

Frederico Ramos Oliveira

**ESTUDO DA APLICAÇÃO DOS CONCEITOS *ANÁLISE ATIVA E TEMPO-RITMO*
NO TREINAMENTO DO GRUPO FISÇÕES EBA/UFMG (2002-2010)**

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
2011

Frederico Ramos Oliveira

**ESTUDO DA APLICAÇÃO DOS CONCEITOS *ANÁLISE ATIVA E TEMPO-RITMO*
NO TREINAMENTO DO GRUPO FISÇÕES EBA/UFMG (2002-2010)**

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

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Linha de Pesquisa: Artes Cênicas: Teorias e Práticas

Área de Estudo: Artes Cênicas

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mariana de Lima e Muniz

Coorientador: Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2011

Oliveira, Frederico Ramos, 1978-

Estudo das aplicações dos conceitos análise ativa e tempo ritmo no treinamento do Grupo Fisções EBA/UFMG (2002-2010) [manuscrito] / Frederico Ramos Oliveira. – 2011.

134 f. : il.

Orientadora: Mariana de Lima e Muniz. Grupo Fisções

Co-orientador: Maurílio Andrade Rocha

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

1. Teatro – Teoria – Teses. 2. Representação teatral – Brasil – Teses. 3. Stanislavski, Constantin, 1863-1938 – Teses. 4. Grupo Fisções – Teses. I. Muniz, Mariana de Lima e, 1976- . II. Rocha, Maurílio Andrade, 1963- III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

CDD: 792.028

Folha de aprovação



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 **FREDERICO RAMOS OLIVEIRA** Número de Registro **2007671675**.

Titulo:

**Estudo da Aplicação dos conceitos *Análise Ativa E Tempo-Ritmo* No
Treinamento do Grupo Fisções - EBA/UFMG (2002 - 2010)**

Prof.a. Dra. Mariana de Lima e Muñiz - Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha - Co - Orientador - EBA/UFMG

Prof. Dr. Luiz Cláudio Curyalho Gonçalves de Souza - titular - EBA/UFMG

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta- titular - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 04 de agosto de 2011

Agradecimentos

Agradeço ao meu pai e minha mãe que ajudaram a bancar meu projeto de vida. Agradeço Gustavo, irmão quase mais velho, pela companhia existencial, Fabrício e Lucas pela companhia artística na família e a Leo, mui especialmente, nosso quase caçula, que aguentou meu laboratório e todos os gatos dentro de casa por quase três anos, assim como também o fez Pedro Gontijo, grande amigo do melhor tipo, o tipo parceiro, que tanto me provocou intelectualmente, acabou conseguindo que eu pensasse com mais coragem sobre as relações entre teoria e prática na arte. Agradeço aos amigos Sandra, Leo, Vitor e Gabi, que tanto conversaram comigo sobre a dureza e maravilha do mestrado.

Agradeço à Oxóssi, Iemanjá e Xangô, pelo caminho arquetípico que me dão e aos meus Exús: Tata Caveira e Sete Encruzilhadas, aos do meu Pai: Seu Tranca Rua das Almas e Dona Maria Padilha, pela parceria e comunhão na condição humana e a todos os irmãos da nossa feliz família de Santo, pelo apoio incondicional.

Agradeço ao meu mestre, o professor doutor Luiz Otávio Carvalho, que me iniciou no pensamento stanislavskiano e orientou a primeira fase dessa dissertação. Agradeço aos parceiros, atores do Fisções: Kelly, Cristiano, Julianete, Elaine, Ubiratan e Vinícius que treinaram, criaram e pensaram comigo e, com saudade, saúdo Inajá Neckel, que evidenciou para nós a ética em Stanislavski. Agradeço ao CNPQ e à sociedade brasileira, pelas vagas na UFMG e pelas três bolsas que financiaram minha iniciação científica, graduação e pós.

Agradeço imensamente a todos os professores do programa de pós-graduação em Artes da EBA-UFMG na área de Teatro, pelo carinho e trabalho dispensado para mostrar-me a necessidade do rigor e consistência no trato acadêmico. Guardo especial gratidão pelo Professor doutor Fernando Mencarelli e suas palavras certeiras e generosas, orientação constante e modelo de profissional que nos dá. Nutro gratidão e admiração semelhantes pelo professor doutor Armindo Bião, que mais de uma vez clareou meus horizontes.

Agradeço ao professor doutor Maurílio Rocha, que coorientou a conclusão da pesquisa. Agradeço imensa e profundamente a multiprofissional doutora Mariana Muniz, professora, pesquisadora e excelente atriz, pela sinalização clara e decisiva na reta final do trabalho.

E não podia deixar de agradecer enormemente ao Gaspar, Catarina, Edgar, Hipácia, Lemetre, e mais recentemente, Tesla e Búdica, queridos felinos, que em sua animalidade mostraram-me as bases biológicas do afeto e da ação.

Dedico essa dissertação aos meus professores, especialmente os de teatro e mais especialmente ainda, à Mariana, que não me deu aula, mas me ensinou e ajudou muito. Dedico as outras 400 páginas que não couberam aqui, a todos aqueles que, em seu trabalho e vida, apostam no retorno à magia primordial, quando arte, ciência, religião e filosofia eram a mesma coisa.

“A arte perturba, a ciência tranqüiliza”

Charles Braque

"As inteligências dormem. Inúteis são todas as tentativas de acordá-las por meio da força e das ameaças. As inteligências só entendem os argumentos do desejo: elas são ferramentas e brinquedos do desejo".

Rubens Alves, em Cenas da Vida

"Crie seu próprio método. Não seja dependente, um escravo. Faça somente algo que você possa construir. Mas observe a tradição da ruptura, eu imploro."

Stanislavski

Resumo

A pesquisa aqui descrita investigou os trabalhos do Grupo Fisções (2002-2010), descrevendo e analisando as relações entre teoria e prática da Análise Ativa e do Tempo-Ritmo teatral fundamentadas em Stanislavski. Inicialmente, foi desenvolvida uma revisão bibliográfica, de modo a estabelecer um quadro teórico dos conteúdos tratados. Num segundo momento, são descritos os trabalhos práticos do Grupo, apresentando seus laboratórios de Tempo-Ritmo Teatral e Treinamento Psicofísico, a oferta de oficinas e a montagem do espetáculo Maratona de Nova York. Na sequência, é analisada essa aplicação de conteúdos teóricos nos trabalhos práticos do Fisções. Concluindo, temos a compreensão do Sistema de Stanislavski ampliada através do aprofundamento em outros de seus conteúdos, como o superobjetivo, reforçando a idéia de que cada elemento técnico é potencializado na integração com os outros.

Palavras-chave: teoria e prática, Análise Ativa, Tempo-ritmo, Stanislavski

Abstract

The research described here investigated the work of the Group Fisções (2002-2010), describing and analyzing the relationship between theory and practice of Active and Analysis of Time-Rhythm theater based on Stanislavski. Initially, a literature review was developed in order to establish a theoretical framework of the content addressed. Secondly, it describes the practical work of the Group, with its laboratories-Time Pace Theatrical and Psychophysical training, offering workshops and assembly of the show New York City Marathon. Following, we analyze the application of theoretical concepts in practical work of Fisções. In conclusion, we have an understanding of the Stanislavski system extended through the deepening of its other content, such as the super, reinforcing the idea that each technical element is enhanced integration with others.

Keywords: theory and practice, Active Analysis, Time-rhythm, Stanislavski

Lista de Fotografias

Foto 1 - Cena “Moderação” – Festival Ceníssimas EBA – UFMG	63
Foto 2 - Cena em que os atores correm lado a lado.	75
Foto 3 - Cena em que os atores agem sem correr.	75
Foto 4 - Exercício do pêndulo – Terceiro Laboratório de treinamento	86
Foto 5 – Início da Cena do Serviço	88
Foto 6 – Meio da Cena do Serviço	89
Foto 7 – Fim da Cena do Serviço	89
Foto 8 – Matriz da sequência “atirar a pedra”	90

Introdução – Um estudo da integração teoria-prática do ator no Grupo Fisções (2002 - 2010)

De onde surgiu e aonde chegou o conhecimento em Stanislavski	13
Teoria e prática em Stanislavski	17
Trajetória da pesquisa	18
Objetivo e objeto da pesquisa	19
Estrutura da dissertação	20
Capítulo 1 – Conceituação em Stanislavski	
Sentimento de Verdade na credibilidade e na sinceridade.	22
Consciência e voluntariedade em Stanislavski	25
Ação e Ação Física	28
Ação Psicofísica	29
Método das Ações Físicas	31
A Análise Ativa no Sistema de Stanislavski	33
O ator na análise ativa	34
Decupagem e análise	36
Sobre a tradução inter-semiótica na ação psicofísica	37
Tempo-ritmo e a apropriação da teoria musical em prol do trabalho cênico.	39
Ritmo como construtor de significado	41
Ética, Super-superobjetivo, Superobjetivo e objetivo	42
Super-superobjetivo	43
Ética em Stanislavski	45

Capítulo 2 – Descrição dos trabalhos do Grupo Fisções com a Análise Ativa e o Tempo-Ritmo Teatral

Primeiro Laboratório de Treinamento Atoral do Fisções	49
A pesquisa rítmica no Grupo Fisções	50
Consolidação dos eixos temáticos e primeiras publicações do Grupo Fisções.	64
Experimentos com “ <i>Cruzadas</i> ” e “ <i>Anselmo Fuentes</i> ” e <i>Landru, assassino de Mulheres</i>	65
I Ciclo de Propagação Teatral do Grupo Fisções	67
Síntese do roteiro de criação adotado nas direções e conduções.	70
Segundo Laboratório de Treinamento Atoral.	71
Terceiro Laboratório de Treinamento atoral.	73
Maratona de Nova York	73
Performance <i>O pato</i>	76
Linha do tempo do Fisções.	77

Capítulo 3 – Análise teórica dos trabalhos no Grupo Fisções

Conteúdos stanislavskianos em destaque na pesquisa do Fisções.	78
Análise Ativa no Fisções	79
Acontecimento e Unidade	81
Superobjetivo e objetivo no Fisções	83
Síntese e análise dos Laboratórios de treinamento.	84
Análises e registros teóricos e práticos de tempo-ritmo	86
Síntese dos conteúdos sobre tempo-ritmo teatral investigados no Fisções	91

Conclusões: Tendências de tratamento do conhecimento do ator no Fisções: trajeto e desdobramento.

Tendências de tratamento do conhecimento do ator no Fisções: trajeto e desdobramento. 97

Instrumentalização do ator no Fisções 99

Tempo-Ritmo: Teoria e Prática 100

Análise Ativa: Teoria e Prática 102

Conclusão final: o tratamento tardio das questões éticas no Fisções. 103

Bibliografia Consultada 107

ANEXO 1 – Roteiros dos três primeiros Laboratórios de Treinamento no Fisções 119

ANEXO 2- Entrevista com Valentin Tepliakov 124

Introdução – Um estudo da integração teoria-prática do ator no Grupo Fisções (2002 - 2010).

Essa dissertação trata de uma trajetória de relações entre teoria e prática, vividas por artistas-pesquisadores, que se reuniram no projeto chamado Fisções¹. Durante 8 anos (2002-2010) viveram a primeira fase do Grupo, que agora segue o trabalho renomeado de Estúdio. Essa mudança de nome sintetiza as transformações ocorridas no trabalho, nas abordagens e nas pessoas envolvidas no projeto. Trata-se aqui de descrever essa trajetória, analisar suas experiências e refletir sobre as relações entre teoria e prática vividas. O fundamento na tradição do conhecimento teatral que orientou o trabalho teórico e prático no Fisções, desde o início até hoje, aconteceu no encanto, estudo e trabalho com a obra do moscovita Constantin Stanislavski, considerado o “Mestre dos Mestres” por (MARINIS, 2004, p. 14 apud HENCKES, 2008). Tal encontro foi motivado pela profunda identificação com o trabalho desse Artista Russo, tomado como modelo de profissional. Como ele, o Fisções também queria relacionar pensamento, criação e ensino do ator.

De onde surgiu e aonde chegou o conhecimento em Stanislavski

Konstantin Stanislavski merece o título de “mestre dos mestres” ainda que não tenha sido o primeiro² a refletir sobre a prática do ator na modernidade. Sua pesquisa teve uma trajetória repleta de reformulações, incrementos e adaptações constantes. Começando marcada pelo racionalismo da sua época, sua obra acabou superando essa tendência, antes mesmo que isso acontecesse na ciência. A continuidade, consistência e alcance mundial da sua pesquisa,

¹ O artigo que sintetiza e atualiza a dissertação, outros relatos, estudos, desdobramentos na pesquisa, vídeos e textos da trajetória do Grupo podem ser acessados em: <http://maratonadeny.blogspot.com/2011/07/registro-do-grupo-fiscoes-2002-2010.html> e em: www.umeio.net/fiscoes

²Na antiguidade, com a *Poética*, Aristóteles tem o pensamento mais elaborado sobre os fenômenos que cercam o ator. Na era moderna, Louis Jouvet, Jacques Copeau e Charles Dullin investigaram o ator como eixo fundamental do espetáculo e, antes, Denis Diderot elaborou um *Paradoxo do Comediante*. Segundo ROUBINE (1998, pp 23-24.) Antoine foi o primeiro a teorizar a encenação. Em 1895, Adolphe Appia publica *Encenação do Drama Wagneriano*, refletindo sobre o ator como presença física, adiantando uma discussão que influenciaria todo o trabalho do ator no século XX. Ver também sobre recriação da cena teatral antes de Stanislavski (GUINSBURG, 1985, pg.15)

traduzida e lida desde 1928, fez desse ator, diretor e pensador de teatro, uma referência central na reconstrução do ator ocidental no século XX³. A retomada de sua obra numa revisão de suas traduções e leituras confirma a pertinência de seu pensamento nos dias de hoje.

Stanislavski pretendia a “recriação da vida em forma artística” (STANISLAVSKI, 1980), que dependeria da produção de estados psíquicos, emocionais e físicos, que não estão diretamente acessíveis ao sujeito. Mesmo reconhecendo sempre a limitação da técnica, Stanislavski empreendeu uma longa pesquisa para instrumentalizar o ator na busca de aprimoramento do seu desempenho. Ela finalmente seria mais controlada, manipulada e reproduzida segundo a vontade do sujeito. No caso da pesquisa do ator, a realidade a ser dominada era parte da própria natureza humana.

Desde que tive a clara consciência deste deslocamento(entre o psíquico-mental e o físico-corpóreo), surgiu ante mim, como um terrível fantasma, a pergunta incessante: ‘como fazer, como seguir?’(STANISLAVSKI, pg. 327).

Na sua pesquisa, Stanislavski buscou conectar teoria e prática. Investigando por conta própria a psicologia que ainda engatinhava na ciência moderna, Stanislavski lê o russo Théodule-Armand Ribot (1839 - 1916), explorando a afirmação de que as memórias poderiam ser revividas, trazendo conseqüências físicas nessa lembrança. Ele comenta “Devido à impaciência própria de minha índole, comecei a introduzir na cena os conhecimentos que havia extraído dos livros“. Provavelmente, não por acaso, essas linhas continuam falando do seu mais famoso “equivoco”⁴, a aposta nas memórias emotivas:

Eu havia lido, por exemplo, que a memória afetiva é a recordação de emoções e sensações, e coloquei meu empenho e evocação destas; porém, só o que conseguia

³ O século XX teatral é definido por Marco de Marinis como um período que tem início nas atividades do Teatro Livre fundado por Antoine em 1887 e do TAM em 1998 e que termina entre 1984 e 1985 com o falecimento de Julian Beck e o encerramento do Teatro Laboratório. (MARINIS, 2000, pg. 11). Ver também: (ASLAN, 1994.)

⁴ É importante relativizar a expressão “equivoco”. Stanislavski assim diz, mas esta proposta é amplamente utilizada no método americano (COSTA, 2002) de teatro realista, tendo influenciado grande parte das metodologias teatrais do séc. XX.

era afugentar os verdadeiros sentimentos, os sentimentos vivos, que não toleram pressão alguma. (STANISLAVSKI, 1977, pg.29)

Marvin A. Carlson aponta Mochalov e Michael Shchepkin como precursores da busca pela verdade do ator em cena na Rússia. Nesses pesquisadores, que atuaram até a década de 1860, a racionalidade era vista com desconfiança (CARLSON, 1991, pgs. 239-240). Stanislavski seria de uma nova geração, mais interessada nas novas concepções científicas, mas não sem uma apropriação para o campo das artes.

É certo que utilizamos também termos científicos, como por exemplo, “subconsciente”, “intuição”, mas não no seu sentido filosófico, senão no mais simples, o da vida cotidiana. Não é culpa nossa que o domínio da criação cênica tem sido menosprezado pela ciência, que não tenha sido investigado e que não contemos com as palavras necessárias para a atividade prática. Tivemos que partir de nossos próprios meios, um pouco caseiros (STANISLAVSKI, 1986, pg.42)

A influência cientificista da Europa do Século XIX, se orientou as escolhas de Stanislavski, não limitou o desenvolvimento de sua pesquisa ao conhecimento científico. Ele nunca teria se rendido à tentação de cientificizar a sabedoria do ator, sempre ciente de que as dimensões espirituais, filosóficas e poéticas do trabalho atoral não poderiam ser tratadas exclusivamente numa disciplina científica. Uma grandeza de Stanislavski está na superação da tendência mecanicista de sua época, rumo a um entendimento mais amplo, indo além do pensamento científico e técnico e em busca de uma sabedoria mais ampliada.

A possibilidade de instrumentalização de novos atores proporcionada por Stanislavski nas mais variadas linguagens de atuação já justificaria seu estudo. A compreensão das transformações em sua pesquisa, na observação, análise e síntese de sua trajetória, revela-se como uma fonte ainda maior para o conhecimento do ator. Paralelamente ao ensino técnico, sua obra oferece um meio de entender a situação do ator no mundo contemporâneo,

determinado em sua existência por uma divisão artificial entre corpo e mente.⁵ O artista, sujeito humano que é, estaria preso numa condição histórica de cisão psicofísica⁶. Stanislavski investigou meios para tratar a integração entre corpo e mente, apostando nesse estado como gerador de organicidade no ator. Ao longo de sua investigação, Stanislavski reconhece esse estado, apostando numa concepção que procura integrar as duas realidades. Em sua busca, descreve os diferentes níveis de realidade do ator como continuidades e não como oposições ou partes separadas.

Porque o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento. Por conseguinte, temos em cada papel um plano interior e um plano exterior, entrelaçados, um objetivo comum liga-os em parentesco e lhes reforça os elos (STANISLAVSKI, 1976. Pag.166).

A evolução da pesquisa de Stanislavski aconteceu na descrição dos caminhos para a integralidade psicofísica. Ele supera a aposta inicial do controle da realidade externa por meio da manipulação interna e psicológica, numa situação de controle de dentro pra fora. A relação corpo/mente é investigada pelo Mestre russo na exploração do sentido inverso, quando a fisicalidade do corpo em ação gera estados psicológicos. No caso, o efeito psicofísico desejado era uma fé cênica e outros estados criadores (STANISLAVSKY, 1977). Ainda que o ator pudesse aproveitar-se de situações internas favoráveis ao trabalho geradas espontaneamente, seria desejoso dispor de meios voluntários⁷ para criar esse estado de verdade. Inicialmente, a estratégia foi tomar a crença (interna) levando à Ação (externamente

⁵ Em *Mistério da consciência* (DAMÁSIO, 2000, pg. 120) temos discutidos os mecanismos neuronais com os quais se processam as ações humanas com um "único objetivo".

⁶ Psicofísica é uma idéia que integra dois termos de origem grega: "Psyche" e "Physis". Do verbo "Psychein" (soprar), "psyche" é o sopro da vida, origem e sede da individualidade, relativo ao imaterial do sujeito. "Physis" (PETERS, 1977), em certo sentido, é a natureza e mais amplamente, para os pré-socráticos, é a fisicalidade da natureza, que integra todas as coisas no mundo material. Pode ainda ser traduzido como o movimento constante de tudo que existe. O tema monista/dualista ou a continuidade/descontinuidade da relação corpo-mente é investigado por Stanislavski na tentativa de superar as concepções que definem cada pólo dessa dualidade como instâncias separadas, buscando a integralidade psicofísica da ação atoral. (STANISLAVSKI, 1976. Pg.166), (STANISLAVSKI, 1979, pg.146).

⁷ Ver: Corpo, processos e ação física: o problema da intencionalidade, de Sandra Meyer (MEYER, 2003)

manifestada), mas a pesquisa de Stanislavski concluiu pela potencialidade de tratamento voluntário do caminho inverso, quando a ação (no caso, fisicamente originada) geraria a verdade. Na idéia de que a Ação traz a Crença (RUGGIERO, 1993, pg. 78.) está o fundamento da técnica que desenvolveu na última fase da sua pesquisa (1918-1938).

Na década em que nasceu Stanislavski estava consolidada a crença de que a mente humana poderia controlar o mundo natural. Inicialmente suas pesquisas investiram essencialmente nesse caminho de dentro para fora, em que a psique do ator mobilizaria seu universo interior para concretizar sua vontade no mundo físico. Tal proposta, tão afinada com a ideologia modernista, acaba revista, apontando para a necessidade de atenção e tratamento dos outros caminhos e relações. Nessa revisão de paradigmas, o corpo deixa de ser um fantoche controlado mentalmente e passa a ser parceiro, assim como todo o resto da natureza presente na cena. As circunstâncias dadas, os outros atores e todas as realidades físicas e abstratas que compõem o trabalho do ator são percebidos como agentes com os quais é preciso diálogo e não são passíveis de controle direto. Investigando a potência da análise psicológica, centrada no trabalho de análise abstrata do texto dramático, Stanislavski percebe um bloqueio nos atores, diante da quantidade de informações tratadas de forma abstrata (BENEDETTI, 2007, pg. 7). Tal constatação leva suas pesquisas para o outro pólo da realidade do ator: o exterior, o mundo físico e corporal.

Teoria e prática em Stanislavski

Repleto do espírito moderno, ele também fez suas experiências de trânsito entre o trabalho prático e as idéias, conceitos e teorias. Os paradigmas dessa tendência de pensamento apontavam para a construção objetiva de idéias e para a observação e o controle da fisicalidade. Mas para Stanislavski, a cognição seria apenas parte do processo: “Em outras

palavras, não analisamos nossas ações com a razão, friamente, teoricamente, mas as atacamos pela prática, do ponto de vista da vida, da experiência humana” (STANISLAVSKI, 1995, pag. 249). Seria necessário que o próprio artista desenvolvesse o conhecimento dentro dele e por meios próprios, mas Stanislavki chamou a atenção para o valor da orientação de certos princípios e do mapeamento dos fenômenos envolvidos na atuação: "Crie seu próprio método. Não seja dependente, um escravo. Faça somente algo que você possa construir. Mas observe a tradição da ruptura, eu imploro" (STANISLAVSKI, 1964). Grotowski⁸ fala da natureza do conhecimento do ator, apostando na definição de (úteis) leis pragmáticas:

Ao contrário das leis regidas pelo pensamento puramente científico-analítico, as leis pragmáticas "[...] não nos dizem que algo trabalha de uma maneira específica; elas nos dizem: você deve comportar-se de uma certa maneira” (Grotowski apud Barba, 1995, p. 235). Elas são leis comportamentais: "Algo acontece numa certa maneira se comporta de um certo modo. Não é uma questão de analisar como isso acontece, mas de saber o que se deve fazer para que isso aconteça" (RICHARDS, 1995, p. 236). A partir dessas afirmações, Grotowski nos revela as origens de seu pensamento sobre seu próprio trabalho, fundado sob princípios baseados na prática. Como podemos ver na fala de um dos seus últimos colaboradores e atual continuador de sua obra, Thomas Richards 18: "Grotowski sabe que aprender algo significa conquistá-lo na prática. Deve-se aprender por meio do ‘fazer’ e não memorizando idéias e teorias" (RICHARDS, 1995, p. 3 apud MORAES, 2007)

Trajectoria da Pesquisa

Todo o conjunto dos tratamentos teóricos e dos trabalhos práticos do Fisções entre 2002 e 2010 é descrito e discutido aqui, mas existem camadas de conhecimento que não cabem numa descrição acadêmica. A repercussão na formação e criação dos pesquisadores e naqueles com os quais trabalharam só pode ser estimada. Para além da objetividade, a produção do conhecimento aconteceu na impregnação de sabedorias nas pessoas envolvidas.

⁸ Grotowski estudou na GITIS, escola Russa de tradição Stanislavskiana, onde ficou conhecido como maior especialista na obra do Mestre. Desenvolveu as últimas descobertas de Stanislavski, influenciando toda uma geração de atores. Ver (MENCARELLI, 2004), (MORAES, 2007), (MOTTA LIMA, 2005).

Independentemente do valor desses acréscimos pessoais e profissionais, havia a necessidade da definição de territórios e fronteiras para uma configuração final que enquadrasse institucionalmente a pesquisa. Esse processo de recorte gerou uma grande tensão entre pesquisador e orientação. Do lado do orientando existia uma tendência para uma reflexão teórica, de caráter gnoseológico amplo. Para tanto, buscou aportes na filosofia de Carl Popper, na Etnocenologia e na Neurociência numa tentativa de esboçar uma psicofísica.

Do outro lado, orientadores e avaliadores precisavam alertar pela incipiência e inconsistência no desenvolvimento desses assuntos pelo autor, que não tinha formação, nem estudos avançados nessas áreas. Além desse alerta, precisaram cobrar uma colaboração efetiva para a área de Artes Cênicas, que contemplasse uma revisão séria da bibliografia para fundamentar a discussão dos trabalhos do Grupo. Complicando o caminho proposto pelo autor, que avançava insistindo em uma abordagem auto-referenciada e fragmentada, havia a situação do orientador, que também era objeto de pesquisa, como coordenador do Fisções.

A resolução do impasse veio com a troca da orientação, o que trouxe uma visão distanciada para a pesquisa. Num esforço redobrado, o autor e a nova orientadora trabalharam na configuração final. Ele recuperou e reuniu as referências e registros produzidos ao longo da trajetória e construiu um novo texto. Ela realizou uma revisão em tempo real⁹, retornando os materiais com dezenas de comentários, questionamentos e outras orientações. Assim, construiu-se uma visão objetiva do conhecimento teórico e prático no Fisções.

Objetivo e Objeto da pesquisa

O objetivo foi descrever, analisar e discutir a trajetória do Grupo Fisções em seu estudo da Análise Ativa e do Tempo-ritmo lidos em Stanislavski e experimentados em trabalhos práticos ao longo de oito anos, objetivando ampliar a compreensão desses

⁹ No comentário do autor: “Parecia que ela tinha uma máquina do tempo. Como conseguia instalar tantas lâmpadas em tão pouco tempo? Sem aquela precisão e abrangência, teria sido impossível.”

conteúdos. O principal objeto estudado aqui foi o encontro produtivo entre teoria e prática do ator, caracterizados na trajetória de pesquisa do Grupo Fisções, que teve como objetivo, entre outros, a experimentação prática dos conteúdos teóricos da Ação Física e Tempo-ritmo teatral. No Grupo foram feitas revisões bibliográficas e diversos estudos práticos em oficinas, cursos e experimentos de montagem. Esses projetos internos não tiveram muitas oportunidades para serem levadas ao público, enquanto atuação específica do Fisções, mas acabaram afetando profundamente o trabalho externo dos pesquisadores envolvidos. Com isso, foi na atuação autônoma dos pesquisadores que aconteceu a maior influência do Fisções.

Cerca de dez atores passaram pelo Grupo nesse período, mas foi nas pessoas do Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho e Frederico Ramos que o conhecimento acabou acumulado, uma vez que apenas eles permaneceram vinculados à pesquisa durante os oito anos descritos e analisados na dissertação. A maior parte da repercussão da pesquisa desenvolvida no Fisções aconteceu através de cursos e trabalhos independentes desses profissionais feitos fora da estrutura institucional do Grupo.

Estrutura da dissertação

A exposição da pesquisa aconteceu no estabelecimento das duas bases teóricas mais importantes no Grupo Fisções: Análise Ativa e Tempo-Ritmo. A apresentação dos aportes teóricos foi estrutura para evidenciar as relações estabelecidas entre teoria e prática do ator. Para tanto, a revisão bibliográfica tratou de distinguir os conceitos de Ação Física e Ação Psicofísica; e Análise Ativa e Método das Ações Físicas. Na sequência, tivemos o resgate e registro dos trabalhos do Grupo, seguida de uma análise dessa trajetória. Esse estudo pôde encaminhar um incremento na compreensão das conexões, continuidades e afetações entre teoria e prática da atuação.

No primeiro capítulo são expostos os conteúdos teóricos destacados dentro da pesquisa. A Análise Ativa e a psicotécnica do Tempo-ritmo são apresentadas como resultado avançado da trajetória de pesquisa de Stanislavski. Inicialmente, é definido o conceito de Sentimento de Verdade como orientador da pesquisa stanislavskiana. A noção de verdade e sinceridade é descrita para caracterizar o parâmetro de qualidade buscado por Stanislavski e pelo Grupo Fisções.

Assim, caracteriza-se a percepção dessa condição de credibilidade ou verossimilhança com a qual o ator tem seu desempenho bem avaliado. Na sequência, discute-se a preferência stanislavskiana pelo tratamento dos aspectos voluntários e conscientes do trabalho de ator. Os conceitos de ação física e psicofísica são apresentados como componentes do Método das Ações Físicas, que por sua vez é usado dentro da Análise Ativa para orientar as improvisações criativas do ator. No final do primeiro capítulo, acrescenta-se a descrição do objetivo, superobjetivo e super-superobjetivo, especialmente tratados nos Estúdios de Stanislavski e trazidos aqui como complemento para compreensão das relações entre teoria e prática experimentadas no Fisções.

No segundo capítulo é recuperada, descrita e registrada a trajetória do Grupo, destacando seu tratamento da Análise Ativa e do Tempo-Ritmo. Numa ordem cronológica, são expostos os trabalhos de leitura teórica, publicação acadêmica, experimentação de treinamento, composição e apresentação cênicos no Fisções entre setembro de 2002 e abril de 2010. No terceiro capítulo temos uma análise dos procedimentos descritos no segundo a luz da bibliografia analisada no primeiro. Buscou-se o encontro entre a teoria estudada e as práticas realizadas, assim como uma análise da evolução dos treinamentos propostos. A conclusão trata de sintetizar as principais idéias expostas na dissertação, apontando as eleições de conteúdos e as tendências do Grupo em sua leitura do sistema stanislavskiano. Isso não para explicar possíveis acertos e erros, mas para apontar os caminhos traçados e por traçar.

Capítulo 1 – Conceituação em Stanislavski

Sentimento de Verdade na credibilidade e na sinceridade.

Ainda jovem, Stanislavski sofreu um impacto que motivaria sua pesquisa até o fim. No encantamento diante das atuações de Maria Yermolova e Tommaso Salvini no teatro, o espectador e ator amador¹⁰ Konstantin Stanislavski¹¹ tem a primeira referência da qualidade que buscava despertar em si e em outros atores. Para tanto, empreendeu pelo menos 30 anos¹² de pesquisa sistemática e contínua. Sua investigação pretendeu descobrir meios para, voluntariamente, proporcionar a si e a outros atores aquele desempenho excepcional em cena. A competência admirada por ele pode ser observada e identificada por qualquer espectador ou telespectador diante um ator em cena. Segundo Stanislavski, haveria na cena do ator uma impressão de verdade, que tem relação com a idéia de verossimilhança (ARISTÓTELES, 1984), ou equivalência com a natureza da vida. Percebida e concebida como organicidade¹³, é tomada em oposição à percepção de mecanicidade (STANISLAVSKI, 1980, pg.119). A verdade ou a mentira poderiam ser observadas em um ator em cena.

Para Stanislavski, a capacidade de gerar essa verdade cênica nos atores extraordinários parecia ser produzida pela vontade deles (STANISLAVSKI, 1980. pg. 217.. Ele queria o mesmo. A essa meta nada despretensiosa, o “Mestre dos Mestres”, como chamou Marco De Marinis (2004, p.14.), acrescentou outra. Ele quis desenvolver uma técnica possível de compartilhar com todo outro ator interessado em melhorar seu desempenho nessa competência. Mesmo alterada em seus meios, a pesquisa de Stanislavski sempre teve um fim bastante específico.

¹⁰ Em *Minha vida na Arte*, Stanislavski conta sua história privilegiada de vivência teatral. Aos 10 anos, seu pai constrói um pequeno teatro dentro da propriedade da família.

¹¹ Nascido Constantin Siergueievitch Alexeiev, em russo, Константин Сергеевич Станиславский, (Moscou, 5 de Janeiro de 1863 — Moscou, 7 de Agosto de 1938).

¹² Considerando 1898- fundação do TAM até 1938, com sua morte.

¹³ Ver organicidade como determinante da linguagem cênica. (MARINIS,2000, pg. 123).

“se aos gênios está concedida pela mesma natureza a capacidade de chegar ao estado criador em sumo grau, talvez exista uma possibilidade para a gente alcançar um estado próximo daquele, mesmo que isto exija um trabalho intenso; e se não se consiga um resultado completo, que ao menos seja parcial” (STANISKAVSKI, 1985, pg.328).

Ele pretendeu ampliar o controle voluntário na criação de um fenômeno que o impressionava desde criança: a organicidade. Essa propriedade no trabalho de ator, algumas vezes chamada também de “frescor” (BROOK, 2002, pg. 98), vida ou “universo vivo” (BURNIER, 1994, pg. 25), ou atuação “natural, orgânica” (STANISLAVSKI, 1983, pg. 262-269), (KNEBEL, 1996, p87.) ou verdade (STANISLAVSKI, 1980. p217)¹⁴, é percebida pelo público gerado por uma sensação de credibilidade ou verossimilhança. O contrário é flagrado como “atuação forçada” ou “não convincente”. Pela convenção teatral, ocorreria um pacto entre espectador e o ator, que viveriam a realidade ficcional como se fosse uma verdade. Nesse sentido, o ator faz-se acreditado ou não, dependendo de sua competência. O espectador teria sua atenção captada ao envolver-se com a ficção encenada, do mesmo modo em que sua imaginação é capturada na leitura de uma narrativa literária. O ator, ao criar em cena o universo ficcional, pode ou não ter êxito na tarefa de “recriar a vida em forma artística” (STANISLAVSKI, 1980, pg. 61).

Temos ainda, a idéia de denegação, na qual concebemos o espectador fruindo uma verdade ficcional sabendo que ela não é real. Daniel Furtado, no artigo *Teatro dramático e performativo e entre o real e o ficcional* para o número 8 da *Revista cena* da UFRGS descreve essa situação:

O processo de denegação é a base deste processo: por um lado, ele afirma a realidade da ação, permite que o público creia nessa ação, torna-a verdadeira; por

¹⁴ Sobre isso, veja também *O conceito de verdade na interpretação realista para o Teatro, a partir de algumas conceituações referenciais do Sistema de Interpretação de Constantin Stanislavski*, de Luciano Pires Maia (MAIA, 2010) e *“Verdade” de Stanislavski e o ator criador: eles perdidos na tradução ao português da obra a construção da personagem*. De Michel Mauch e Robson Corrêa de Camargo (CAMARGO e MAUCH, 2009).

outro, mantém o seu status de fictícia: a ação é engendrada, artificial, e a sua inscrição no âmbito do real é de uma ordem diversa dos fatos do dia-a-dia, é um “discurso não-sério”, onde as asserções nele contidas “não tem valor de verdade” (Pavis, 1999, pg. 167). Patrice Pavis define denegação como o “termo da psicanálise que designa o processo que traz à consciência elementos reprimidos e que são ao mesmo tempo negados” (Pavis, 1999, pg.89), ou seja, um processo que afirma uma circunstância ou fato para em seguida negá-los. No caso do teatro, a denegação é a maneira pela qual o espectador confere veracidade àquilo que vê, enquanto nega a realidade dos fatos que ocorrem em cena. (FURTADO, 2010).

Em um teatro caracterizado assim, temos duas situações de ação e acontecimento com naturezas distintas (a real e a ficcional) e o jogo entre essas diferenças é contabilizado pelo espectador (PAVIS, 1999, pg. 89). Diante da cena, sabe-se perfeitamente que temos uma realidade imaginária (UBERSFELD, 2005:22) e distinta da verdade cotidiana. A arte do ator estaria no “no equilíbrio entre a vida a atuação” (STANISLAVSKI, 1980, pg. 316). Mesmo com essa distinção clara¹⁵ entre as verdades real e ficcional¹⁶, espectadores e atores observam a cena de forma similar ao que temos na vida, detectando o que aparece em cena como verossímil ou não. Stanislavski reconhece a possibilidade de uma atuação mais preocupada com os aspectos externos, sem um tratamento dos aspectos interiores que ele considera levarem ao estado de organicidade. Apesar de reconhecer a existência de outros tipos de trabalhos de atuação, Stanislavski considera essas técnicas de representação como arte menos profunda:

“Esse tipo de arte é menos profundo que belo, e seu efeito é mais imediato que do que verdadeiramente poderoso; nela, a forma interessa mais do que o conteúdo. Atua mais sobre nosso sentido visual e auditivo do que sobre nossa

¹⁵ Eugênio Kusnet, ator brasileiro de naturalidade russa, também foi importante pensador e professor de atores. Ele descreveu a idéia de "instalação". Para qualquer atividade humana nós nos instalamos como “bombeiro”, com “rei”, como “mãe”, etc. No caso do ator, precisaríamos realizar duas instalações: como “bombeiro”, “rei” ou “mãe” e outra como comunicadores. Essa sobreposição seria a construção do personagem teatral. Como técnica, realizar-se-ia uma séria de micro-instalações duplas para criar a ilusão de que o ator vive um papel: a observação de suas ações (suas obras dizem o que ele é). (KUSNET, 1978)

¹⁶Sobre esse tema, veja comunicação oral "**Algumas anotações: ação, real, ficcional**", de Daniel Furtado Simões da Silva (SIMÕES, 2010).

alma e tem mais possibilidade de nos encantar do que nos comover. Podemos receber dessa arte impressões poderosas. Mas nunca nos aquecerão a alma, nem dentro dela penetrarão profundamente” (STANISLAVSKI, 1979, pg. 31).

Em oposição a esse trabalho esteticista, que poderia ser interpretada como uma perspectiva artificial, Stanislavski prefere estudar a verdade na cena do ator.

“A verdade cênica não é a pequena verdade exterior que leva ao naturalismo. (...) É aquilo em que vocês podem acreditar com sinceridade. (...) Para que seja artística aos olhos do ator e do espectador, até mesmo uma inverdade deve transformar-se em verdade. (...) O segredo da arte é converter uma ficção numa bela verdade artística. (...) A partir do momento em que o ator e o espectador passam a duvidar da realidade, a verdade se esvai, e com ela a emoção e a arte. Elas são substituídas então, pela simulação, pela falsidade teatral, pela imitação e pela atuação rotineira. Natureza e arte são (...) indivisíveis.” (STANISLAVSKI, 1998b)

Consciência e voluntariedade em Stanislavski

Stanislavski investigou a possibilidade de tratamento consciente e voluntário dos processos de atuação. O acesso à inspiração (STANISLAVSKI, 1979, pg. 90) seria indireto, mas poderia ser promovido de modo voluntário e frequente (STANISLAVSKI, 1980b, pg. 374). Essa conexão vinda da mente para o corpo traria a inspiração adormecida nas profundezas do subconsciente. Tal movimento poderia ser produzido por meio de treinos e técnicas de atores. (pg.493)

Os parâmetros de qualidade que ele perseguiria ao longo de toda sua trajetória de pesquisa, definidos na percepção da organicidade, começaram¹⁷ a ser investigados numa pesquisa psicológica. Stanislavski teria sido influenciado por Rubeinstein e, mais tarde, por Pavlov (BONFITTO, 2002, pg. 39), psicólogos russos contemporâneos a ele. Inicialmente, Stanislavski investigou o controle da realidade externa pela vontade e percepção dos sujeitos.

¹⁷ Ver Luciana Cesconetto, que estudou o tema em seu doutorado e publicou o artigo *Stanislavski – precursor da exploração da “interioridade” no trabalho do ator* (CESCONETTO, 2008).

Para tanto, apostava no acesso consciente aos processos inconscientes: “Usamos a técnica consciente de criar o corpo físico de um papel e, com seu auxílio, alcançamos a vida subconsciente do espírito do papel” (STANISLAVSKI, 1979, pg. 168). Stanislavski apontava uma possibilidade de orientação para o ator, entregando uma bússola interna e consciente para que o ator guiasse seu trabalho. Trata-se do **sentimento de verdade**. Ele descreve a sensação interna do ator: “a verdade é aquilo em que o artista acredita sinceramente” e “O que chamamos verdade no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem de servir-se em seus momentos de criatividade” (STANILAVSKI, 2006, pg.169).

Segundo Stanislavski, a competência de um ator em criar verdade cênica poderia ser detectada por ele mesmo numa espécie percepção da sinceridade. No Capítulo VIII - **Fé e sentimento de verdade**, em **A Preparação do ator**, o Mestre descreve essa situação. O ator poderia perceber quando não está agindo organicamente. No final do capítulo, ele aponta a amplidão desse recurso, que desenvolvido, poderia orientar o ator em seu trabalho:

-Já lhes disse tudo o que posso, por enquanto, sobre o sentido da verdade, da falsidade, e sobre a fé em cena. A questão, agora, é saber como desenvolver e regular este importante dom da natureza. (...) Haverá muitas oportunidades, porque ele nos acompanha a cada passo e em cada fase de nosso trabalho, quer em casa, no palco, no ensaio, ou em público. Este sentido deve penetrar e verificar tudo que o ator fizer e o espectador assistir. Cada pequeno exercício, quer seja interior, quer exterior, deve ser executado sob a sua supervisão e com a sua aprovação. (...) Nosso cuidado único é o de orientar tudo o que fizermos com o fito de desenvolver e fortalecer este sentido. (STANILAVSKI, 1982).

Inicialmente, Stanislavski busca os acessos voluntários para a técnica do ator na atenção aos acontecimentos internos, como a percepção subjetiva da própria sinceridade, a identificação e adequações imediatas do sujeito e suas memórias com as circunstâncias dadas. Numa primeira fase, o Mestre investiu nessa perspectiva psicológica até perceber que emoções e sentimentos, por mais interessantes que sejam para o ator, não podem ser fixados (STANISLAVSKI in VINOGRÁDSKAIA, apud DAGOSTINI, p.108.)

Na busca de meios voluntários, Stanislavski apostou na concentração da atenção no palco (STANISLAVSKI, 1979, pg. 202) gerando ação e ação gerando atenção (Tovstonogov 1980 p.126). O ator deveria dilatar sua presença, usando toda a sua capacidade voluntária de atenção na percepção e visualização das realidades interiores e exteriores:

As coisas materiais que nos cercam em cena requerem uma atenção bem exercitada, mas os objetos imaginários exigem um poder de concentração muitíssimo mais disciplinado ainda [...] A atenção interior tem importância especial para o ator porque uma grande parte de sua vida se desenvolve no reino das circunstâncias imaginárias" (STANISLAVSKI, 1979, pg. 14)

Ainda que não abandone as descobertas anteriores que versavam sobre os aspectos internos que colaboravam para a organicidade do ator, na trajetória de Stanislavski¹⁸ as estratégias de tratamento psicológico começaram a dar lugar às abordagens físicas. Apostando no controle voluntário da ação (MARINIS, 2000, pg.192) como origem da espontaneidade e fonte de organicidade, Stanislavski consolida sua psicofísica¹⁹. O desenvolvimento da investigação stanislavskiana das relações entre corpo e mente (STANISLAVSKI, 1989, pgs. 59-70) aparece numa integração dessas partes. As conexões entre a realidade física e a psíquica, o abstrato e o concreto, o mundo simbólico da ficção e o mundo cênico aconteceriam pela integração de corpo e mente do ator na ação cênica. A integralidade dessas conexões determinaria a quantidade/qualidade da organicidade na cena do ator. Assim, a Ação é definida como agenciadora desse processo, sendo tomada como base da arte do ator (STANISLAVSKI, 1979, pg. 90).

¹⁸ Especialmente a partir dos trabalhos com oRitmo no Estúdio de Ópera, em 192

¹⁹ O tema monista/dualista ou a continuidade/descontinuidade da relação corpo-mente é investigado por Stanislavski na tentativa de superar as concepções que definem cada pólo dessa dualidade como instâncias separadas, buscando a integralidade psicofísica da ação atoral.

Ação²⁰ e Ação Física²¹

No início das investigações, Stanislavski define um “estado criador” (STANISLAVSKI, 1980, p.59.) para o ator. Em cena, o artista precisaria manter vigilância constante e evitar a atuação mecânica e “sem imaginação.” (p.119). Para Angel Ruggiero, Stanislavski “reacomoda” seu sistema na inversão da sua aposta inicial: da fé (interior) que gera a ação (exterior); para a ação (física) que gera a fé (RUGGIERO, 1993, p. 78.). Os momentos de fé cênica continuariam auxiliando na produção de ações orgânicas, mas como processos involuntários, não serviriam para a técnica. A ação propositada, aquela provocada pela vontade do sujeito e fisicamente com seu corpo, essa aconteceria voluntariamente. A Ação exterior (AE) encontra significado e intensidade interior (BONFITTO, 2002, pg. 26), por meio de um sentimento interno(SI): a identificação, que determina as formas da fisicalização. AE alimenta SI, que alimenta AE, processando ações psicofísicas continuamente em retro-alimentação: AE>SI>AE>SI. Não ocorre uma eliminação do aproveitamento do caminho de criação Interior > Exterior, mesmo porque, esse processo é involuntário e inevitável (BONFITTO, 2002, pg. 06). Ocorre apenas uma concentração da atenção no caminho exterior para o interior. O poder criador da verdade da motivação interna estaria na sua manifestação externa, por meio do ator e a fisicalidade de seu corpo (STANILAVSKI, 1985, pg. 233).

O foco da atenção do ator passa a concentrar-se no modo de agir e nos aspectos voluntários da ação (STANISLAVSKI apud DALL FORNO, 2002, pg.48). O início do processo criativo conta com menos mesa e mais palco (TOPORKOV 1991, p35). TOPORKOV (1990, pg. 289-338.) relata a criação cênica como extensão das improvisações e que esse estado de novidade deve ser constantemente explorado. Ao retornar à execução da

²⁰ Nair D’Agostini define "A ação é um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço de uma forma teatral qualquer".

²¹ Para Toporkov, “a ação física é uma ação logicamente fundamentada, que persegue uma concreta finalidade e que, no momento de sua execução, pode ou não se converter em uma ação psicofísica” (JIMENEZ, 1990, pg.300).

partitura, em cada retomada, o ator deve buscar meios para reavivar suas estruturas²² (STANISLAVSKI, 1999, p.62), semelhante a uma flor murcha que ganha vida. A ação é percebida em seu devir, em seu vir a ser. Nesses movimentos, interessa tratar mais de agir imediatamente do que pensar previamente ou pensar no que se sente. Depois da improvisação, há um contraste com o texto, o texto ainda é o farol que guia as possibilidades experimentadas na improvisação.

Stanislavski acabou por entender a importância da atenção voltada para fora do ator, para o mundo externo e a realidade física da cena. O estímulo criador seria provocado nas relações que o ator estabelece com o parceiro e demais elementos concretos e não apenas em sua interioridade (RUGGIERO, 1993, p. 78.). O termo "ação física" (TOPORKOV, 1991, 1979), (KUSNET, 1997), (STANISLAVSKI, 1989, 1981, 1997, 2003), (BURNIER, 2001, 17-59), BONFITTO (2002), RICHARDS (2004), (RUFFINI, 2005) tem origem com esse desenvolvimento de Stanislavski. Depois dele, o conceito da ação física foi desenvolvido por vários outros autores (BONFITTO, 2002, p.37). Grotowski, Barba, Brook e quase todo artista de teatro no século XX e XXI acabou direta ou indiretamente influenciado pelo sistema stanislavskiano e a descoberta da ação física.

Ação Psicofísica²³

O material cênico seria composto de subjetividade, da própria vida experimentada pelo ator, que seria manifestada em ações físicas (STANISLAVSKI, 1984, p. 286). Na ação psicofísica teríamos uma rede semântica sendo trabalhada na pessoa do ator.

²² As ações físicas são estruturadas no corpo em ação, sendo fixadas pela partitura em suas durações, trajetórias e ritmos. Ao tornarem-se psicofísicas, as ações são percebidas como vivas e verdadeiras, em um sentido oposto à percepção do movimento mecânico e falso.

²³ São ações psicofísicas o que denominamos simplesmente de físicas para evitar complicações filosóficas, isso porque as ações físicas são extremamente simples e facilmente compreensíveis. (KEDROV IN TOPORKOV, 1991, p. 142). Toda ação física intencional humana é psicofísica, se tem concretização afetada pela psique.

Mas o que é importante notar aqui, é que nesse caso a execução do ator será guiada por uma rede semântica fornecida pelo texto, que contém, por sua vez, sistemas referenciais os quais controlam e determinam os limites da experimentação prática. (BONFITTO, 2005).

As ações psicofísicas são alcançadas por meio da ação física. Ela é uma fisicalização orientada por um conjunto de idéias específico: as circunstâncias dadas. Trata-se da materialização da cena teatral por meio do corpo do ator. Nos primeiros ensaios, o ator improvisa orientado pelas situações interpretadas do texto dramático. “a atuação do ator estará apoiada por uma rede semântica que o orienta, e que orienta, por sua vez, também, o espectador” (Bonfitto, 2006: 47).

A fisicalização da cena é orientada em sua formação pelas informações dadas objetivamente no texto dramático. Essa é a situação psicofísica: uma integração e correspondência entre as realidades concreta-físico-corpórea e abstrato-psíquica-mental. Stanislavski quer diminuir a distância entre a psique do ator e seu corpo e percebe uma solução na própria natureza humana do ator:

“Este `deslocamento” entre o espiritual e o físico, isto é, entre o corpo e a alma, os artistas experimentam e vivem a maior parte de sua vida: de dia, desde às doze às dezesseis e trinta nos ensaios, e pela noite, durante os espetáculos”(STANISLAVSKI, 1985,p.327). (...) Mas um ator não passa de um ser humano. Quando entra em cena, é natural que traga consigo os seus pensamentos, sentimentos pessoais, reflexões e realidades quotidianas. (pg. 214)

Observando a natureza da ação psicofísica: "Em todo objetivo físico há uma psicologia e vice-versa. É impossível separá-los!" (STANISLAVSKI, 1979, pg.146), propõe uma adequação delas aos propósitos comunicativos do texto dramático, numa investigação de possíveis equivalências entre formas do “molde pré-existente” (PAVIS, 1999, pg.122) na peça escrita e uma possível “concretização do texto” (PAVIS, 1999, pg. 123) na cena do ator. A criação de ações físicas deveria estar adequada à interpretação feita do texto dramático. A história é tomada como circunstâncias dadas, que precisam ser traduzidas em cena pelo ator. Essa tradução acontece por meio da materialidade do próprio artista. Como essa concretude é seu corpo, e seu corpo é subjetivamente determinado, temos a necessidade de uma

incorporação das idéias interpretadas do texto. Matteo Bonfitto descreve essa situação, na qual o desafio do ator é tratar de forma integrada os processos físico-corpóreos, os processos cognitivos e toda a realidade biológica, psicológica e cultural do ator.

Nesse sentido, o que nos interessa enfatizar em relação ao conceito em questão é, antes de tudo, aquele de superar a lógica de oposição entre as dimensões interior e exterior do ser humano, e conseqüentemente do ator. Para tal fim, utilizarei a noção de “ação incorporada” (embodied action). Tal noção adquire um valor particular neste discurso, na medida em que aborda de maneira dinâmica o processo de incorporação. Dessa forma, dois pontos podem ser enfatizados: a partir do primeiro, vemos que a cognição depende dos diferentes tipos de experiência que são produzidas pelas capacidades sensoriais e motoras do corpo; e segundo, vemos que as capacidades sensoriais e motoras individuais são elas mesmas intrinsecamente ligadas aos contextos biológico, psicológico e cultural do sujeito. No que diz respeito à “ação”, podemos perceber, por sua vez, que os processos motores e sensoriais, percepção e ação, são inseparáveis nos processos cognitivos. (BONFITTO, 2005, pg. 28).

Com o trabalho das ações físicas, Stanislavski investe numa abordagem “de fora para dentro”, na qual os processos internos (emocionais, psíquicos, volitivos, sensoriais) seriam todos catalisados pela experiência da ação corporal. Assim, o ator pode buscar voluntariamente os estados psicofísicos que interessam ao seu trabalho. Ele aposta no estabelecimento indireto do resultado: Quando as condições interiores estiverem preparadas - e certas- os sentimentos virão à tona espontaneamente. (STANISLAVSKI, 1976, pg. 80)

Quando escolherem algum tipo de ação, deixem em paz o sentimento e o conteúdo espiritual. (...) Todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou (fisicamente) primeiro. (...) Quanto ao resultado, virá por si só. (STANISLAVSKI, 1976, pg. 68)

Método das Ações Físicas

A distinção entre ação física e ações psicofísicas (Kedrov in Toporkov, 1991, p. 142) aparece na compreensão do Método das Ações Físicas (cf. KUSNET, 1978; TOPORKOV,

1991, 1979 e BONFITTO, 2002) como um modo de obter ações psicofísicas. A criação dessa dramaturgia do ator (MARINIS, 2005, p. 142), aconteceria por meio da elaboração de partituras de ação física, nome adotado da teoria musical (STANISLAVSKI (1997, p. 123) e que serve igualmente para organizar as durações, intervalos, trajetórias e intensidades no tempo e no espaço. Se na música temos as notas assim estruturadas, no trabalho do ator temos as sequências de ações e suas possibilidades de segmentação, arranjo e colagem. "Chamemos esse longo catálogo de objetivos maiores e menores, unidades, cenas e atos, de partitura de um papel" (STANISLAVSKI, 2001, pg. 149)

Na fixação das ações físicas, o ator poderia servir-se de uma espécie de trilhos de trem (STANISLAVSKI, 1977, p326-327), nos quais poderia acessar a memória física impressa em seu corpo (BONFITTO, 2002, pg. 26-27). A vivência orgânica do esquema de ações proposto no papel seria proporcionada pela adequação lógica, ou melhor, pela coerência causal, da partitura com as circunstâncias dadas²⁴. A natureza coerente da vida garantiria a naturalidade. Essa investigação alternaria fixação de situações físicas adequadas e alteração dessas estruturas mediante constante observação, registro e análise. Cada momento de ação deve ser estudado em sua adequação às circunstâncias dadas, sendo esse encontro uma oportunidade de ganho de organicidade. Diante da grandeza simbólica a ser tratada pelo ator no seu encontro com a obra escrita, Stanislavski propõe o tratamento por partes.

Quando não se consegue crer na ação maior, há que reduzi-la a proporções cada vez menores até se poder crer... Talvez ainda nem compreendam que, da crença na veracidade de uma pequena ação, o ator pode chegar a sentir-se integrado em seu papel e a depositar fé na realidade de uma peça inteira (STANISLAVSKI, 1976, p. 163).

²⁴ Bonfitto chama a atenção para um tratamento anterior dessa questão, por François Delsarte (1811-1871), que entendia o corpo como gerador de significado (BONFITTO, 2002, pgs. 01-09).

Nesse trabalho, o personagem²⁵ seria encontrado pelo caminho, durante o processo. Stanislavski propõe meios para a criação de ações psicofísicas orgânicas através da busca pelos Impulsos da ação, que dependeriam de improvisação perpétua da partitura. Assim, por mais que a criação das ações cênicas estivesse estabilizada e fixada em suas trajetórias, deslocamentos, durações e outros aspectos físicos, o ator teria a oportunidade de sempre descobrir afinações possíveis, que aumentariam seu entendimento das circunstâncias dadas, aprofundando a sua análise do texto dramaturgico original e ampliando seu desempenho na execução do texto cênico traduzido da peça. A partitura poderia sofrer alterações físicas mínimas e mesmo assim poderia resultar em um aprofundamento da análise, do entendimento da obra dramaturgica e da conexão do ator com ela. Inicialmente, a improvisação explora possibilidades mais amplas de variação nas ações físicas, mas aos poucos, a partitura vai sendo estabelecida. Porém, sempre poderá ter suas formas alteradas, minimamente que seja, para adequação à interpretação das circunstâncias dadas e aos objetivos da encenação. O Método das Ações Físicas funcionaria na complementação e suporte pragmático à Análise Ativa e seria o resultado da trajetória de Stanislavski (MOORE, 1984, 1998).

A Análise Ativa no Sistema de Stanislavski

O Sistema Stanislavskiano é compreendido como uma totalidade de sua pesquisa, numa perspectiva não só de conjunto da obra, mas de tratamento mais ampliado²⁶. Poder-se-ia falar de uma Poética Stanislavskiana, assim como de uma Ética ou Técnica em Stanislavski. Em cada diferente tipo de conhecimento produzido pelo Mestre, temos revelados aspectos distintos na sabedoria do ator estudada por ele. Dentro desse universo de conteúdos e leituras

²⁵ Aristóteles já havia descrito a relação entre caráter dos personagens e suas ações. ARISTÓTELES, 1987, pg. 206).

²⁶ Em *Science And The Stanislavsky Tradition Of Acting*, Jonathan Pitches (PITCHES, 2005) analisa profundamente a pesquisa stanislavskiana em uma perspectiva científica. Ele identifica duas correntes no sistema: uma linear, lógica e empírica, paralela à outra: flúida, orgânica e intuitiva.

diversos, dois conjuntos de pensamento destacam-se pela organização metodológica. A Análise Ativa e o Método das Ações Físicas orientam um sequenciamento dos trabalhos de criação, caracterizando uma sequência nos processos de criação cênica. Inicialmente, teríamos a experimentação física das circunstâncias dadas, passando para uma composição cada vez mais aproximada e adequada às situações ficcionais interpretadas e aos objetivos da encenação. Na sequência, a equipe criativa trata da fixação e manutenção das ações psicofísicas. Elas são trabalhadas de forma a se ligarem umas às outras, gerando uma linha contínua de ações (STANISLAVSKI,1964). Essa sequência é usada para compor a encenação.

O ator na análise ativa²⁷

Para Stanislavski (1986, p. 233-234), ator não é simples executor das idéias do diretor e do autor. O ator deve ter a capacidade de apresentar²⁸ ações psicofísicas de forma orgânica e crível. Para Stanislavski, a ação exterior que aparece em cena, é psicofísica, no sentido de que o ator faz existir fisicamente sua psique manifestada em seu corpo cênico. Essa ação integralizada pelo sentido de verdade interior, entretanto, tem uma especificidade. Ela deve ser correta e adequada, no sentido de encontrar correspondência com o conflito proposto pelo autor (TOVSTONOGOV 1980, p.379).

Em oposição à atuação orgânica, na ação mecânica do ator há um comportamento no qual ele age como um manipulador de fantoches, cujo títere é ele mesmo, com o controle mental do corpo, tratado-o como uma matéria inanimada. “Anima”, raiz de Animal, significa

²⁷ Segundo D’Agostini (2007, p. 22) A análise ativa consiste em um método capaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura dramática, que se complementa e concretiza na prática através do processo de criação do ator, envolvendo todo o seu aparato psicofísico.

²⁸ Apresentar no sentido de tornar presente. Isso para diferenciar de apresentação e representação, alargando as possibilidades de entendimento da ação psicofísica para outras modalidades de artes cênicas, que não aquela em que se originou o conceito de ação física, como a performance e o teatro pós-dramático. (LEHMANN, 2007).

Alma. A atuação do ator poderia, portanto, ser viva ou morta. Burnier, lembrando Thomas Richard, herdeiros da tradição Stanislavskiana vinda de Grotowski, caracteriza a animalidade de uma ação orgânica.

Se observo um gato, noto que cada um de seus movimentos está no seu devido lugar, pois o seu corpo pensa por si. No gato não há uma mente discursiva a bloquear a reação orgânica imediata, a fazer obstáculo. A organicidade poderia encontrar-se também no homem, mas está quase sempre bloqueada por uma mente que está fazendo o próprio trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensar velozmente e dizer ao corpo o que fazer e como. Disso deriva um modo de mover-se quebrado e desconexo. Mas se olharmos um gato, veremos que todos os seus movimentos são fluidos e conexos, até os rápidos. Para que um homem possa chegar a tal organicidade, a sua mente deve aprender o modo justo de ser passiva, ou aprender a ocupar-se só de sua própria tarefa, retirando-se do meio, de maneira que o corpo possa pensar por si. (BURNIER, 2001, p. 53)

A organicidade seria resultado de uma complexa interação de elementos agenciados pelo ator. É ele, que na Análise ativa concentra todos os elementos do Sistema, sendo o meio material e o gestor mais íntimo da tradução do texto dramático para o texto cênico. O encontro preciso dessas realidades mentais e corporais, interiores e exteriores, físicas e abstratas na vontade do ator é a própria ação psicofísica resultante. Para Stanislavski, a organicidade resultaria, acima de tudo, do acordo entre as circunstâncias dadas e os impulsos e movimentos internos do próprio ator (STANISLAVSKI 1977, p357).

Além disso, essas imagens interiores criam um estado de espírito correspondente a elas e despertam emoções ao mesmo tempo em que nos mantém dentro dos limites da peça (STANISLAVSKI, 1979, pg. 90). Na caracterização da Análise Ativa, Nair Dagostini atribui a condução desse processo ao diretor e seu processo de conhecimento da obra e sua estrutura.

O Método das Ações Físicas estaria contido (DAGOSTINI, pg.22) na Análise ativa, agenciando na ação os outros elementos do sistema stanislavskiano.²⁹

A credibilidade da ficção cênica estaria intimamente relacionada à lógica, que já está no engendramento das ações dramáticas. Assim, a tarefa inicial é criar uma sequência de ações físicas que encontre equivalência com a série de acontecimentos da história previamente descrita pelo texto dramático. A lógica deve guiar as construções de partituras, de modo que a natureza do comportamento possa ser recriada em cena. Torstov ensinando seu aluno: “Passou então a dirigir minhas ações físicas, movimento após movimento, segundo por segundo, até alcançarmos uma seqüência coerente. A lógica buscada na confecção das ações físicas estaria relacionada às relações de causalidade nas ações e reações. Nesse sentido, a Análise Ativa trata o material da improvisação na coesão que apresenta entre os segmentos cênicos criados. Ocorreria um encadeamento que recria o fluxo da vida: “Toda ação encontra uma reação que, por sua vez, intensifica a primeira”. (STANISLAVSKI, 1999, pg. 291)

Decupagem e análise

Cabe ao diretor ajudar o ator e o aluno-ator a administrarem a quebra das idéias do texto, decompondo a complexidade simbólica da peça em pedaços menores e mais imediatamente absorvíveis, indo por partes e tratando o conjunto aos poucos, em cada ato, cena, ações, etc. Decupando os acontecimentos fictícios em segmentos de ações, podemos trabalhar separadamente cada momento.

Quando não puder aprender na íntegra um pensamento, divida-o nas partes que o compõem e estude-as, uma a uma. (STANISLAVSKI, 1984, pg. 77)

²⁹ Concentração, Imaginação, Se Mágico, Fé e sentido de verdade, Relação, Adaptação, Liberdade Muscular, Tempo Ritmo. (DAGOSTINI, 2007, pg. 22)

Quando não se consegue crer na ação maior, há que reduzi-la a proporções cada vez menores até se poder crer. Não pensem que é pouca coisa. É um trabalho enorme. (...) Talvez ainda nem compreendam que, da crença na veracidade de uma pequena ação, o ator pode chegar a sentir-se integrado em seu papel e a depositar fê na realidade de uma peça inteira (. (STANISLAVSKI, 1984, pg. 163)

O encadeamento das unidades³⁰ e sub-unidades assim caracterizadas, compõe um quadro maior. Temos um resultado maior que a soma das partes. Stanislavski comenta: “Você executou, detalhadamente, cada pequeno ato e com todos eles construiu uma ação maior: a de ir para o quarto ao lado” (STANISLAVSKI, 1984, pg. 77).

Sobre a tradução inter-semiótica na ação psicofísica

A abordagem objetiva e física tem destaque no trabalho de Stanislavski, mas é no trabalho com o sujeito que toda sua pesquisa converge. O ator, tomado em sua dimensão subjetiva revela-se como intermediário entre a realidade física da cena e o universo psíquico do autor. Ocorreria uma tradução, entendida não como transmigração exata dos conteúdos, mas como expõe o professor Carlos Antônio Leite Brandão, quando apresenta a proposta de Benjamim “tradução” para discutir o conhecimento transdisciplinar:

“É um trabalho de compreensão, expansão e compreensão mais do que descrição, explicação ou justificação, e exige saber das capacidades próprias aos campos em que se efetua essa migração. Esse traslado não é transliteração, não é reificação como no hiperrealismo ou na sinonímia ou na pretensão de uma semelhança total entre os termos ou na redução das imagens a modelos e prototípias subordinadas aos conceitos.” (BRANDÃO, 2005).

³⁰ No capítulo “Unidade e sub-unidade” de “A Preparação do ator”, Stanislavski explica que uma peça pode ser dividida em atos/cenas/quadros/unidades/sub-unidades. Estes dois últimos elementos são as menores seqüências narrativas destacáveis dentro dos acontecimentos da peça. A diferença entre a unidade e a sub-unidade está no grau de subdivisão realizado na análise. Podemos aprofundar a decupação lógica das ações ficcionais, segmentando ainda mais a análise e chegando até as ações mais simples dos personagens. A divisão de unidade e subunidade não são totalmente objetivas, cada subunidade pode ser pensada de forma diferente e isso determina a leitura da obra. O texto delimita um universo semântico, simbólico e situacional, mas ele também é plural.

Na tradução do ator, ele mesmo é tradutor e texto traduzido, já que ele é a mídia usada para essa criação. O ator partiria do texto do autor para criar em si outro meio textual. Stanislavski descreve essa tarefa, indicando o tipo de acréscimo que o ator faz nesse trabalho.

Sabemos que Shakespeare recriou histórias de outros autores. É isso que nós fazemos com a obra do dramaturgo. Fazemos viver aquilo se oculta sob as palavras, pomos nossos próprios pensamentos nas linhas do autor e estabelecemos as nossas próprias relações com os outros personagens da peça e com as suas condições de vida. Filtramos, através de nós, todo o material que recebemos do autor e do Diretor. Elaboramos esse material, completando-o com a nossa própria imaginação. (STANISLAVSKI, 1984, pg. 79)

Não ocorre, portanto, reprodução e recriação fiéis da obra escrita. A subjetividade do ator, assim como a de toda equipe criativa, é aproveitada para a criação:

Quando um verdadeiro artista está dizendo o solilóquio *ser ou não ser*, estará ele simplesmente expondo-nos os pensamentos do autor e executando o jogo de cena determinado pelo diretor? (...) Esse artista não fala pela pessoa de um Hamlet imaginário. Fala por si mesmo, como alguém colocado nas circunstâncias criadas pela peça. Os pensamentos, sentimentos, conceitos, raciocínios do autor são transformados em coisa sua. Tampouco é seu único propósito dizer os versos de forma a serem *compreendidos*. É-lhe necessário que os espectadores *sintam* a sua relação interior com o que diz. (STANISLAVSKI, 1984, pg. 263)

Stanislavski caracteriza essa situação apontando exemplos do tratamento de circunstâncias ficcionais em sua própria lógica interna. Num exemplo, em que a materialidade a ser criada estava bem objetivada na tarefa de arrumar cadeiras, ele mostra como o ator pode usar a própria imaginação para estimular os processos interiores de modo a preencherem a fisicalidade (exterior) das partituras.

Quando uma ação carece de fundamento interior, ela é incapaz de nos prender a atenção. Não toma tempo empurrar algumas cadeiras de um lugar para o outro, mas se você fosse forçado a arranjar algumas cadeiras, (...) que devem ser colocados de acordo com a importância, a idade e a harmonia pessoal, isto provavelmente lhe tomaria muito tempo. (STANISLAVSKI, 1984, pg. 71)

Tempo-ritmo e a apropriação da teoria musical em prol do trabalho cênico.

A partir de 1918, Stanislavski³¹ torna-se responsável pelos trabalhos no Teatro de Ópera Bolshoi. Essa experiência é determinante na investigação de um importante aspecto de seu sistema.

Por que é que os cantores de ópera não compreenderam esta verdade simples? A maioria deles cantar em um ritmo, em um certo tempo, andar no outro, mover seus braços em um terço e viver suas emoções no quarto. Pode harmonia, sem o qual não há música e que tem uma necessidade fundamental para a ordem ser criados a partir desta disparidade? (STANISLAVSKI, 1989B)³²

Nessa fase da pesquisa, o trabalho direto com a musicalidade em cena destaca a importância do tratamento das questões temporais na execução das ações pelo ator. A duração das ações, as intensidades, os deslocamentos e os intervalos são percebidos e tratados em uma perspectiva rítmica. Com essa proposta³³, o trabalho com as ações intensifica sua abordagem voluntária e concreta com a exploração consciente dessa realidade física: o tempo. Recentemente, diversos trabalhos investigaram a realidade musical e rítmica da cena teatral³⁴.

Na fase final da pesquisa de Stanislavski³⁵, por ocasião da montagem de o *Tartufo*, o trabalho com o tempo-ritmo já estava consolidado como recurso fundamental no trabalho do

³¹ RUFFINI (2003) descreve o desdobramento da questão do tempo-ritmo impulsionado pelo trabalho com a Ópera Bolshoi e seu desenvolvimento. Sobre musicalidade em Stanislavski, veja análise detalhada no artigo "*Um elo perdido: Stanislavski, Música e Musicalidade*", (MAUCH e CORRÊA, 2007)

³² Tradução nossa de: "Why is it that opera singers have not grasped this simple truth? Most of them sing in one rhythm, in a certain tempo, walk in another, move their arms in a third and live their emotions in a fourth. Can harmony, without which there is no music and which has a fundamental need for order be created out of this disparity?" (STANISLAVSKI, 1989B)

³³ O trabalho com o tempo-ritmo teatral é descrito no capítulo XI "*Tempo-Ritmo no Movimento*" de *A Construção da Personagem*, de Constantin Stanislavski e discutido no capítulo VII de *Ator e Método* de Eugênio Kusnet.

³⁴ Ver as dissertações de Alexandre Cesar Caetano *In(ve)stigando o ritmo : a importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena* (CAETANO, 2004) e *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical*, de Ernesto Gomes Valença (VALENÇA, 2010); *Música e cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*, de Jussara Rodrigues Fernandino (FERNANDINO, 2008) e na tese *O Ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*, de Jacyan Castilho de Oliveira, (OLIVEIRA, 2008) entre outras.

³⁵ Ver: *Sobre a passagem da literatura dramática à cena viva do jogo teatral no último experimento de Stanislavski sobre "O Tartufo" de Molière* a partir da página 116 da tese *A limiaridade na profissão do ator: a experiência do LUME-UNICAMP* de Luiz Otávio Fernando Nöthlich de Andrade (NÖTHLICH, 2010).

ator. Sobre seu trabalho nessa Toporkov, trabalhando com Stanislavski nessa última experiência de montagem, comenta:

Você não poderá dominar o método das ações físicas se não dominar o ritmo. Cada ação física é indissolúvelmente ligada a um ritmo e é caracterizado por ele. Se você sempre fizer tudo com seu ritmo pessoal, como poderá caracterizar pessoas diferentes (de você)?³⁶ (V. TOPORKOV, 2004, pg. 31-32)

Meiherhold (PITCHES, 2003), (SYMONS, 1971), (BRAUN, 1995, 1998) concebe a execução da cena do ator com uma idéia de musicalidade, já que podemos isolar os aspectos temporais dos diferentes elementos teatrais (movimento, aceleração, pausa, intensidade, duração) da mesma maneira que podemos destacar as informações intrincadas que compõe a música (pulso, ritmo, melodia, andamento, harmonia). Dessa maneira, o artista tem um maior domínio dos fatores temporais das ações cênicas e pode articular as configurações temporais desejadas de maneira mais consciente e precisa.

Na aplicação de conceitos musicais na partitura de ações do ator, entende-se o tempo-ritmo teatral como uma organização³⁷ de eventos no tempo, sejam eles sons, movimentos ou qualquer outro acontecimento e verificando que a cena teatral (STANISLAVSKI (1997, p. 123). Ocorre uma comparação com a música: ambas são sucessões de microtarefas (ações/notas) em intervalos de tempo organizados segundo princípios rítmicos. O estudo do Tempo-Ritmo no teatro permite o desenvolvimento de habilidades de estruturação e manutenção temporal de materiais cênicos de maneira mais consciente do que seria feito em um trabalho que ignorasse esses conceitos.

³⁶ Tradução nossa de “You can’t master the method of physical action if you don’t master rhythm. Each physical action is indissolubly linked to a characteristic rhythm. If you always do everything in your own personal rhythm, how will you be able to characterize different people?”

³⁷ O ator seria uma materialidade especial na organização: “Toda arte é organização de um material. Para organizar seu material, o ator deve ter uma reserva colossal de meios técnicos. A dificuldade e a especificidade da arte do ator residem no fato do ator ser ao mesmo tempo material e organizador. A arte do ator é coisa sutil. O ator é a cada instante compositor.” Item 18 do texto estabelecido por M. Koreniev, TSGALI, 963, 1338 e 998, 740, tradução de Béatrice Picon-Vallin - CNRS, in Buffonneries, nº 18-19 - Exercice (s) - Le Siècle Stanislavski, Lectoure, 1989, pág. 215-219.

O ator pode construir significados e imagens dramáticas com o tratamento do tempo-ritmo da ação física. Na experimentação de variações de andamento e duração é possível experimentar situações dramáticas através da sugestão rítmica. No trabalho com o Método das Ações Físicas, o ator descobre que a forma e a estrutura de cada ação dependem intimamente do seu ritmo (TOPORKOV, 1991, pg. 118.). Stanislavski descreve como podem acontecer as relações entre interior e exterior no ator, assim como a comunicação entre ele e o espectador, através do tratamento rítmico.

Ritmo como construtor de significado

Ao executarmos tempo-ritmos diferentes, estaremos “sugerindo certas circunstâncias de ambientes e emoções correspondentes” (STANISLAVSKI, 1998, pg. 213). Seria possível “induzir os sentimentos adequados” (STANISLAVSKI, 1998, pg. 210) e produzir interações entre o universo interior do ator e a realidade física pelo movimento e pelo som. Pelo tratamento do “tempo-ritmo interno e externo” (STANISLAVSKI, 1998, pg. 206,211 e KUSNET, 1987, pg. 91) poder-se-ia “sugerir não apenas imagens, mas cenas inteiras” (STANISLAVSKI, 1998, pg. 221).

O ator poderia desenvolver sua capacidade de articular ações cênicas pelo tratamento rítmico simples e composto (STANISLAVSKI, 1998, pg. 129). Estaria na manipulação dessa habilidade, a principal exploração dentro dos conteúdos do tempo-ritmo teatral: “é propriamente a busca do significante, a evidência do sentido, o projeto mais ou menos realizado e produtivo para animar um determinado texto e uma cena”. (PAVIS, 1999, pg. 345.)

De acordo com Stanislavski, Pavis e outros, essa abordagem, que associa o tempo-ritmo a sugestão de situações ficcionais, poderia ampliar o controle do artista na geração de

significados para o público. Além disso, estratégias de tratamento rítmico na improvisação poderiam catalisar processos subjetivos da criatividade artística, conferindo maior controle na arte de produzir significado. Uma organização e manutenção mais eficiente dos eventos cênicos no tempo poderiam ser alcançadas a partir de uma concepção rítmica. Nessa discussão, aparecem questões importantes: Como manter a estabilidade dos conceitos musicais sem aprisionar o teatro ao seu rigor?³⁸ Quais as especificidades inerentes?

Segue uma pequena exposição dos conceitos stanislavskianos que contribuem à compreensão da articulação da análise ativa e tempo-ritmo dentro da poética do autor russo.

Ética, Super-superobjetivo, Superobjetivo e objetivo³⁹

Stanislavski propõe a identificação de um superobjetivo para a encenação do espetáculo, que orientará toda a criação. Cada ação criada e cada objetivo menor em cena seriam determinados pela descoberta ou eleição desse propósito maior. Esse princípio orientador seria compartilhado pelo elenco, que coletivamente criaria meios para atingi-lo.

Por exemplo, na encenação da história de Romeu e Julieta, o superobjetivo definido coletivamente poderia ser: “Expor as possíveis conseqüências fatais da pressão familiar” ou “Expor a gravidade de ações motivadas pelo amor impossível”. As duas possibilidades poderiam ser tomadas como interpretações possíveis de superobjetivo para contar a história do casal. Sendo uma ou outra a escolha/definição/identificação do superobjetivo, a encenação

³⁸ “Quero ritmo, sempre ritmo e não metro” (Meierhold, 1998, pg. 100).

³⁹ O autor optou pela tradução “Objetivo” e suas extensões em “superobjetivo” e “Super superobjetivo”, quando existe a possibilidade de traduzir por “tarefa”. Em uma temos a noção de fim, na outra, de meio. Na nota de pé de página do Capítulo 7 – Unidades y tareas, pág. 149, do livro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, de Konstantin Stanislavski, tradução para o espanhol de Jorge Saura, Alba Editorial, Barcelona, Espanha, 2003.

UNIDADES Y TAREAS

nota 15 è Habitualmente este término se traduce como “objetivo”, pero considero más adecuado traducirlo como “tarea” por dos razones: en primer lugar es la traducción literal de la palabra rusa empleada por Stanislavski, y en segundo lugar “objetivo” induce a pensar en un resultado a alcanzar, mientras que “tarea” sugiere un proceso que debe ser recorrido en todas sus etapas, idea más cercana a la teoría stanislavskiana.

teria outras motivações e orientações. O superobjetivo consiste na objetivação de uma super-tarefa para a equipe produzir na cena. Por exemplo, o superobjetivo: “falar sobre a superação, competição e automatismo na vida do ser humano” poderia ser tomada como a tarefa máxima na construção de um espetáculo teatral. Tal determinação orientaria cada improvisação, cada arranjo rítmico, assim como toda a criatividade da encenação.

Essa definição de meta consiste na objetivação de uma super-tarefa para a equipe que produz a cena. O sentido prático dessa idéia é orientar a criação das ações do ator e demais signos, de modo que a compor uma ação cênica conjunta. Assim, diretor, ator, iluminador e outros, podem colaborar, cada um executando uma ação mais ou menos independente e autoral. De um lado, a execução de ações simples como estimular, provocar, zombar, gabar-se, quando dramaturgicamente arranjadas, podem alcançar a supertarefa: falar sobre a superação, competição e automatismo na vida do ser humano. Por outro lado, o entendimento, eleição e investigação de um superobjetivo, e principalmente a real motivação do ator apoiada nesse superobjetivo, acabam por motivar as ações simples de estimular, provocar, zombar, gabar-se. Os objetivos maiores do espetáculo, e que estão no plano real e concreto da atuação dos atores acabam por impulsionar os objetivos das ações menores e mais simples, que estão no plano da imaginação e da ficção.

Super-superobjetivo

No sistema Stanislavkiano, haveria ainda o Super-superobjetivo, que estaria relacionado às inclinações maiores do artista em seu trabalho.

“Stanislavski ampliou o conceito de "superobjetivo" com o de "super-superobjetivo, o qual contempla a totalidade da vida do homem-artista, toda a atividade do autor, diretor e ator e possibilita ligar a individualidade artística com os problemas de importância fundamental da contemporaneidade, fazendo que autores clássicos

tenham voz no mundo atual, unindo os pensamentos e os sentimentos dos autores, diretores, atores e do espectador num só impulso. (DAGOSTINI, 2007, pg. 27).

A enunciação do ator, caracterizada em todos os seus fatores locais e específicos, determinaria a sua interpretação do texto dramaturgico, que ganharia em cena um colorido único, marcado pela subjetividade do artista.

K. Stanislavski fala desses vitais propósitos do artista e do ser humano, que podem ser chamados de objetivos supremos e de linhas supremas de ação. Dá um exemplo real de sua vida, que ilustra a origem do super-superobjetivo e da "super-linha transversal de ação" e como surgiu nele essa idéia e necessidade do artista e cidadão: ao ver uma multidão que esperava numa fila durante toda noite, debaixo de neve, para comprar ingressos no dia seguinte, arriscando a saúde e até a própria vida, foi levado pelo desejo de criar um objetivo tão elevado que contemplasse toda a sua vida como artista e homem, que correspondesse ao seu objetivo supremo na vida e ao seu cumprimento, uma linha suprema de ação, os quais foram chamados por ele de super-superobjetivo e super-linha transversal de ação" (pg. 27).

Enquanto que o superobjetivo estaria relacionado aos projetos tomados individualmente, o Super-superobjetivo do ator determinaria a sua produção em todos os trabalhos.

A ética e a disciplina ocuparam lugar importante nas aulas de K. Stanislavski, que considerava ambas como determinantes da qualidade do trabalho no coletivo e da própria estética. Esta encontra-se estreitamente vinculada à posição do artista como pessoa, ao seu super-superobjetivo, à sua capacidade de criar e viver como um único organismo, que é o que possibilita criar a esfera espiritual no trabalho do artista. (pg. 97)

Na *instalação* apresentada por Kusnet (1978) o acionamento no ator pode ser percebido como uma combinação de duas ações: uma primária (teatral, relacionada à encenação) e outra secundária (ficcional, relacionada à ficção). Nesse entendimento, o ator compõe a sua ação no palco (comunicar) construindo esse acionamento principal por meio de um secundário: a ação ficcional, que pode ser mais ou menos crível, potencializando ou não a comunicação teatral. Kusnet defende que o trabalho de ator é DUPLO no sentido de que precisa realizar -da forma mais integral possível- duas instalações: A do ATOR e a do

PERSONAGEM. O ator, para “re-criar de forma artística a vida” de um açougueiro, *deve*, segundo Kusnet, engajar sua pessoa inteira na instalação de dois estados psicofísicos simultaneamente: **estado de ator** que comunica-se através de linguagem teatral E **estado de açougueiro** em determinada situação. A segunda ação seria ficcional e a primeira seria a ação cênica propriamente dita. Cada uma delas seria orientada para um objetivo (da encenação, pelo superobjetivo e do personagem na ficção, pelo objetivo imediato em cada ação. O encontro ético e estético entre ator e personagem aconteceria na medida em que o ator conseguisse engajar sua pessoa inteira na execução dessa tarefa dupla.

Ética em Stanislavski

O aspecto ético do sistema stanislavskiano é tratado especialmente nos seus Estúdios:

Fabio Mollica acredita que a maneira como esta foi tratada no Primeiro Estúdio possa ser ainda hoje um estímulo para novos caminhos de pesquisa. Mollica observa nos vários estúdios e laboratórios do século XX uma continuidade com as experiências de Stanislavski, Sulerjitski e Vakhtângov, que não está ligada às formas do espetáculo, mas sim ao “modo de colocar-se em relação ao trabalho do ator, à pesquisa de fontes criativas, à definição de uma ética de trabalho, à vontade de pensar e criar teatro organicamente em relação às exigências do grupo antes que às do mercado”. (MOLLICA, 1989: p.12).

A discussão e o tratamento da questão ética em Stanislavski ultrapassam os aspectos sociais e profissionais do trabalho de ator. As situações de convívio e interação com colegas e o público, além da responsabilidade com os resultados sociais da obra não foram os únicos pontos explorados na investigação ética em Stanislavski.

Isto se evidencia pelos próprios relatos dos participantes do Primeiro Estúdio. Neles fica mais clara a exigência por uma modificação da atitude do ator em relação ao seu ofício e por uma conseqüente conscientização de sua relevância do que a descrição exata dos procedimentos adotados. (SCANDOLARA, 2010)

Ele propõe que as escolhas e as motivações comunicativas e expressivas dos atores determinam a qualidade do trabalho. Os processos volitivos e as situações psicofísicas do ator

seriam marcados pela individualidade do ator e sua vontade de comunicar-se e afetar o mundo. Os objetivos maiores de cada artista em seu trabalho não só apareceriam em cena, mas também determinariam a qualidade de seu trabalho.

Em última instância, o que Sulerjitski (nos Estúdios) visa reconstruindo as relações internas do grupo sobre sólidas bases éticas é possibilitar que o teatro tenha uma ativa influência ética também sobre o espectador. (SCANDOLARA, 2010)

CAPÍTULO 2 – DESCRIÇÃO DOS TRABALHOS DO GRUPO FISÇÕES COM A ANÁLISE ATIVA E O TEMPO-RITMO TEATRAL

Trata-se aqui de registrar a trajetória do Grupo Fisções, destacando-se a sua investigação da Análise Ativa e do Tempo-Ritmo teatral⁴⁰. Tal descrição acontece para refletir sobre as relações entre a investigação teórica e a pesquisa prática no trabalho do ator. A primeira formação do Grupo aconteceu por ocasião da Disciplina FTC – 001 Interpretação A, na qual o professor doutor Luiz Otávio Carvalho ministrava os conteúdos da Ação Física stanislavskiana no Curso de Graduação em Artes Cênicas da Escola de Belas Artes na Universidade Federal de Minas Gerais. Duas alunas⁴¹ procuraram o professor para aprofundar os estudos ali iniciados. Organizados inicialmente nesse trio, os trabalhos no Grupo começaram com a seleção de bibliografia dentro da fundamentação teórica apresentada na disciplina⁴². O material bibliográfico selecionado foi fichado e discutido, servindo como primeira referência teórica para as investigações no Grupo.

Os encontros do Grupo aconteceram três vezes por semana e começavam com o treinamento, que durava entre 50 minutos e uma hora e era seguida de uma breve pausa. Na sequência, eram praticados exercícios de tempo-ritmo teatral e experimentados procedimentos para a pesquisa. Por mais duas horas o grupo estudava na prática as possibilidades de

⁴⁰ No registro <http://maratonadeny.blogspot.com/2011/07/registo-do-grupo-fiscoes-2002-2010.html> e em WWW.umeio.net/fiscoes é possível conferir o mais importante desenvolvimento do Grupo Fisções: os trabalhos externos de seus integrantes. Em 2006, por exemplo, os atores do Grupo Frederico e Ubiratan experimentaram a aplicação de uma espécie de Inversão da Análise Ativa para a construção dramaturgica do Espetáculo *Margem de erro*, dirigido por Fabrício Ramos em seu trabalho de conclusão do curso de direção teatral no IFAC-UFOP. Nesse espetáculo também se experimentou como a precisão e fixação nas partituras permitiu a troca do elenco às vésperas da estréia.

⁴¹ Julianete Azevedo e Kelly Criffer

⁴² Das notas de Julianete Azevedo; a seleção e o agendamento das primeiras leituras: AGOSTO 2002/2003: - "O Ator Compositor"; págs. 21- 37/ 115-119; - Toporkov--> Tartufo; - "Fala Comigo Doce como a Chuva"; "Longa Jornada Noite Adentro"; - "Para o Ator" - Michael Tchekov - capítulo 8 (p/ dramaturgia); - "Ator e Método" - Eugênio Kusnet - capítulos 2; 3 e 4 (p/ prática); - "Stanislavski Dirige" --> "O Tartufo" - págs. 163-231; - "Construção da Personagem" - Stanislavski - capítulos 7; 8; 9; 11 e 12 (ritmo); SETEMBRO: - "Improvisação para o Teatro" - Viola Spolin - capítulos 1 e 2; NOVEMBRO: - "A Arte Secreta do Ator" págs. 150 e 151; - "Ator e Método" - Eugênio Kusnet - capítulos 2 e 3; DEZEMBRO: - "Sinceridade" (não me lembro quem é o autor); ABRIL: (de 2003) - "Construção da Personagem" - Stanislavski - capítulos 11 e 12; - "Ator e Método" - Eugênio Kusnet - capítulo 8; JUNHO: - "Fé"; "Sinceridade" e "Sensatez"

aplicação teórica dos conceitos estudados. Os experimentos partiam de pequenos textos dramaturgicos, que tinham as circunstâncias dadas interpretadas em partituras de ação física. O tratamento das ações sempre foi tomado em sua dimensão EXTERNA, sendo que a orientação para o diálogo entre atores e direção acontecia por meio do que se podia ver e ouvir fisicamente na cena. Nos primeiros experimentos, o uso da palavra falada era extremamente restrito, sendo que a busca da significação na cena deveria acontecer por meios visuais e sonoros proporcionados pelo corpo do ator. O uso de objetos e figurino também era limitado. A investigação inicial aconteceu na experimentação da possibilidade de comunicação das circunstâncias dadas através das ações físicas, tratadas em sua coesão e justificativa lógica. Para essa avaliação, a equipe usava perguntas do tipo: “Por que você deslocou-se para aquele lado?”, “Por que essa intensidade no caminhar, a situação não pede outro ritmo?”. Dirigidos por Luiz Otávio Carvalho⁴³, os atores executavam dinâmicas de composição de ações físicas e experimentavam meios para ampliar a percepção e a movimentação rítmica. As partituras geradas eram experimentadas em variações nas suas durações, trajetórias e intensidades, sempre buscando tratar esses aspectos por uma perspectiva rítmica. O uso de música foi uma constante nessa fase dos trabalhos, especialmente nessa experimentação de adaptações temporais nas partituras. Os atores eram levados a improvisar alterações no ritmo com o qual as ações foram originalmente compostas. Adiante, veremos detalhadamente como aconteceram essas experiências. Entre abril de 2003 e dezembro de 2004, desenvolveu-se a primeira fase de verticalização das pesquisas do Grupo, iniciando com o Tempo-ritmo teatral.

Paralelamente aos trabalhos desenvolvidos junto à direção do Grupo, os atores sempre desenvolveram um Laboratório de Treinamento atoral, que teve três edições. Em todas elas,

⁴³ Sobre a atualização da pesquisa de Luiz Otávio, ver seu artigo para o V Congresso da ABRACE: *CONEXÕES: uma prática para a formação do ator* (CARVALHO e ALBRICKER, 2008) produzido em parceria com o ator-pesquisador do Fisções, Vinícius Albricker.

foram convidados outros alunos-atores interessados nos treinamentos, que tiveram organização e condução dos atores-pesquisadores Kelly Crifer e Julianete Azevedo no Primeiro e Frederico Ramos no Segundo (2007) e Terceiro (2008-9) Laboratório de Treinamento atoral. A direção desses projetos aconteceu de forma autônoma, sendo os Laboratórios produzidos de forma independente, mas sempre discutindo, aplicando e experimentando os conteúdos investigados no Fisções. Uma pequena, mas fundamental infraestrutura de espaço e equipamento de som foi oferecida pelo Curso de Graduação em Artes Cênicas da EBA-UFMG, sob a responsabilidade do professor Luiz Otávio.

Primeiro Laboratório de Treinamento Atoral do Fisções⁴⁴

Considerando os aportes teóricos estudados e inspiradas pela participação na Oficina “Treinamento Psicofísico” oferecida pelo Grupo Pontífex⁴⁵ durante a 34ª edição do Festival de Inverno da UFMG, em 2002, em Diamantina MG; Kelly e Julianete iniciaram o Primeiro Laboratório de Treinamento Atoral do Grupo Fisções. No ANEXO 1 temos o primeiro Roteiro de Treinamento, seguido dos outros desenvolvidos em mais dois laboratórios.

As atividades do primeiro Laboratório começaram em setembro e foram até dezembro de 2002, contando com a participação de outros alunos⁴⁶. No ano seguinte, com a entrada de dois novos integrantes⁴⁷, o treinamento foi retomado em primeiro de abril, acontecendo regularmente por mais 14 meses intervalado por 30 dias em julho e dezembro. O roteiro estipulado inicialmente foi minimamente alterado nesse primeiro laboratório, apenas incorporando novos exercícios dentro da estrutura firmada.

⁴⁴ O nome Fisções foi dado pelo diretor Luiz Otávio, numa referência às aÇÕES FISÍcas. Havia também a inspiração dos processos de fissão nuclear, no qual são divididos átomos, gerando transformação.

⁴⁵ Principais pesquisadores do Grupo Pontífex: Alexander de Moraes, Cristiano Peixoto e Benjamin Abras.

⁴⁶ Elaine Vilela, que pesquisou no grupo até 2004 e Gustavo Schetino, que só ficou até novembro de 2002.

⁴⁷ Frederico Ramos e Cristiano Gattay, que passaram a integrar o Grupo. Essa formação permaneceu até o início de 2004.

A pesquisa rítmica no Grupo Fisções

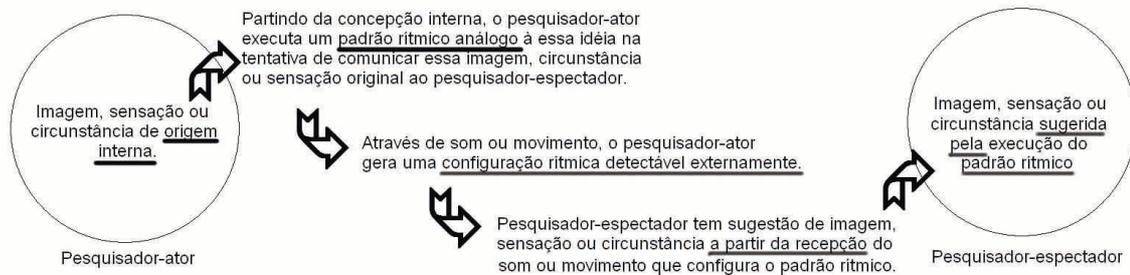
Desde 2002 o Grupo Fisções da EBA-UFMG promove investigações que visam esclarecer possíveis relações entre teoria musical e trabalho cênico. O trabalho no grupo partiu de uma série de oficinas e workshops com professores de música e dança. Nestas ocasiões, o grupo pôde aprofundar seus conhecimentos musicais e posteriormente desenvolver trabalhos práticos (laboratórios, treinamentos, espetáculos, cursos) experimentando esses conceitos no trabalho teatral.

A pesquisa de ritmo teatral no Grupo Fisções partiu principalmente da revisão bibliográfica do conceito de tempo-ritmo exposto no capítulo XXI *“Tempo-ritmo no movimento”* de *“A construção da Personagem”* de Stanislavski. A discussão teórica realizada sobre o material levantado acerca das principais questões tratadas por ele e por Eugênio Kusnet serviu de base para as primeiras experiências do grupo. O objetivo era investigar a aplicação conscientemente do conceito de tempo-ritmo stanislavskiano em trabalhos teatrais.

As primeiras especulações foram no sentido de discutir a validade da afirmação de que ao executarmos tempo-ritmos específicos estaremos “sugerindo a vocês certas circunstâncias de ambientes e emoções correspondentes” (STANISLAVSKI, 1998, pg. 213). Buscou-se nas discussões teóricas e exercícios práticos, experimentar essa propriedade do tempo-ritmo defendida por Stanislavski: a execução de diferentes configurações rítmicas induz a criação de diferentes imagens, e sugere sensações e circunstâncias análogas ao tempo-ritmo executado.

O grupo realizou dinâmicas em que cada pesquisador executava um ritmo pré-definido na tentativa de transmitir imagens, sensações e circunstâncias dadas aos outros. Essa abordagem ficou definida como um processo que acontecia do interior para o exterior, uma vez que se buscava comunicar uma concepção interna (sugestão de imagem, circunstâncias

dadas ou sensações) através de execução externa de configurações rítmicas. Tanto expectador na recepção, quanto o ator na emissão, seriam afetados por diferentes tempo-ritmos, que sugeririam diferentes situações. Um esquema para esse entendimento foi concebido assim:



Em seus experimentos preliminares, o grupo detectou que havia uma diferença considerável entre as imagens e circunstâncias dadas experimentadas interiormente por um pesquisador e aquelas que de fato chegavam até o outro pesquisador, que nesse caso, funcionava como “espectador. Os atores revezavam-se na experimentação cênica, atuando com espectadores quando não estavam em cena. Nessa estratégia, a discussão do Grupo pretendia investigar a recepção e a emissão influenciadas pelo tratamento das partituras. Por exemplo, o ator concebia uma imagem e tentava comunicá-la somente através de desenhos rítmicos para os outros atores, que atuavam como espectadores. Nesses experimentos, o grupo pôde constatar que havia de fato analogias possíveis e coerentes entre as imagens e sugestões de circunstâncias criadas internamente pelos atores e as configurações rítmicas executadas por eles mesmos para comunicar aqueles significados concebidos anteriormente. Além do mais, apesar de não haver correspondência exata entre as imagens originais e aquelas produzidas no final do processo comunicativo, quase sempre se pôde observar algum tipo de analogia evidente entre elas, já que os seus significados interpretados raramente eram diferentes ao ponto de representarem situações ou imagens completamente diferentes ou incompatíveis com uma aproximação que tentasse comparar seus significados.

Durante esses treinamentos e laboratórios, o grupo pôde se apropriar do conceito stanislavskiano de “tempo-ritmo interno e externo” (STANISLAVSK, 1998, pg. 206,211 e KUSNET, 1987, pg. 91) a partir de uma abordagem empírica. Os resultados desses experimentos levaram as discussões teóricas a esboçar um enfoque nas circunstâncias dadas, já que a mais imediata utilização do tempo-ritmo teatral constatada pelo grupo foi a sua propriedade de “induzir os sentimentos adequados” (STANISLAVSKI, 1998, pg. 210) e de “sugerir não apenas imagens, mas cenas inteiras” (STANISLAVSKI, 1998, pg. 221).

O grupo chegou à conclusão de que, realmente, a configuração de desenhos rítmicos pode reforçar a apropriação e criação de circunstâncias dadas já que pode sugerir imagens e sensações análogas à situação dramaturgica. Ficou claro também que o diretor poderia utilizar o ator para configurar suas concepções rítmicas. A direção poderia orientar os atores por meio de conduções rítmicas, para que eles executassem imagens concebidas a priori. Ficou, portanto, esclarecido um ponto importante, que distinguiu dois importantes aspectos para o estudo do tempo-ritmo teatral:

- Tempo-ritmo como elemento para a articulação de concepções rítmicas pré-definidas: Ator pode ser usado como meio para fisicalizar idéias rítmicas da direção
- Tempo-ritmo como desenho (rítmico) detectável na ação do ator no tempo: o ator poderia conscientizar-se dos aspectos temporais de suas ações através de uma percepção rítmica ampliada.

Ao definir esses dois aspectos como distintos no estudo do tempo-ritmo teatral, o grupo pôde iniciar uma sistematização que levou a criação de duas frentes de entendimento do assunto: tempo-ritmo no ator e tempo-ritmo no espetáculo. Abordando o aspecto atoral do trabalho com o tempo-ritmo, o coordenador/diretor do grupo conduziu os atores na realização de exercícios em que, caminhando pelo espaço, marcavam o pulso e depois os compassos de diferentes músicas. Os atores deveriam caminhar pelo espaço marcando com seus passos ora

o pulso de uma música, ora identificando e marcando o primeiro tempo de um compasso. O ator que identificasse um pulso deveria destacar um tempo, de modo a configurar um compasso binário quando marcasse com seu passo um tempo sim, outro não. Nessas dinâmicas, o andamento configurado era manipulado pelo diretor que orientava os atores no sentido de subdividir ou multiplicar o tempo musical.

Assim, o ator deveria caminhar variando o ritmo e os apoios dentro de pulsações estabelecidas, variando, também, seu movimento em intermitente e contínuo⁴⁸. Em oficinas de ritmo com profissionais da música, o grupo pôde aprofundar essa pesquisa no sentido de treinar habilidades de percepção e execução rítmicas. Incrementando os exercícios realizados anteriormente, foi acrescentado um trabalho com a coordenação motora, em que os atores deveriam continuar seguindo os pulsos e compassos das músicas, mas deveriam caminhar descrevendo trajetórias pré-estabelecidas.

As oficinas de ritmo no Grupo Fisções

Posteriormente, foram experimentados exercícios ministrados em oficinas pelos professores maestros Ernani Maletta e Silvio Viegas. Em um dos exercícios, formando um círculo os atores seguiam juntos à contagem de compassos lançando bastões ou bolas de tênis a cada pulso e invertiam o sentido do lançamento em círculo a cada novo compasso. Assim, o jogo que contasse um compasso ternário iria fazer: *um*, joga para o parceiro da esquerda, *dois*, joga para o parceiro da esquerda, *três*, joga para o parceiro da esquerda, e inverte no *um* o sentido, jogando para o parceiro da direita, continua, *dois*, joga para o parceiro da direita, *três*, joga para o parceiro da direita, e novamente invertendo, *um* joga para o parceiro da esquerda,

⁴⁸ Essa variação na movimentação foi inicialmente trabalhada com o professor Arnaldo Alvarenga, preparador corporal de atores e professor do Curso de Graduação em Teatro da UFMG

e *dois*, joga para o parceiro da esquerda, *três*, joga para o parceiro da esquerda e assim por diante. Essas dinâmicas levaram os atores a treinar suas habilidades de percepção rítmica e ampliaram a sua capacidade de reproduzir e acompanhar sequências rítmicas externas como a música ou a pulsação marcada pelo diretor. A habilidade rítmica do grupo como um todo foi incrementada no sentido de desenvolver a sua capacidade de associar a execução de seus movimentos com padrões rítmicos definidos e produzidos no exterior dos atores. Partindo desse princípio, o grupo passou a articular de forma rítmica um trabalho com o tempo de execução das partituras de ação física. Para isso, aplicaram-se variações na velocidade de execução das sequências de ações criadas e fixadas pelo grupo segundo o sistema stanislavskiano. As partituras eram alteradas na sua estrutura temporal, de modo que suas partes fossem tratadas como elementos independentes, passíveis de serem tratados isoladamente. Assim, o início da partitura dos atores Frederico e Elaine para uma cena baseada no texto do filme: “El porque de las cosas” foi decomposta em:

1. ambos se aproximam de uma mesa,
2. ambos se intimidam e se viram um de costas um para o outro.
3. Ela se vira
4. Ela pega um copo
5. Ele se vira
6. Ele pega um copo
7. Eles brindam

Cada uma dessas sete etapas poderia acontecer em diferentes intervalos de tempo e poderia ser tratadas de forma independente, podendo ser associado um determinado tempo-ritmo a cada uma delas. A partir dessa análise que decompõe a sequência de ações em micro-unidades ou micro-tarefas, iniciou-se uma investigação das possibilidades de produzir

articulações no tempo de execução dessas micro-ações comparando os efeitos que esses arranjos provocariam no ajustamento da partitura a dramaturgia que a originou. A experiência com essa partitura, por exemplo, mostrava que havia diferenças importantes quando os atores executavam as tarefas de 1 a 5 de modo diverso. Ao realizar essas ações de maneira lenta a impressão nos pesquisadores-espectadores foi romantismo, acelerando, surgiu uma impressão de sensualidade. Desse modo, o grupo experimentou as possibilidades de:

- 1- trabalho preciso do tempo na execução das partituras de ação física
- 2- apropriações das circunstâncias dadas a partir de estímulos rítmicos
- 3- utilização do ator como concretizador das concepções rítmicas do diretor.

Nessa mesma fase da pesquisa, outra atividade importante foi uma investigação que contou com a participação do professor doutor Maurílio Rocha, que experimentou a realização de um registro objetivo do tempo de execução de uma partitura de ação física das atrizes Kelly Krifer e Julianete Azevedo. A conquista da segurança na fixação dessa sequência de ações permitiu que sua apresentação repetida acontecesse sempre descrevendo o mesmo desenho no espaço e no tempo e assim, o professor, músico por formação, pôde anotar o percurso das ações das atrizes no tempo com notação musical em pentagrama. Assim, entendendo a partitura como passível de decupação, destacando de seu conjunto, partes que seriam consideradas isoladamente, pôde-se fazer uma analogia com as notas musicais, já que, elas também, podem ser entendidas como micro-tarefas a serem executadas em intervalos de tempo determinados. Foi feita então, uma comparação entre essas duas noções: a idéia de nota musical como evento unitário destacado do conjunto de elementos musicais e a noção de que podemos isolar um pedaço ou uma fatia da sequência de ações para também considerá-la como evento a ser realizado no tempo definido pela partitura. Essa comparação permitiu que o professor Maurílio registra-se toda a execução temporal da partitura utilizando as figuras de notação musical. Essa experiência mostrou ao grupo outra possibilidade de utilização

consciente de técnicas e concepções baseadas nas propriedades do tempo-ritmo teatral: a da manutenção do tempo de execução das partituras a partir de registros precisos a serem realizados utilizando-se a notação musical ou outra codificação semelhante.

Logo no início dessa etapa, o grupo se viu diante de um questionamento que colocava em discussão a necessidade de apropriação da teoria musical por parte dos atores. Debateu-se, portanto, até que ponto o estudo teórico de concepções, técnicas e procedimentos musicais ajudaria na investigação do tempo-ritmo teatral.

A inserção de concepções meierholdianas⁴⁹ nas pesquisas do Grupo Fisções.

Diante da necessidade de encontrar uma técnica que utilizasse concepções musicais no trabalho do ator, o Grupo decidiu buscar referências no trabalho rítmico de Vsevlod Meierhold. Logo se constatou a precariedade da tradução disponível em português da literatura original. Diante dessa situação, o coordenador Luiz Otávio e a atriz Julianete Azevedo traduziram o capítulo “Ritmo” do livro *Meyerhold on theatre*. A partir desse trabalho, o grupo se engajou numa investigação da trajetória do uso e do entendimento de padrões rítmicos na carreira de Meierhold. Representante do movimento construtivista, Meierhold também via na articulação consciente do tempo-ritmo do espetáculo uma oportunidade ímpar de gerar e manter significados, ou seja, o arranjo cuidadoso das velocidades de execução das ações cênicas (atores, cenário, luz e som) pode servir para engendrar esses acontecimentos cênicos de forma que significados sejam estabelecidos por essas configurações. Assim, como fez antes com Stanislavski, o grupo pôde identificar em

⁴⁹ Jacó Guinsburg elege os encontros e desencontros entre Stanislavski e Meierhold como eixo da revolução do ator iniciada na Rússia. (GUINSBURG, 2001).

Meierhold, o tempo-ritmo de uma peça sendo entendido não apenas como elemento estético ou formal, mas como poderoso gerador de sentido e reforçador de circunstâncias dadas.

No final dessa fase da pesquisa do grupo, foram produzidos textos que apontavam a musicalidade entre as características principais do trabalho do ator meierholdiano. A utilização que ele faz da música nos seus processos de ensaio permitem que sua cena seja organizada pela precisão matemática dos desenhos que melodia e ritmo traçam no tempo.

Entendendo a partitura de ação física como uma sucessão de micro-eventos no decorrer do tempo, o grupo, baseando-se na teoria Meierholdiana, passou a investigar possíveis associações musicais no movimento atoral. Essa idéia parte do pressuposto de que a música também deve ser uma organização temporal harmoniosa de micro-eventos (notas). De fato, fazendo uma analogia entre música e cena, podemos identificar elementos comuns entre esses dois fenômenos artísticos. Buscando para suas partituras físicas a precisão e a harmonia que a música garante através do desenho preciso de melodia e ritmo, o ator pode, de modo semelhante, estruturar o tempo de execução de suas ações segundo uma concepção musical para fixar os intervalos e as durações no tempo das ações.

Os estudos sobre Meierhold se concentraram no capítulo traduzido pelo grupo e motivou especulações sobre uma espécie de “associação musical no movimento”. Porém, nas investidas práticas para a criação de um treinamento da execução rítmica do movimento atoral, o grupo sempre experimentou uma sensação de aprisionamento da espontaneidade do ator. Ao subjugar a execução do movimento de ator à precisão matemática do desenho do ritmo, os atores sentiam sua liberdade criativa tolhida pela racionalização da passagem do tempo. Os resultados das experiências práticas frequentemente apontaram para a mecanicidade surgida nos exercícios rítmicos. As exceções quase sempre foram observadas quando o recurso utilizado para temporizar as dinâmicas foi a música, ao invés da marcação

simples de pulsos e compassos com bastão. Observou-se que havia um ganho significativo de organicidade quando era a percepção da música como um todo que orientava a execução das ações e não apenas a contagem racional de um pulso ou compasso. Essas conclusões puderam ser confirmadas no estudo do trabalho com a música exigido por Meierhold, que insistia sempre: “Quero ritmo, sempre ritmo e não metro” (Meierhold, 1998, pg. 100).

O resgate do treinamento com a Oficina da Acômica

A discussão teórica mostrou a importância de recuperação de um conteúdo específico da oficina do grupo Acômica realizada pelo grupo em julho de 2003 acerca do trabalho com o tempo ritmo: A musicalidade nos dátilos meierholdianos e o dinamorritmo de Decroeux. Como a pesquisa ainda estava incipiente quando da realização da oficina, foi só depois de todo esse percurso que a investigação do grupo pôde digerir e absorver de fato os princípios rítmicos estudados naquela ocasião. Nos quatro primeiros dias da oficina, os participantes foram levados a fixar a sequência de “Atirar a Pedra”. Em todos os encontros, todo o grupo treinou a precisão na execução dessa partitura específica. No último dia, a execução dessa sequência aconteceu pela primeira vez acompanhada da execução de música: “O Bolero de Ravel”. A estrutura musical ampla dessa obra pode ser entendida como feita a partir da articulação entre intensidade sonora e variação do andamento do ritmo, já que durante 12 minutos uma melodia é repetida a cada vez com um andamento ligeiramente mais acelerado e com maior volume sonoro. Como a transição que acelera e intensifica a repetição da melodia é feita aos poucos, o ouvinte não nota grandes alterações durante a primeira parte da música. O início da execução da melodia é feita por singelas e lentas flautas, mas no final é um vigoroso e ágil trombone que repete essa mesma melodia. Essa passagem acontece de forma lenta e gradual e, portanto, nos dez minutos iniciais não há momentos próximos em que

possam ser identificados grandes contrastes. Porém, nos dois minutos finais a intensificação do som e a aceleração do andamento acontecem de forma menos sutil, aumentando e evidenciando a percepção da aceleração e intensificação experimentadas durante toda a música. Essas características somadas conferem ao “Bolero de Ravel” uma musicalidade interessante para o trabalho com a musicalidade do ator. Na condução da oficina da Acômica, não ficou explícito a associação precisa entre o movimento do ator e os desenhos musicais. A sugestão aconteceu a partir da execução dos atores daquele grupo, que junto com os participantes da oficina, acompanharam os compassos e melodias da música com seus movimentos. Nesse exercício, os atores puderam experimentar de forma prática um princípio fundamental do trabalho atoral em Meierhold.

Outro conceito importante trabalhado de forma criativa pelo grupo Acômica é o dinamorritmo de Decroeux. Para ilustrar de forma sonora as características de cada padrão de movimento, o atores-condutores da oficina produziam sons análogos à natureza do movimento que mostravam aos participantes da oficina. Assim, para destacar aspectos rítmicos do movimento “antena de caracol”, o som era contínuo e contido ao mesmo tempo em que na execução do movimento percebiam-se essas mesmas características até que um som forte e repentino acompanhava a realização de um movimento brusco que parecia ter estado contido até então. Da mesma forma, para mostrar padrões vibratórios na execução dos movimentos era utilizado um som que também tinha essa característica: o som de “r” vibrando na língua também configurava um padrão vibratório. Para acompanhar os movimentos intermitentes, era utilizado um som com a mesma característica e assim por diante. Esse trabalho consistia, portanto, em identificar as características dos movimentos e associar a eles sons que tenham correspondências na sua estrutura temporal, ou seja, tanto movimento quando som aconteciam no tempo de forma semelhante: movimento intermitente - > som intermitente, movimento contínuo-> som contínuo, etc. A experiência resgatada na

oficina trouxe a tona, portanto, registros atonais que contribuíram para a abordagem teórica realizada nos textos sobre o trabalho de Meierhold.

Eisenstein, seu estúdio, Meierhold e os princípios de montagem.

O estudo teórico da biomecânica e seus aspectos rítmicos no *Fisções* constatou a aplicação no teatro de conceitos cinematográficos de montagem (EISENSTEIN, 2002, p. 35). As discussões giraram em torno das aplicações teatrais dessas técnicas e revelou semelhanças com a teoria stanislavskiana de construção da estrutura temporal do espetáculo a partir da articulação de concepções rítmicas simples e compostas (STANISLAVSKI, 1998, pg. 129).

A pesquisa constatou que tanto o cinema de Eisenstein quanto o teatro de Meierhold utilizavam a articulação consciente de configurações rítmicas para construir suas obras. Os princípios cinematográficos de montagem por choque de atrações (EISENSTEIN, 2003, pg. 187-198.) na articulação temporal desses números, eram análogos ao trabalho de construção cênico executados por Meierhold. Com efeito, a pesquisa constatou que tanto na obra de Meierhold quanto na de Eisenstein existem sistemas de montagem que ampliam a idéia de “montagem de setores” de Pudovkin, em que acontece, segundo Eisenstein (EISENSTEIN, 1990, pg. 42), uma simples ligação de “atrações” “como em uma cadeia”. Processo semelhante acontecia com Stanislavski que trabalhou no sentido de construir uma linha contínua e ininterrupta que atravessava toda a execução do espetáculo. Em oposição a essa idéia, tanto para Eisenstein quanto para Meierhold, a sequencialização que ordenaria temporalmente a articulação dos “números” ou “atrações” se daria colidindo um plano com o outro, de maneira que a sequencia dos planos fosse arranjada para que houvesse o “desenrolar” de uma idéia. A ordem em que essas “atrações” independentes fosse montada determinaria a geração de significados para o espectador. O próprio Meierhold em um texto

didático de 1936 afirma: “Eisenstein defendia a justaposição de dois episódios conflitantes. Minha produção ‘A floresta’ foi construída com o mesmo princípio, baseada no conflito dos episódios” (MEIERHOLD, 1962, pg.322)

A pesquisa do grupo concluiu, portanto, que para Meierhold e Eisenstein, o arranjo na montagem tem como função configurar ritmicamente a narração concebida pelo diretor. Para os dois, o ritmo na montagem é um “elemento expressivo em si” (MEIERHOLD, 1962, pg.1). A ordem em que acontecem os eventos no tempo (ações, planos, cenas) é precisamente estudada para conduzir o espectador a chegar a certas conclusões (MEIERHOLD, 1962, pg.7). Essa conclusão mostrou que mais uma vez havia uma aproximação teórica possível no trabalho rítmico em Stanislavski e em Meierhold: apesar de conceberem estruturalmente a montagem de forma oposta (linear para Stanislavski e fragmentada para Meierhold) ambos utilizavam técnicas de atores para executarem configurações rítmicas na cena.

- Para configurar tempo-ritmos específicos para cenas e peças inteiras-> Stanislavski utiliza o trabalho atoral de composição de ações a partir da técnica de percepção/execução de tempo-ritmos internos e externos.
- Para gerar configurações rítmicas na cena -> Meierhold usa o trabalho com a técnica da biomecânica que associa a execução do movimento do ator aos desenhos de elementos musicais (ritmo e frase melódica).

Uma nova fase da pesquisa com o tempo-ritmo teatral no Grupo Fisções.

As conclusões levantadas pela pesquisas com o tempo-ritmo teatral no grupo Fisções apontavam para a necessidade de estudar técnicas de movimentação atoral que associassem a execução dos movimentos à música. Desde o início dos experimentos, constatou-se que há, no ator não treinado, uma tendência natural de que o padrão de sua movimentação se aproxime da dança quando ele tenta associar a execução de seus movimentos com desenhos da música.

Na tentativa de experimentar a linguagem da dança, o grupo realizou uma oficina de dança de salão. Os ritmos estudados foram o bolero e o samba. Logo o grupo notou a semelhança entre a fixação de partituras de ação física e a coreografia precisa dos passos de cada tipo de dança de salão.

O grupo constatou que a contagem do tempo da música é realizada pelo dançarino de forma orgânica, ao contrário do que aconteceu frequentemente com os atores-pesquisadores do grupo Fisções que preocupados em acertar os tempos precisos da música, se sentiam presos pela contagem racional dos pulsos e compassos. O grupo de atores pôde, portanto, experimentar como acontece a orientação musical para o movimento na linguagem da dança.

O próximo passo foi aproximar os atores do grupo a uma linguagem intermediária. Para tanto, para o início de 2004, o grupo Fisções agendou uma oficina de Dança-Teatro com o Professor Arnaldo Alvarenga. O objetivo dessa atividade era buscar a organicidade para a composição e manutenção de partituras físicas. O trabalho foi baseado nas idéias e na obra de Pina Baush, assim como na experiência profissional do professor Arnaldo. Durante 10 encontros, o grupo criou dezenas de movimentos, que foram arranjadas numa sequência que precisou ser fixada. Conseguido isso, o professor orientou os atores no sentido de treinarem a execução dessas partituras com a maior velocidade possível. Uma vez que foram fixadas essas partituras aceleradas, o professor determinou o início da execução da partitura de cada ator segundo uma concepção própria. Uma vez estabilizado, esse conjunto é acrescido da ação verbal e se transforma numa cena de dança-teatro intitulada “Moderação” (foto1).



Foto1 - cena “Moderação” – Festival Ceníssimas EBA – UFMG. Fotos: Produção do festival

Essa atividade do grupo permitiu que os atores experimentassem a organicidade de um tipo de partitura fixa (Alvarenga, Pina Baush) diferente da qual estavam acostumados (Stanislavski, Toporkov). Já na fase dos estudos teóricos acerca da musicalidade no ator meierholdiano, havia a busca de técnicas e dinâmicas que ajudassem o ator estruturar a execução de sua sequência de ações através da associação com “frases musicais inteiras”. Desse modo, foram discutidos possíveis treinamentos que ampliassem a capacidade rítmica no movimento dos atores, porém essa estruturação musical do movimento permanecia clara apenas teoricamente. Os resultados, portanto, apontaram para a necessidade de sistematização de treinamentos e a elaboração conceitual correspondente, que permitisse a experimentação de possíveis aplicações práticas das conclusões desenvolvidas até então.

Consolidação dos eixos temáticos e primeiras publicações do Grupo Fisções.

No terceiro ano de atividades, começaram as primeiras publicações do Grupo. Dois trabalhos de Iniciação Científica descreveram a aplicação da pesquisa em uma cena curta⁵⁰ e um espetáculo⁵¹. Na primeira, Kelly Crifer dirigiu a criação da cena *Uma consulta*, experimentando uma nova estrutura de treinamento e um procedimento para composição de ações físicas⁵². No segundo trabalho, Frederico Ramos atuou cenicamente em *A cozinha* e registrou, analisou e discutiu a aplicação prática dos conceitos de Tempo-ritmo estudados no Fisções⁵³.

No mesmo ano, um encontro deixou uma marca importante na discussão teórica empreendida no Grupo. A sua leitura do Método das Ações físicas veio definitivamente estabelecer-se na oficina “Fundamentos do Sistema Stanislavski”, ministrada por Valentin Tepliakov da GITIS⁵⁴ – agosto 2004. Nessa ocasião vieram à tona questões como “Existiu ainda na época de Stanislavski algo que teria o nome de Método das Ações Físicas ou o termo surgiu depois?”⁵⁵. Ficou clara a relação entre organicidade e credibilidade do ator e que tais qualidades acontecem na medida em que o ator consegue incorporar as circunstâncias dadas. Essas e outras questões tornaram-se referência importante no Grupo e puderam ser experimentadas na prática por Frederico, Kelly e Luiz Otávio, que participaram da oficina.

Com a publicação das duas ICs, caracterizadas como experimentação prática dos conteúdos investigados no Grupo, e a confrontação das conclusões teóricas com a entrevista e

⁵⁰ Kelly Crifer com “*Análise do Método das Ações Físicas*” (FERREIRA, 2004)

⁵¹ Frederico Ramos *Sobre Articulações do Tempo-ritmo no Teatro*. (OLIVEIRA, 2005)

⁵² O elenco contava com Ubiratan Santana, que veio integrar o Grupo Fisções logo após a estréia da cena curta na 6ª edição do Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto. O Relatório dessa pesquisa contém um anexo no qual temos descrito e fotografado todo o treinamento. A descrição do procedimento de composição de ações físicas é detalhadamente exposto no Relatório.

⁵³ O espetáculo foi dirigido por Luiz Otávio para a formatura do Curso de Graduação em Artes Cênicas da EBA-UFMG no segundo semestre de 2004, na disciplina FTC 03 – Oficina de Montagem.

⁵⁴ Escola na qual estudou Grotowski.

⁵⁵ A íntegra de uma entrevista concedida ao professor Luiz Otávio pode ser lida no ANEXO 2 dessa dissertação (Entrevista com Valentin Tepliakov – agosto 2004).

trabalho prático com essa fonte russa, ficou definido o consolidado o eixo temático do Grupo na unificação dos dois pólos: Tempo-ritmo NA Ação Física. O trabalho em *A Cozinha* inaugurou a efetivação desse estudo. Nessa oportunidade, o diretor do grupo e do espetáculo conduzindo entre os dezoito atores do elenco, dois atores do grupo, puderam experimentar na prática todo o conteúdo pesquisado até então.

Experimentos com “Cruzadas” e “Anselmo Fuentes” e Landru, assassino de Mulheres

No início de 2005 o Grupo deu início aos trabalhos de seleção e tradução de um texto dramático e pretendeu com ele empreender a construção e apresentação de um espetáculo teatral. O texto *Os motivos do Anselmo Fuentes* foi escolhido para investigação no Grupo Fisções. O processo criativo, assim como todo o tratamento dado à fixação e análise dos materiais cênicos aconteceu segundo os conteúdos desenvolvidos sobre as ações físicas do ator e com outros elementos do sistema de Stanislavski. O texto foi analisado e dividido em suas partes constituintes (quadros, cenas, unidades, sub-unidades). A elaboração de sequências de ação forneceu as bases para o trabalho criativo. Numa das experiências mais significativas desse trabalho, Ubiratan e Frederico fizeram um ensaio em que toda a história da peça foi improvisada numa única cena. Vários materiais foram criados e fixados nessa ocasião e em outros ensaios, mas nesse momento que Frederico relatou a impressão subjetiva mais forte do projeto.⁵⁶

Em outro ensaio de *Os motivos do Anselmo Fuentes*, Luiz Otávio conduziu um experimento de Análise Ativa no qual o estudo das circunstâncias dadas aconteceu essencialmente pela manipulação do Tempo-ritmo. Esse procedimento aconteceu em três

⁵⁶ No seu depoimento: “De repente, no meio da improvisação, um forte sentido de identificação tomou minha atenção e um arrepio percorreu meu corpo exatamente como quando eu acertava uma nota difícil cantando. Isso tudo porque finalmente eu havia entendido internamente como funcionava a Análise Ativa.”

etapas. Na primeira, foi fixada uma sequência de partituras criada a partir da leitura das duas primeiras unidades identificadas na peça. Em um segundo momento, os atores treinaram a percepção e execução de três andamentos por meio do deslocamento no espaço, no qual caminharam dando um passo para cada pulso da música que ouviam. Esse padrão serviu como referência principal, recebendo o nome de “tempo normal”. Agrupando e subdividindo os pulsos, os atores tinham um “tempo lento” e um “tempo rápido”, respectivamente. Esses andamentos foram experimentados, estabelecendo três referências de percepção de velocidade e execução de movimento. Na terceira etapa, as partituras eram executadas com variações nos seus intervalos, pausas e durações baseadas nas três referências temporais. Cada uma das repetições era orientada por um dos três andamentos, configurando situações diferentes. Assim, na aceleração ou desaceleração das ações, os atores experimentavam diferentes possibilidades de interpretação das circunstâncias dadas.

No estudo *Cruzadas* ocorreu um momento em que Luiz Otávio flagrou um movimento mecânico de Frederico, que pôde registrar a sua percepção no momento em que não teve resposta para “Se não sente vontade, por que continua levantando?”. A partitura estava sendo fixada prematuramente. Outro trabalho importante executado na direção de Luiz Otávio e que contou com a assistência e registro de Frederico, foi o espetáculo *Landru, assassino de mulheres* desenvolvido na disciplina Laboratório de Montagem A, também na Graduação em Artes Cênicas da EBA-UFMG. Nessa empreitada, ficou ainda mais evidente a aposta no trabalho criativo do ator, mas também apareceu mais grave a demanda pelo desenvolvimento de exercícios em que o aluno-ator pudesse descobrir-se criador.

I Ciclo de Propagação Teatral do Grupo Fisções

Em três ocasiões o Grupo Fisções pôde experimentar sua pesquisa fora da Graduação em Artes Cênicas da EBA-UFMG. No Registro Projeto do I Ciclo de Propagação Teatral do Grupo Fisções temos a proposta preparada pelo Grupo e que não foi apresentada para apoio institucional, mas acabou sendo produzida de forma independente.

Tivemos: 2005 - Primeira oficina oferecida pelo grupo "Introdução a ação psicofísica" no ENIAC – Betim. 2007 – Luiz Otávio e Frederico ministram oficina de atuação cênica pelo Grupo Fisções no Festimatoz em Matozinhos. 2008 - Luiz Otávio e Vinícius Albricker ministram oficina no Festival de Inverno da UFMG. A estrutura geral das oficinas começava com a aplicação de uma versão do treinamento do grupo e seguia no tratamento de cenas criadas pelos alunos. Podemos acompanhar as questões colocadas no Registro de perguntas e comandos aplicados na Oficina “Fundamentos do Sistema Stanislavski” no ENIAC, festival de arte em Betim MG – agosto de 2005.

A condução das três oficinas aconteceu estruturada nessa sequência: 1- chegada e reconhecimento do espaço, 2- preparação individual, 3- aquecimento coletivo, 4- improvisação ou apresentação de material cênico, 5- avaliação dirigida e coletiva, 6- reflexão. Entre as orientações técnicas sempre se destacaram: decupação das ações (capacidade de separar as ações em pedaços e criá-las de modo a funcionarem segmentadas. Em todas as conduções nas oficinas, assim como aconteceu nas turmas do curso das disciplinas Interpretação A e Atuação Cênica A, sempre havia a solicitação de um ponto inicial e final para as execuções. O aluno-ator era levado a perceber as trajetórias, durações, intensidades e tamanhos que utilizava para cada pedaço de ação. A idéia de partitura era clareada, desfazendo a idéia de uma coreografia e definida uma proposta de identificação e objetivação dos movimentos físicos.

Durante a Oficina “Fundamentos do Sistema Stanislavski” no ENIAC, festival de arte em Betim MG – agosto de 2005, Julianete e Frederico anotaram as frases usadas pelo professor Luiz Otávio para orientar os alunos-atores. Na ocasião, além do Fisções, foram convidados outros grupos e artistas para ministrarem oficinas de capacitação para jovens atores, como a bailarina e coreógrafa Dudude Herman e o professor Ernani Malleta. A condução dos trabalhos deu-se pela apresentação de cenas criadas pelos alunos-atores, que foram analisadas mediante essas perguntas:

“Tem alguma coisa no tempo ou na intensidade da sua ação que prejudica meu entendimento do que você está fazendo”

“Você conseguiu me mostrar o que está fazendo, mas não me mostra o porquê de estar fazendo isso”

“Será que é coerente o conflito acontecer do tamanho que ele aconteceu?”

“Será que a velocidade da sua reação é compatível com o conflito exposto no texto?”

“Faça de verdade”

“Quem atraiu quem? Por que?”

“O que aconteceu aqui? Nesse momento em específico?”

“Aqui, nesse ponto, não entendi se o que você queria deu certo.”

“Abriu? Encontraram?”

“Eu preciso ter certeza de que sei o que vocês estão fazendo. Que solução você dá?”

“Tem alguma coisa no formato, desenho ou trajetória do que você faz que pode estar prejudicando você me mostrar o que está fazendo.”

“O que você pode fazer para conseguir o que quer?”

“Que força te move?”

“Por que você fez isso?”

“O tempo que você usou para fazer isso é do tamanho mais adequado para você ter o que quer?”

“Esse tamanho é o melhor?”

“Precisa mesmo disso?”

“O que eu posso fazer para conseguir o que quero?”

“Essa intensidade que você usa é a melhor para você conseguir o que quer?”

“A dinâmica da relação de você parecia seguir uma direção. Por quê? Pra quê ela mudou?”

“Você tem todo o tempo do mundo, não se apresse.”

“Nesse momento, você reage por que viu ou por que?”

“O que você quer fazendo isso?”

“Não responda. Faça.”

“O que está acontecendo.”

“Por que essa força te atrai agora se ela não fazia isso antes? Não entendo.”

“Você pode ter mais sucesso nisso que você quer se fizer isso de outro jeito, usando outro tempo ou com outra intensidade?”

“Você não está fazendo de verdade.”

“Não percebi porque você fez isso.”

“Não acredito que você não percebeu aquilo antes.”

“O tamanho dessa ação, sua intensidade, seu tempo ou velocidade não está exagerado? Será suficiente para atingir seus objetivos?”

“Você precisa mesmo fazer isso?”

“Será que existe outro jeito de você fazer isso?”

“Quero saber o que você está fazendo.”

“Será que você consegue alterar o tempo, a velocidade, a intensidade, ou qualquer outra coisa nisso que você faz para que possa entender melhor?”

“Se alguma coisa mudar nisso que você faz, seja no tempo, na intensidade ou na ordem de tudo o que você faz, será que consegue atingir melhor seu objetivo?”

“Achei que você queria mais de uma coisa, mas só vejo você querendo isso. Aquilo eu não vejo você querer.”

Os atores do Fisções participaram como auxiliares no ministério da oficina e apresentamos a proposta de treinamento psicofísico. Nessa ocasião, o grupo pôde pela primeira vez exercer plenamente a oferta de uma oficina baseada em suas pesquisas teórico-práticas. Afirmaram-se as características do Fisções: 1- metodológicas e 2- o objeto de pesquisa do grupo; a saber: 1- Abordagem objetivadora do conhecimento em atuação cênica e 2- *o trabalho* de criação e performance *atoral orientado por texto dramático*. Na ocasião, percebeu-se que havia acontecido o desenvolvimento das perguntas básicas “Por que?”, “O que?” e “Como?” para observações mais específicas, relacionadas ao contexto dramático

trabalhado. Outra discussão importante, que aconteceu durante a viagem de volta, foi a respeito do tipo de recriação que acontece quando o texto dramático é usado para criação das ações físicas. Concluiu-se que se tratava de uma tradução inter-semiótica. Essa discussão é desenvolvida no Capítulo 3 dessa dissertação.

Síntese do roteiro de criação adotado nas direções e conduções.

Uma tendência repetiu-se em todos os trabalhos estudados aqui, na construção do espetáculo centrada na criação do ator. Todo seu processo parte e retorna ao elenco, que pede e dá material, mas está sempre apoiada em dramaturgia fechada e com o suporte de texto dramático. A mesma estrutura foi aplicada em todas as oficinas e disciplinas vinculadas aos trabalhos no Grupo, assim como os projetos autônomos dos atores-pesquisadores.

Trabalhando de forma autônoma, mas sempre orientados pelos princípios e conteúdos pesquisados no Fisções, Frederico empreendeu uma experiência de inversão da Análise Ativa. Como há havia acontecido para o projeto de IC de Kelly Crifer, deu-se uma empreitada autônoma de integrantes do Grupo. Nesses trabalhos, seus autores procuraram caracterizar as pesquisas como efetivas aplicações da investigação geral no Fisções e fizeram isso vinculando teoricamente seus conteúdos e com o apoio de outros membros do Grupo⁵⁷. O detalhamento dessas atividades pode ser acompanhado no Relatório de IC Kelly Crifer, disponível na Biblioteca da EAB – UFMG.

⁵⁷ Ubiratan Santana atuou nos dois projetos: *Uma Consulta*, de Kelly Crifer e *Margem de Erro*, de Frederico Ramos. Luiz Otávio empreendeu sua própria pesquisa digirindo o grupo Q7 em *Crimes Delicados*, ficando em cartaz por um mês no Teatro Marília em 2007.

Em resumo, a organização dos espetáculos, exercícios de composição, treinamentos e cenas, em geral aconteceu orientada por essa ordem:

- Ø Leitura e definição do superobjetivo (o objetivo comunicativo maior da peça)
- Ø Análise do texto através de definição de divisões estratégicas (sequenciação dos acontecimentos da peça)
- Ø Sequenciação objetiva de ações individuais dos personagens (tradução objetiva das ações identificadas nas falas)
- Ø Corporificação das ações traduzidas das falas (criação da parte física da ação do personagem, ou seja, criação das ações físicas)
- Ø Montagem (momento em que se conectam as ações tratadas até então de forma isolada)
- Ø Afinação (acabamentos formais finais)
- Ø Relaxamento (momento em que a unidade estética da peça é firmada, busca de superação das mecanicidades remanescentes). Organicização.

Segundo Laboratório de Treinamento Atoral.

Os trabalhos no segundo Laboratório de Treinamento Atoral aconteceram com a atriz convidada Amanda Dias Leite, ex-aluna do Curso de Graduação em Teatro da EBA. Ela e Frederico experimentaram uma segunda versão do treinamento. A eleição e criação dos exercícios e a elaboração da sequência foram baseadas numa concepção do trabalho de ator fundamentada nas idéias fisicalidade e corporeidade do movimento. Foram definidas quatro categorias para classificar alguns aspectos objetivos detectáveis na atuação atoral. A partir dessa sistematização, foi criada uma série de exercícios pertinentes para cada categoria. Buscando o amadurecimento das propostas do primeiro laboratório, Frederico definiu quatro categorias de exercício:

Biomecânico – Estudo da movimentação corporal em suas qualidades cinesiológicas, ou seja, uma investigação geral das propriedades de movimentação física humana aliada a uma busca pessoal do desenvolvimento das características corporais de cada ator. Exercícios para ampliar a precisão, equilíbrio e outros fatores pré-expressivos.

Muscular – Fortalecimento muscular, ganho de tônus, treinamento da propriocepção, velocidade, flexibilidade, explosão, resistência e controle físicos.

Tempo-Rítmico – Exercícios de percepção temporal e movimentação rítmica.

Acional – Pesquisa da possibilidade de aproveitamento dilatação das habilidades corporais dos atores na execução de ações físicas de ator.

Nas três primeiras categorias, acontecia o aprimoramento das qualidades de movimento, com ganhos em tônus, precisão, variação e manutenção rítmica; além de avanços em pré-expressividade. Nos exercícios acionais o objetivo era descobrir meios de aplicar na cena de ator todas essas qualidades ampliadas.

Uma vez organizado essa categorização, faltava estabelecer a sequência a ser utilizada no treinamento. A primeira hipótese foi de que deveria haver uma alternância repetitiva. Os primeiros testes apontaram para outras variáveis. Havia a possibilidade de concentrar em etapas os exercícios de cada categoria ou, pelo menos, diminuir a variação de 1 em 1. Assim, em médio prazo, tivemos indicações mais seguras sobre as melhores possibilidades de categorização e arranjos. No roteiro inicial, cada categoria é contemplada com um exercício, que é seguido de outro com categoria diferente. A continuação das experiências com outras hipóteses foi acompanhada de constante discussão sobre essas categorias, seus elementos e exercícios pertinentes.

Terceiro Laboratório de Treinamento atoral.

No início do segundo semestre de 2008 teve início o terceiro Laboratório de treinamento atoral, com duração de três meses nesse ano e mais dois no primeiro semestre de 2009. Gabriel Coupe, Chico Sereno e André Pastore acompanharam Frederico Ramos, que conduziu os treinos regulares duas vezes por semana. Após duas reuniões pré-liminares foi por ele proposto uma sequência, que foi experimentada ao longo de todo laboratório.

O conjunto de exercícios e experimentos aplicados em dinâmicas individuais e coletivas buscou integrar as instâncias físicas e as psíquicas do indivíduo ator. O grupo de atores concentra-se na realização de uma série de atividades planejadas para desenvolver a capacidade de acionar o mundo através do diálogo mente-corpo. Seu roteiro completo pode ser estudado no final do ANEXO1 dessa dissertação. Esse terceiro Laboratório continuou no ano seguinte, na investigação sobre o treinamento atoral em sua potência para o circo-teatro. Em intensa comunicação com o ator André Pastore, Frederico discutiu a possibilidade de ação psicofísica concretizada com o uso de técnicas circenses. O assunto foi explorado em adaptações no treino e retomado nos trabalhos iniciais para o TCC de André Pastore.

Maratona de Nova York

No início do processo de *Maratona de Nova York* o Grupo procedeu à divisão das peças em 19 unidades, sendo identificados nelas os acontecimentos em cada uma. A definição do superobjetivo veio no quarto ensaio: falar da pressão causada pela ânsia de superação e supercompetitividade contemporâneas. Essa definição orientou a eleição de verbos de ação a serem tomados como objetivos nas improvisações: provocar e estimular inicialmente e depois cumpliciar-se, convencer, competir, superar e superar-se. A fisicalização dessas ações concentrou o foco dos atores, que experimentaram meios para atingir esses objetivos nos

ensaios. O estudo das fisicalidades da corrida verticalizou-se com a participação na Corrida Rústica da ASSUFEMG em abril de 2009 e numa imersão nas técnicas de treinamento,

A criação da matriz da corrida sustentou toda a abordagem físico-corpórea do espetáculo. Como desafio havia a necessidade de criar uma simulação da corrida de duas pessoas, sem que elas saíssem do lugar. Houve a identificação de dois tipos de movimento: movimento no plano da ficção e movimento no plano da encenação. Tal nomenclatura veio emprestada dos estudos de sonoplastia de Roberto Gill (CAMARGO, 2011), que falava de cada plano como distintos. O primeiro consistia no mundo vivido na história e, no caso da sonoplastia, comportava os sons contidos no universo ficcional. O plano da encenação continha os sons que, grosso modo, “só os espectadores ouviam” e eram aqueles preparados para compor a encenação, mas não estariam necessariamente presentes nos ambientes dos personagens.

No caso da matriz de corrida, havia a demanda pelo treinamento das duas formas de movimentação. Uma na qual os personagens deslocavam-se em relação um ao outro, dentro da lógica da história que viviam: um treinamento para a Maratona. Faziam parte desse conjunto de movimentos as ultrapassagens, as aproximações, os arranques, as paradas e as acelerações naturais da corrida. E foram identificados como movimentos do plano da encenação aqueles executados dentro da área de representação, mas não eram resultados do desenrolar da ficção. Por exemplo, por mais que os atores adiantassem sua corrida do fundo do palco em direção ao público, jamais alcançavam o fundo da sala e constantemente retornavam ao lugar de início.

Como principal referência objetiva, desenvolveu-se a identificação e treinamento de 5 velocidades de execução. Em cada circunstância dada os atores utilizaram um dos parâmetros, conduzindo a discussão entre eles e a direção por meio dessa notação. As situações ficcionais

e as falas da peça foram tratadas uma a uma com o suporte das matrizes de corrida criadas inicialmente. As partes tratadas de forma segmentada foram aos poucos sendo conectadas. O espetáculo revezava dois tipos de cenas. Havia aquelas em que os atores corriam no mesmo lugar, sustentando as situações dramatúrgicas no tratamento do ritmo de execução da matriz.



Foto 2 - Cena em que os atores correm lado a lado. Foto: Gabriel Coupe

E havia cenas nas quais os atores interagiam parados, nos momentos em que os personagens dialogavam sem correr. O principal contraste rítmico da peça acontecia na alternância desses dois tipos de cenas.



Foto 3 - Cena em que os atores agem sem correr. Foto: Gabriel Coupe

Várias gravações dos ensaios foram feitas e usadas para observar a verossimilhança das matrizes e outros detalhes físicos e interpretativos nas atuações.

Performance *O pato*

No início de 2010, aconteceu o último trabalho registrado nessa pesquisa. A performance ***O Pato***. O trabalho aconteceu orientado pela leitura dos princípios teóricos interpretados da consulta bibliográfica sobre o assunto (SCHECHNER, 1973, 1974, 1982, 1985, 1988, 1994, 2002) e (TURNER, 1974). No início do processo criativo, o grupo discutiu sobre essa modalidade de criação cênica, procurando entender mentalmente antes o conceito e só depois praticá-lo. A composição das ações aconteceu de modo semelhante aos outros processos criativos, até mesmo com o uso de um texto. Um diálogo que começava com as falas: “Onde está o pato?”; “O pato morreu”, provocou os primeiros estímulos criadores, assim como a experimentação de músicas na improvisação. Após a eleição e fixação das ações, começaram os experimentos de variação rítmica e montagem. Tais processos aconteceram de modo semelhante aos trabalhos anteriores, baseados em texto dramático. A performance foi apresentada uma única vez na Sala Preta do prédio do curso de Artes Cênicas da UFMG para um público de cerca de 40 pessoas. Um retorno informativo da recepção foi obtido na conversa com o público em geral e com professores que presenciaram a performance.

Linha do tempo do Fisções.

Agosto 2002 - Julianete Azevedo, Elaine Vilella e Kelly Criffer, convidam Luiz

Abril 2003 - convidados os alunos Cristiano Gattay e Frederico Ramos. Início do primeiro laboratório de treinamento.

2003 - Oficinas ministradas por Ernani Malletta, Silvio Viegas, Maurílio Rocha e Arnaldo Alvarenga. Primeiro trabalho cênico: a cena curta “Moderação”, dirigida por Arnaldo Alvarenga

2003 – 1 a. IC: Cena “A Consulta” dirigida por Kelly Crifer e atuada com Ubiratan Santana é apresentada no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto.

2004 – 2ª. IC: Registro de “A Cozinha”. Saída de Elaine Vilela e a substituição de Cristiano Gattay por Ubiratan Santana. Aula ministrada na Faculdade de Medicina da UFMG pelo professor Luiz Otávio acompanhado do elenco do grupo.

2005 - Primeira oficina oferecida pelo grupo "Introdução a ação psicofísica" no ENIAC – Betim. Saída de Julianete Azevedo e Kelly Criffer.

2006 - Esquete de divulgação científica para a Fundação Ciência Jovem. Espetáculos “Margem de Erro” e “Crimes Delicados”. Comunicação Oral selecionada para apresentação na "Chamada Interdisciplinar" na 58ª. Reunião da SBPC – Florianópolis – SC.

2007 – Verticalização das técnicas de análise ativa : “Os Motivos de Anselmo Fontes” de Yolanda Pallín. Frederico e atriz Amanda Dias Leite empreendem o segundo Laboratório de Treinamento atoral. Luiz Otávio e Frederico ministram oficina de atuação cênica pelo Grupo Fisções no Fetimaztoz em Matozinhos.

2008 - Roteiro é reformulado por ele, que convida Gabriel Coupe, Chico Sereno e André Pastore empreendem o terceiro Laboratório de Treinamento atoral. Saída de Ubiratan e a chegada de Vinícius Albricker. Luiz Otávio e Vinícius Albricker ministram oficina no Festival de Inverno da UFMG. Novembro 2008 - Início do projeto “Maratona de Nova York”

Fevereiro a Maio de 2009 - diálogo com duas psicólogas, Fernanda e Flávia Valle, colaborando com o pesquisador-médico-professor-doutor José da Costa da Faculdade de Medicina da UFMG. Julho 2009 - Primeiro ensaio aberto de Maratona é apresentado.

2010 - Aprofunda-se a influência da pessoa e da pesquisa de mestrado de Inajá Neckel sobre os Estúdios. Experiência com a performance: “O Pato”.

2011 - Grupo conta com nova formação e segue pesquisando a ação física stanislavskiana e o tempo-ritmo teatral. Grupo muda seu nome para Estúdio Fisções.

Capítulo 3 – Análise teórica dos trabalhos no Grupo Fisções

Conteúdos stanislavskianos em destaque na pesquisa do Fisções.

Cada um dos conteúdos stanislavskianos encontra relação direta com os outros e na pesquisa do Fisções um conceito provou ser eixo central no trabalho: a ação⁵⁸. Ela é princípio, meio e fim do trabalho. A pesquisa da ação física no Fisções dependeu do estudo de todos os outros conteúdos stanislavskianos, mas manteve foco na análise da ação e teve nela o ponto de partida para o tratamento de questões específicas, como a memória, a atenção e a ética. Todos os outros conceitos encontram função no trabalho com a ação física. No trabalho com esse recurso, por meio do Método das Ações Físicas, da Análise Ativa e do desenvolvimento e treinamento de uma psicotécnica de Tempo-ritmo, o Grupo Fisções verificou que os elementos descritos na primeira fase de Stanislavski não só estavam presentes, como foram potencializados pelo trabalho com a ação física. Na última fase do Grupo (2007-2010) observou-se que os aspectos históricos da pesquisa de Stanislavski: (1ª fase: 1898-1918 e 2ª fase: 1918-1938) ficavam esclarecidos destacando-se o fato de que os elementos como a atenção, a imaginação, a adaptação, a comunhão, a linha contínua de ação, o sentimento de verdade, ou seja, as condições naturais nas quais operava o ator, já estavam descritos na primeira fase. O que emerge do desenvolvimento da pesquisa de Stanislavski não são procedimentos ou receitas, apesar de sugerir um seqüenciamento dos processos criativos. A Análise Ativa seria um modo geral de tratamento do texto por meio de improvisação, o Método das Ações Físicas seria uma orientação para o trabalho com as partituras. Já o Tempo-ritmo, seria entendido como mais um elemento uma Psicotécnica de Tempo-ritmo seria o tratamento voluntário dessa realidade.

⁵⁸ Aqui cabe uma distinção. Poder-se-ia perguntar: “Ação ou Ação Física?”. O eixo central da pesquisa Stanislavskiana está justamente numa superação dessa separação. Toda ação seria física, mesmo aquela que aparentemente é apenas “abstrata” ou “mental”. Assim, o termo “Ação”, simples assim, ou “Ação Humana” referia-se ao eixo central de Stanislavski, e Ação Física seria a parte mais concreta da ação, aquela que pode ser fisicamente tratada e que manifesta-se na presença acional do corpo do ator.

Constatou-se que o trabalho orientado pela criação, manutenção e apresentação de ações físicas colocava naturalmente as questões que estavam descritas e tratadas ao longo de toda a obra de Stanislavski. Assim, a pesquisa no Grupo Fisções evidenciou que o trabalho com a ação física demanda agenciamento de todos os outros conteúdos stanislavskianos. Recursos como o círculo de atenção ou aspectos como a verossimilhança tem relação direta com a construção, fixação e manutenção da ação física. Mais do que uma técnica ou série de procedimentos, como o Método das Ações Físicas parecia ser inicialmente para o Grupo, o princípio da ação foi mais bem compreendido como eixo principal na pesquisa stanislavskiana, a partir do qual são tratados todos os outros elementos.

Análise Ativa no Fisções

Mesmo quando a pesquisa no Fisções explorava conteúdos não narrativos para orientar os trabalhos, como a música e o ritmo, tal utilização acabava orientado para a ficção. No caso do tempo-ritmo, a principal referência foi que a sua variação cria diferentes situações dramáticas no ator e no espectador. No caso do treinamento psicofísico, o corpo dilatado deveria servir à comunicação de enredos lógicos através do corpo. A movimentação abstrata, por mais expressiva e virtuosa que fosse, não serviria sem a integração com um sentido ficcional. Tendo em vista uma possível distinção entre outros modos de trabalhar o ator e aquele investigado no Fisções, é interessante notar que na primeira e na última experiência cênica relatadas no presente trabalho, *“Moderação”* e *“O Pato”* acontece uma subversão da linguagem pesquisada. Na primeira, a dança-teatro guia o processo, explorando movimentações que não construíam uma dramaturgia cênica que respondesse satisfatoriamente às perguntas do tipo “Por quê você foi para aquele lado?”. No segundo, uma performance, não configura-se enredo algum, nem apresenta ações físicas cuja lógica e

coerência pudessem ser lidas como sempre se pesquisou no Fisções. Essas experiências serviram para testar os limites do principal foco de trabalho: a ação psicofísica como meio de tradução intersemiótica do texto do autor para o texto cênico do ator. Nos dois casos, observou-se que os princípios da ação psicofísica permaneciam atuantes.

Em todo caso, mesmo nessas duas experiências não dramáticas⁵⁹, prevaleceu um tratamento segmentado dos materiais gerados nas partituras e nos textos geradores das improvisações. Os materiais criados nas improvisações orientadas pelo professor Arnaldo em *Moderação* foram tratados de forma isolada desde a criação, assim como o Grupo já havia experimentado no tratamento segmentado das partituras de ação física. Os processos no Fisções sempre estiveram estruturados pela decupagem, análise e montagem. Em *O Pato* as partes criadas individualmente foram “coladas” umas às outras, da mesma forma que na experiência com a Dança-teatro e com a ação psicofísica stanislavskiana. A idéia de unidades e sub-unidades permaneceu fazendo sentido nos dois casos, já que a coreografia final e a performance apresentada foram criadas pelo mesmo tratamento segmentado seguido de montagem. Esse tipo de entendimento segmentador da obra descreve a análise ativa se, e somente se, esse processo, que é mental inicialmente, encontrar correspondência, relação e conexão com a criação prática do ator. É preciso que as idéias geradas abstratamente provoquem a criação e orientem a improvisação. Também em *O pato*, permaneceu a tendência e a estratégia do uso de música para estimular a criação do ator tanto para desencadear impulsos interiores, quanto para organizar os materiais cênicos no tempo. No

⁵⁹ Apesar da investigação da polissemia dos textos tomados para encenação, com a produção cênica voltada para essa multiplicidade de sentidos e interpretações, o que caracterizaria uma obra aberta, a possibilidade de criação de dramaturgia via processo colaborativo, com improvisação a partir de temas eleitos, sequer foi cogitada nos primeiros oito anos de Fisções. Sempre partiu-se de um texto pronto, com dramaturgia definida pelo autor. Tal tendência determinou também a pesquisa de Stanislavski.

caso da dança-teatro em *Moderação*, mesmo não se tratando de Análise Ativa, isso aconteceu no Fisções começando com perguntas respondidas com movimentos⁶⁰.

Os objetivos iniciais dos trabalhos com *Moderação* e *O Pato* foram a experimentação de teatralidades alternativas e a busca de meios expressivos e comunicativos para uma linguagem própria. No caso de *Moderação*, a intenção inicial era treinar habilidades plásticas e rítmicas, assim como desenvolver meios dilatados de trabalho corporal. Pouco antes da experiência com *O Pato*, evidenciou-se a necessidade de tratamento de uma questão no Grupo: a especificidade do teatro estudado até então: o teatro dramático. Nesse flerte com a performance, o Grupo pretendeu investigar outros caminhos de expressão nos quais pudesse expandir sua linguagem para além daqueles domínios.

Acontecimento e Unidade

A divisão da peça em partes objetivou o trabalho dos atores, dando-lhes referências dentro da obra literária tratada e produzindo conteúdos simplificados do conjunto, mas que mantinham relação com toda a sua complexa rede semântica. Desse modo, em *A Cozinha*, a equipe seguiu trabalhando as partes da peça ao longo de 90% do tempo de preparação, experimentando o primeiro ensaio corrido duas semanas antes da estréia. O sentido maior gerado no espetáculo, que tinha profundidade e complexidade superior à soma das suas partes, apareceu pela primeira vez e mantinha correspondência com a rede semântica do texto original. O conteúdo simbólico do texto escrito havia sido separado para orientar a criação de segmentos cênicos, que agrupados geraram o espetáculo.

⁶⁰ Sobre metodologia da Dança-teatro Ver dissertação de Juliana Carvalho: Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch (SILVEIRA, 2009)

Poder-se-ia questionar se o tratamento tão segmentado do material cênico, com a junção das partes acontecendo apenas no final não resultaria em um conjunto desintegrado. Tal estratégia, entretanto, não é muito diferente de outros processos criativos, que podem ser desencadeados por outros meios, mas acabam tratando pequenos materiais cênicos, que vão agrupando outros, até a conclusão da encenação. A aposta na Análise Ativa contaria com a orientação do superobjetivo único durante todo o processo, que teria determinado a criação de todos os materiais. Cada um deles seria orientado em sua criação por um objetivo específico (em alguns sondar, em outros convencer, ou provocar, como em *Maratona*, por exemplo) mas todos teriam relação com um superobjetivo. Haveria um encadeamento estratégico das criações cênicas, já que a sequenciação delas seria a tradução do texto dramaturgico. Ele e sua encenação seriam resultados maiores do que a soma de suas partes (atos, cenas, unidades, ações, séries de partituras, etc).

A tradução da estrutura do enredo em termos de Acontecimento, Unidade e Sub-unidades nos espetáculos, exercícios e oficinas no Fisções teve a função de administração dos conteúdos abstratos descrita em Stanislavski. A noção das unidades que compõe a peça ganha sentido ampliado quando a equipe aprende a integrar as partes de modo a obter mais que a soma delas. Tratou-se não só de separar as partes do texto, mas também da síntese delas. Além dessa tarefa de análise contínua, um tipo de trabalho precisa ser feito constantemente : criações inteiras e outras, diversas, apesar de vinculadas, ao texto escrito original. A cena e a partitura improvisada e depois fixada são construções que sintetizam as informações analisadas da peça. Da análise chegar-se-ia à síntese.

Superobjetivo e objetivo no Fisções

Até a montagem de *Maratona de Nova York*, não havia no Fisções a definição direta do superobjetivo. A abordagem que se aproximaria desse tratamento era dada pela resposta à pergunta: “Do que trata a peça?” e pela aplicação da Lei da Polaridade (CHEKHOV, 1986), que identifica informações no início e no final da peça, evidenciando as transformações contidas na estrutura da obra. Esse procedimento ainda não caracteriza a situação na qual o artista empreende sua criação com um superobjetivo orientador de todo o projeto. Em *A Cozinha* não havia uma clareza do superobjetivo, uma vez que o grupo contava com um elenco muito heterogêneo em suas habilidades e motivações cênicas. Nesse caso, o efeito final revelou o tipo de afetação e efeito gerado no espetáculo: falar da exploração, da pressão e da dificuldade de interação pessoal no trabalho. Para *Maratona de Nova York* a definição do superobjetivo aconteceu logo no início mediante definição objetiva e registrada pela equipe: “Falar da pressão que sofremos”, no caso mais especificamente da pressão por competição, continuou sendo superobjetivo em um estudo do Grupo. Provavelmente não por acaso, o efeito final, assim como a motivação inicial da produção espetacular mantiveram-se dentro de um universo temático. Em outros grupos essa tendência é ainda mais clara. Em *Maratona*, para atingir o superobjetivo de falar sobre a pressão da competitividade, começaram as improvisações cênicas na busca de modos de falar sobre isso por meio de um espetáculo teatral. Entre as ações detectadas na peça e que poderiam ajudar na tarefa maior, ficaram identificados provocar e estimular. Definidas essas duas orientações, o elenco passou a experimentar fisicamente essas ações. No início, toda a improvisação aconteceu orientada pelos verbos de ação provocar e estimular. Aos poucos e quando surgiam oportunidades, começaram a se estabelecer as ligações entre os materiais, criando nuanças nas relações.

Nos ensaios, o acionamento psicofísico entre os atores teve uma tendência inicial para uma agressividade que nunca havia sido detectada na leitura da peça original. Prosseguir

nesse caminho não criaria a comunicação pretendida. Foram experimentados outros verbos que também poderiam ajudar na composição do superobjetivo: cumpliciar-se, convencer, competir, superar e superar-se. Cada um desses acionamentos era perseguido nos ensaios, motivando as partituras improvisadas. O resultado foi a geração de uma matriz nos atores, que desenvolveram a instrução física “correr sem sair do lugar”. Os atores configuraram diferentes formas de fisicalizar as ações de provocar e estimular por meio dessa matriz, ultrapassando um ao outro, acelerando e parando. Fisicalizados assim, os verbos orientaram a criação e a organização dos primeiros materiais. Outros verbos de ação começaram a ser experimentados dessa mesma forma: convencer, cumpliciar-se, zombar. A aposta foi de que, tomados com objetivos imediatos nas improvisações e na fixação das ações, e organizados no tempo, deviam construir juntos o superobjetivo.

Síntese e análise dos Laboratórios de treinamento.

A reformulação dos laboratórios caminhou para aprimorar o tratamento dos aspectos acionais do movimento corporal, aproximando-se do tratamento específico da demanda determinada na Análise Ativa: A ação, o acionamento e a transformação por meio do ator. Os aspectos plásticos e pré-expressivos continuaram sendo desenvolvidos, mas no Terceiro Laboratório já estava amadurecido um Roteiro que contemplava de forma mais direta o trabalho com a partitura e a ação física orientada por situações ficcionais. Foi apenas nessa última edição que aconteceram as primeiras experiências criativas DURANTE o próprio treinamento. No Segundo Laboratório surgiu uma estratégia que contemplava o treinamento rítmico, que no Primeiro acontecia de maneira esporádica e enxertada no meio das sequências roteirizadas.

Inicialmente, havia uma lacuna entre o potencial físico dilatado e sua aplicação na ação física. A demanda por uma conexão entre exterior e interior passou a ser tratada pela integração dessas instâncias mediante a ação psicofísica. A organização dos roteiros experimentou uma evolução rumo ao aprofundamento da pesquisa da ação física, deixando de ser apenas um treinamento da pré-expressividade e das condições físico-corpóreas para tratar especificamente do aproveitamento cênico dessas qualidades aprimoradas. Nessa evolução, ainda havia objetivos na ampliação da resistência, tônus, precisão, propriocepção e domínio do movimento, mas buscava-se cada vez mais canalizar esses potenciais para dilatar também a produção das ações físicas. Assim, pode-se questionar se houve e quanto de ganho no desempenho dos atores: Ganho revolucionário, alto ganho, médio ganho, pouco ganho ou nenhum ganho. Essa pergunta poderia ser tripla e distinguir o tipo de aprimoramento:

Físico-corpóreo: aumento de tônus, flexibilidade, resistência, etc.

Artístico: domínio do movimento, ritmo, pré-expressividade e expressividade, plasticidade, presença.

Psicofísico: conexão entre corpo e mente, capacidade de apresentar as idéias no corpo. Habilidade do ator em inscrever simbologias em sua cena. Eficiência na tarefa de operar o “deslocamento entre corpo e alma”, como disse Stanislavski.

O exercício do Pêndulo foi desenvolvido pelo ator Frederico Ramos desde o primeiro laboratório, sendo o primeiro movimento extra-cotidiano desenvolvido. No primeiro Laboratório já havia aparecido a idéia de usar a matriz numa sequência de ações: de pé, o ator cai para trás, descendo ao chão descrevendo um arco e retornando ao plano alto em um movimento pendular. Aventou-se desde o início a possibilidade de tal movimentação ser usada numa luta encenada, mas só na última edição do Laboratório essa matriz começou a ser fisicamente experimentada em suas possibilidades de utilização numa cena ficcional. O

movimento extracotidiano, dilatado em sua precisão, demorou 5 anos para ser de fato investigado numa prática criativa.



Foto 4 - No fundo, no alto do exercício do pêndulo – Laboratório de treinamento atoral

Análises e registros teóricos e práticos de tempo-ritmo

A realização da “Cena do Serviço” para *A Cozinha* permitiu que várias questões pudessem ser esclarecidas para a pesquisa do Tempo-Ritmo. Provavelmente a cena mais difícil do espetáculo, que mereceu até do autor do texto um comentário a respeito, o “Serviço” exigia um desenho rítmico preciso. Para essa montagem, seria necessário organizar 64 pedidos feitos pelos garçons aos cozinheiros que deveriam começar a serem solicitados de maneira calma e organizados, mas que aos poucos fossem feitos cada vez com intervalos de tempo menor, culminando numa explosão de gritos e exigências de agilidade e presteza. As entradas e saídas, assim como a intensidade de cada solicitação deveriam ser ordenadas no tempo para que essa ordem desenhasse a configuração de uma eficiência que aos poucos se

transforma em um caos crescente, resultando no desentendimento de dois funcionários que brigam, se ofendem e um deles se vê motivado a destruir a cozinha.

Para a realização dessa cena, várias tentativas foram experimentadas. A primeira providência tomada foi numerar a seqüência de garçons que realizaria os pedidos. Assim, oito atores receberam um número e oito nomes de pratos que deveriam solicitar na cena. Na primeira experiência, estipulou-se que haveria primeiro um, depois dois e três garçons no balcão de serviço, cada um fazendo seu pedido de forma ordenada e pausada. Logo depois mais dois garçons entravam, pediam e logo os primeiros puderam sair, pois seus pedidos estavam prontos para serem entregues. Assim que os três primeiros saíram, os três últimos garçons numerados entravam, mantendo assim, na primeira rodada de pedidos, um número máximo de cinco garçons esperando no balcão de serviço, cada um dizendo o que precisava e dando tempo para que a chefe da cozinha repeti-se o pedido para os cozinheiros. Na segunda rodada, obedecendo a mesma ordem de entradas e saídas, os três últimos garçons já faziam seus pedidos de forma seqüenciada, não dando mais tempo para que a chefe repetisse um pedido antes que o outro fosse feito.

Nos primeiros ensaios ficou claro que a cena composta utilizando essa noção rítmica só funcionaria se houvesse tempo suficiente para que essa organização matemática pudesse ser incorporada de fato pelos atores. Porém, por se tratar de uma disciplina de graduação e não de uma produção artística independente, a necessidade de concluir o espetáculo dentro dos prazos que a universidade exigia deixou claro que as contingências desfavoráveis obrigariam o grupo a contar apenas com um esqueleto que estruturaria a cena. Na terceira e na quarta rodadas de pedidos as entradas e saídas, portanto a improvisação foi inevitável até mesmo nas apresentações finais do espetáculo. Na medida em que a cena foi sendo criada, percebeu-se a dificuldade de manter um desenho crescente da tensão. Assim, foram sendo retirados paulatinamente quatro das oito rodadas de pedidos pensados anteriormente.

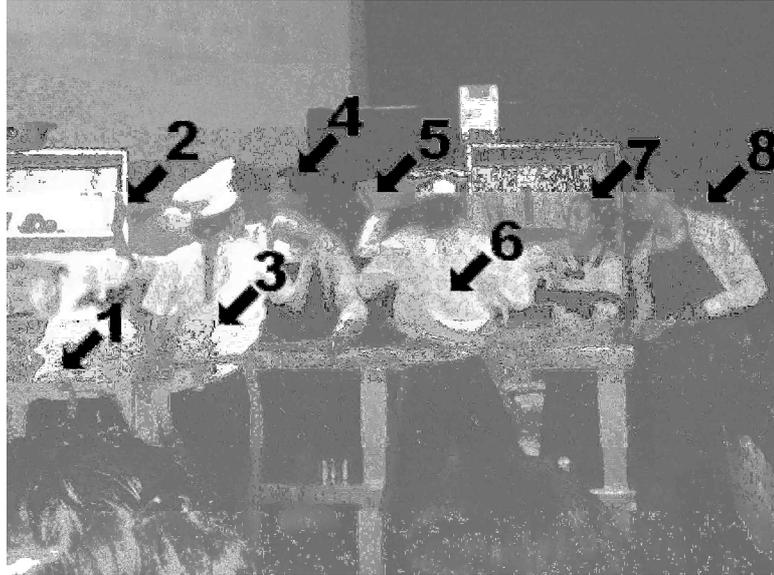


Foto 6 – Meio da Cena do Serviço – Foto: Maíra Rigobello

Foto 6 - Na sequência, logo depois, com o mesmo número de atores em cena, vários pedidos já foram feitos e as ações começam a ser realizadas de forma mais intensa e vigorosa. Imaginando foto 1 e 2 compondo um compasso binário, teremos a imagem da foto 2 podendo ser comparada ao tempo “forte” do compasso, enquanto que a foto 1 seria o tempo “fraco.

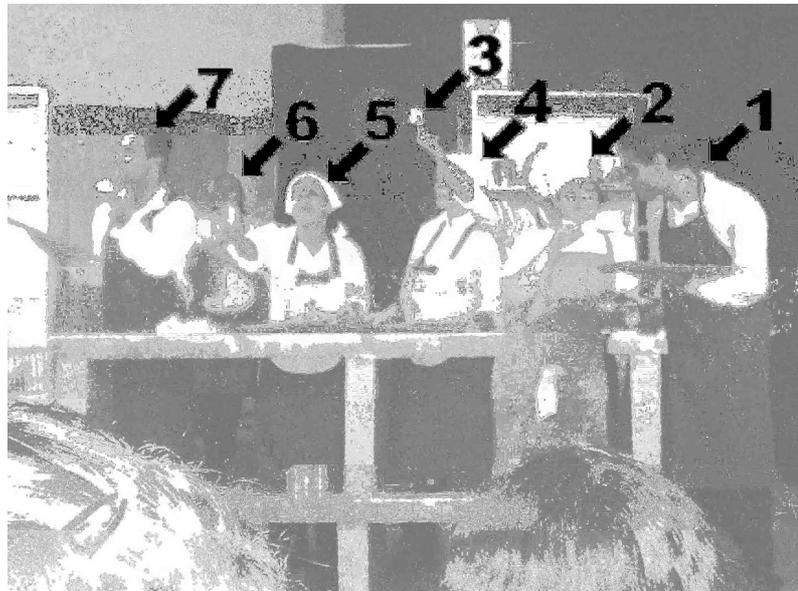


Foto 7 – Fim da Cena do Serviço - Foto: Maíra Rigobello

Foto 7 - Na seqüência da cena, os atores indicados pelas setas 3,4,5,6 e 7, realizam suas ações (os pedidos) de forma intensa e acelerada, enquanto que os atores 1 e 2 conversam

calmamente, reforçando a impressão de aceleração e intensidade através do contraste entre as qualidades das ações: forte e fraco.

Dessa forma, os atores tinham objetivos muito claros a serem atingidos, podendo assim, sempre identificar os seus momentos de falha, uma vez que a seqüência ordenada estava bem estabelecida. A análise do processo de montagem e apresentação do espetáculo *A cozinha*, assim como na continuação das experiências com Tempo-Ritmo Teatral no Grupo Fisções até *Maratona de Nova York*, confirmou a aplicabilidade de determinados conteúdos para o trabalho com o tempo-ritmo teatral. O espectador viu nas apresentações cenas em que temos sugeridas situações dramáticas através da variação de tempo-ritmo da cena, construindo significados e imagens a partir desse recurso. Em *Maratona de Nova York*, Steve e Mario configuravam suas relações através do andamento em que executavam sua ação física principal: correr. Em *A Cozinha*, por exemplo, a mesma partitura repetida de forma mais acelerada caracterizou modificação na situação ficcional na Cena do Serviço. Ao longo dos três laboratórios de treinamento atoral realizados no Fisções, o ator-pesquisador que mais tempo permaneceu no Grupo, Frederico Ramos desenvolveu uma matriz adaptada do exercício “Atirar a Pedra” de Meierhold (CONRADO, 1969). A Biomecânica contém estudos de movimento, nomeados por uma ação: “Golpe com Adaga”, “Atirando a Pedra”, “Disparando o Arco”, “Soltando o Peso”. Trata-se de seqüenciamentos dessas ações, que tem a sugestão de situações alteradas através da manipulação do seu tempo-ritmo.



Foto 8 - Sequência “atirar a pedra”, matriz trabalhada na adaptação do Exercício de Meierhold.

Os cinco momentos ilustrados acima eram experimentados com diferentes intervalos, durações e intensidades (fatores rítmicos) determinando diferentes circunstâncias. Observou-se que o treinamento contínuo auxiliava no domínio do movimento tanto em linguagens teatrais mais orgânicas, quanto em ações mais estilizadas. Alexander Moraes, na dissertação *Entre a Precisão e Espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator* apresenta as conclusões de Grotowski acerca da existência de dois pólos no trabalho do ator:

Ao final de sua vida, Grotowski realizou uma série de conferências no Collège de France nas quais sintetizou alguns dos fundamentos encontrados ao longo de toda sua trajetória. Nesses encontros, apresentou como central em sua reflexão a idéia de que haveria duas grandes correntes na atuação teatral: "É claro que existem várias técnicas de ação sobre cena. Entre esta multiplicidade de possibilidades, pode-se mais ou menos definir dois pólos essenciais" (MORAES, 2007)

O trabalho com o tempo-ritmo nessa matriz e em outros processos no Fisções revelou a aplicabilidade da psicotécnica tanto para o tratamento das questões orgânicas, quanto para a criação da teatralidade e estilização na linguagem cênica.

Síntese dos conteúdos sobre tempo-ritmo teatral investigados no Fisções

Um registro completo das análises geradas na pesquisa de tempo ritmo pode ser acompanhado no registro do Fisções *Análises de articulações de tempo-ritmo no teatro*. Os parâmetros de Referência para o Estudo do Tempo-Ritmo no Teatro são apresentados adiante e são a síntese da primeira fase da pesquisa rítmica no Fisções. A partir de um primeiro aprofundamento da distinção inicial (ator, espectador e diretor), um esquema foi sendo completado e sua estruturação foi ganhando verticalização no sentido de abordar todos os aspectos detectados pela pesquisa desde o início. Assim, foram sendo organizados os dados

dispersos no material colecionado pela pesquisa (revisão teórica, análises isoladas, experiências práticas). Esse procedimento, a sistematização das conclusões colhidas durante todo o projeto, permitiu que as diferentes questões tratadas fossem sendo relacionadas, já que cada uma foi tomando um espaço bem definido dentro da organização maior da elaboração da pesquisa. Assim, todas as considerações importantes, que antes estavam fragmentadas e, portanto eram tratadas de forma isolada e arbitrária, passaram a ser abordadas de forma sistemática, garantindo que a elaboração e confecção dos materiais para a pesquisa prática no laboratório pudessem ser feitos de modo a abordar todos os aspectos pertinentes detectados desde o início da pesquisa. Da mesma forma, as análises que seriam feitas a partir da organização das idéias e princípios centrais da pesquisa puderam ser realizadas de forma mais segura, pois adotou uma metodologia fixa, permitindo inclusive, comparações mais precisas.

Orientada por esses princípios, a pesquisa continuou no trabalho de aprofundamento da sistematização das questões detectadas como envolvidas no trabalho com o tempo-ritmo. Desse modo, surgiu um esquema que passou a orientar as atividades teóricas e práticas da pesquisa: **Parâmetros analisados nos três principais aspectos estudados no Tempo-Ritmo: espectador, ator e diretor.**

Esse esquema pôde ser articulado de modo a revelar os aspectos pertinentes aos trabalhos propostos. Assim, as questões específicas puderam passar a ser consideradas de maneira sistemática porque a partir desse esquema organização geral dos dados colhidos durante a pesquisa, puderam ser criados outros esquemas que passaram a orientar os trabalhos. No que diz respeito ao trabalho do ator, por exemplo, as questões pertinentes ficaram esquematizadas um quadro geral de **Habilidades rítmicas de atuação**. Igualmente caracterizou-se um conjunto de **Parâmetros de referência para o trabalho do diretor com tempo-ritmo teatral**. Em **Parâmetros para a consideração dos aspectos rítmicos da**

relação artista-espectador foram definidos os **Fatores relativos à recepção no espectador** e os **Fatores relativos ao trabalho do Artista**.

Tabulação dos parâmetros de referência para a pesquisa de tempo-ritmo.

Esses três últimos esquemas, que decupam os processos rítmicos nos níveis do ator, diretor e espectador permitiram que determinados aspectos pertinentes ao estudo do tempo-ritmo teatral pudessem ser considerados de maneira isolada como, por exemplo, esclarecendo as distinções possíveis entre processos interiores e exteriores no fenômeno do tempo-ritmo teatral. Como podemos ver no esquema seguinte, ao definir os parâmetros de referência, a pesquisa pôde articular com mais facilidade a exposição das considerações pertinentes a determinados aspectos das concepções rítmicas e musicais no trabalho com o teatro.

Análise interior e exterior de questões sobre o tempo-ritmo teatral

Esse esquema permite que os aspectos interiores e exteriores do estudo do tempo-ritmo teatral possam ser analisados em comparação com os fatores determinantes em outros aspectos. Assim, pode-se perceber com clareza, por exemplo, que existe obrigatoriamente uma correspondência entre as imagens interiores com as configurações rítmicas realizadas de fato tanto pelos atores quanto pelo diretor. No próximo esquema, temos uma análise dos fatores determinantes no que diz respeito à relação entre som e imagem do ponto de vista do trabalho do ator e do diretor e a partir da recepção no espectador, em que fica evidente a concentração de aspectos formais no exterior e a localização interior dos processos de sugestão de sensações e circunstâncias.

O próximo esquema coloca em evidência, por exemplo, as distinções que podem ser feitas nos trabalhos artísticos no que diz respeito à consciência com que esses processos são tratados: **Tabela de análise interior e exterior de questões pertinentes ao tempo-ritmo teatral: consciência dos processos no artista**

O mesmo aspecto (ou seja, Evidencia ou sutileza com que são percebidas as Articulações rítmicas.) pode ser aplicado nas questões pertinentes à recepção do espectador. Desse modo, podemos destacar os fatores que podem determinar os objetivos de trabalho, já que a concepção e construção da cena será em função de alcançar os objetivos expressivos e/ou comunicativos e/ou artísticos propostos pelo grupo artístico. **Tabela de análise interior e exterior de questões pertinentes ao tempo-ritmo teatral: consciência dos processos no espectador.**

Dessa forma esquematizada, os elementos e características principais de cada aspecto podem ser mais bem visualizados, proporcionando um conhecimento mais distinto dos elementos que constituem o fenômeno do tempo-ritmo teatral do que aquele que seria gerado sem essa decupação. Assim, a pergunta: “o que eu devo considerar quando penso em tempo-ritmo teatral?” pode ser respondida a partir de outras perguntas: “que aspecto você quer considerar? Você quer tratar as configurações rítmicas ou a sua concepção? Você está falando do movimento ou o som? De que ponto de vista você quer considerar essa questão? A partir do entendimento do trabalho do ator, do diretor ou sob o ponto de vista da recepção no espectador? Dessa forma, utilizando dessa clareza de propósitos, o artista ou o pesquisador poderá concentrar sua atenção nos aspectos que lhe interessar no momento e poderá aprofundar um trabalho específico, articulando com mais propriedade os arranjos que pode fazer com cada elemento tratado.

Destaques nas conclusões da pesquisa sobre o Tempo-Ritmo Teatral no Fisções:

É preciso entender que o trabalho com Tempo-Ritmo pode ser considerado em pelo menos dois níveis de análise: ator e diretor, ou ainda, atuação e encenação. É necessário que haja o desenvolvimento das habilidades de percepção e de reprodução rítmica no diretor e no ator.

Para o diretor, o estudo dos princípios de montagem, inclusive aqueles desenvolvidos na linguagem cinematográfica, pode contribuir para o entendimento das propriedades rítmicas da narrativa. No caso do encenador, portanto, a investigação consistente das implicações semióticas da construção de significados através de configurações rítmicas poderá incrementar seu potencial criativo e articulatório.

Para o ator, o treinamento de suas habilidades de execução dos movimentos em associação com estímulos temporais, sejam eles musicais ou matemáticos pode contribuir para o desenvolvimento de sua capacidade de aproveitar-se de configurações rítmicas elaboradas. Para o ator, portanto, a investigação dos princípios Meierholdianos de musicalidade do movimento poderá permitir o domínio da execução das ações no seu aspecto não só espacial, mas principalmente temporal. Dessa forma, o ator poderá atingir corporalmente os objetivos cênicos que dependam especialmente do tempo de realização de tarefas.

Para ator e diretor, o aperfeiçoamento da percepção do tempo e da capacidade de realizar tarefas segundo intervalos determinados pode contribuir para a utilização consciente de uma psicotécnica sofisticada que permitirá um controle dos aspectos temporais da atuação e da encenação

Apontamentos para um treinamento do Tempo-ritmo no ator

- O tempo-ritmo no teatro pode e deve ser trabalhado conscientemente pelo artista
- O trabalho com o tempo-ritmo no teatro é baseado em certas propriedades
- Stanislavski descreve essas propriedades (ritmo como sugestionador do ator e do espectador, possibilidades de articulações rítmicas gerarem efeitos dramáticos)
- É preciso o desenvolvimento de uma psicotécnica para o aproveitamento dessas propriedades
- O trabalho com o princípio de musicalidade no movimento atoral de Meierhold pode instruir o treinamento do tempo-ritmo teatral

Objetivos do treinamento rítmico no ator

- Facilitar a percepção do pulso musical
- Facilitar a percepção do compasso binário
- Facilitar a percepção do compasso quaternário
- Expor características da música: melodia, ritmo e harmonia construindo um só resultado sonoro
- Revelar a estrutura rítmica da música de concerto
- Expor as possibilidades de complexidade rítmico-musical
- Esvaziar “espaço sonoro” para explicação teórica
- Criar clima propício para certos momentos da aula

Conclusões: Tendências de tratamento do conhecimento do ator no Fisções: trajeto e desdobramento.

A trajetória de Stanislavski é marcada por uma evolução do seu pensamento, sempre alterado pela reflexão sobre a prática. Após a morte do Mestre, a história da pesquisa stanislavskiana continuou acontecendo no trabalho de artistas importantes no Século XX. De um lado, essa obra chegou aos nossos dias conservada principalmente pela tradição Russa. De outro, o pensamento stanislavskiano segue hoje transformado, explicado, analisado, explorado, adaptado e apropriado em diferentes correntes de pesquisa que influenciam atores em todo mundo. No Fisções, a pesquisa também descreveu uma trajetória marcada por uma dinâmica que alterna conservação e alteração dos procedimentos e abordagens, mas sempre orientada por princípios estáveis. Como na continuidade da pesquisa de Stanislavski, no Grupo também ocorreram bifurcações do pensamento.

Lee Strasberg e seus parceiros, partindo de Stanislavski, fundaram toda uma linha de trabalho na Escola Americana⁶¹. Paralelamente, Grotowski partiu do mesmo pensador para criar uma corrente de pensamento diferente, se não de maneira essencial, ao menos formalmente.

Guardadas as devidas proporções, o Grupo Fisções buscou apropriar-se dos estudos da Análise Ativa e do Tempo-ritmo realizados coletivamente para investir em suas próprias poéticas, técnicas e teorias. Mesmo que o Fisções pouco tenha apresentado resultados práticos e teóricos em seu próprio nome, a produção de seus pesquisadores seguiu potencializada pela pesquisa realizada no Grupo.

Em toda a pesquisa no Fisções apostou-se na insistência em alertar para a possibilidade de objetivação do trabalho, o desenvolvimento de uma gramática na

⁶¹ Ver *Stanislavski na cena americana* artigo de Iná Camargo costa (COSTA, 2002)

identificação, distinção e conscientização dos fenômenos. Em toda sua trajetória, a investigação caçou meios de nomear os fenômenos vividos por atores e diretores, convidando-os para essa conscientização que tornava mais claros e distintos os termos usados. O objetivo central da investigação foi sempre encontrar meios para instrumentalizar o ator em sua formação, aperfeiçoamento e preparação para trabalhos específicos. No meio da complexidade e profundidade do fenômeno atoral, repleto de percepções, impulsos, emoções e sensações determinando a criação, a objetividade aparece como uma oportunidade de nomear essas realidades, identificando partes no todo. A própria partitura de ações em sua coerência dramaturgicamente dramática, funciona como uma forma de objetivar a movimentação interna e externa do ator. O trabalho com a ação aconteceu apoiado em abstrações precisas, claras e distintas.

Parceira constante dessa inclinação objetiva, no *Fisções* aparece outra tendência: a fisicalidade. Em sua constante aposta na criação e fixação de partituras, em *Maratona* o Grupo verticalizou definitivamente sua experiência com o físico-corpóreo na cena. Isso nem tanto por conta do tremendo desgaste físico empregado, e mais pela investigação sempre ter sido orientada pela experiência do corpo em ação. O estudo psicológico, emocional e dramaturgico aconteceu predominantemente por meio da vivência física, ocupando 90% do tempo de ensaio.

O acréscimo do termo “física” muitas vezes confundiu alunos-atores, por considerarem apenas o trabalho concreto com as partituras e suas fixações. Muitas vezes, atores e alunos-atores envolvidos nos trabalhos do Grupo tiveram dificuldades para perceber que não se tratava de uma anulação dos aspectos interiores e imponderáveis da atuação, nem mesmo de um foco nos fatores físicos, mentais e voluntários, mas uma constante busca da conexão entre interior e exterior. No *Fisções*, todos os trabalhos apostaram no tratamento dos elementos físicos, dentro daquilo que Pavis denominou de experiência de materialidade

(PAVIS, 2003), e ficou canonizado na idéia stanislavskiana “Não podemos controlar os sentimentos, podemos fazer isso apenas com as ações físicas” (TOPORKOV, 1991, pg.111).

Ponto em comum entre as duas tendências está na sua voluntariedade. Ao contrário dos aspectos emocionais, psicológicos e outros fatores incontroláveis, o acionamento corporal e a objetivação são voluntários. O tratamento indireto dos elementos interiores ocorre pelo esforço empreendido física e mentalmente. A análise ativa, em suas propriedades de abstração e fisicalização, assim como a criação e fixação de partituras foram as duas principais apostas em todos os trabalhos no Grupo. Desse modo, buscou-se a criação por meio de recursos em que voluntariamente poder-se-ia seguir adiante no trabalho. Para cada momento, havia sempre uma orientação objetiva ou uma realidade física a ser tratada. Mesmo na ausência de uma identificação imediata ou de uma inspiração especial que produzissem um estado criador estabelecido de antemão, o Grupo poderia continuar trabalhando, já que havia material para explorar nos ensaios (as anotações de partituras, a própria gramática desenvolvida, as matrizes, os desafios físicos, etc).

Instrumentalização do ator no Fisções

A estratégia do professor doutor Luiz Otávio de Carvalho é trabalhar isolada e intensamente um ou mais elementos específicos dentro do universo complexo de tudo que existe no trabalho do ator. Faz isso tornando objetivos esses elementos, definindo-os teoricamente e experimentando-os na prática de exercícios com os alunos. Em sua investigação está sempre atento aos fatores, elementos e recursos dos quais pode dispor o ator voluntariamente para potencializar a sua criação. Eternamente motivado pela observação antológica de Stanislavski “Não podemos fixar as emoções, apenas as ações físicas”, mestre Luiz Otávio também buscou sempre, tal como o outro, russo, o seguinte: que pode fazer o ator

para criar mais independentemente de sua intuição e inspiração? Como interferir agindo positivamente no processo? Com o que pode lidar o ator em seu trabalho que seja consciente e voluntário? Em resposta a todas essas perguntas, Luiz Otávio investiu seus últimos 10 anos de trabalho como professor na condução de seguidas turmas de alunos, nas quais sempre trabalhou por meio da criação feita pelos próprios atores.

Acompanhando o percurso do *Fisções*, observa-se que sua atuação está sempre orientada por parâmetros objetivos, ou seja, sua estratégia (rigorosa, diga-se de passagem) é nomear e definir de forma clara e distinta, os fenômenos que observou ao longo de seus muitos anos de vivência teatral. Investigando o trabalho de ator, ele combinou seu próprio pensamento com as teorias estudadas e mobilizou esses aportes para explicar os processos que testemunhava para traduzir em linguagem o pensamento que construía sobre o trabalho de ator. Resultado disso é que sua atuação, seja qual for, é repleta de um entendimento objetivo do trabalho de ator e focada no tratamento dos aspectos voluntários investigados.

Tempo-Ritmo: Teoria e Prática

A primeira questão importante é diferenciar o que é fenômeno, daquilo que é tratamento dele. O Tempo-ritmo é uma situação inerente à cena teatral. Mesmo que o artista nunca tenha tomado consciência desse aspecto, ao fenômeno teatral, sua cena poderá ser avaliada segundo esses termos. Mesmo sem nomear de “compasso”, “partitura” ou “pulso” as realidades experimentadas nas durações, intervalos e intensidades de sua ação cênica, é possível que um artista domine esses elementos. A consciência deles não depende de uma objetivação via nomenclatura musical. Mesmo inconscientemente, o ator pode trabalhar a questão temporal, criando desenhos no tempo e interagindo com eles. Desse modo, a Poética de um ator em seu tratamento do tempo poderia não ser prejudicada na ausência de um estudo

teórico ou mesmo técnica do tempo-ritmo. Esse seria o caso, por exemplo, de um artista formado na tradição popular, instrumentalizado na experimentação prática do ofício, no qual os saberes são diretamente entranhados em sua pessoa.

A técnica produzida da experiência com o Tempo-ritmo seria uma psicotécnica. A musicalidade afetaria a psicologia do ator ao mesmo tempo em que ajudaria na organização do movimento do seu corpo no tempo. No início dos treinamentos rítmicos do Grupo, observou-se que a aplicação direta dessa técnica poderia gerar um impacto visual importante na cena, gerado pelo efeito plástico extracotidiano da movimentação organizada ritmicamente no espaço e no tempo. A movimentação ritmada, especialmente aquela organizada em conjunto pelos atores, desde o início dos experimentos revelou-se como importante ferramenta para composição cênica. Inicialmente, tal utilidade externa era mais clara do que a apropriação interna para o ganho de organicidade. Aos poucos, porém, com o desenvolvimento, manutenção e regularidade no treinamento, observou-se que havia um ganho importante também para o domínio do tempo em movimentações mais naturais e menos extracotidianas. Esse ganho aumentou na medida em que a técnica consciente pareceu sumir, diluída na pessoa do ator, que passou a ter maior capacidade para jogar com o tempo, não apenas controlando melhor as durações, intensidades e intervalos, mas aprendendo a aproveitar esses desenhos (tomados ritmicamente) para incremento de processos internos.

Assim, quando a psicotécnica do tempo ritmo chegou ao Fisções, já estava desenvolvida teoricamente no conhecimento teatral, já contendo o tratamento de todas as questões levantadas pelo Grupo. Assim, não haveria nenhuma “descoberta” nova sobre Tempo-ritmo no sentido teórico. A publicação da pesquisa de Iniciação Científica sobre o assunto, assim como uma série de artigos tratou de divulgar esses conhecimentos, mas sua contribuição aconteceu mais no sentido de divulgação dessas idéias e não aconteceu com a oferta de novas abordagens do Tempo-ritmo.

Análise Ativa: Teoria e Prática

Mesmo que só tenha sido tratada diretamente a partir de 2005 nos experimentos de criação com o texto *Os motivos de Anselmo Fuentes*, a Análise Ativa influenciou indiretamente os trabalhos no Fisções desde o início. Antes, a abordagem do texto acontecia via procedimentos estudados em Michael Chekov, pela Lei da Polaridade. Como os conhecimentos stanislavskianos influenciaram profundamente esse autor, os conteúdos da Análise Ativa acabaram chegando indiretamente no Grupo. Mesmo em processos não baseados em peças prontas, aqueles em que o texto dramático foi feito por um autor e é tomado como guia para as improvisações, como em *O Pato* e *Moderação*, as características da Análise Ativa estavam presentes no tratamento segmentado das ações e na análise das suas implicações comunicativas e expressivas.

Quando foi tomada de forma mais consciente e sistemática no Grupo, a Análise Ativa começou a ser percebida como meio para agenciar todos os outros conteúdos stanislavskianos, gerando um tratamento mais integrado no trabalho do ator. A segmentação dos materiais, tão explorada no Fisções, encontrou uma forma de conexão nesse recurso. Elementos ainda pouco explorados como o superobjetivo, fizeram sentido imediatamente, levando o Grupo a rever suas abordagens e se abrir para novas possibilidades.

É interessante notar, que a aposta inicial seria de que uma linguagem de atuação seria estabelecida nas escolhas estéticas do Grupo. O flerte com a dança e o movimento ritmado, assim como o treinamento da movimentação extracotidiana do ator, especialmente com propriedades acrobáticas e atléticas havia sido tomado como referências que levariam ao desenvolvimento de tal Poética. Ocorreu, entretanto, que não foi esse trabalho de aperfeiçoamento externo e corporal o que consolidou os caminhos para um desenvolvimento

mais ampliado. Foi no reconhecimento da Análise Ativa, que o Fisções percebeu a possibilidade de um tratamento mais global do trabalho do ator.

Conclusão final: o tratamento tardio das questões éticas no Fisções.

Dentre tantas possibilidades de escolha dentro dos conhecimentos teatrais, a eleição de Stanislavski aconteceu de modo contundente nos processos do Fisções. Isso porque aconteceu identificação imediata dos pesquisadores com as características do sistema. O Grupo sempre foi composto por pessoas interessados numa abordagem voluntária do trabalho do ator, somada ao tratamento físico da cena, duas propriedades inerentes à pesquisa stanislavskiana. Seus integrantes já tinham essa orientação antes do contato com a teoria. A investigação e o relacionamento entre teoria e prática da Análise Ativa e seus conteúdos constituintes (Ação psicofísica, Método das Ações Físicas e Psicotécnica de Tempo-ritmo) aprofundaram essa tendência neles. No trato da Análise Ativa, ocorreu um incremento de conhecimento subjetivo nos pesquisadores, assim como aconteceu com os outros conteúdos estudados no grupo. Essa transformação de sujeitos foi acompanhada de aperfeiçoamento no conhecimento objetivo. Isso aconteceu no esclarecimento dos termos e na distinção dos processos, identificados dentro da complexidade do fazer teatral por uma conscientização crescente de elementos e princípios. Tecnicamente, o acréscimo aconteceu nesses dois sentidos: subjetivo e objetivo.

O conhecimento desenvolvido pelo relacionamento entre teoria e prática no Fisções aconteceu de forma sistemática, consciente e orientada. Houve um objetivo de experimentar essas conexões, apesar de não ter havido uma produção com carreira profissional no Grupo. O único espetáculo próprio em oito anos teve apenas uma temporada de ensaios abertos (Maratona,2009), mas o Fisções teve outras oportunidades para estabelecer seu trabalho. Além do grande avanço técnico em seus pesquisadores, houve Ars (arte) criada pelos

integrantes paralelamente⁶² aos seus trabalhos do Grupo. Ao vincular teórica e praticamente suas trajetórias externas, eles criaram uma Poética própria do Grupo. Neste sentido, o Fisções chegou ao desenvolvimento de uma técnica e encaminhou uma Poética. O último desdobramento da pesquisa descrita e analisada aqui foi a modificação do nome Grupo, para Estúdio Fisções. Tal mudança tem implicações que sintetizam a reflexão proposta nessa dissertação. Essa passagem aconteceu no reconhecimento da importância dos trabalhos de Stanislavski nos Estúdios, em que havia uma exploração do trabalho de ator para além dos aspectos técnicos, rumo ao tratamento das questões éticas e sociais. Com esse desenvolvimento, o Grupo amplia a sua leitura dos conteúdos stanislavskianos, superando uma tendência de aplicação isolada dos elementos para abordá-los em conjunto com outros recursos e princípios, especialmente aqueles que tratam diretamente das questões éticas, como o superobjetivo.

Em comparação com os conteúdos do Tempo-ritmo, a Análise Ativa prestou-se bem mais ao tratamento global do trabalho do ator. Na psicotécnica que buscou desenvolver a musicalidade no trabalho do ator, por mais que tenham sido evidenciadas as implicações interiores, foi no movimento externo que aconteceu o maior ganho. Assim, o pólo da artificialidade acabou sendo mais bem atendido pelo trabalho Técnico do Tempo-Ritmo, enquanto que a Análise Ativa contribuiu mais decisivamente para o desenvolvimento do pólo da organicidade, contribuindo para um conhecimento mais amplo, rumo a uma Poética.

A construção de conhecimento no Fisções ocorreu diretamente nas pessoas, caracterizando um conhecimento subjetivo que determinou toda a atuação dos pesquisadores. Foi pelo discurso prático que aconteceram os avanços do Fisções, principalmente porque afetou positivamente todas as turmas nas quais o professor Luiz Otávio ministrou as

⁶² A Cozinha (Luiz, Frederico e Kely, 2004), Uma Consulta (Kely e Ubiratan, 2005), Boca de Ouro (Frederico, 2005), Crimes Delicados (Luiz, 2006), Margem de Erro (Frederico e Ubiratan, 2006).

disciplinas. De fato, a atuação pedagógica dos integrantes do Grupo pôde evoluir com o desenvolvimento das pesquisas, não só pelo aprofundamento teórico e instrumentalização técnica, mas pela lenta, mas inevitável apropriação interna desses conhecimentos “vindos de fora”. Os atores do Grupo e a direção foram contaminados pelo trabalho com o Tempo-ritmo, carregando impregnados em si esses conhecimentos e comunicando-o na prática de trabalho com outros artistas.

Outro ganho importante na pesquisa de Tempo-ritmo foi a capacidade de identificação, objetivação e comunicação dos elementos temporais dentro da equipe criativa. Assim, o coletivo poderia reconhecer e tratar os fenômenos, compartilhando suas percepções e manipulações do tempo. O treinamento do tempo-ritmo aconteceu separado do treino psicofísico no primeiro laboratório, o que atrasou, mas não impediu a ligação dos conteúdos da ação física a uma musicalidade mais desenvolvida. No segundo laboratório esse tratamento passou a acontecer de forma integrada, potencializando uma abordagem mais direta e vinculada dos conteúdos.

A dimensão Ética do trabalho do ator e do diretor apenas havia sido trabalhada de forma indireta até **Maratona de Nova York**. Em outros trabalhos, os atores eram provocados em suas criações, no sentido de identificarem seus objetivos comunicativos no teatro, mas isso ainda não havia sido feito com a eleição explícita de Superobjetivo orientando a Análise Ativa. Mas foi o contato com Inajá Neckel, que veio pesquisar os Estúdios de Stanislavski sob a orientação de Luiz Otávio, que o Grupo entrou em contato direto com as questões Éticas em Stanislavski e passou a uma investigação consistente e vertical do assunto. Esse tratamento ampliou as possibilidades técnicas do Grupo, dando maior sentido aos procedimentos stanislavskianos até então adotados sem essa consciência e tratamento, Mas foi no encaminhamento de uma Poética para o Fisções, que esse avanço deixou as marcas mais profundas. O efeito dessa transformação veio para o nome do grupo, que passou a se chamar

Estúdio Fisções, trazendo para si o modelo de institucionalização daquelas experiências stanislavskianas.

Os estúdios e laboratórios são manifestações desta nova visão de teatro. Uma visão que passou a se manifestar não somente por meio dos espetáculos, mas principalmente por meio da “criação pedagógica”. (SCANDOLARA, 2008).

Como no Fisções, o objetivo neles era a investigação do trabalho do ator independentemente de uma obrigação com os ritmos, prazos e exigências da grande instituição teatral, definida em Belo Horizonte pelos grupos independentes e pelas companhias. Assim, o Fisções encontrou legitimidade dentro da tradição stanislavskiana para continuar nessa modalidade de pesquisa e criação.

Bibliografia Consultada

ABDELNUR, Andréia Vieira, Camargo, O cisne como demarcador ideológico na construção da memória da dança in Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XIII) São Paulo, SP, 2010

AQUINO, Rita Ferreira de, Uma reflexão sobre a autonomia da dança como área do conhecimento, IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. (Memória ABRACE XI) Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. 2007

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ARISTÓTELES. Metafísica I. Porto Alegre: Globo, 1969.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. História Moderna e Contemporânea. São Paulo, Ática, 1982. BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicole. A arte secreta do ator. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1995

ASLAN, Odette. O ator no século XX . São Paulo: Perspectiva, 1994

AZEVEDO, Gislane e SERIACOPI Reinaldo. História Série Brasil. São Paulo, Ática, 2005.

BALARDIM, Paulo Cesar, Borges , O boneco no discurso cênico, in Anais do V Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XII) Belo Horizonte, 2008

BARBA, E. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec, 1991.

BENEDETTI, Jean. Stanislavski et les studios. Alternatives Théâtrales n.87, p.4 - 8, 2007.

BERTHOZ, Alain. The Brain's Sense of Movement. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: _____. Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia. Salvador: P & A Editora, 2007.

BIÃO, Armindo. Um léxico para a etnocenologia: proposta preliminar. In: BIÃO, A. J. de C. (Org.) Anais do V Colóquio de Internacional de Etnocenologia. Salvador: GIPE-CIT/PPGAC/UFBA (Fast Design), 2007b.

BONFITTO, Matteo. O Ator Compositor. São Paulo, Perspectiva, 2002;

BONFITTO, Matteo. Sentido, intensão, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator. in Revista Sala Preta, n. 5, 2005 disponível em: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF05/SP05_02.pdf acesso em 30/06/2011

BONFITTO, MATTEO. A Cinética do Invisível. Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009

BONFITTO, Matteo. O ator-compositor. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BONFITTO, Matteo. “O ator pós-dramático: Um catalisador de aporias?”, in GUINSBURG, J.e FERNANDES, S. (orgs). O Pós-dramático, p. 87-100. São Paulo: Perspectiva, 2009

_____. O ator-compositor : as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. SãoPaulo: Perspectiva, 2002.

_____. A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook. SãoPaulo: Perspectiva, 2009

_____. ‘Do Texto ao Contexto, em Revista Humanidades. Brasília: Universidade de Brasília, 2006, pp. 45-52.

BORBA, F. da S. 1996. Uma gramática de valências para o português. São Paulo, Ática.

BRANDÃO, C. A. L. A Traduzibilidade dos conceitos: entre o visível e o dizível. In: Ivan Domingues. (Org.). Conhecimento e Transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos. 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, v. 1,

BRAUN, Edward, Meyerhold: A Revolution in Theatre, University of Iowa Press, 1998

BRAUN, Edward, The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage, 1995

BROOK, Peter. A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

BURNIER, Luís Otávio. A Arte de Ator. Da técnica a representação. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

BURNIER, Luiz Otávio . A Arte do Ator – Da Técnica à Representação. Campinas: Ed. Unicamp, 2001 BONFITTO, MATTEO. O Ator Compositor. São Paulo, Perspectiva, 2002;

CAETANO, Alexandre Cesar. In(ve)stigando o ritmo: a importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena. (dissertação de mestrado) – Campinas, SP 2004.

CAMARGO, Roberto Gill. Som e cena. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001.

CAMARGO E MAUCH, Robson Corrêa e Michel, "Um elo perdido: Stanislavski, Música e Musicalidade” in anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, Goiânia, 2007.

CAMARGO E MAUCH, Robson Corrêa e Michel, “Verdade” de Stanislavski e o ator criador: elos perdidos na tradução ao português da obra a construção da personagem in IV Simpósio Internacional de História: Cultura e Identidades - Simpósio Temático Performances Culturais, Memórias e Representações da Cultura. Goiânia, 2009.

CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Unicamp, 1991.

CARVALHO, Yedda Chaves. Meyerhold na contemporaneidade: algumas reflexões e estudos de caso. Sala Preta (USP), v. V, p. 31-38, 2005.

CARVALHO e ALBRICKER, Luiz Otávio Otavio, e Vinícius, CONEXÕES: uma prática para a formação do ator. in Anais do V Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XII) Belo Horizonte, 2008

CECHOV, Michail. Sul sistema Stanislavskij. Published in Quaderno di Nessuno: Saggi, Letteratura e Documenti di Teatro, marzo 2009, Volume 8, No. 44 Disponível em <http://www.teatrodinessuno.it/rivista/documenti/cechov-michail/sistemastanislavskij> Acesso em maio/2011

CECHOV, Michail. Sul sistema Stanislavskij. Published in Quaderno di Nessuno: Saggi, Letteratura e Documenti di Teatro, marzo 2009, Volume 8, No. 44 Disponível em <http://www.teatrodinessuno.it/rivista/documenti/cechov-michail/sistemastanislavskij> Acesso em maio/2011

CESCONETTO, Luciana, Stanislavski – precursor da exploração da “interioridade” no trabalho do ator in Anais do V Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XII) Belo Horizonte, 2008

CHAFE, W.L. 1979. Significado e estrutura lingüística. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos.

CHEKHOV, Michael - Para o Ator (São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1986)

COMTE, Auguste. Curso de filosofia positiva; Discurso sobre o espírito positivo; Discurso preliminar sobre o espírito positivo; catecismo positivista. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CONRADO, Aldomar. O teatro de Meierhold. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

COSTA, Iná Camargo. Stanislavski na cena americana in Estudos Avançados; volume 16, número 46, páginas 105-112. Dezembro 2002.

D'AGOSTINI, Nair. Mimesis de Práxis como Eudaimonia: Aristóteles e Lukacs. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Filosofia da UFSM, SM-RS- 2001.

DAGOSTINI, Nair. O Método da análise ativa como base para leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo 2007. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/pt-br.php> em 22 de maio de 2011.

DALL FORNO, Adriana. A organicidade do Ator. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Campinas: 2002.

DAMÁSIO, Antonio R. O Erro de Descartes – emoção, razão e o cérebro humano. trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, G. ¿Que és un dispositivo?. In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, p.155-161, 1990.

- DELEUZE, G. Conversações. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. Mil platôs (volume I). São Paulo: editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1995. V. 1.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs Capitalismo e esquizofrenia – vol 2. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995b.
- DEMO, Pedro. Pesquisa: princípio científico e educativo. São Paulo: Cortez, 1990.
- DE MARINIS, Marco. En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. Pro-Posições, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010
- DOMINGUES, Ivan. Conhecimento e transdisciplinaridade. Belo Horizonte: Ed. UFMG/IEAT, 2001 72 p ISBN 8570412843
- DONNELLAN, Declan. El actor y la diana. Madrid: Editorial Fundamentos, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei M. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- EISENSTEIN, Serguei. in XAVIER, Ismail (org). A Experiência do Cinema. Brasil: Edições Graal, 2003. pg 187-198.
- FERNANDINO, Jussara R. Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- FERRACINI, R. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.
- FERREIRA, Kelly Cristina, Análise do Método das Ações Físicas, (Relatório de Iniciação Científica) EBA, UFMG, Belo Horizonte, 2004
- FIGUEIRA, Divalte Garcia. História. São Paulo, Ática, 2002.
- FLORENTINO, Adilson, As relações do conhecimento no campo teatral: crônica de enfrentamento entre arte e ciência de Adilson Florentino, IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. (Memória ABRACE XI) Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. 2007
- FONSECA, Maria de Jesus, A Paideia Grega Revisitada. In Revista Millenium, Numero 9, JANEIRO DE 1998.

FREITAS, Joselaine Borgo Fernandes de. "Arte é conhecimento, é construção, é expressão. In: Revista Digital Art&. Ano III, Número 03, Abril de 2005. ISSN 1806-2962 disponível em: <http://www.revista.art.br> Acesso em 02 de julho de 2011

FURTADO, Daniel, Teatro dramático e performativo: entre o real e o ficcional in Revista cena, N. 8, UFRGS, 2010.

GARDNER, Howard. Inteligências Múltiplas: a teoria na prática 1. ed. Porto Alegre : Artes Médicas, 1995

GONÇALVES, Thaís Gonçalves - Dança como linguagem artística - entre o devir in Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XIII) São Paulo, SP, 2010

GREINER, Christine & BIÃO, Armindo (organizadores). *Etnocenologia – textos selecionados*. Annablume; São Paulo; 1999.

GREINER, Christine. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1971.

GUBERFAIN, Jane Celeste. Artaud e Beuttenmüller: revolucionários movidos pelo coração in Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X) Rio de Janeiro 2006

GUINSBURG, Jacó . Stanislavski, Meierhold Cia & Ensaios de Teatro Russo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo : Perspectiva, 1985.

HENCKES, Leonel, O movimento em fluxo: um eixo poético no trânsito entre o treinamento psicofísico e a ação cênica. V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. (Memória ABRACE XII) Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. 2008

JIMENEZ, S. (org.). El Evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles, los apócrifos, La reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. México. Gaceta, 1990.

JOURDAIN, Robert – "Música, Cérebro e Êxtase" - Como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro, Objetiva, 1998.

KNELLER, George. A ciência como atividade humana. RJ: Zahar, 1980.

KNÉBEL, María. El último Stanislavski: Análisis Activo de la obra y el papel. España: Fundamentos Colección Arte, 1996.

KNÉBEL, Maria Osipovna. El Último Stanislavski. Tradução de Jorge Saura. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

- KNÉBEL, Maria Ósipovna. La palabra en la creación actoral. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.
- KOSIK, Karel. Dialética do concreto. Tradução Célia Neves e Alderico Toríbio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- KUSNET, Eugênio. Ator e método. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- KUSNET, Eugênio. Ator e Método. São Paulo: Hucitec, 1992.
- KUSNET, Eugenio. Iniciação à arte dramática. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- KUSNET, Eugênio. Ator e método. Rio de Janeiro. Serviço Nacional de Teatro, 1995.
- LEACH, Robert, Makers of Modern Theatre - an introduction, Londres, Routledge ed., 2004
- LEHMANN, Hans-Thies. O teatro pós-dramático. São Paulo: Cosacnayfy, 2007. Trad. Pedro Sússekind.
- LOPES, Sara. A Construção da vocalidade poética. Expressão. Santa Maria: UFSM, v.1, n.1, jan./jun., 2003.
- _____. Sobre a voz e a palavra em sua função poética. Tese para obtenção de livre docência
- MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. Psicol. estud., jul./dez. 2003, vol.8, no.2, p.147-153. ISSN 1413-7372.
- MAIA, Luciano Pires, O conceito de verdade na interpretação realista para o Teatro, a partir de algumas conceituações referenciais do Sistema de Interpretação de Constantin Stanislavski in Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XIII) São Paulo, SP, 2010.
- MARINIS, Marco de. La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- _____ In Cerca dell’Attore. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- _____ (a cura di). Drammaturgia dell’attore. Porretta Terme(BO): I Quaderni Del Battello Ebbro, 1997.
- MAROCCO, Inês Alcaraz, Experiências de criação de dramaturgias do ator in Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XIII) São Paulo, SP, 2010
- MARRONI, Fabiana, Della Giustina, Dançar Jogando para Jogar Dançando - A Formação do Discurso Corporal pelo Jogo in Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XIII) São Paulo, SP, 2010
- MARTINS, Marina, da Silva - Um Q a mais O Corpo Prismático in in Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XIII) São Paulo, SP, 2010

MEYER, Sandra. O corpo que pensa. Resumo da dissertação O corpo que pensa — o treinamento corporal na formação do ator. Programa de Comunicação e Semiótica. PUC/SP. São Paulo, 1998. In: <http://idanca.net/2004/07/15/o-corpo-que-pensa/> visitado em 01/11/2007

_____, Corpo, processos e ação física: o problema da intencionalidade in Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis, 08 a 11 de outubro de 2003 _ Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. 2003 (Memória ABRACE VII)

MENCARELLI, Fernando Antônio. “Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil”. In: CARREIRA, André. et al.. (Org.). Mediações Performáticas Latino Americanas II. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004

MERLIN, Bella, Beyond Stanislavsky, New York, Routledge – USA, 2001

MITTER, Shomit, Systems of Rehearsal: Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook, London, Routledge, 1992.

MOLLICA, Fabio (org). Il teatro possibile: Stanislavskij e il Primo studio Del Teatro d’arte di Mosca. Firenze: La Casa Usher, 1989.

MOORE, Sonia. The Stanislavski system: the professional training of an actor. New York: Penguin books, 1984. 2nd edition.

MOORE, Sonia. Stanislavski Revealed. New York: Applause Theatre Books, 1998.

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

NÖTHLICH, Luiz Otávio Fernando, de Andrade. A limiaridade na profissão do ator: a experiência do LUME-UNICAMP, (tese de doutorado) UNICAMP, Campinas, 2010.

OLIVEIRA LIMA, Celio. Musicoterapia e Psicodrama: Relações e similaridades. Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário. 2003. disponível em http://www.bapera.com.br/revista/musicoterapia/celio_psicodrama.pdf acesso em 01 de julho de 2011

OLIVEIRA, Frederico Ramos, Estudo das articulações do Tempo-ritmo no Teatro, (Relatório de Iniciação Científica) EBA, UFMG, Belo Horizonte, 2005

OLIVEIRA, Frederico, A benção e a peleja da Transdisciplinaridade na ciência e na arte in Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XIII) São Paulo, SP, 2010

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro. Tese de Doutorado. UFBA, Salvador, 2008.

- OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda dourado*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PALLOTTINI. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo, Ática, 1988.
- PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos; um léxico histórico*. São Paulo, Cultrix, 1977
- PLATÃO. *A República: Livro VII. Apresentação e Comentários Bernard Pietre*. Tradução Elza Moreira Marcelina. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.
- PITCHES, Jonathan, Vsevolod Meyerhold (Routledge Performance Practitioners Series), Routledge, 2003
- PITCHES, Jonathan. *Science And The Stanislavsky Tradition Of Acting*, Routledge, 2005
- POPPER, K. *Três pontos de vista sobre o conhecimento humano*. In: POPPER, K. *Conjecturas e Refutações*. Brasília: Editora da UnB, 1982.
- POPPER, K. *A lógica da pesquisa científica*, Editora Cultrix, São Paulo (1972).
- RAMOS, Marcelo Maciel, *A invenção do direito pelo ocidente uma investigação face à experiência normativa da china*, tese de doutorado, FAFICH, UFMG, 2010.
- RIBEIRO, Mônica Medeiros; TEIXEIRA, Antônio Lúcio. *Neurociências e educação em arte: aproximações*. Anais do Colóquio Internacional de Etnocologia: a voz do corpo, o corpo da voz: artes e ciências do espetáculo. – Belo Horizonte: UFMG, 2009A.
- RIBEIRO, M.M.; TEIXEIRA A.L. *Liberação pré-frontal e assinatura pessoalna execução de uma dança: Diálogos entre Neurociencias e Dança*. Ver Med Minas Gerais.v.19;n.3.suplemento 4. Julho a setembro de 2009B.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, 2005
- RIPELLINO, Angelo Maria. *O Truque e a Alma*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva.
- RIZZO, Eraldo Pera. *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, Segundo Kusnet*. São Paulo: Senac, 2001.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1998.
- RUFFINI, Franco.. *Stanislavskij: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma: GLF Editori Laterza, 2003.

_____ Stanislavski e o “teatro laboratório”. Revista da FUNDARTE. Montenegro. Fundarte. Vol. IV, n. 08, p.04-15, jul./dez. 2004.

_____ Stanislavkj. Roma: Editori Laterza, 2005.

RUGGIERO in REVISTA MÁSCARA. Stanislavski, Ese Desconocido. Ano 3, nº 15. México, D.F.:1993, p. 78.

SÁNCHEZ, María José, Montes. "El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro" - Madrid: Biblioteca Nueva, 2004

SCANDOLARA, Camilo. Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX / Camilo Scandolara. - Campinas, SP : [s.n.], 2006.

SCANDOLARA, Camilo. Os estúdios do teatro de arte de moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX, in Anais do V Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XII) Belo Horizonte, 2008

SCHECHNER, Richard. Environmental Theatre. New York: Hawthorn Books, 1973.

SCHECHNER, Richard. The End of Humanism. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

SCHECHNER, Richard. Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid. In:SCHECHNER, Richard. Performance Theory. London: Routledge, 1988. p. 106-152.

SCHECHNER, Richard. Environmental Theatre: an expanded new edition. New York: Applause, 1994.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies, an introduction. London: Routledge, 2002.

SERRANO, Raul. Tesis sobre Stanislavski. Em la educación del actor. Escenologia: México. 1996.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da, DRAMATURGIA NA DANÇA-TEATRO DE PINA BAUSCH. (Dissertação Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2009.

SIMÕES, Daniel Furtado, da Silva, Algumas anotações: ação, real, ficcional in Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE XIII) São Paulo, SP, 2010

STANISLAVSKI, Constantin. A Preparação do Ator. Tradução: Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1964.

STANISLAVSKI, Constantin. A Construção da Personagem. Tradução: Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1970

STANISLAVSKI, Constantin. A Criação de um Papel. Tradução: Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1972

STANISLAVSKI, Contantin. A preparação do ator – Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1976.

STANISLAVSKY, C. El trabajo del actor sobre su papel. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

STANISLAVSKI, K. El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso criador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

STANISLAVSKI , Constantin. Ma vie dans l'art. Lausanne: l'Age d'Homme, 1980b.

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

STANISLAVSKI, Constantin. El trabajo del ator sobre sí mismo. El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnacion. Trad. Para o español de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

STANISLAVSKI, Constantin. A criação do papel. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

STANISLAVSKI, Constantin. Mi vida en el arte. Argentina: Quetzal, 1985

STANISLAVSKI, Constantin. El trabajo del actor sobre si mesmo. El trabajo sobre si mesmo en el proceso creador de la encarnacion. Tradução por Salomón Merener da edição russa da Editora Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigações Científicas de Teatro e Música “Maximo Gorki”, de Moscou.. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editorial Quetzal S.A., 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. El trabajo del actor sobre su papel. Tradução por Salomón Merener da edição russa da Editora Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigações Científicas de Teatro e Música “Maximo Gorki”, de Moscou. Buenos Aires: Domingo Cortizo – Editorial Quetzal S.A., 1988.

STANISLAVSKI, Constantin. Minha Vida na Arte. Tradução de Paulo Bezerra (do original russo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989.

STANISLAVSKI, Constantin., Buliding a Character. Trans. Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Routledge, 1989B.

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

STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

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

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

STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin, Manual do Ator. Editora Martins Fontes, 1998b

STANISLAVSKI, Constantin. El Arte Escénico por Konstantin Stanislavski (Introducción). Tradução: Julieta Campos. Introdução: David Magarshack. Cidade de México, Siglo Veintiuno Editores, 1999

STANISLAVSKI, Konstantin. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

STANISLAVSKI, Konstantin. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona: Alba Editorial, 2003 (Instituto de Artes) – UNICAMP/São Paulo, 2004.

STANISLAVSKI, Konstantin, A preparação do ator, Traduzido por Pontes de Paula Lima, Edição 22, Editora Record, 365 pgs. 2006

SYMONS, James M., Meyerhold's Theatre of the Grotesque: Post-revolutionary Productions, 1920-32, 1971

TAKEDA, Cristiane Layher. O Cotidiano de uma Lenda. São Paulo: Perspectiva. TAVIANI, Fernando. "Once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'arte". Revista Máscara. Escenología, A.C. enero 96-97, año 4 N° 21-22. México. 1996-97.

TAVARES, Monica. Fundamentos estéticos da arte aberta à recepção. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 1, n. 2, Dec. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000200003&lng=en&nrm=iso acessado em 3 de julho de 2011.

TAVIANI, Fernando. "Once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'arte" Revista Máscara. Escenología, A.C. enero 96-97, año 4 N° 21-22. México. 1996-97.

- TEIXEIRA, João Fernandes. *Mente, cérebro e cognição*. Petrópolis, RJ:Vozes, 2000.
- TOPORKOV V. O. *Stanislavskij alle prove - gli ultimi anni*. Milano: Ubulibri, 1991
- TOPORKOV, Vasily O. *Stanislavski in Rehearsal*. New York: Arts Books, 1979.
- TOPORKOV, Vladimir. *Las acciones físicas como metodologia*. In: JIMENEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski*. México: Gaceta, 1990.
- TOPORKOV, Vasilii Osipovich, *Stanislavski in rehearsal*, trad. Jean Benedetti, Edição 2, ilustrada, Editora Theatre Arts Book/Routledge, 163 páginas, 2004
- TOURINHO, Lígia Losada, *UM ESTUDO DE CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM A PARTIR DO MOVIMENTO CORPORAL* in *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X)* Rio de Janeiro 2006
- TOVSTONOGOV, Gueorgui. *La profession de Director de Escena*. Habana/Cuba: Ed. Establecimiento 08 de Mario Reguera Gómez, 1980.
- TURNER, M. *The literary mind*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- UBERSFELD, Anne. *Ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VALENÇA, Ernesto Gomes Valença, *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical (dissertação de mestrado)* Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- VENEZIANO, Neyde, *Entre lágrimas e carnaval: a dramaturgia das cenas revisteira e melodramática*, in *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X)* Rio de Janeiro 2006
- ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Editores Autores Associados, 1998.
- WEIL, Pierre, 1924; CREMA, Roberto; D'AMBROSIO, Ubiratan. *Rumo à nova transdisciplinaridade: sistemas abertos de conhecimento*. São Paulo: Summus, 1993 175 p. ISBN 8532304427 (broch.)
- WESKER, Arnold. *A Cozinha*. Tradução não publicada, feita por Luiz Otávio Otavio Carvalho, 2004.

ANEXO 1 – Roteiros dos Laboratório de treinamento atoral do Fisções

Roteiro do primeiro laboratório de treinamento atoral – Grupo Fisções 2003-04	
Limpeza do espaço	Meia hora antes do treino, dois integrantes chegavam meia hora antes e limpavam toda a sala com vassoura e pano de chão.
Aquecimento individual	Cinco a dez minutos para preparação individual. Cristiano corria, as atrizes se alongavam e Frederico deitava no chão.
Lubrificação das articulações / segmentação corporal	Juntos, formando um círculo e acionando um contato visual que, na medida do possível, era mantido até o final do treino, os integrantes giravam as articulações, uma a uma: Pés, Pernas, Joelhos, Coxo-femural, Quadril, Peito, Ombros, Cabeça, Mandíbula, Braços e mãos. Buscava-se o movimento independente e segmentado de cada parte do corpo. O quadril deveria ficar parado no momento em que o peito estivesse sendo articulado. Máscara (alongamento facial), giro segmentado das articulações
Deslocamento e equilíbrio no espaço com saltos, quedas e rolamentos	O final do exercício anterior, assim como a passagem para os próximos, acontecia sempre com a tomada de decisão de um dos treinantes, que iniciava abrupta ou gradativamente a nova etapa, sendo seguido pelos outros. Nesse segundo momento, buscava-se o aprimoramento de qualidades de movimento relacionadas ao deslocamento, aproveitamento do espaço e seu equilíbrio. A dinâmica era pontuada por movimentações entre os planos alto, médio e baixo, que aconteciam por meio de saltos, quedas e rolamentos. Essa dinâmica voltava várias vezes e ocorria quase sempre entre todas as etapas. Por vezes, entravam jogos como Pantera (alguém no centro, de olhos fechados, defende os filhotes enquanto outros atacam), pique-chão, vivo-morto.
Pêndulo	Exploração da movimentação entre os planos alto, baixo e médio. Experimentação de apoios e do aproveitamento cinético)
Corrida	Voltas pela sala correndo
"Watching adaptado" adaptado do Grupo Pontifex	Reunião, invasão, explosão e outras ocupações do espaço. Stor (parada brusca e outras variações rítmicas. Diferentes bases nos pés, saltos e rolamentos, sequência de dificuldades + corrida, jogo de bastões
"Flying Assent" adaptado do Grupo Pontifex	Experimentação do equilíbrio precário, diferentes pontos de apoio. Ritmo lento.
Dança de impulsos	Movimentos que partiam de partes corpo, que levavam todo o resto: ombros, peito, quadril.
Dança pessoal	Eleição de movimentos e treino de sua execução.

Roteiro do segundo laboratório de treinamento atoral – Grupo Fisções			
Categoria	Aspectos e elementos do trabalho de ator (Palavras-chaves)		
Biomecânico	Propriocepção e domínio do movimento	Cinesiologia, mecânica corporal	
Muscular		Controle de tónus, qualidades de movimento	
Tempo-Rítmico	Percepção e domínio do desenho no tempo: sequência, velocidade, duração, intensidade.		
Acional	Aspectos e elementos acionais no trabalho de ator.		
Categoria	Exercício	Descrição	T
Biomecânico	Lubrificação	Rotação das articulações (baixo pra cima)	3´
Muscular	Esticada	Alongamento vigoroso	2´
Biomecânico	Andada equilibrada	Deslocamento com equilíbrio do espaço	2´
Acional	Pique- pega	Jogos de objetivos	2´
Biomecânico	Pêndulo	Movimentação em equilíbrio instável	3´
Muscular	Actions	Treino de qualidades de movimento	15´
Rítmico	Quadrado e Cruz	Desenhos geométricos rítmicos	3´
Acional	Pantera	Exercício de atenção e prontidão	3´
Biomecânico	Meierhold mecânico	Exercício de biomecânica (mecânico)	3´
Muscular	Pelejas	Treinamento de dificuldades físicas	10´
Rítmico	Lançada rítmica	Lançamento rítmico de bastão/bola	3´
Acional	Tet a tet	Jogos de ação e reação à distância	4´
Biomecânico	Proibido ficar	Exploração de planos	3´
Muscular	Matriz Muscular	Exploração sensório-motora	3´
Rítmico	1 2 3	Exercício de percepção do tempo	1´
Acional	Meierhold acional	Exercício de biomecânica (bioacional)	3´
Acional	Dança-ato	Desenho abstrato se transforma em ação	2´
Finalização	Dança dos impulsos	Exercício de movimentação a partir de impulsos	3´

Terceiro Laboratório de Treinamento atoral – Grupo Fisções

Treinamento Psicofísico (2 horas e 35 minutos)

Conjunto de exercícios e experimentos aplicados em dinâmicas individuais e coletivas que busca integrar as instâncias físicas e as psíquicas do indivíduo ator. O grupo de atores concentra-se na realização de uma série de atividades planejadas para desenvolver a capacidade de acionar o mundo através do diálogo mente-corpo.

Roteiro de Treinamento Psicofísico (2 horas e 35 minutos)

Parte 1 - Fisicalização (30 minutos)

Momento de chegada: reconhecimento e ativação do espaço, do tempo e dos estados mentais e corporais.

- a) Série de atividades individuais
- b) Conquista do espaço-tempo: equilíbrio e ocupação [deslocamento horizontal (corrida, caminhada), deslocamento vertical (saltos, rolamentos, quedas)]
- c) Exercícios de Pré-expressividade (desequilíbrio, oposição e precisão)
- d) Exercício do Pêndulo (dinâmica que integra os elementos já trabalhados)
- e) Exercícios de força e resistência: deslocamentos ampliados/intensificados no espaço-tempo: equilíbrio e ocupação [deslocamento horizontal (corrida, caminhada), deslocamento vertical (saltos, rolamentos, quedas); e também: flexões, abdominais, ginásticas]
- f) Transição: exercício de tempo-ritmo (formas geométricas (quadrado, cruz, etc), deslocamento ritmado, alternado/simultâneo)

Parte 2 – Gramática de Cinesiologia Geral (40 minutos)

(Cinésio=movimento: = logia= estudo do movimento em geral) Gramática = fundamentos técnicos, no caso, do movimento em geral

Momento de aprimoramento e experimentação do sujeito em relação ao seu corpo em movimento.

- a) Exercícios de qualidades de movimento (Referências em Mônica Medeiros, Laban)
- b) Outros exercícios (circo, capoeira, ginástica, mímica corporal, etc)
- c) Transição: Experimentação mecânica de partituras de Biomecânica

Parte 3 – Cinesiologia Acional (40 minutos)

(Estudo do movimento que aciona, ou seja, da ação psicofísica*

*(ação realizada por agente psicofísico, uma pessoa por exemplo, ou um et, um cachorro. Em suma: uma interação realizada por sujeito dotado de psiquê as mentes dos sujeitos, por exemplo e sua fisicalidade os corpos, por exemplo)

- a) Jogos de grupo (queimada, pique, pantera, etc)
- b) Objetivação de movimento codificado (exercício em que o ator deve "acionar" através de um movimento codificado, desenhado ou coreografado)
- c) Matrizes biomecânicas (exercício em que o ator deve "acionar" através de uma partitura fixada)
- d) Exercícios de estímulo rítmico (dinâmicas de variação espaço-temporal em que o ator experimenta processos de criação de circunstâncias sugeridas pela variação rítmica.
- e) Exercícios de elementos da ação física (intenção, "cordas de tensão", contato, escuta, concentração da atenção, im7 'pulso)
- f) Transição: Exercícios de improvisação

Parte 4 – Repertório (25 minutos)

Momento de resgate de repertórios já trabalhados e experimentação de novos.

- a) Resgate e experimentação livre
- b) Experimentação : acionamento teatral (ficção x plasticidade, forma x vida)
- c) Registro e objetivação conduzidos (matrizes, partituras, fragmentos, ligamens)
- d) Seleção e preparação livre de materiais

Parte 5 – Performance e discussão (20 minutos)

Momento de resgate de repertórios já trabalhados e experimentação de novos.

- a) Performatização dos materiais selecionados em Repertório
- b) Discussão em grupo sobre o material apresentado
- c) Discussão em grupo sobre o trabalho do dia

ANEXO 2 - Entrevista com Valentin Tepliakov para o Grupo Fisções em agosto 2004

Entrevistador: Luiz Otávio Gonçalves (diretor do Grupo Fisções)

Intérprete: Gustavo Nunes / Transcrição: Julianete Azevedo

V.: Pra mim a idéia de orgânico é quando o artista está vivo em cena, quando eu acredito nele. Pra mim, aí então ele é orgânico. Em qualquer que seja o sistema estético, das coordenadas estéticas em que ele trabalhe. Se eu estiver assistindo ao espetáculo do Streler Arlequin, que foi montado dentro de uma estética de Commedia Dell'Arte, pra mim, ele é orgânico porque nessas coordenadas ele é vivo. E por que ele é vivo? Porque eu acredito nele. Se eu acredito significa que eu me animo com isso, eu co-vivencio e fico muito movido de que os dois senhores a quem ele serve não o desmascarem. Só isso.

Luiz Otávio : Então, para ele, orgânico e verdadeiro tem uma relação direta? Quando se diz ator é verdadeiro, o ator é orgânico.

V.: Ser verdadeiro e ser orgânico significa ser verdadeiramente convincente.

Luiz Otávio : Ser verdadeiramente convincente é ser o dois?

V.: É.

Luiz Otávio : Então quer dizer que são duas qualidades.

V.: É uma qualidade.... É uma qualidade.

Luiz Otávio : É a mesma. Então, continuando no mesmo raciocínio, o que ele comentaria sobre a seguinte pergunta: o tempo-ritmo se presta para ser usado como elemento desencadeador da verdade no momento do ato da criação do ator na cena? Por que e como?

V.: Não tenho certeza não.

Gustavo: Quando ele fala que não tem certeza, ele quer dizer que acha que não.

V.: Só uma coisa pode servir como este detonador, desencadeador: que é a fé nas circunstâncias propostas.

Luiz Otávio : Que é o que ele vem desenvolvendo na oficina.

V.: Em primeiro lugar, aqui eu ainda não estou trabalhando em cima de nada. Eu estou só refletindo sobre coisas que não fui eu que descobri, eu só estou explicando, estou só fazendo precisões.

Luiz Otávio : Tá, mas a partir de circunstâncias dadas pelo dramaturgo.

V.: Tanto pelas propostas dadas pelo dramaturgo quanto pelas circunstâncias que o próprio artista cria.

Luiz Otávio : E são esses elementos que ele acredita ser mais desencadeador do que o tempo-ritmo?

V.: Claro, porque o tempo-ritmo vai surgir como um resultado da assimilação das circunstâncias propostas. Vou dar um exemplo simples: bebi muita cerveja, o que é que eu quero? Urinar. Ir ao banheiro. A cerveja é uma circunstância? E o objetivo é o banheiro. A motivação é não urinar na calça na frente das pessoas. Então o que é que eu começo a fazer? Eu começo a procurar um banheiro, só que aí eu não encontro um banheiro. O que é que vai surgir? Vai aumentar o ritmo da minha existência interna que correspondentemente vai ditar um determinado ritmo da minha procura. Só que isso é uma circunstância na qual eu acredito. Finalmente eu encontro um banheiro. Muda o tempo-ritmo da minha existência porque vão ter mudado as circunstâncias, no toailete eu me alivio, eu já não preciso ter mais pressa de chegar a lugar nenhum, ou então eu preciso fazer alguma coisa partindo das tarefas que eu vou ter já depois diante de mim. Então, tempo-ritmo é sempre um produto da assimilação das circunstâncias propostas. Outra coisa é se você começar a examinar o aspecto do tempo-ritmo dentro das coordenadas da direção. Aí já é outra história. Nas coordenadas de direção eu preciso levar em consideração, em primeiro lugar, a capacidade de saber contar uma história ou de saber compor uma história nas coordenadas da dramaturgia que já me dá uma história. Só que nas coordenadas dessa dramaturgia alguma coisa pode ser o principal e outra coisa

secundária. Por exemplo, pra mim, na história do Hamlet, é muito importante o aspecto da inter-relação mãe e filho. Aí, os meus acentos vão começar a se deslocar para lá. Só que isso não vai mudar a história. Eu só vou transferir para lá os acentos, quer dizer, as ênfases. Porque montar uma composição significa compor as explosões de combinação, quer dizer, eu saber distribuir os acentos, em outras palavras, o saber construir as combinações. Continuando, quando eu começo então a compor isso, já como diretor, eu começo a definir o que pra mim é principal e o que é secundário. Digamos por exemplo, o Terceiro Ato de Ivanov, o que é que vai ser o principal pra mim neste ato? Pra mim, o principal é o monólogo do Ivanov e a cena com a Sara, a última. Então o que é que eu vou fazer? Eu vou começar a definir a estrutura tempo-ritmica do ato, daquele ato de um tal jeito que tudo leve ao principal. Não vai ser interessante para mim a história dele com a Sasha, a história dele com o Ilvov não vai ser interessante para mim, a história dele com o Lebdev não vai ser interessante para mim. Interessante vai ser dois momentos. Desse jeito eu componho a partitura, só que isso eu construo como diretor e partindo disso é que eu vou trabalhar com os artistas. Mas aí já é uma outra história, é um ponto de vista de direção e não um ponto de vista da técnica do ator. O ator vai querer representar tudo, e vai querer representar muito bem, ele vai querer representar todas as cenas muito bem e eu vou falar pra ele: não aqui você não precisa representar porque outras personagens aqui vão representar por você, aqui você vai ter que poupar as suas forças para as suas cenas principais. Só que essa já é uma outra história. O desenvolvimento do pensamento tempo-ritmo é o saber analisar e ouvir uma música, no aspecto da profissão do diretor. Já na tecnologia da arte do ator, a estrutura do tempo-ritmo é formada pelas circunstâncias propostas, o objetivo e as motivações que tiverem sido definidos. Só isso.

Luiz Otávio : Ele saberia ou poderia ou acha que vale a pena dizer, porque tudo isso que ele acabou de dizer soa pra mim muito como trabalhava Meyerhold. Inclusive num texto sobre ritmo publicado do trabalho de Meyerhold, das peças de Meyerhold, é destacado esses dois aspectos rítmicos, do ponto de vista do ator e do encenador, e que tem muito a ver com isso que ele acabou de dizer. Eu gostaria de saber se ele tem essa informação e se ele acha que isso é realmente meyerholdiano, porque me parece que Stanislavski não fez uma menção a esse aspecto tão explícito como eu vi em Meyerhold.

V.: Porque o Meyerhold era acima de tudo um diretor. O Stanislavski não escreveu sobre as buscas como diretor, apesar dele ter escrito muita coisa nas partituras dele e nas explicações que ele escreve sobre as montagens, ele fez muita coisa nas explicações sobre Otelo, como ele

trabalhou. Só que no meu ponto de vista, o principal *pathos* das pesquisas dele está nas coordenadas da tecnologia do artista, o desejo dele de ajudar o artista.

Luiz Otávio : Então, eu fico bastante impressionado como que em tão tempo ele me resolveu tantas questões sobre o tempo-ritmo no sentido de colocar os conceitos nos lugares certos, que é um dos principais problemas de nós lermos através de várias traduções. E por isso, eu gostaria então de um esclarecimento de uns outros conceitos, como, por exemplo, fala-se muito em ação verbal e ação física. E vem me parecendo que ele vem mostrando pra gente que isso não são duas coisas tão distintas, porque também me parece que na literatura stanislavskiana não aparece o termo ação verbal.

V.: Existe.

Luiz Otávio : Ah existe. Então, se existe, são duas coisas diferentes e ele poderia dar um mínimo esclarecimento das duas coisas?

V.: Eu não considero que sejam coisas diferentes. Me parece que a noção é uma só, ou que o conceito é um só. Agora, outra coisa é o seguinte: os argumentos apresentados para se atingir o objetivo podem ser, se a gente falar de um modo muito grosseiro, verbais ou físicos. Por exemplo, eu tenho um objetivo com a Ana: mandá-la embora. Aí eu começo de uma ação verbal, começo a trazer argumentos para que ela me deixe, aí, finalmente, quando eu tiver exaurido todos os argumentos da ação verbal eu posso passar para a ação física: eu a pego pelo colarinho e a jogo pela janela. Porém, quando eu apresento os argumentos verbalmente, se alguém pregar eletrodos no meu corpo, ele vão poder determinar uma determinada tensão da minha natureza física, porque se eu de verdade estiver querendo alguma coisa, toda a minha natureza física também vai estar participando disto e é a minha natureza física que gera as minhas palavras, e quando as palavras tiverem terem terminado e eu pegá-la pelo colarinho e começar a jogá-la pela janela, as minhas palavras vão estar soando no meu cérebro como se fossem meus pensamentos. Eu acho que se eu jogá-la do 10º andar, poxa, amanhã eu vou ser preso. Então eu tenho que jogá-la de um tal jeito que ela aterrise tranqüilamente, pra que eu não seja preso. Eu vou estar pensando nisso. Então, de qualquer jeito eu vou ter palavras, só que as palavras que vão estar indo para dentro. Eu acho que esse é um processo orgânico de ação psicofísica, agora outra coisa, é que eu me fixo um objetivo de laboratório de pesquisar como o som age sobre o espectador.

Luiz Otávio : O som da fala?

V.: Sim. Pra isso eu pego a peça do Hamlet, coloco os artistas sentados como se fosse uma orquestra e aí vou começar a pesquisar só o lado sonoro deste processo. Só que de qualquer jeito, nessa pesquisa sonora a minha natureza física também vai participar. Por que? Eu sou cantor, eu emito som, só que toda a minha natureza física participa disto. A única coisa, é que eu vou tentar dar um determinado caráter musical a essa informação que o autor dá. Uma certa variedade de timbre para poder fazer uma orquestra. Só que isso é feito na ópera quando tem coro e quando tem os solistas. O coro canta, isso é uma ação verbal, só que nisso o físico participa. Quando eles pegam uma nota que precisa ter um som longo por muito tempo eles se ajudam com o corpo. Por isso eu acho difícil de diferenciar, eu acho que essa diferenciação é uma coisa de laboratório e laboratório é uma coisa necessária para um círculo muito estreito de especialistas, muito estreito, que pesquisam determinadas coisas e que encontram alguma coisa. E aí isso se torna uma determinada realização. Por exemplo, antes na Rússia, a aula de voz, que na Rússia se chama fala cênica, quando as pessoas falavam bem, voz era ensinada sem nenhum truque, eram exercícios muito simples. Depois alguma coisa chegou do ocidente, alguma de outro lugar, começou a incluir movimentos. Mas eu sempre fiquei em certo conflito com a cátedra de voz: pra que vocês me mostram esse monte de besteira, essas coisas? Não precisa disso! Empostem a voz! Eu passei em frente de uma sala e eles estavam com uma maçã, lá na PUC, e eles estavam lá assim... lá sentados, pensando... Pode ser que isso tenha até alguma utilidade. Eu beberia um *wiskey* e morderia a maçã. Aí ia ser útil. Eu ia ter a bebida e o tira-gosto. Lá, no Galpão, onde a gente tem as nossas aulas de manhã, tem um negócio que um japonês escreveu, alguma coisa do tipo: o ator deve confiar menos no intelecto, na mente, que tem outras coisas, tá lá bem na entrada na nossa sala de aula, o Gustavo leu porque achou interessante, esse japonês deve ser inteligente, ele é japonês né? Eles são inteligentes. Mas, eu sei pela ciência, que a morte é fixada no momento em que o cérebro pára de trabalhar, o cérebro é como um computador, é como desligar o computador. Então desculpa, mas aí também o “pau” não vai poder ser ligado porque o “pau” é ligado a partir do cérebro? É o cavaleiro sem cabeça de Freud. Só que eu acho que isso é uma coisa tão velha que prestar atenção nisso e fazer ênfase nisso, não se deve fazer. Se tudo viesse daqui de baixo (o ventre), a ciência pararia de se desenvolver, a imaginação, etc. Claro, alguma coisa vem lá de baixo, como reflexo não condicionado, que é inato. O desejo de continuação da espécie... sem dúvida! Só que me parece que isso não é tudo. Nós temos diretores que

ensaíam exatamente assim: “O que você lá embaixo está pensando? O que é que você quer?” Só que eu acho que isso empobrece, empobrece o processo.

Luiz Otávio : O que ele acabou de falar sobre ação física e verbal, que eu entendi tudo, mas ele, como herdeiro legítimo de uma cultura do Stanislavski e como pesquisador legítimo na cultura do Stanislavski, então eu faço a seguinte pergunta por curiosidade: essa leitura, ele diria que é dele ou ele pode dizer que coincide muito com a leitura que Stanilavski fazia muito?

V.: Você está falando de ação física e verbal?

Luiz: Sim.

V.: Eu tenho um dicionário grande em casa com todos os termos de Stanislavski e para poder responder qualquer pergunta que você faça de terminologia eu poderia trazer o dicionário e responder e afirmar: Stanislavski entendia deste jeito. Mas em cada período da vida dele, ele estava sempre progredindo, sempre pesquisando um determinado aspecto, depois ele negava. Por isso, eu posso dizer que está escrito: ação verbal, 1º tomo, página tal. Duas páginas depois, ele vai falar: “além da ação verbal há outra ação”, e também vou citar, tomo número tal, página número tal. E tudo vai ser Stanislavski. Stanislavski é um planeta.

Luiz: E é isso que permite a ele então ter essa leitura e ela está em Stanislavski?... Por essa amplitude do Stanislavski que permite a ele ter essa leitura que ele acabou de nos contar, dizer que ela está contida em Stanislavski?

V.: Claro, posso dizer isto.

Luiz: E aí, agora uma outra pergunta também terminológica que ele menciona o tempo todo, é... o termo análise ativa. E há um termo, que para nós é muito conhecido, que é o Método das Ações Físicas. Qual a relação desses dois termos? É a mesma coisa? Obviamente que um é análise. Mas existe esse Método das Ações Físicas com determinadas etapas como chegou até nós, numa determinada organização?

V.: Provavelmente ele existe. Antes, a opinião era a seguinte: que no Método das Ações teve os seus apologistas que consideravam que se nós compuséssemos corretamente a partitura das ações físicas o sentimento deveria nascer.

Luiz: Isso.

V.: Só que depois isso foi abandonado porque isso acabou sendo interpretado como algo mecânico. A pessoa entra, senta, olha, passa rápido para um lado e tem algo de mecânico nisso. Por isso, o Stanislavski depois escreveu: “eu entrei, olhei em volta”. O que significa eu entrar, olhar em volta? Olhei em volta. É uma ação física. Toma uma decisão de não ficar aqui. Também é uma ação física. Por isso eu acho que essa noção é mais profunda. Vulgarizá-la e reduzir isso ao simples deslocamento do corpo....

Luiz: Subtexto é a mesma coisa que monólogo interior?

V.: Até determinado ponto, mas subtexto é aquilo que eu quero e aquilo que eu escondo. Já monólogo interno é uma coisa que vai se desenvolver sem intervalos, por isso, até certo ponto, eu acho que pode ser.

Luiz: Praticamente, para finalizar, porque... eu acho que estou ficando bem satisfeito com todas as questões, eu gostaria de saber se ele poderia fazer um paralelo entre Stanislavski e Grotowski no que diz respeito à ação física, se ele conhece o trabalho do Grotowski como ele disse que é uma continuidade de onde Stanislavski parou? E aí, essa concepção de ação física e ação verbal, ela se estendeu, se modificou?

V.: Não. Não. Tanto Grotowski quanto Stanislavski falam a mesma coisa. Eles querem que as coisas aconteçam com o artista aqui, agora e todas as noites. Por isso, o Grotowski foi além na tecnologia ou na técnica. Em primeiro lugar, ele dedicou muito atenção às mudanças fisiológicas que acontecem com o artístico, isso não é ação física, são mudanças fisiológicas. Por outro lado, o Grotowski, no meu ponto de vista, como movimento ele falou muito sobre a precisão da partitura, devolvendo ao artista à profissão, de que é uma coisa de profissional onde tudo tem que ser preciso. Por exemplo, quando ele mostrou o Príncipe Constante de Calderón de La Barca, eles antes fizeram a gravação dos sons, dois anos depois fizeram a gravação das imagens e, quando eles compararam, dois anos depois, pouca coisa tinha

mudado porque a gravação do som coincidia com a visual. E é claro que isso desperta respeito porque quando ele tinha a partitura escrita e lá estava escrito: cena 5 segundos, 45, 1 ½ minuto, tudo muito preciso, aí sim isso é profissional. E é por isso que Grotowski diz: “A liberdade de existência só surge nas estruturas e partituras mais rígidas, não pode existir liberdade sem uma disciplina rígida”.

Luiz: Stanislavski também se valeu desse rigor?

V.: Claro.

Luiz: Mas com o mesmo rigor que Grotowski e, portanto, era assim tudo também tão preciso no tempo quando se repetia e quando se via em documento e depois na prática?

V.: Nos últimos anos de vida o Stanislavski não montava espetáculos. Ele trabalhava com os artistas em pesquisas, buscas, etc. E, Grotowski, daí algum tempo também esgotou a quantidade de textos. Tanto Grotowski quanto Stanislavski.... o Grotowski foi além.

Luiz: Em que?

V.: Tudo tem que acontecer de verdade. Se for masturbação, então que seja masturbação.

Luiz: Isso é Grotowski.

V.: É.

Luiz: E Stanislavski não pensava assim?

V.: Não. O Stanislavski permaneceu dentro da esfera da arte, ele não foi tão fundo para a verdade. A época era outra...

Luiz: A verdade no acabamento estético?

V.: Os artistas de Stanislavski nunca poderiam fazer isso.

Luiz: Por que?

V.: Pela educação cultural que eles tinham. O Stanislavski era um industrial, uma pessoa muito refinada, ele nunca poderia fazer uma coisa destas. Eu olho um espetáculo aqui, um come o outro, aí eu penso: eu poderia fazer isso? Acho que eu poderia. Só que eu não gosto muito destas coisas, eu vou achar um equivalente para não ter que fazer isso. Por exemplo, quando eu vejo a montagem de Os Pequenos Burgueses, em São Paulo. Ela fode com ele... eh... deve estar bom, né? As pessoas assistem, gostam disso, só que eu não faria isso, não porque eu não consiga fazer assim, só que eu não acho isso interessante. Porque Grotowski, assim como Stanislavski, os dois chegaram ao teatro deles negando o teatro que existia na época. O Stanislavski começou a ficar insatisfeito com o tipo de conjunto teatral que existia na época, com o tipo de representação, de atores que existia na época. Aí ele foi para outro tipo de teatro, o teatro da verdade. Aí depois de algum tempo, quando os artistas dele começaram a usar o sucesso da véspera, ele começou a procurar o aqui e agora, toda noite. Isso já foi outra etapa.

Luiz: E essa manutenção ele encontrou em que elemento?

V.: O Grotowski, se vocês olharem nos livros dele, pelas fotografias dos espetáculos, vocês vão ver espetáculos onde há uma quantidade imensa de fantasia. Ele inventa um espetáculo, um outro, um terceiro, mas e depois? E aí ele começou a criar o laboratório. Vamos prestar atenção em coisas simples: por que eu respiro desse jeito? Por que eu grito desse jeito? O que acontece comigo? Tá, em coisas muito simples. O que acontece nas técnicas dos outros teatros? No teatro chinês quando trabalham na voz... no africano. Quer dizer, ele começou a tentar a criar um certo sistema europeu de signos, e não deu certo. Só que o caminho que ele percorreu educando a natureza física, a natureza sonora, emocional, pra que essas coisas fossem verdadeiras... e foi um grande caminho como um movimento para além, para a verdade. Quando eu na minha juventude fazia experiências, eu tinha um grupo que fazia muitos treinamentos e, no final das contas, eu podia dizer para eles: 10 segundos, aí eles choravam; 50 segundos, aí começavam a suar. Só que eu precisava disso para um determinado espetáculo, eu estava montando Hamlet e eu precisava muito disso, por que? Porque eu estava montando Hamlet num espaço muito pequeno, os espectadores ficavam sentados no palco e os artistas representavam na frente deles. Quando o Cláudio na cena da ratoeira vê a ele próprio matando o irmão, ele tem uma expressão, ele fala “Fogo! Fogo!” Eu

dirigia a luz para ele, aí eles viam uma pessoa que estava sentada olhando, depois alguma coisa acontecia com ele, daí ele começava a levantar, depois ele ia para o espectador, 8 metros, e os espectadores viam as gotas de suor nele e percebiam que estava acontecendo mudanças fisiológicas com ele, que era verdade, agora, e aí, os espectadores ficavam em choque. Eu precisava disso para aquele espetáculo e eu gastei um ano fazendo isso. Depois continuamos o trabalho em outro texto, aí eu compreendi, que pra mim, esse caminho tem pouca perspectiva porque eu queria montar outros textos ainda onde essas qualidades já não eram necessárias, eu precisava de outras qualidades, aí eu disse pra mim mesmo que pra cada resultado estético deve anteceder um determinado treinamento que eu próprio tenho que buscar, compor e fazer. Que não existe nenhum treinamento que seja universal, se nós formos falar em estética, se nós formos falar em escola, aí a escola é universal.

Gustavo: Quando um russo fala de escola ou método, para eles só significa uma coisa: O Método de Stanislavski. Quando ele fala de estética, significa, por exemplo, o teatro Grego. o teatro de Molière, a Commedia Dell'Arte, etc., isso são as estéticas. As estéticas são localizadas, já o Método de Stanislavski é universal.

V.: Por exemplo, o teatro Elisabetano de Shakespeare tem a sua estética, se nós não estivermos falando em conceito.

Gustavo: Quando o russo usar a palavra escola, substituam na cabeça de vocês pelo Método de Stanislavski. Quando eles falam: “Eu vou levar a escola para aquele país”, eles querem dizer que vão levar o Método de Stanislavski para aquele país.

Luiz: Ele disse que Stanislavski começou a se preocupar quando começaram a tentar a repetir o sucesso da véspera, ele se preocupou então como manter o aqui e agora em toda noite. E aí eu pergunto o seguinte: ele chegou a dedicar estudos a isso e a atribuiu a responsabilidade disso a algum dos elementos do Método?

V.: À ação.

Luiz: À ação?

Ana: O monólogo interior, o subtexto... é tudo isso que dá sentido à ação...

V.: É. É que da ação vem todo esse conjunto dessas coisas, da ação vem todo esse conjunto de coisas.

Luiz: Porque para ele fazer a ação como ele tem praticado, ele está trabalhando todos esses elementos. É o produto, o resultado. E é esse produto, esse resultado da fase da criação que vai garantir o lá na frente a manutenção do aqui e agora.

V.: É isso.

Luiz: Eu queria dizer muito obrigado, que pra mim foi fantástico, porque nós vemos muitas traduções de muitos livros, mas falta às vezes muita segurança naquilo que a gente lê, e por ser um assunto também tão vasto de interpretações. E que pra mim, ele representa uma pessoa que legitima uma série de informações e que isso pra nós dá uma segurança muito boa para nós continuarmos. Muito Obrigado.

V.: De nada.

FIM DA ENTREVISTA