medida que esse círculo se estabelece e fortalece vai pouco a pouco incluindo os círculos médio e grande - a atenção se expande em torno do ator. Para Brook, a tríplice relação ocorre de forma simultânea e, no que tange a atenção que direciona essas relações, seria interessante notar que ela, efetivamente, flutua entre os vértices desse triângulo: o ator consigo, o ator com o parceiro e o ator com o espectador.

---

<sup>151</sup> Creio que essa noção de alargamento da organicidade que ultrapassa o corpo do ator/atuante e passa a incluir também o espectador/outro poderia ser pensada também em relação a Grotowski nas pesquisas realizadas na fase do Parateatro.

<sup>152</sup> No original: "Oggi vi farò vedere il cosiddetto cerchio d'attenzione. Non si tratta più solo di punti, ma di una zona circoscritta, di piccole dimensioni, che racchiude molti singoli oggetti."

Como já foi dito, em Brook, a relação do ator com o público opera a partir de pressupostos que têm relação com os sintomas da organicidade. O contato com o público é uma das vias, utilizadas pelo diretor tanto para renovar a vida no trabalho do ator como para encontrá-la, já que o confronto com o público costuma ocorrer também durante o processo de montagem dos espetáculos do diretor. "Podemos nos dirigir diretamente ao público ou falar com o parceiro, mas sem nunca se esquecer da plateia. A consciência da presença do público permite ao ator uma grande ampliação do seu registro."<sup>153</sup> (Brook *apud* Banu, 1994, p.169). Para o diretor, não basta a simples presença do público; para a ampliação do registro de atuação do ator é necessário, principalmente, 'dar-se conta' dessa presença, de forma que a totalidade da atuação do ator pressupõe também a relação com o público. "O ator saborea o silêncio, mas o silêncio não dura muito. É preciso aprender que existem diversos níveis de silêncio e que ao percebê-los o ator colhe a qualidade de atenção do público." (Brook *apud* Banu, 1994, p.162). Aquilo que o ator percebe pode se tornar palpável para o espectador.

O contato ocupa um lugar central no trabalho sobre a ação vocal na ótica desses três diretores. O contato é tanto o objetivo da ação vocal quanto uma das vias de acesso à 'vida'. Os vínculos com os processos interiores (memórias, associações etc.) são indissociáveis de um movimento de troca com o externo - espaço, parceiro e público. Para Grotowski, por exemplo, não existe mais divisão entre o interno e o externo, já que a noção de *corpo-vida* se amalgama com aquela de contato. O contato que busca o externo completa o movimento feito pelo ator em direção a seus processos interiores, no sentido de evitar o risco da introspecção. O contato renova a 'vida' da cena na medida em que opera através da instabilidade: o contato necessita estar em constante adaptação com o espaço, com os parceiros com o próprio estado físico-emocional do ator e, evidentemente, com o público.

---

<sup>153</sup> No original: "Possiamo rivolgerci direttamente al pubblico o parlare con il partner, ma senza mai dimenticare la sala. La coscienza della presenza del pubblico consente all'attore un grande ampliamento del suo registro."

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após analisar conceitos e procedimentos para a ação vocal no trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook a partir de uma perspectiva orgânica, foi possível perceber que alguns conceitos, como contato e vínculo com os processos interiores, se apresentam como centrais no que tangem à abordagem da *ação vocal* numa perspectiva orgânica. Estes conceitos também são fundamentais quando o trabalho do ator é pensado em relação ao trabalho sobre si. A noção de atuação em estreita relação ao trabalho sobre si é sugerida na introdução dessa pesquisa como um campo de investigação comum aos três diretores no sentido em que a eficácia da ação passa a se relacionar com um duplo movimento: a ação exterior é indissociável de uma correspondente ação interior, a ação física e vocal se efetiva a partir das relações criadas e laços estabelecidos entre o ator e seu material (ações, partituras, texto, cantos, histórias, memórias e associações) de atuação.

O processo orgânico como veículo tanto para o trabalho do ator quanto para o trabalho sobre si é um campo de investigação que percebo como uma possível continuação dessa pesquisa. Essa perspectiva, que parece atravessar o percurso desses três diretores, me estimula a formular várias questões. Gostaria, para finalizar a presente dissertação, de relacioná-las ao material desenvolvido ao longo da pesquisa. Assim, o que apresento nas considerações finais são mais vislumbres e pontos de partida que reflexões elaboradas: são mais perguntas que respostas.

A perspectiva apontada por Stanislavski para a construção do personagem se daria, segundo Ruffini (2003, p.104), através da quase-identificação<sup>154</sup> do ator com o personagem, ou seja, um processo de conhecimento em dois sentidos: o conhecimento do personagem por parte do ator através de si mesmo e o conhecimento de si mesmo através do estudo do personagem: o 'eu' nas circunstâncias dadas do papel. A busca de analogia entre a vida do ator e aquela (possível, latente, sugerida pelo texto) do personagem gera uma tensão criativa

---

<sup>154</sup> Ruffini (2003, p.104) afirma que a identificação do ator com o personagem em Stanislavski não pode nunca ser completa já que o ator sabe, de antemão, o futuro do personagem.

gerada por essas conexões invisíveis. “Isto o ajudará a encontrar a si mesmo no personagem e o personagem em si mesmo.”<sup>155</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.586)

Os termos transmissão e recepção, descritos nesse trabalho como características da ação vocal em Stanislavski encontram, no mesmo diretor, outra variação terminológica. Com o intuito de nomear as vias invisíveis de contato, o diretor faz uso das palavras radiação e percepção.

Um dia a ciência se ocupará destas correntes invisíveis e então encontrarão uma outra terminologia. Por agora vamos nos contentar de chamar de radiação e percepção, ou então de transmissão e recepção, ou então de fluido. Para começar, nos aproximaremos dessas correntes invisíveis servindo-nos das nossas sensações pessoais: as individuaremos e as definiremos.<sup>156</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.218)

As correntes invisíveis, como nomeia Stanislavski, teriam relação com o fluxo que se inicia no contato interior com o processo da vivência e irradia de forma direta para os outros atores e indireta para o público. Trata-se de “[...] uma corrente submarina, que se agita ininterruptamente, por baixo das palavras e por detrás de cada silêncio, é este contato que cria a ligação invisível entre os objetos, e provoca a fusão interior.”<sup>157</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.220).

Estabelecer conexões com o invisível é uma das características recorrentes no trabalho desses diretores. Também a ação física (e vocal) pode ser analisada a partir dessa perspectiva: a ação como via para capturar o invisível.

A possibilidade de a ação física operar como um elo entre o visível e o invisível torna-se evidente também em Biagini (2007[2000]) que afirma que *as ações físicas* envolvem a totalidade do ator: sua mobilização muscular, seus pensamentos, vontade e desejos, e funcionam como “[...] o ponto de contato entre um mundo

---

<sup>155</sup> No original: “Questo lo aiuterá a trovare se stesso nel personaggio e il personaggio in se stesso.”

<sup>156</sup> No original: “Un giorno la scienza si occuperà di queste correnti invisibili e allora troveranno un'altra terminologia. Per ora accontentiamoci di chiamarle radiazioni e percezioni, oppure trasmissione e ricezione, oppure fluidi. Per cominciare, ci accosteremo a queste correnti invisibili servendoci delle nostre sensazioni personali: le individueremo e le definiremo.”

<sup>157</sup> No original: “[...] una corrente sottomarina, si agita ininterrottamente, sotto le parole e dietro ogni silenzio, è questo contatto che crea il legame invisibile fra gli oggetti, e provoca la fusioni interiori.”

impalpável e um palpável."<sup>158</sup> (Biagini, 2007[2000], p.32). Esta reflexão de Biagini faz referência à última fase do trabalho, desenvolvido por Grotowski, no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Para Brook, o trabalho do ator se direciona a tentar fazer aparecer o invisível partindo do visível. Trata-se de perceber, na normalidade, a presença do invisível e esta percepção, esta consciência do invisível, por si só já o torna palpável e perceptível também para o público. Quando o invisível se faz latente "[...] o silêncio se faz palpável. Algo se intensifica."<sup>159</sup> (Brook *apud* Banu, 1994, p.162)

Se ajustarmos as lentes no sentido de analisar o trabalho do ator como um instrumento de conexão entre o visível e o invisível uma questão se tornará evidente: quais as características de uma estrutura que opera como uma ponte entre o palpável e o impalpável?

Nesse sentido, é instrutivo o paralelo que Brook faz entre o teatro e a pesca. O pescador trabalha de forma artesanal tecendo sua rede com cuidado, entrelaçando os fios, amarrando os nós, "[...] envolvendo o vazio com formas cujas configurações exatas correspondem a funções exatas." (Brook, 2002, p.71). No caso da pesca, quando a rede é jogada ao mar, vários tipos de peixe são capturados: alguns comestíveis, outros não. O ator também trabalha de forma artesanal; no entanto, no seu caso não é a sorte que determina o tipo de peixe que será capturado. Para o diretor, a qualidade da ação do ator determina a qualidade do momento que captura em sua rede. Brook, em seu teatro, tem "[...] a mais elevada das ambições: no espetáculo, só queremos apanhar o peixe dourado."(Brook, 2002, p.72)

Tecer a rede é construir uma ponte entre nós, como somos habitualmente em condições normais, trazendo conosco nosso mundinho de todo dia, e um mundo invisível que só pode se revelar quando a insuficiência da percepção ordinária é substituída por outro tipo de consciência cuja qualidade é infinitamente mais aguda. Mas essa rede é feita de buracos ou de nós? (Brook, 2002, p.72)

A noção de estrutura em Brook se estabelece entre a forma e o vazio, ou seja, entre

---

<sup>158</sup> No original: "[...] il punto de contatto tra un mondo impalpabile e uno palpabile."

<sup>159</sup> No original: "[...] il silenzio si fa palpabile. Qualcosa s'intensifica."

os buracos e os nós. A predisposição ao vazio é a via de acesso às correntes invisíveis, uma das maneiras de capturar o peixe dourado. Ao mesmo tempo, para o diretor existe uma relação entre "[...]a liberação do corpo, da forma, que conduz ao desconhecido e o rigor, no momento em que é feita uma escolha. Existe uma ligação entre aquilo que não tem forma e aquilo que subitamente toma uma forma."<sup>160</sup> (Brook *apud* Banu, 1994, p.167)

Quero retornar a questão levantada por Brook em relação à estrutura como via para capturar o invisível. A partir dessa questão e em relação aos conceitos abordados nessa dissertação quero analisar algumas características da noção de contato, um dos conceitos chaves para a ação vocal.

A noção de adaptação e ajustamento, pares da noção de contato, é condição para que ator reencontre o frescor e a vida de um determinado momento da ação. O contato, assim como a estrutura, não é algo rígido, ele se adapta e se ajusta ao parceiro de cena. Se o ator está atento e disponível, ele pode, sem romper sua linha de ações, perceber que o parceiro está ligeiramente diferente hoje, talvez um pouco mais cansado, e pode ajustar seu contato como resposta a essa percepção. Stanislavski afirma que a "[...] adaptação é um procedimento indispensável em qualquer relação, até consigo mesmo, porque para persuadir a si mesmo é indispensável adaptar-se ao próprio eu e ao próprio estado de ânimo."<sup>161</sup> (Stanislavski, 2003[1938], p.231). Para Grotowski, o contato é a estratégia principal para impedir que a linha de ações físicas se torne fria e mecânica. O contato é uma das chaves de leitura para compreender uma estrutura que visa capturar o invisível: por um lado o contato é estruturado, as intenções são estruturadas e, por outro lado, o contato deve ser sempre ajustado. "É um paradoxo estranho: a experiência no ato performático pode ser quase a mesma, quase exatamente a mesma, mas não é a mesma, do mesmo modo que nada jamais é o mesmo, tudo se transforma todo o tempo."(Richards *apud* Motta Lima, 2008, p.344)

---

<sup>160</sup> No original: "[...] la liberazione del corpo, della forma, che sfocia nell'ignoto e il rogo, dal momento che si è fatta una scelta. Esiste un legame tra ciò che non ha forma e ciò che subitamente deve prendere una forma."

<sup>161</sup> No original: "L'adattamento è un procedimento indispensabile in qualsiasi relazione, anche con se stesso, perché per persuadere se stesso è indispensabile adeguarsi al proprio io e al proprio stato d'animo."



A noção de estrutura, desenvolvida por Richards, a partir do trabalho realizado por Grotowski, (os 'nós da rede', o que deve ser estruturado) é um conjunto de intenções e não uma série de movimentos. Assim, a estrutura se repete, porque as intenções se repetem, mas a estrutura também modifica porque se ajusta ao contato.

Para Brook o ajustamento ocorre também na relação entre o ator e o público. O público é pensado como um parceiro capaz de surpreender, desequilibrar o ator. "No momento em que o ator não obtiver a resposta que é esperada, a sua verdadeira natureza se revela."<sup>162</sup> (Brook *apud* Banu, 1994, p.120). A citação de Brook revela um ingrediente fundamental: a instabilidade, que faz par com a noção de adaptação e ajustamento, é uma condição fundamental para que o ator possa ter a experiência do presente.

Diante da grandiosidade do tema, minha intenção nessas considerações finais não é aprofundar a complexidade dos elementos ligados a conceitos como estrutura, contato e ajustamento. Meu intento é tentar vislumbrar, de um pouco mais de perto, alguns possíveis desdobramentos dessa pesquisa, que para mim, foram se delineando ao longo do texto. De certa forma, as discussões que levanto aqui já se apresentavam, ainda que timidamente, durante a dissertação. Para mim, e espero que também para o leitor, as questões que seguem ecoando são: qual a função/noção de ator que é requerida quando o trabalho sobre o ator opera também na perspectiva de um trabalho sobre si? A rede é feita de buracos ou de nós?

---

<sup>162</sup> No original: "Nel momento in cui l'attore non ottiene la risposta che si aspetta, la sua vera natura si rivela."

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. 3ª ed. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1987.

BANU, Georges. **Peter Brook**. Firenze: La casa Usher, 1994.

BARBA, Eugenio. **La terra di cenere e diamanti. Quaderni di Teatro e Storia**. Imola: Società Editrice Il Mulino, 1998.

BARBA, Eugenio & SAVARESE Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Barão Geraldo: Editora da Unicamp, 1995. p.236-237

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense 1985. p.197-221

BIAGINI, Mario. **Seminario a 'La Sapienza', ovvero della coltivazione delle cipolle**.

In: BIAGINI, Mario & ATTISANI, Antonio (org). *Opere e Sentiere - Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma: Bulzoni Editore, 2007. p.21 - 62

BIAGINI, Mario & ATTISANI, Antonio (org). **Opere e Sentiere - Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Roma: Bulzoni Editore, 2007.

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

\_\_\_\_\_. **A cinética do Invisível**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 .

\_\_\_\_\_. **O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

\_\_\_\_\_. **O teatro e o seu espaço**. São Paulo: Vozes Limitada, 1970 [1968].

\_\_\_\_\_. **El Espacio Vacío.** Barcelona: Ediciones Península s/a, 1998 [1968].

\_\_\_\_\_. **La Calidad como Guia de Actividades.** Máscara. Número Especial de Homenaje: Grotowski. México D. F: Escenologia: Año 3, no. 11, p. 122, Jan, 1993. p.122 - 127

\_\_\_\_\_. **Una Dimensión Diferente: La Calidad.** In: Gurdjieff. Bruno de Panafieu. (Org.) Los Teques, Venezuela: Ganesha, 1997. p.90 – 97

\_\_\_\_\_. Programa do espetáculo **A Tragédia de Hamlet.** Promovido pelo Festival Rio Cena Contemporânea e Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. 2002

CEBALLOS, Edgar. **Únicamente la calidad salvara al Teatro de Grupo.** Máscara. Número Especial de Homenaje: Grotowski. México. D.F. Año 3, no. 11-12, p. 128 - 130, Jan, 1993.

CROYDEN, Margareth. **Conversaciones con Peter Brook.** Barcelona: Alba Editorial, 2005.

DAVINI, Silvia. **Cartografía de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires en fines del siglo XX.** 1ª Ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

DE MARINIS, Marco. **Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo.** Milão, Itália: Bompiani, 1982.

\_\_\_\_\_. **Comprender el teatro I: Lineamientos de una nueva teatralogia.** Buenos Aires: Galerna, 1997.

\_\_\_\_\_. **Comprender el teatro II: En busca del actor y del espectador.** Buenos Aires: Galerna, 2005.

\_\_\_\_\_. **La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral.** Buenos Aires: Galerna/GETEA, 2004.

DIDEROT, Denis, **Textos Escolhidos. O Paradoxo do Comediante.** Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1979 [1789].

Flaszen, Ludwig. **De Mistério a Mistério: Algumas Considerações em Abertura.** In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. Ludwik Flaszen e Carla Polastrelli. (Org.) São Paulo: Perspectiva: SESC. 2010 p.17 - 32

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, partitura da ação.** São Paulo: Summus, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. **A Voz.** In: **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969.** Ludwik Flaszen e Carla Polastrelli. (Org.) São Paulo: Perspectiva: SESC. 2010 [1969], p.137-162.

\_\_\_\_\_. **Exercícios.** In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. Ludwik Flaszen e Carla Polastrelli. (Org. ) São Paulo: Perspectiva: SESC, 2010 [1969], p. 163-180.

\_\_\_\_\_. **O que foi.** In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. Ludwik Flaszen e Carla Polastrelli. (Org. ) São Paulo: Perspectiva: SESC, 2010[1970], p. 199-211.

\_\_\_\_\_. **Em Busca de um Teatro Pobre.** In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. Ludwik Flaszen e Carla Polastrelli. (Org. ) São Paulo: Perspectiva: SESC, 2010[1965], p. 105-112.

\_\_\_\_\_. **O diretor como espectador de profissão.** In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. Ludwik Flaszen e Carla Polastrelli. (Org.) São Paulo: Perspectiva: SESC, 2010[1984], p. 212-225.

\_\_\_\_\_. **Da Companhia Teatral à Arte como Veículo.** In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. Ludwik Flaszen e Carla Polastrelli. (Org. ) São Paulo: Perspectiva: SESC, 2010[1989 e 1990], p.226-244.

\_\_\_\_\_. **Era como um volcán.** Entrevista a Gurdjieff: textos compilados por Bruno de Panafieu. Los Teques, Venezuela: Ganesha, 1997 [1991]. p.117 - 138

\_\_\_\_\_. **Respuesta a Stanislavski.** Máscara. Número Especial de Homenaje: Grotowski. México D. F: Escenologia: Ano 3, no. 11,, Jan, 1993 [1980] p. 18 - 26

\_\_\_\_\_. **Resposta a Stanislavski.** Folhetim - Teatro do Pequeno Gesto. Número 9. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2001. p. 03 - 21

\_\_\_\_\_. **Oriente/Ocidente**. Máscara. Número Especial de Homenaje: Grotowski. México D. F: Escenologia: Ano 3, no. 11,, Jan, 1993 [1984]. p. 62 - 75

\_\_\_\_\_. **Projet d'Enseignement et de Recherches** - Antropologie Théâtrale, projeto apresentado para a candidatura de Grotowski ao Collège de France, 1995. Cedido ao pesquisador pela pesquisadora Tatiana Motta Lima.

\_\_\_\_\_. **O que restará depois de mim**. In: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Brochura do simpósio realizado em set./out. de 1996 em São Paulo. trad. Jean-Pierre Thibaudat. 1996 [1995]

\_\_\_\_\_. **El Principe Constante de Ryszard Cieslak**. Máscara. Cieslak. México D. F: Escenologia: Ano 4, no. 16, Jan, 1994 [1990]. p. 7 - 13

KAHN, François. **Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro**. In: Sala Preta - revista de artes cênicas, n.9 São Paulo: USP, 2010. p.147 - 157

KNEBEL, Maria O. **La Palabra en La Creación Actoral**. 2. ed. Madrid: Fundamentos, 2000.

\_\_\_\_\_. **El Último Stanislavsky**. Madrid: Editorial Fundamentos Coleccion Arte, 1996.

KUMIEGA, Jennifer. **Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959-1984**. Firenze: La casa Usher, 1989.

ESCHYLUS. **The Prometheus**. Edição crítica e comentada. Trad. Longman & Co, Baldwin & co, Whittaken & co. Londres: Harvard College Library, 1831.

LIDELL, HENRY, George & SCOTT, Robert. **A Greek English Lexicon**. ELELEU in dicionário eletrônico. Disponível em:  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?type=start&lookup=&lang=greek>.  
Acesso em 04 Abr. 2011

LOPES, Sara. **“...É Brasileiro, já passou de Português”**: por uma fala teatral brasileira. [1994], (Dissertação Mestrado), Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 1994.

\_\_\_\_\_. **Diz isso cantando!** : A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro. [1997?]. [ca. 152f.] (Tese Doutorado), ECA, USP, São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. **Sobre a voz e a palavra em sua função poética: vai dar o que falar....** [2004]. [ca. 95f.] (tese apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp para obtenção do título de Livre Docente). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004.

MARINIS, Marco. **In Cerca dell'Attore: Um Bilancio del Novecento teatrale.** Roma: Bulzoni Editore, 2000.

MEYERHOLD, Vsevolod. **L'attore biomecanico.** 3 ed. Milano: Ubulibri, 2002.

MOLIK, Zygmunt & CAMPO, Giuliano. Zygmunt Molik's **Voice and Body Work: The Legacy of Jerzy Grotowski.** New York & Oxon: Routledge, 2010.

MORAES, Alexander Evaristo Araújo de. **Entre a precisão e espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator.** (Dissertação Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski.** In: Sala Preta - revista de artes cênicas, n.5, São Paulo: USP, 2005.

\_\_\_\_\_. **Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski.**

In: Sala Preta - revista de artes cênicas, n.9 São Paulo: USP, 2010

\_\_\_\_\_. **Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974.** (Tese de Doutorado) Rio de Janeiro: PPGT/UniRio, 2008.

ODIN Teatret FILM. **II Trening Vocale.** Serie Didattica. Treining all' Odin teatret, 1972. 1 DVD (62 min) som, color.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível.** São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

\_\_\_\_\_. **Um Ator Errante**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. [1992]

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

PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Malungos na Escola: questões sobre culturas afro descendentes e educação**. São Paulo: Paulinas, 2007.

RICHARDS, Thomas. **Al Lavoro con Grotowski sulle Azioni Fische**. 2. ed. Milão: Ubulibri, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880 - 1980**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A. 1982

RUFFINI, Franco. **Stanislavski: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé**. Roma-Bari: Laterza, 2003.

SAVARESE, Nicola. **Teatro e Spetacolo fra oriente e ocidente**. Roma-Bari: Editori Laterza, 1992

\_\_\_\_\_. **I Teatri di Artaud: Crudeltà, corpo-mente**. Bologna: Società editrice Il Mulino, 1996.

\_\_\_\_\_. **Novela Pedagógica: Un estudio sobre los libros de Stanislavski**. Máscara: Stanislavski, Ese Desconocido. México D. F: Escenologia: Ano 3, no. 15, Out, 1993. p.5 - 34

\_\_\_\_\_. **Un Comentario Italiano**. In JIMENEZ, Sergio. El Evangelio de Stanislavski según sus Apóstoles, los Apócrifos, La Reforma, Los Falsos Profetas y Judas Iscariote. 1 ed. Mexico, D.F.: Grupo Editorial Gaceta, S.A. 1990. p.188 - 198

\_\_\_\_\_. **LE SIÈCLE Stanislavski**. Direção: Lew Bogdan. Paris: *La Sept Vidéo*, 1993.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SEARLE, John R. **Mente, Linguagem e Sociedade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

STANISLAVSKI , Konstantin S. **Il Lavoro dell'attore su se stesso**. 15. ed. Roma-Bari: Laterza, 2003 [1938].

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Ator**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

\_\_\_\_\_. **Método das Ações Físicas**. In JIMENEZ, Sergio. El Evangelio de Stanislaski según sus Apóstoles, los Apócrifos, La Reforma, Los Falsos Profetas y Judas Iscariote. 1 ed. Mexico, D.F.: Grupo Editorial Gaceta, S.A. 1990 [1936]. p.239 - 289

\_\_\_\_\_. **La Mia Vita nell'arte**. Firenze: Casa Usher, 2009 [1926].

TOPORKOV, Vasilij. **Stanislavski alle prove: gli Ultimi Anni**. 2 ed. Milão: Ubulibri, 1998.

VACIS, Gabriele. **Awareness – Dieci giorni con Jerzy Grotowski**. Milano: Scuola Holden, 2002.

VAJTANGOV, Evgueni. **Preparación para el Papel**. In JIMENEZ, Sergio. El Evangelio de Stanislaski según sus Apóstoles, los Apócrifos, La Reforma, Los Falsos Profetas y Judas Iscariote. 1 ed. Mexico, D.F.: Grupo Editorial Gaceta, S.A. 1990. p. 59 - 77

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.