

Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Belas Artes

João Paulo Valadares Coimbra

**O ATOR ANTES DA CENA:  
PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO ATRAVÉS  
DA LINHA DE AÇÕES FÍSICAS EM  
STANISLAVSKI E GROTOWSKI**

Belo Horizonte  
2011

João Paulo Valadares Coimbra

**O ATOR ANTES DA CENA: PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO  
ATRAVÉS DA LINHA DE AÇÕES FÍSICAS EM STANISLAVSKI E  
GROTOWSKI**

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

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2011

Valadares, João, 1982-

O ator antes da cena [manuscrito] : procedimentos de criação através da linha de ações físicas em Stanislavski e Grotowski / João Paulo Valadares Coimbra. – 2011.

130 f. : il.

Orientador: Luiz Otávio Carvalho.

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

1. Representação teatral – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Expressão vocal (Encenação) – Teses. 4. Atores – Estudo e ensino – Teses. 5. Teatro – Teses. 6. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938 – Crítica e interpretação – Teses. 7. Grotowski, Jerzy, 1933-1999 – Crítica e interpretação – Teses. I. Souza, Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título. CDD: 792.028

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Maria Luzia Valadares do Prado, e à minha irmã, Valéria Valadares Coimbra, pelo apoio incondicional; aos meus amigos da Preqaria Cia de Teatro pelo companheirismo na jornada que motivou essa pesquisa; aos professores do Skené e do Centro de Formação Artística do Palácio das Artes por cultivar a semente do teatro que havia em mim; à Alexandre Mauro Toledo, Nunziato Schettino, Laly Cataguases, Lúcia Ferreira, Cláudio Dias, Fabiana Loyola, João Gomes Neto, Zilda Loiola e Piera Rodrigues pelo carinho e auxílio nos momentos difíceis; aos professores da Escola de Belas Artes da UFMG; a todos os meus colegas das aulas do professor Mencarelli, que me auxiliaram com suas críticas e sugestões; aos professores Fernando Antônio Mencarelli e Antônio Hidelbrando, pela leitura cuidadosa e sugestões valiosas no período de qualificação; à Escola de Belas Artes da UFMG; à Coordenação da Pós-Graduação da EBA; à Zina e a todos os funcionários da Pós-Graduação.

À Luiz Otávio Carvalho, amigo-orientador, pela paciência e dedicação, exemplo de grande pesquisador.

## RESUMO

Esta dissertação tem por finalidade revisitar, sobre o prisma da “ação física”, alguns processos de criação de Konstantin Stanislavski e Jerzy Grotowski elencando alguns conceitos co-relacionados como “se” mágico, “circunstâncias dadas”, “tarefa”, “super-tarefa”, fala cênica e “tempo-rítmico” em Stanislavski; e “disciplina e espontaneidade”, “impulsos”, “associações”, “contato” e “ação total” em Grotowski. A idéia é uma pesquisa que ofereça um texto de fácil leitura, tanto para profissionais quanto estudantes de teatro, com o objetivo de contribuir para a solução de problemas de ordem prática presentes no dia a dia de atores e diretores que utilizam ou gostariam de utilizar da ação física em seu trabalho.

## ABSTRACT

This paper aims to revisit, on the prism of "physical action" some processes of creation of Konstantin Stanislavski and Jerzy Grotowski name a few co-related concepts such as "if" magic, "given circumstances", "task", "super-task", speaks scenic and "time-rhythmic" in Stanislavski and "discipline and spontaneity", "Impulses", "associations", "contact" and "total action" in Grotowski. The idea is to search a text that offers an easy to read, for both professionals and students of theater, in order to contribute to the solution of practical problems present in the daily lives of actors and directors who use or would like to use physical action in their work.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>1 - A ação física como procedimento no trabalho de ator em Stanislavski.....</b>	<b>19</b>
1.1 – O “Se” mágico e as “Circunstâncias dadas” a serviço da ação física.....	22
1.2 – A ação física configura-se em tarefa.....	32
1.3 – A Super-tarefa como recurso norteador da linha de ações físicas.....	45
1.4 – A fala cênica vem da ação.....	49
1.5 – No lugar da emoção a ação física.....	54
1.6 – Manipulando o tempo-ritmo da ação.....	60
<b>2 - A ação física como procedimento no trabalho de ator em Grotowski.....</b>	<b>67</b>
2.1 – O percurso até as Ações.....	67
2.2 – Disciplina e Espontaneidade.....	70
2.3 – Nos detalhes estão os Impulsos .....	80
2.4 – O trabalho com as Associações.....	82
2.5 – O contato e os “companheiros” na construção da cena.....	94
2.6 – A Ação Total e a manifestação da Personagem.....	103
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>130</b>

“Não se trata de ser missionário ou artista original, trata-se de ser realista. Nosso ofício é a possibilidade de mudar a nós mesmos e desse modo mudar a sociedade. Não é preciso perguntar-se: o que significa o teatro para o povo? Está é uma pergunta demagógica e estéril. É preciso perguntar-se: o que significa o teatro para mim? A resposta, transformada em ação, sem compromissos nem precauções, será a revolução no teatro”.

**Eugênio Barba**

## INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a revisitar, sobre o prisma da ação física, alguns processos de criação de Konstantin Stanislavski e Jerzy Grotowski. A ideia é uma pesquisa que ofereça um texto de fácil leitura, tanto para profissionais quanto para estudantes de teatro, com o objetivo de contribuir para a solução de problemas de ordem prática presentes no dia a dia de atores e diretores que utilizam ou gostariam de utilizar elementos da ação física em seu trabalho.

O desejo dessa pesquisa partiu de uma necessidade prática de organização do teatro que realizo. Estudo, trabalho e pesquiso o universo teatral há algum tempo e durante esse período participei de mais de uma dezena de montagens de espetáculos, com outros tantos diretores diferentes, e, até hoje, nenhuma delas utilizou o mesmo procedimento de criação. Observando o resultado e, conversando sobre a prática de outros artistas mineiros, sempre identifico processos de criação muito diferentes uns dos outros. Tenho ainda em minha casa algumas dezenas de livros de teoria teatral e, no computador, a cópia de outras dezenas de teses e dissertações de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que investigam processos de criação, e, até onde minha leitura foi capaz de alcançar, também nos exemplos teóricos a prerrogativa se confirma: não há um método para se criar em teatro e sim uma infinidade de trajetórias e processos criativos.

Esse panorama se alinha à reflexão do crítico, historiador e pesquisador de teatro Sábato Magaldi (1996) quanto ao exercício do teatro no Brasil. Segundo Magaldi, é a partir do espetáculo *Macunaíma* (1978), de Antunes Filho, que se inaugura no Brasil o teatro contemporâneo, cuja forte tendência é

a figura do “encenador”. Para ele, esse novo teatro reconhece o dramaturgo como autor do texto, mas é o encenador que é o autor do espetáculo, e, por essa autoria, compete-lhe assumir a responsabilidade da criação. Magaldi reconhece ainda que essa seja uma tendência do teatro contemporâneo em todo o mundo que reconhece o teatro como arte autônoma e não mera ilustração da literatura. Para Magaldi,

Essa criação ora configura-se com maior modéstia, quando o encenador preserva o texto integral e apenas troca as vestimentas antigas pelas atuais; ora intervém na peça, reduzindo os diálogos ou juntando outras obras do autor no mesmo espetáculo; ora adaptando, com ou sem auxílio de outrem, literatura de gênero diverso para o palco; ora, enfim, assumindo a inteira responsabilidade por texto e espetáculo. Se o encenador não encontra, em determinado instante, peça pronta que exprima as preocupações do seu universo, é absolutamente legítimo que procure a criação integral (MAGALDI, 1996, p. 278).

Como exemplos de encenadores contemporâneos além de Antunes Filho, Magaldi cita ainda Gerald Thomas, Bia Lessa, Ulisses Cruz, Antônio Araújo, Aderbal Freire-Filho, Moacyr Góes, José Celso Martinez Corrêa, Antonio Abujamra, Celso Nunes, Fauzi Arap, Marcio Aurélio, Marcio Vianna, entre outros encenadores-criadores que se tornaram – mesmo considerando a formação de importantes grupos e companhias durante o mesmo período – referência para o fenômeno do teatro brasileiro contemporâneo, nas décadas de 1980 e 1990, alguns deles com atuação até os dias atuais.

Segundo Fábio Cordeiro dos Santos (2004), o teatro contemporâneo tal como o conceitua Magaldi veio transformar um “modelo” até mesmo “canônico” com que determinadas criações aconteciam no teatro moderno, inaugurado

com a criação, em 1948, da Escola de Arte Dramática, mesmo ano em que se inaugura o Teatro Brasileiro de Comédia. “Basta pensarmos na incidência dos ensaios de mesa, na progressiva assimilação do método Stanislavski, que viabilizaram não somente um tipo de espetáculo, mas uma forma particular de criar a cena” (Santos, 2004, UNI-Rio). Sob influência do “Sistema de Stanislavski” o procedimento de “estudar o texto”, como obra literária, passou a ser, no teatro moderno, uma atividade cotidiana do ator brasileiro. É principalmente no TBC e na EAD, onde o conceito moderno brasileiro de encenação vai sendo experimentado pelas novas gerações de atores, dramaturgos e diretores. Dois dos primeiros homens de teatro a utilizar conceitos do chamado “Sistema Stanislavski” no Brasil foram Augusto Boal, no Teatro de Arena, e Eugênio Kusnet, no Teatro Oficina.

Santos (2004) acredita que o procedimento de algumas tendências do teatro brasileiro, identificadas pela “categoria” como *teatro experimental* ou *teatro de pesquisa*, de se criar um espetáculo em processo, tendência identificada por Magaldi (1996) como a passagem do teatro moderno para o teatro contemporâneo, tornou-se, nas últimas décadas, um valor e uma referência. Essa tendência passou a funcionar curiosamente como um diferencial desse teatro, supostamente inovador como linguagem cênica, em contraponto com o que se convencionou chamar de “teatrão” – termo pejorativo para o teatro que se aproxima, de algum modo, ao procedimento moderno de criação.

Quando localizamos o encenador, ou os encenadores – como, por exemplo, acontece em determinados grupos criadores, como centro desencadeador da cena contemporânea –, estamos considerando a encenação

como um conjunto de procedimentos, não somente como um produto final e acabado. E nesse universo de infinitas possibilidades o ator passa a trabalhar dentro da escolha de um “processo de criação” feita pelo diretor. É como se cada montagem fosse para o ator um novo momento de estudo e preparação técnica correspondente à proposta de encenação.

Em alguns casos a liberdade de criação do ator chegou ao extremo de se partir da referência zero em relação ao resultado esperado. Pode-se criar qualquer coisa, não há limites para o que o ator possa vir a apresentar ao fim de um processo, não há regras. Essa “emancipação” traz consigo um risco que o sociólogo Zigmunt Bauman discute sob o ponto de vista social, mas que gostaria de trazer à nossa pesquisa. Para Bauman,

A ausência ou a mera falta de clareza das normas – anomia – é o pior que pode acontecer às pessoas em sua luta para dar conta dos afazeres da vida. As normas capacitam tanto quanto incapacitam, a anomia anuncia a pura e simples incapacitação. Uma vez que as tropas de regulamentação normativa abandonam o campo de batalha da vida, sobram apenas dúvida e medo (Bauman, 2001, p.28).

Refletindo sobre essa constatação sociológica, tendemos a traçar um paralelo com as técnicas de criação teatral. A pergunta básica é: nas circunstâncias de infinitas possibilidades de criação, a quais procedimentos o ator pode lançar mão para o seu trabalho dentro de qualquer que seja a escolha de criação? A estratégia para se tentar responder a essa pergunta é um estudo comparado dos procedimentos de criação através da linha das

ações físicas do ator em dois casos emblemáticos para o teatro mundial: as pesquisas de Konstantin Stanislavski e Jerzy Grotowski.

O termo ação física foi cunhado por Stanislavski e é assumidamente o ponto de chegada das pesquisas desenvolvidas por ele ao longo de toda sua vida artística. O mesmo termo é declaradamente o ponto de partida do trabalho realizado na fase teatral, entre 1959 e 1969, de Grotowski. Objeto de estudo de vários pesquisadores, a ação física continua sendo uma das ferramentas essenciais para grande parte das pessoas de teatro hoje.

Considerada por muitos teóricos contemporâneos como a “unidade mínima” do trabalho do ator, as ações físicas parecem ter sido um dos mecanismos vislumbrados por Stanislavski para a formação do ator preparado para qualquer situação cênica: “Quero ensinar-lhes a interpretar papéis e não um papel determinado, quero que pensem sobre isso. Todo ator deve trabalhar ininterruptamente na elevação de sua capacidade” (TOPORKOV, 1961, p.168).

Descrevendo a aplicação do método das ações físicas, Toporkov (1961), que foi ator em montagens sob a supervisão de Stanislavski durante seus últimos anos de vida, descreve que nos primeiros passos do processo de criação Stanislavski não dizia como os atores deveriam interpretar uma cena específica, não marcava para os atores. Aplicando o método das ações físicas, ele abria, diante dos intérpretes, um caminho lógico para a autenticidade das ações, ajudando-os a descobrir os elementos “vivos e humanos” do papel. O fato de que os participantes começaram a demonstrar ativamente sua própria iniciativa permitia esperar da cena um desenvolvimento e um desenho efetivo.

(Tradução minha) Pouco a pouco o mestre nos guiava para o domínio de um ou outro elemento da conduta humana, conseguindo com isso uma autêntica e geral atenção entre os participantes da cena. Só isso já produzia um efeito muito mais eficaz do que as paixões exageradas de antes<sup>1</sup>. (Toporkov, 1961, p.153-154).

O método das ações físicas é última etapa da pesquisa de Stanislavski e é onde ele põe em dúvida muitas de suas descobertas anteriores. Seguramente sem o trabalho precedente não teria descoberto as ações físicas e não teria alcançado a revelação de que os sentimentos não dependem da nossa vontade. Na fase precedente isto não era claro para ele. Seguia acreditando que o recurso da recordação de diferentes sentimentos experimentados na vida real, no fundo, significava a possibilidade de voltar a senti-los no palco.

A exemplo de Stanislavski, muitos dos grandes mestres, encenadores e pensadores do teatro que surgiram no final do século XIX e início do século XX participaram de movimentos vanguardistas que transformaram o pensamento artístico, propondo outras formas de teatro que exigiam novos procedimentos de criação do ator e conseqüentemente outra formação, dirigida não à arte de determinado tipo de teatro, mas à arte de um ator que é capaz de cumprir as proposições de qualquer situação cênica.

Segundo Bauman, o aumento da liberdade individual pode coincidir com o aumento da impotência coletiva. Quando os padrões e configurações não são

---

<sup>1</sup> Poco a poco el maestro nos guiaba hacia el dominio de uno u otro elementó de la conducta humana, consiguiendo con ello una auténtica y general atención entre los participantes de la escena. Esto solo ya producía un efecto mucho más eficaz que las pasiones exageradamente recargadas de la primera versión”.

mais “dados”, e, menos ainda, “autoevidentes” tudo que acontece é por conta do indivíduo. “Cabe ao indivíduo descobrir o que é capaz de fazer; esticar essa capacidade ao máximo e escolher os fins a que essa capacidade poderia melhor servir”. (Bauman, 2001, p.74).

Essa nova “responsabilidade” sociológica ligada à descoberta de suas próprias qualidades parece ter ressonância no trabalho do ator tanto de Grotowski quanto de Stanislavski. Segundo Thomas Richards (2005), ator e colaborador de Grotowski e atual coordenador do Work Center<sup>2</sup> fundado por ele, Grotowski sabia que aprender algo significava conquistá-lo através da prática, através do “fazer” e não da memorização de ideias ou teorias. Para Richards, o aprendizado com Grotowski não tinha semelhança com as lições de memória que se aprende em uma escola convencional, e as teorias eram utilizadas somente quando podiam ajudar a resolver um problema prático que se apresentava a um ou a outro ator.

Ainda segundo Richards, ao confrontar-se com seus predecessores Grotowski foi um bom ladrão, examinando criticamente suas técnicas e roubando o que podia funcionar em sua prática.

(Tradução minha) O trabalho de Grotowski não nega em absoluto o passado; pelo contrário, busca nele as ferramentas úteis que podem ajudar no seu próprio trabalho. ‘Crie teu próprio método. Não dependas servilmente do meu. Invente algo que funcione a ti’. Essas são as palavras de Stanislavski e isso é exatamente o que fez Grotowski<sup>3</sup>. (Richards, 2005, p.19).

---

<sup>2</sup> *Work Center de Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, em Pontedera na Itália.

<sup>3</sup> “El tragajo de Grotowski no niega en absoluto el pasado, sino que, más bien, busca en él las herramientas útiles que le puedan ayudar en su propio trabajo. ‘Crea tu propio método. No dependas servilmente del mío. Invéntate algo que a ti funcione!’ Ésas son las palabras de Stanislavski y eso es exactamente lo que hizo Grotowski”.

É curioso que o mesmo Stanislavski que influenciou e continua influenciando a maneira de se criar teatro no mundo inteiro, inclusive, como já foi citado, o teatro moderno brasileiro, aconselhava em seu discurso as pessoas a criarem o seu próprio método. Grotowski compreendeu esse conselho e, buscando os ensinamentos do mestre russo, experimentava as proposições aderindo apenas àquelas que diziam respeito ao seu trabalho. Para Richards (2005), apesar da declarada conexão com o trabalho de Stanislavski, citada por Grotowski em quase todas as suas conferências públicas, o que se vê na maioria dos casos são atores e grupos de teatro que, na prática, se esquecem dessa conexão. Tentam chegar à mesma qualidade, saltando por cima dos fundamentos essenciais, dando um salto direto ao desconhecido, sem antes tentar conhecer o que já foi descoberto com anos de trabalho desses dois encenadores. Movidos pelo desejo de resultados imediatos, alguns atores ou grupos de atores buscam aprender com Grotowski, mas se esquecem por completo dos ensinamentos de Stanislavski que supõe a necessidade de uma técnica preparada conscientemente. Essa é uma necessidade que Grotowski nunca esqueceu:

(Tradução minha) No sentido profissional me formei no Sistema de Stanislavski. Acreditava, de certo modo, no profissionalismo. Agora não acredito mais. Há dois tipos de véus, dois gêneros de fuga. Pode-se fugir no diletanismo chamando-o de “liberdade”. Pode-se fugir também no profissionalismo, na técnica. Ambas as coisas podem servir de pretexto para a absolvição. (...) Quando comecei meu trabalho, meu ponto de partida era a técnica de Stanislavski. Porém, uma base “sui generis” para mim era também sua atitude que o impulsionava a descobrir o

novo em cada fase da sua vida<sup>4</sup>. (Grotowski, Reposta a Stanislavski, Revista Máscara, 1993, p. 18).

Para Grotowski, o método está ligado à técnica. Isso quer dizer que não importa o quão criativo o ator se sinta, sem técnica ele não tem um canal para expressar sua força criativa. O encenador polonês se refere a um conhecimento técnico do ofício que dará ao ator o equilíbrio necessário para que a criação plena tenha a possibilidade de acontecer. Quanto mais forte a criatividade mais forte deveria ser o ofício.

(Tradução minha) Quando cheguei à conclusão de que o problema da construção do meu próprio sistema era ilusório e que não existe nenhum sistema ideal que seja a chave da criatividade, então a palavra “método” mudou de significado para mim. Existe um desafio ao qual cada um deveria dar uma resposta própria. Cada um deveria ser fiel à própria vida. Isto tenderia a excluir os outros, mas ao contrário os inclui. Nossa vida consiste nas relações com os outros, e os outros são precisamente o seu campo de ação. (...) Em todo caso, a experiência da vida é a pergunta, enquanto a criação verdadeira é simplesmente a resposta. Começa no esforço de não se esconder nem mentir. Então o método – no sentido de sistema – não existe. Não pode existir de outra maneira do que como desafio ou chamado. E não se pode jamais prever qual será a resposta de outra pessoa. É muito importante estar preparado para o fato de que a resposta dos outros será diversa da nossa. Se a resposta é a mesma, então é quase certo que esta resposta é falsa. É necessário compreender isso, é o ponto decisivo<sup>5</sup>. (Grotowski, Respuesta a Stanislavski, Revista Máscara, 1993, p. 19).

---

<sup>4</sup> “En el sentido profesional me formé en el Sistema de Stanislavski. Creía en cierto modo en el profesionalismo. Ahora no creo más. Hay dos tipos de velos, dos géneros de fuga. Se puede huir en el diletantismo llamándolo ‘libertad’. Se puede huir también en el profesionalismo, en la técnica. Ambas cosas pueden servir como pretexto para la absolución. (...) Cuando comencé mi trabajo, mi punto de partida era su técnica. Pero una base ‘sui generis’ para mí era también su actitud que lo impulsaba a descubrir de nuevo cada fase de la vida”.

<sup>5</sup> “Cuando llegué a la conclusión que el problema de la construcción de mi propio sistema era ilusorio y que no existe ningún sistema ideal que sea la llave de la creatividad, entonces la

Grotowski considera o método das ações físicas de Stanislavski a técnica de maior estímulo ao teatro ocidental, principalmente no que diz respeito à formação do ator. Algumas pessoas não percebem isso porque é realmente difícil diferenciar a técnica da estética. Grotowski aproxima o seu trabalho técnico ao de Stanislavski, mas se sente distante da sua estética. “A estética de Stanislavski era o produto de seu tempo, de seu país e de sua pessoa. Todos somos o produto da associação de nossas tradições e nossas necessidades” (Tradução minha)<sup>6</sup>. (Grotowski, Respuesta a Stanislavski, Revista Máscara, 1993, p. 18)

Ao estudar a obra de Stanislavski e Grotowski percebemos dois processos verdadeiramente vivos. Ambos dedicaram suas vidas à investigação do ofício e trabalharam com tal nível de entrega e esforço pessoal que alcançaram grandes descobertas. Embora sejam portadores de estéticas diferentes, seus campos de pesquisa técnica se aproximam à medida que elegem a ação física como centro da criação. Como disse no começo dessa

---

palabra ‘método’ cambió para mí de significado. Existe el desafío al cual cada uno debería dar una respuesta propia. Cada uno debería ser fiel a la propia vida. Esto no tendería a excluir a los otros, sino ao contrario, los incluiría. Nuestra vida consiste en las relaciones con los otros, y los otros son precisamente su campo de acción. (...) En todo caso, la experiencia de la vida es la pregunta, mientras la creación en verdad es simplemente la respuesta. Comienza en el esfuerzo de no esconderse ni mentir. Entonces el método – en el sentido del sistema – no existe. No puede existir de otro manera que como desafío o llamado. Y no se puede jamás prever exactamente cuál será la respuesta de algún otro. Es muy importante estar preparados al hecho que la respuesta de los otros será diversa de la nuestra. Si la respuesta es la misma, entonces es casi seguro que esta respuesta es falsa. Es necesario comprenderlo, es el punto decisivo”.

<sup>6</sup> “La estética de Stanislavski era el producto de su tiempo, de su país y de su persona. Todos somos el producto de la asociación de nuestras tradiciones y nuestras necesidades”.

introdução, o objetivo dessa pesquisa é revisitar alguns métodos de criação desses dois grandes mestres através da ação física, esclarecendo seus elementos e conceitos relacionados.

## CAPÍTULO 01

### **A ação física como procedimento no trabalho de ator em Stanislavski**

Konstantin Stanislavski (1863 – 1938) é considerado por muitos estudiosos como um dos mais importantes pesquisadores de teatro de todos os tempos. Tal importância está relacionada principalmente ao fato de o ator, diretor e pedagogo russo ser considerado o primeiro que, com mais detalhes, formulou um sistema de trabalho para a formação do ator após uma vida inteira dedicada à arte dramática. Junto com Nemiróvich-Dantchenko, Stanislavski fundou o Teatro de Arte de Moscou e o dirigiu por 40 anos. Já em suas primeiras experiências, no início do século XX, seu trabalho foi conduzido para um objetivo concreto: situar o trabalho de ator em um lugar central entre os outros elementos que compõem um espetáculo.

Para Marvin Carlson (1997), apesar de nos primeiros textos Stanislavski trazer o foco para os elementos do estado interior do ator, temas como expressão corporal, dicção e tempo-ritmo estavam presentes e demonstravam claramente que, de modo algum, ignorava a técnica exterior em detrimento de seu interesse pela exploração interior. Mas são as transcrições de seus últimos ensaios que sugerem que por volta de 1930 Stanislavski

(...) arrefecera a ênfase até então posta na vida interior como fonte para um papel e voltara-se para o estudo do texto, e também das ações físicas por este requeridas, como um meio de estimular a vida interior. Buscava-se uma nova linha, a “linha do ente físico”, e uma nova estratégia: os atores devem começar pelas “tarefas e ações mais simples” que conduzem à “vida física de um papel”, a qual, por seu turno, remete à vida espiritual e ao sentido verdadeiro da vida de uma peça ou papel, estes

finalmente “transformam-se no estado íntimo criador”.  
(Carlson, 1997, p. 368)

Ao longo de sua vida e das diversas experiências que realizou com foco no trabalho de ator, Stanislavski (1961) percebeu que quando o ator mostra o que sente através da ação que realiza, e não apenas, através do que diz ou formaliza intelectualmente em sentimento, é capaz de apresentar características mais precisas e detalhadas do personagem. Com essa descoberta passou a perseguir com os instrumentos que conhecia – e outros que ele mesmo inventou – procedimentos para a criação dramática através da ação física. Esse enfoque como reorganizador do seu sistema fez com que este passasse a ser conhecido como o “Método das Ações Físicas”.

Carlson (1997) esclarece que o “Sistema” de Stanislavski antecede cronologicamente o “Método das Ações Físicas”. Para ele, essa visão do mestre russo que aponta o sentimento como “reflexo” dos estímulos das ações físicas se integra de forma complementar aos outros elementos do “Sistema”. Ainda segundo Carlson, Stanislavski não parece ter visto seu “método das ações físicas” como uma ferramenta contrária ao seu “sistema”, e sim como um estágio no desenvolvimento desse sistema. “A tarefa do ator evolui, de forma cíclica, da ação física e da análise do texto para a criação da vida interior e regressa à ação exterior no papel – tudo como parte de um mesmo processo” (Carlson, 1997, p. 368). Observa-se que, nessa citação, Carlson não só aponta a evolução das pesquisas de Stanislavski, mas também salienta a evidência de uma reciprocidade entre interior e exterior e vice-versa.

No texto de abertura da edição argentina do livro *Stanislavski Dirige*, de Vasily O. Toporkov, Farberman afirma que o método das ações físicas é o ponto de chegada de um percurso que parte da linha das forças motivas e se soma com a experiência vivida com o Estúdio de Ópera. Esse momento foi uma transição na qual a ação física adquiriu a predominância no processo criativo do ator. Segundo Farberman, antes da elaboração do método das ações físicas, as forças motivas da vida psíquica – sentimento, mente e vontade – tinham a função de desencadear o processo criativo; ou seja, funcionavam como ponto de partida para o trabalho de ator. Com o método das ações físicas o trabalho de ator parte das ações do personagem propostas pela análise do texto para se chegar ao sentimento.

Toporkov (1961) descreve alguns procedimentos do “método das ações físicas” de Stanislavski nas montagens de *Desfalco*, de Valentín Katáiev, *Tartufo*, de Molière, e *Almas Mortas*, de Gogol. Sobre essas montagens Toporkov afirma que:

(Tradução minha) Nesse momento tudo girava exclusivamente em torno da conduta física. Para estudá-la e aperfeiçoá-la se aplicavam os mais diversos métodos (...). Ao seguir esse método, nosso trabalho ganhava a forma de um jogo divertido, ou de uma classe de exercícios com os elementos mais primários das ações físicas, com Stanislavski convertido em um professor exigente que de repente nos pedia que descrevêssemos oralmente toda a linha de atuação dos personagens<sup>7</sup>. (TOPORKOV, 1961, p.96).

---

<sup>7</sup> Por el momento todo giraba exclusivamente alrededor de la conducta física. Para estudiarla y perfeccionarla se aplicaban los más diversos métodos. (...) Al seguir este método nuestro labor tomaba la forma o de un juego entretenido, o de una clase de ejercicios con los elemntos más primarios de las acciones físicas, con Stanislavsky convertido en un profesor pedante y exigente que, de pronto, nos pedía que le describiéramos oralmente toda la línea de actuación de los personajes”.

É sobre esse prisma da conduta e da ação física que refletiremos na sequência, utilizando de outros elementos do sistema de Stanislavski relacionados à ação física.

### 1.1– O “Se” mágico e as “Circunstâncias dadas” a serviço da ação física

O primeiro passo dado no caminho da aproximação do ator com o personagem a representar consiste na capacidade do intérprete de despertar sua natureza criativa, dar impulso à sua fantasia, para que ela comece a trabalhar na direção sugerida pela própria situação da obra. Assim, a primeira fase do trabalho nos processos de montagem descritos por Toporkov é um estudo aprofundado do texto, uma análise das “circunstâncias dadas” pelo autor, seguidas das premissas da direção e da concepção pessoal compreendida pelo ator. Nas palavras do próprio Stanislavski, a expressão “Circunstâncias Dadas” significa:

(Tradução minha) A fábula da obra, seus fatos, acontecimentos, época, o tempo e o lugar da ação, condições de vida, nossa ideia da obra como atores e diretores, o que agregamos de nós mesmos, a *mise-em-scène*, a produção, os cenários e trajes, os acessórios, a iluminação, os ruídos e sons, e todo o resto que o ator deve levar em conta durante a sua criação<sup>8</sup>. (Stanislavski, 2003, p.67).

---

<sup>8</sup> “La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación”.

Vale ressaltar que o conceito de “circunstâncias dadas” está em consonância com fato de que Stanislavski nutria um grande respeito sobre a visão do autor do texto, considerando-a como a visão “única e verdadeira”. Por isso, as “Circunstâncias Dadas” é um dos elementos do método que, para Stanislavski, exige grande dedicação dos atores e do diretor. Além de Toporkov, a atriz e professora María Ósipovna Knébel também viveu experiências de criação com Stanislavski, e dá exemplos da aplicação prática das “circunstâncias dadas”, principalmente quanto ao que diz respeito ao estudo do texto a ser encenado. Knébel cita o mestre para afirmar que:

(Tradução minha) O ator que estuda insuficientemente a obra e sem reflexão forma um juízo sobre ela, está fechando o caminho para o pleno descobrimento da concepção do autor. Sua imaginação se cala e, ainda sem compreender nada sobre a obra, já ‘sabe’ como vai representar o personagem proposto<sup>9</sup> (Knébel, 2000, p.35).

A partir da obra “La desgracia de tener ingênio”, de Griboyédov, María Knébel dá vários exemplos de como a ambientação histórica da obra, a época em que vive o personagem, de qual cidade ele veio, para onde está indo, a qual grupo social pertence são circunstâncias de grande importância para a construção do personagem a ser representado. Para Knébel (1996), todo o trabalho de absorção da imaginação do passado e do futuro do personagem

---

<sup>9</sup> El actor que estudia insuficientemente la obra y que sin reflexión se forma un juicio sobre ella, se está cerrando el camino hacia el pleno descubrimiento de la concepción del autor. Su imaginación calla, sin comprender aún nada de la obra ya “sabe” cómo hay que representar al personaje que se ha propuesto”.

através das “Circunstâncias Dadas” está ligado à meta de recriação das ideias do autor através das ações realizadas no palco.

Citando outro elemento do “Sistema”, Toporkov (1961) afirma que, para Stanislavski, o “Se” mágico é o ponto de partida para se chegar às “Circunstâncias Dadas”, ajudando a criar um estímulo interior para o impulso da imaginação. De acordo com a metodologia de Stanislavski, através do “se” mágico, os atores fazem uso de uma suposição como, por exemplo, “Se eu fosse fulano de tal, como agiria nessa situação?”, ou “Quais são meus objetos de mão?”, ou ainda “Como os manipularia?”, para criar uma verdade fictícia, imaginária. “O “se” consegue transportar o ator do mundo real para o mundo imaginário, o mundo criado pelo escritor e que representa a própria realidade, se não a sua reprodução poética” (Tradução minha)<sup>10</sup>. (Knébel, 2000, p. 27).

Através dessas perguntas o ator pode, inclusive, enriquecer suas “circunstâncias dadas”, criando um campo fértil para a aplicação das ações físicas. Ao se perguntar como seria “se” ele tivesse vivido aquela experiência, como ele teria reagido, o que teria feito, vai encontrar as reações que seriam verdadeiras para ele e que vão dialogar com as ideias propostas pelo autor. Nesse contato com a experiência pessoal, com a verdade procurada, o ator deve então reunir, com riqueza de detalhes, as ações físicas que lhe são associadas e que sejam absolutamente verdadeiras para ele. Torna-se, assim, consciente dessas ações, de forma que a sua reprodução fiel confira verdade também à cena, para ele próprio e para o espectador. Dessa forma, o ator poderá viver o papel a cada instante e em todas as vezes que representá-lo.

---

<sup>10</sup> El ‘si’ enseguida traslada al actor del mundo real al mundo imaginario, al mundo creado por el escritor y que representa no la propia realidad, sino su reproducción poética”.

Em uma “aula” de Tortsov, que é uma espécie de alterego de Stanislavski, no livro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (2003), temos um exemplo de aplicação do “se” mágico proposta por Stanislavski. Trata-se de uma improvisação onde os alunos deviam executar a ação de abrir e fechar uma porta. Uma ação simples e mecânica, aparentemente sem importância. Mas e “se” o ator imagina, por exemplo, que a sala de trabalho é a casa, para a qual se mudou hoje uma das atrizes, e que nela vivia antes um homem que se tornou louco e foi internado em um sanatório psiquiátrico? E “se”, ainda através da imaginação, aceita o fato de que este homem pode ter por acaso fugido do hospício e se encontra nesse momento atrás da porta, como agiria nessa situação?

Bastou levantar essas perguntas a respeito do louco para que a atitude dos atores frente à ação simples de abrir a porta ganhasse novos contornos. Nas palavras de Tortsov, o que transformou de repente foi a “finalidade interna” da ação. Não se trata de uma análise da atitude possível, os atores não devem pensar em como prosseguir com a atuação, nem se preocupar com o resultado ou forma externa. O que Tortsov fez foi fornecer um “conteúdo interno”, um novo ponto de vista para a tarefa apresentada que acabou norteando a escolha e qualidade de tal ou qual ação. Coube aos alunos dar vida a essas ações, já que, para Tortsov, isso não depende do diretor e são os atores que a partir da evocação do “se” fazem uso da imaginação para tornar a ação breve ou prolongada, chata ou interessante.

Assim, os atores começaram a agir medindo pelo olho as distâncias entre eles e a porta, a buscar com o olhar as saídas seguras da sala, a examinar todo o ambiente que os circundavam, traçando possíveis trajetórias de fuga,

caso o louco entrasse na habitação. O instinto de preservação dos atores sugeria os meios para prever e lutar contra o perigo iminente, e assim por diante... Diante da boa improvisação de seus alunos, Tortsov conclui que “toda ação no teatro deve ter uma justificação interna e ser lógica, coerente e possível na realidade” (Tradução minha)<sup>11</sup>. (Stanislavski, 2003, p.63)

Stanislavski ensina que em uma obra complexa se mistura uma grande quantidade de “se” imaginados pelo autor e que justificam tais ou quais atitudes, e tal ou qual conduta de seus heróis. No instante da criação da obra, o autor está dizendo através do texto, por exemplo, “se” a cena acontece em uma época específica ou outra, em um país ou outro, em um determinado lugar da casa ou na praça pública. Está dizendo “se” nessa casa viveram determinadas pessoas com determinadas ideias, sentimentos e disposições de ânimo, e que essas pessoas se relacionam entre si por tais ou quais circunstâncias, e assim por diante. Da mesma forma, o diretor ao dirigir a obra complementa as circunstâncias indicadas pelo autor com seus próprios “se”, dizendo “se” os personagens têm tais hábitos, “se” vivem em tais ambientes e se relacionam entre si com determinados níveis de aproximação ou tolerância. O ator atua nessas circunstâncias e se alimenta de todos esses “se” durante o seu trabalho de criação.

Mas isso não é tudo; o cenógrafo, por sua vez, imagina e executa o seu cenário a partir da sua imagem pessoal quanto ao lugar onde transcorre a ação. E o iluminador aplica seu conhecimento para iluminar o ator e o cenário, buscando também uma atmosfera e/ou ambientação estética, criando uma

---

<sup>11</sup> “Toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad”.

referência espacial de luz, cor e sombra; assim como os outros criadores do espetáculo fazem a sua leitura da obra, utilizando-se de sua imaginação artística através do “se”. Tortsov complementa:

(Tradução minha) Observem, portanto, como na palavra “se” se encerra uma qualidade peculiar, uma espécie de poder; vocês o experimentaram durante o ensaio referente ao louco e lhes produziu instantaneamente uma transformação, um estímulo interior. No ensaio com o louco, a porta com a qual começou o exercício se converteu apenas em um meio de defesa, mas a tarefa essencial que atraía a atenção foi o instinto de conservação. Aconteceu naturalmente, de um modo espontâneo<sup>12</sup>... (Stanislavski, 2003, p.65)

Para Tortsov, isso aconteceu porque a ideia de perigo sempre altera o comportamento humano. O “se” não fala do fato real, o que é, mas apenas do que pode ser... “se ocorresse de um homem querer matá-lo”... Essas palavras nada afirmam e esse é o segredo da força de influência que o “se” é capaz de exercer sobre o ator. Ele presume uma dificuldade, lança um problema para ser solucionado, e o ator trata de dar a sua resposta, a sua reação em forma de ação física. Por isso o estímulo e a determinação surgem sem esforço. Tortsov não disse que havia um louco atrás da porta, ele não obrigou os atores a acreditar na verdade desse acontecimento imaginário, e mesmo assim os atores reconheceram de bom grado essa possibilidade de que houvesse um fato semelhante na vida e se mobilizaram como tal.

---

<sup>12</sup> Observen además cómo en la palabra ‘si’ se encierra una cualidad peculiar, una especie de poder; lo experimentaron durante el ensayo referente al loco y les produjo instantáneamente una transformación, un estímulo interior. En el ensayo con el loco, la puerta con la que empezó el ejercicio se convirtió sólo en un medio de defensa, pero el objetivo esencial que atraía la atención fue el instinto de conservación. Sucedió naturalmente, de un modo espontáneo...”.

Stanislavski afirma que quando o “se” é franco e verossímil, quando não deixa espaço para ambiguidades e aponta para uma situação clara, elimina a sensação de engano que muitas vezes se experimenta na interpretação. Se ao invés de propor através do “se”, Tortsov tentasse convencer os atores de que havia realmente um louco atrás da porta, é provável que a maioria deles não acreditasse e não saísse do lugar.

A palavra “se” é um estimulante da atividade criadora interior do ser humano, ela desperta no artista a atividade interna e externa, colocando-o em ação. Faz isso sem forçar uma verdade, mas de uma maneira natural. O ator se pergunta o que poderia fazer, ou como se comportaria se existisse realmente um louco atrás da porta e, a partir de então, responde a essas perguntas através das ações físicas; como atores são impulsionados a converter suas respostas, que comumente seriam verbalizadas em palavras, ao desafio corporal de traduzi-las em ações. Imediatamente seu instinto humano e real de conservação provoca o primeiro impulso e, sem se conter, começam a realizar a tarefa despertada pelo “se” no sentido de proteger-se exatamente como ele próprio, ou o personagem proposto pelas “circunstâncias dadas” no texto faria.

Tanto o “se” como as “circunstâncias dadas” são uma suposição, um invento da imaginação. Para Stanislavski,

(Tradução minha) Sua origem é a mesma. Em um caso trata-se de uma presunção (o “se”); no outro, de seu complemento (as “circunstâncias dadas”). O “se” sempre dá começo à criação; as “circunstâncias dadas” a desenvolvem. Sem elas o “se” não pode existir nem adquirir sua força de estímulo. Mas suas funções são distintas: o “se” dá o impulso à imaginação adormecida,

enquanto que as “circunstâncias dadas” dão fundamento ao “se”. Ambas ajudam a criar o estímulo interior<sup>13</sup>. (Stanislavski, 2003, p.67)

Vejamos um exemplo de aplicação do “se” mágico na construção de um espetáculo orientado por Stanislavski e descrito por Toporkov. Trata-se da construção de Toporkov para o personagem do caixeiro Vánechka em *Desfalco*, de Valentín Katáiev. Após a apresentação de uma cena em que Toporkov está em seu posto de caixeiro, Stanislavski questiona-o sobre o conteúdo da caixa-forte. As perguntas são simples:

(Tradução minha) O senhor é caixeiro; logo, o que há em sua caixa? (...) Dinheiro, está claro. Mas, o que mais? Quero detalhes. O senhor disse dinheiro. Porém quanto? Que tipo de dinheiro? Como o guarda? De onde veio? Que tipo de mesa, que cadeira tem em seu compartimento, quantas lamparinas? Em geral, conte-me detalhadamente sobre as coisas que o rodeiam (silêncio...). Já se vê, o senhor desconhece o mais essencial de seu herói: sua rotina diária. Quais são seus interesses? Quais são suas desventuras...<sup>14</sup> (TOPORKOV, 1961, p.52-53).

---

<sup>13</sup> “Su origen es el mismo. En un caso se trata de una pesunción (el ‘si’); en el otro, de su complemento (las ‘circunstancias dadas’). El ‘si’ siempre da comienzo a la creación; las ‘circunstancias dadas’ la desarrollan. Sin ellas el ‘si’ no puede existir ni adquirir su fuerza de estímulo. Pero sus funciones son algo distintas: el ‘si’ da un impulso a imaginación adormecida, mientras que las ‘circunstancias dadas’ dan fundamento al ‘si’. Entre ellos ayudan a crear el estímulo interior”.

<sup>14</sup> “¿Usted es cajero, luego, qué es lo que hay en su caja? (...) Dinero, claro está. ¿Pero, e que más? Quero detalles. Usted dice dinero. ¿Pero cuánto? ¿Qué clase de dinero? ¿Como lo guarda? ¿Dónde lo tiene? ¿Qué clase de mesa, qué silla tiene en su compartimento, cuántas lamparitas...? En general, cuénteme detalladamente acerca de todas las cosas que lo rodean. (...) Ya lo ve, usted desconoce lo más esencial de su héroe: su rutina diaria. Cuáles son sus intereses, cuáles son sus cuitas”...

A partir daí Stanislavski realiza verbalmente uma composição minuciosa de todas as características físicas, psicológicas, sociais e emocionais do caixeiro Vánechka. Para o mestre, “se” Toporkov fosse Vánechka, ele seria um homem modesto, jovem e simpático. A melhor coisa da sua vida é estar em seu posto de caixeiro. Portanto, tudo o que concerne a este lugar é motivo de sua preocupação: desde o lápis azul ao qual deu o nome de um amigo até a ordem e limpeza do local, a disposição dos objetos, dos móveis e da grande caixa-forte. Tudo isso é orgulho de Vánechka. A caixa-forte abre e fecha sem ruídos, porque suas fechaduras são untadas com graxa. O barulho suave que produzem ao abrir leva Vánechka a um verdadeiro “gozo estético”, é música para seus ouvidos. Há muito dinheiro nessa caixa e Vánechka sabe sempre o valor exato. Emociona-se, quando o montante aumenta ou diminui em grande quantidade. Quando, por falta de dinheiro, não pode efetuar os pagamentos, vive essa tragédia com o funcionário que deveria receber. Nunca cometeu um erro nos cálculos. Apesar de sua modéstia e juventude, tem certa fama no mundo dos contadores e o chefe gosta muito do seu trabalho. Vánechka, por sua vez, também adora o chefe, como um soldado raso gosta do seu capitão. Qualquer possibilidade de desordem ou desequilíbrio desse mundo causa grande desgosto a Vánechka e torna-se motivo para suas conversas nas horas vagas.

Após vários apontamentos desse tipo, Stanislavski orienta Toporkov a imaginar a “complexa gama de sentimentos” desse personagem, quando desperta depois de uma bebedeira em um vagão de luxo do trem a caminho de Leningrado, e descobre um desfalque de uma dezena de milhares de rublos, essa é provavelmente a maior tragédia de sua vida.

Na bronca de Stanislavski vem a indicação de pequenas ações que poderiam ser criadas a partir dessas circunstâncias:

(Tradução minha) O senhor não criou esse mundo, não o sentiu intimamente, não tratou de encarná-lo em cena. Não importa que o autor não nos mostre. Mas o senhor estando em seu compartimento durante a função, com a janela fechada, quando ninguém o via, ou, recluso, antes que começasse o ensaio, tratou de viver fisicamente todas as peripécias da vida de seu herói, por exemplo, sacudir a terra, limpar a bombeia, ordenar o dinheiro, fazer a ponta do lápis, etc.? Não, não fez, e no melhor dos casos ensaiava a inflexão da voz com que vai dizer sua primeira frase, quando se abre a janela e começa a parte visível do seu papel. O senhor não criou as raízes que nutririam seu personagem<sup>15</sup>. (TOPORKOV, 1961, p.54).

Toporkov conta quando chegou ao teatro no dia seguinte seguiu as indicações de Stanislavski e, sem se dar conta, foi arrastado pelos afazeres do caixeiro Vánechka. Ele sabia o que deveria ser feito e depois de uma olhada ao redor sacudiu a terra dos pés e começou a organizar o dinheiro sobre a mesa. Seu objetivo era deixar o espaço bem apresentável. Tratou de fazer com grande empenho e atenção e isso pareceu lhe trazer algum resultado. Pegou o lápis e se propôs a fazer uma boa ponta, empregando toda a sua atenção para que ela ficasse perfeita. Tudo lhe pareceu muito prazeroso, principalmente pelo

---

<sup>15</sup> “Usted no lo ha creado este mundo, no lo ha sentido intimamente, ni ha tratado de encarnarlo en el escenario. No importa que el autor no nos lo muestre, mas usted, estando en su cuchitril durante la función, con la ventanilla cerrada, cuando nadie lo ve, o, incluso, antes de que empiece el ensayo: ¿trató de vivir físicamente todas las minúsculas peripecias de la vida de su héroe, por ejemplo, sacudir la tierra, limpiar la bombita, ordenar el dinero, scarle la punta al lápiz, etcétera? No, no lo ha hecho, y en el mejor de los casos ensayaba la inflexión de la voz con que dirá su primera frase, cuando se abra su ventanilla y empiece la parte visible de su papel. Usted no creó las raíces que nutrirían a su personaje”.

fato de que, agora, ocupava-se de algo concreto, suas ações tinham um propósito.

## **1.2 – A ação física configura-se com a tarefa<sup>16</sup>**

Em vários textos escritos por Stanislavski a ação física é nomeada como “ação psicofísica”. Essa nomenclatura se dá principalmente pelo fato de que no decurso de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo como uma espécie de “isca” desses processos. Para Stanislavski (2003) o ponto principal das ações físicas está no que elas evocam e não nelas mesmas; assim, as razões interiores que levam o herói de uma peça ao suicídio são mais importantes que o fato de ele acabar se matando. Para o mestre russo, existe sempre uma ligação entre a ação cênica e a coisa que a precipitou.

Assim, para a execução da ação, o ator necessita de uma tarefa interna imediata que a provoque. Segundo Stanislavski (2003), não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de alguma tarefa, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; não há uma única ação imaginária que não contenha certo grau de ação ou pensamento.

---

<sup>16</sup> Opto nessa pesquisa por utilizar as palavras tarefa e supertarefa em consonância com a opinião de Jorge Saura na edição espanhola de 2003 para o livro *El trabajo del actor sobre si mismo em el proceso creador de la vivencia* que defende os conceitos de tarefa e supertarefa em detrimento de objetivo e super-objetivo conforme os motivos elencados nessa citação: “o termo tarefa habitualmente se traduz como objetivo, mas considero mais adequado traduzi-lo por ‘tarefa’ por duas razões: em primeiro lugar é a tradução literal da palavra russa utilizada por Stanislavski, e em segundo lugar “objetivo” induz a pensar em um resultado a alcançar, enquanto que tarefa sugere um processo que deve recorrer em todas as suas etapas, ideia mais próxima a teoria Stanislavskiana”. (Stanislavski, 2003, p.149).

Depois de se colocar a pergunta: “se eu fosse o personagem, como agiria nesse momento?” – e pensar sobre como essa pergunta poderia ser transformada em uma tarefa cênica – as respostas deveriam vir em forma de ação. O segredo deste processo consiste em não pensar na sinceridade das emoções, porque estas não dependem do ator.

Como foi dito, para Stanislavski, as ações funcionam como uma “isca” de processos interiores. É como se elas funcionassem como uma espécie de catalisador dos outros elementos do “sistema”; sobretudo, daqueles ligados aos processos interiores do ator. Mais uma vez recorremos a Stanislavski:

Portanto, o novo segredo e a qualidade nova de meu método para criar a entidade física, o ser físico, de um papel consiste no fato de que a mais simples ação física, ao ser executada por um ator em cena, obriga-o a criar, de acordo com seus próprios impulsos, toda sorte de ficções imaginárias. (Stanislavski, 1989, p.282 e 283).

Acompanhando mais uma “aula” do alterego Tortsov descrita no livro *El trabajo del actor sobre su papel* (1975), podemos observar uma forma de abordagem do texto através das ações físicas. Inicialmente, é proposto a dois atores que representem a primeira cena de Otelo. Esta cena acontece na frente do palácio de Brabâncio, entre Rodrigo e Iago. Como aquela era a primeira abordagem do texto, os atores perguntam ao mestre como seria possível representar uma cena assim, de repente. Tortsov explica que eles não precisam fazer tudo, o que precisam fazer é realizar as tarefas físicas mais simples do personagem, realizar as suas ações.

Na referida cena, a primeira ação descrita pelo texto é a chegada de Iago e Rodrigo às portas do palácio. Portanto, os atores devem entrar em cena, mas não fazer isso como dois atores, preocupados em representar algo ou divertir o público, eles devem fazer isso como os personagens fariam, com a tarefa clara de acordar aqueles que estão dormindo atrás das grossas paredes do palácio.

Os atores devem ter a clareza de que ao entrarem em cena já estão às portas do palácio, e a partir daí agir no sentido de descobrir o que fazer para cumprir sua tarefa de acordar Brabânzio. Para realizar essa tarefa, devem criar outras pequenas tarefas físicas. Podem olhar para todas as janelas para ver se há alguma luz acesa, algum indício de que alguém está acordado, se há alguém perto de alguma janela. E se encontrarem terão que tentar chamar a sua atenção. Para isso podem se movimentar, sacudir os braços, gritar ou atirar pedras na janela. Essa tarefa pode ser frustrada, então podem repetir isso em diferentes pontos, buscar outras janelas, porque, se conseguirem despertar uma única pessoa, esta despertará o resto da casa.

Segundo Stanislavski, em suas ações os atores devem buscar “perceber fisicamente a verdade e acreditar nela” (Stanislavski, 1993, p.200). Para cada tarefa, pequena ou grande, o ator deve encontrar uma verdade física pequena ou grande. A tendência dos atores que querem entreter o público é executar suas ações em ritmo acelerado; desta forma as tarefas são atropeladas. Já na ação física “autêntica e viva”, a energia é controlada para que a ação tenha clareza e precisão.

Se o ator “representa” sem a necessidade de realizar tarefas específicas, não acreditamos na verdade do seu personagem. Quando o diretor lhe pede que execute uma ação, ele vai fazê-la apenas por fazer, sem se preocupar com

o resultado. Mas para Iago e Rodrigo a preocupação de que o resultado de seu plano seja atingido é total. É uma questão de vida e morte que, como no exemplo do louco atrás da porta, deve evocar o senso de preservação humana dos atores. Portanto, precisam procurar uma luz nas janelas, chamar aos gritos, para encontrarem uma maneira de comunicarem-se de forma autêntica e viva com os habitantes do palácio e não para ficarem se agitando em torno das cadeiras que representam um palácio no palco.

Para Stanislavski, um erro que muitos atores cometem em cena é pensar no resultado, em vez de concentrar-se na tarefa que o levará ao resultado.

(Tradução Minha) Em cada momento de sua vida o homem quer algo, tende para algo. A criação cênica consiste em colocar-se grandes tarefas e uma ação autêntica, criadora, orientada para um fim para realizá-las. O resultado se cria por si mesmo, se todo o anterior foi cumprido corretamente. (...) Ao evitar a ação mesma, tendem para o resultado por um caminho direto. Assim se obtém um produto forçado e só pode levar à mediocridade. Aprendam a habituar-se no palco a não forçar o resultado; pelo contrário, alcancem-no através da ação, de modo, autêntico e coerente, durante todo o tempo que estiverem em cena. É preciso amar a tarefa e saber achar sua ação correspondente<sup>17</sup>. (Stanislavski, 2003, p.159)

Pelas descrições das montagens acompanhadas por Toporkov, boa parte dos ensaios era dedicada ao exercício de encontrar as tarefas corretas e conseguir controlá-las. Essa é uma questão tão importante para Stanislavski

---

<sup>17</sup> “En cada momento de su vida el hombre quiere algo, tiende hacia algo. La creación escénica consiste en plantearse grandes tareas y una acción auténtica, creadora, orientada hacia un fin, para realizarlas. El resultado se crea por sí mismo, si todo lo anterior se ha cumplido correctamente. (...) Al evitar la acción misma, tienden hacia el resultado por un camino directo. Así se obtiene un producto forzado que sólo puede llevar a la mediocridad”.

(2003) que ele acabou formulando algumas regras ou características para uma correta eleição das tarefas cênicas:

1º As tarefas devem estar do lado de dentro da ribalta. Elas estão relacionadas com a obra e projetadas para os outros atores e não dirigidas para os espectadores.

2º Elas devem ser pessoais e podem, inclusive, ir além das proposições descritas pelo autor para o personagem que estão representando.

3º Devem ser criativas e artísticas, no sentido de criar a vida de uma alma humana e expressá-la de forma artística.

4º Devem ser reais, vivas e humanas, capazes de impulsionar o papel para adiante; não podem ser mortas, convencionais ou teatrais.

5º Devem ser verdadeiras de modo que os atores representam e o público possa acreditar nelas.

6º Devem ter a qualidade de atrair e mobilizar o ator.

7º Devem ser claras e típicas do papel que estão representando. Não tolerando noções vagas. Devem ser nitidamente tecidas dentro da estrutura do papel que lhes toca representar.

8º Devem ter valor e conteúdo para corresponder à essência íntima do homem. Não devem ser superficiais ou ocas.

Stanislavski (2003) ensinava que mesmo na ausência completa de movimento é possível se executar uma ação física desde que ela tenha uma tarefa clara. Um exemplo interessante que contempla esse caso é um exercício que o “professor” Tortsov executou com uma de suas alunas. No início da aula ele pede a ela que suba ao palco e sente-se em uma cadeira; no momento

seguinte ele abriria a cortina e minutos depois a fecharia – “uma tarefa fácil”, comenta. Durante o exercício o que se viu foi uma artificialidade, um desejo de entreter o público mudando várias vezes de posição. Ansiedade e desconforto eram os sintomas que predominaram na aluna. Para Stanislavski (2003), na maioria dos casos, a mentira teatral resulta mais acessível do que a verdade da natureza humana; assim, é muito mais fácil para o ator estar no palco afetadamente do que simplesmente estar. Em situações de imobilidade é muito comum o rosto buscar uma expressão falsa, como no caso dessa aluna, cujo rosto assumiu a máscara de culpa ou súplica de perdão, por não saber o que fazer e nem para onde olhar.

Então, sem explicar muito, Tortsov pede para que essa aluna volte ao palco e anuncia que desta vez ele irá atuar com ela. Começariam agora um exercício de outra natureza. A garota se sentou novamente na cadeira e Tortsov, em pé ao seu lado, passou a procurar cuidadosamente algo em seu livro de apontamentos. Alguns minutos se passaram e a aluna foi se tranquilizando e por fim estava imóvel, olhando atentamente para Tortsov. Não queria atrapalhá-lo e esperava com paciência que o mestre lhe desse uma nova indicação. Naturalmente sua posição na cadeira tornou-se autêntica e verdadeira.

Tortsov interrompe o exercício e parabeniza a aluna por seu bom desempenho. Ela não acredita que estava atuando, não pode entender aquilo que os demais alunos que a estiveram observando compreenderam. O fato de que sentar-se em cena e fazer algo, por mais insignificante que fosse, era muito mais interessante do que sentar-se e tentar mostrar os pezinhos ou mudar de posição.

(Tradução minha) A imobilidade de quem está sentado em cena não significa necessariamente uma atitude passiva – explicou Tortsov. Pode-se permanecer quieto e, sem dúvida, atuar realmente. Mais ainda: muitas vezes a falta de movimentos físicos deriva uma intensa atividade interior, que é de particular importância para a criação. O valor da arte se determina por seu conteúdo espiritual. Posso mudar algo na fórmula para dizer assim: *em cena deve-se atuar interna e externamente*. De modo que se cumpra uma das bases principais da nossa escola: a atividade e o dinamismo de nossa criação cênica<sup>18</sup>. (Stanislavski, 2003, p.55)

A segunda parte do prólogo na montagem de “Almas Mortas”, de Gogol, descrito por Toporkov (1961), mostra o diretor Stanislavski aplicando suas ideias a respeito da imobilidade preenchida por uma ação interior. Nessa cena, o monólogo de Chíchikov e sua linha de ação física foram criados com o personagem sentado em uma cadeira. Com a experiência e criatividade de um grande mestre, Stanislavski concebe esse monólogo como um diálogo: uma acalorada disputa entre o raciocínio e o sentimento. Um que por questão de sobrevivência precisa sair o mais rápido possível e outro que compreende, apesar da pressa, que precisa refletir e planejar seus atos antes de partir.

Com essa primeira definição Stanislavski orienta Toporkov a dividir-se em dois, razão e sentimento, como dois adversários que devem se enfrentar. Essa divisão é uma proposição física onde uma parte se situa na cabeça e a outra,

---

<sup>18</sup> La inmovilidad de quien está sentado en el escenario no significa necesariamente una actitud pasiva – explicó Tortsov. Se puede permanecer quieto y, sin embargo, actuar realmente. Más aún: no pocas veces la falta de movimientos físicos deriva de una intensa actividad interior, lo cual es de particular importancia en la creación. El valor del arte se determina por su contenido espiritual. Por eso cambio algo la fórmula para decirla así: en escena hay que actuar interna e externamente. De este modo se cumple una de las bases principales de nuestra escuela: la actividad y el dinamismo de nuestra creación escénica”.

no plexo solar. De acordo com quem vai ganhando, Chíchikov tem o impulso de saltar do acento com a intenção de executar a tarefa, antes que alguém possa adiantar-se ao seu plano, mas o outro lado, pelo contrário, se esforça por permanecer sentado na cadeira. Através desse exercício o monólogo praticamente imóvel ganhou vida, tornando-se muito interessante.

Segundo Toporkov, muitas vezes, à vista da escassez de elementos indicados pelo autor, torna-se muito difícil para os atores determinar as tarefas cênicas de certas ações. Trata-se de cenas em que a descrição do autor poderia ser até mesmo muito interessante, pitoresca e definitiva, mas, por isso mesmo, difícil de traduzir para a linguagem cênica. Cenas que, à primeira vista, não davam pistas suficientemente claras sobre a linha de ação dos personagens. Muitas vezes, essa dificuldade reside no fato de não ser possível responder, através das “circunstâncias dadas”, as perguntas: “o que deseja o personagem?”; e “o que espera do personagem com quem contracena?”. Para Stanislavski, sem a resposta para essas perguntas o ator não é capaz de definir a tarefa da ação e dificilmente alcançará êxito.

Em outra cena de “Almas Mortas” descrita por Toporkov (1961), Kedrov, o ator que representa o personagem de Manílov, experimentou uma dificuldade como essa. Trata-se da cena em que Chíchikov, o personagem representado por Toporkov, vai executar a primeira compra das almas mortas. Ele escolhe Manílov para a primeira compra, porque acredita que ele seja o mais tolo entre as possibilidades que tem pra iniciar seus negócios. À primeira vista, o autor descreve bem as características de perfil de Manílov que levaram a essa escolha, um homem sentimental, cordial e hospitaleiro e, por isso mesmo, mais fácil de ser passado para trás.

Toporkov conta que mesmo depois de muitos ensaios Kedrov não conseguia encontrar as tarefas de seu personagem. Mesmo com as insistentes indagações de Kedrov sobre tais tarefas, o diretor de cena, Sajnovski, não soube dar uma finalidade clara para suas ações. E, como haviam previsto os atores, quando Stanislavski assistiu a essa cena, percebeu que faltava algo, e foi então que todos testemunharam a sensível capacidade do mestre para criar tarefas concretas para cenas que a princípio não tinham. Stanislavski observou de imediato que, apesar da escolha de Chíchikov por um Manílov cordial, hospitaleiro e tolo, aquela era ainda a primeira compra de Chíchikov e, apesar de sua tarefa clara, Chíchikov deveria encontrar obstáculos para a consumação de seu feito. Dentro de sua cordialidade, as ações de Manílov deveriam ser realizadas de modo que acabassem por trazer condições desfavoráveis ao andamento do negócio. Por exemplo, ao acomodar Chíchikov no salão reservado especialmente para as visitas, ele deveria fazê-lo, colocando-o na posição mais incômoda, observando-o com encantamento e desesperando-se se por acaso ele tentasse mudar de posição. Por sua vez, Toporkov deveria tentar mudar de posição sem que ele percebesse, tentando aproximar-se para uma conversa mais íntima. Após vários exercícios dessa natureza Stanislavski comentou:

(Tradução minha) Vocês se dão conta da diferença de tarefas de Manílov e Chíchikov? Se Manílov fosse apenas um anfitrião cordial e hospitaleiro, o assunto seria mais simples. Mas ele admira suas próprias qualidades. A preocupação de um anfitrião verdadeiramente cordial e hospitaleiro é dar prazer a seu convidado. Manílov oferece este prazer a si mesmo à custa do sofrimento de sua visita. Encantam-lhe as cenas: “Hei-nos aqui, eu e o senhor Chíchikov almoçando”, “Hei-nos aqui, filosofando

em belas poltronas”, “Hei-nos aqui, eu, minha esposa e o senhor Chíchikov sonhando com uma vida embaixo do mesmo teto”, etc. Por isso toda a movimentação de Manílov ao redor de seu convidado é a movimentação de um fotógrafo compondo grupos de cenas para fazer suas tomadas. Os senhores percebem que isso pode resultar desesperador? E principalmente para Chíchikov, que vejo falar de um assunto perigoso e suscetível<sup>19</sup>. (TOPORKOV, 1961, p.117).

Toporkov observa que, a partir dessa proposta de “luta”, os atores tinham onde se segurar para prosseguir com os ensaios. Desenvolvendo o tema proposto por Stanislavski, uma base firme para a criação das ações, eles retomavam a cena com entusiasmo, encontrando uma série de momentos cômicos resultantes da simples compreensão de qual era o conflito da cena:

(Tradução minha) Agora se dão conta de onde está o problema? Chíchikov vem por um assunto delicado, complexo e perigoso, e tropeça com uma pessoa que se propôs a utilizar sua chegada para toda uma série de “fotografias” sobre o tema: “A chegada de Pablo Ivánovich Chíchikov à minha propriedade rural”. Vocês se dão conta quão distintas são as tarefas de ambos e como se molestem reciprocamente em conseguir cada qual o resultado desejado? Como é difícil para Chíchikov persuadir o “fotógrafo”, obsessivo em fazer as suas tomadas idílico-sentimentais, e obrigá-lo a pisar em terra firme, e, por outro lado, que trabalho custará a Manílov introduzir no álbum de suas “instantâneas” o inesperado

---

<sup>19</sup> ¿Se dan cuenta de la diferencia de objetivos de Manílov y Chíchikov? Si Manílov fuera sólo un huésped cordial y hospitalario, el asunto sería más sencillo. Pero él admira sus propias cualidades. La preocupación de un huésped verdaderamente cordial y hospitalario es brindar un placer a su invitado. Manílov se brinda este placer a sí mismo a costa del sufrimiento de su visita. Le encantan las puestas en escena: “Henos aquí, a mí y al señor Chíchikov almorzando”, “Henos aquí filosofando en sendos sillones”, “Henos aquí a mí, a mi esposa y al señor Chíchikov, soñando con una vida vajo el mismo techo”, etcétera. Por eso todo el trajinar de Manílov alrededor de su invitado es el trajinar de un fotógrafo componiendo grupos para hacer unas tomas. ¿Perciben ustedes qué desesperante puede resultar esto? Y principalmente para Chíchikov, que vino a hablar de un asunto peligroso y quisquilloso”.

elemento das almas mortas<sup>20</sup>. (TOPORKOV, 1961, p.117-118).

Por mais correta que seja uma tarefa, uma qualidade importante e essencial que ela deve ter é ser atraente para o próprio artista. É necessário que ele goste e se interesse por ela para querer realizá-la. Seu magnetismo deve ser um estímulo para o desejo criador. Além disso, devem ser acessíveis e realizáveis. Não adianta colocar uma grande tarefa para um personagem – como por exemplo, salvar a humanidade –, porque isso não é algo realizável. Devem-se colocar tarefas físicas, mesmo que algumas tarefas físicas tenham uma grande carga psicológica como, por exemplo, matar uma pessoa.

A proposta de criação de tarefas cênicas muitas vezes está ligada à questão da simplicidade. Em outras palavras podemos dizer que, muitas vezes, a execução da tarefa cênica, no “método das ações físicas” de Stanislavski, busca realizar a ação pura e simplesmente, buscando alcançar, dessa maneira, um efeito maior do que aquele alcançado em uma tentativa de interpretar a ação.

Toporkov admite que em vários momentos de sua atuação nas montagens de Stanislavski teve dificuldade de realizar uma ação física. Segundo ele, uma coisa é imaginar e criar o desenho cênico, as “circunstâncias

---

<sup>20</sup> “¿Ahora se dan cuenta dónde está el problema? Chíchikov viene por un asunto delicado, complejo y peligroso, y tropieza con una persona que se propone utilizar su llegada para toda una serie de ‘fotografías’ sobre el tema:”La llegada de Pablo Ivánovich Chíchikov a mi finca rural’. ¿Se dan cuenta cuán distintos son los objetivos de ambos y cómo se molestan recíprocamente en conseguir cada cual el resultado deseado? Qué difícil resulta para Chíchikov doblegar al ‘fotógrafo’, obsesionado en hacer sus tomas idílico-sentimentales, y obligarlo a pisar tierra firme, y, por otra parte, qué trabajo le costará a Manílov introducir en el álbum de sus ‘instantáneas’ el inesperado elemento de las almas muertas”.

dadas” e as tarefas, outra, bem diferente, é realizar a ação que cumpre essas tarefas e circunstâncias. Para Toporkov, em alguns casos é apenas depois de muito trabalho e repetição que o ator vai conseguir alcançar a simplicidade e “sua encarnação viva e orgânica em cena, alcançar essa qualidade especial graças a qual os intérpretes parecem personagens da vida real”<sup>21</sup>. (Tradução minha) (TOPORKOV, 1961, p.111).

Para entender a questão da simplicidade, vamos analisar uma construção de cena dirigida por Stanislavski para a montagem de “Desfalco”, de Valentín Katáiev. Trata-se de uma cena em que a família do contador chefe o espera para o almoço. Ele está atrasado e sua esposa impaciente. De repente, batem à porta e, quando sua esposa abre, o contador chefe entra acompanhado do caixeiro Vánechka. Ambos estão bêbados e bem-humorados. Minutos antes, na cervejaria, o contador chefe teve a ideia de casar sua filha com o caixeiro, e com essa novidade chega à sua casa, trazendo vinho e presunto para a comemoração. Mas a mulher do contador os recebe com insultos de toda natureza, insultos que o caixeiro nunca havia ouvido antes. Pela indicação do autor, Vánechka começa a tremer de medo da mulher. Buscando acalmar a esposa o contador chefe a leva para o quarto ao lado e tenta lhe explicar as vantagens do seu plano.

O autor apresentou essas “circunstâncias dadas” que são o tempero para a cena. Dando sequência aos procedimentos de criação que estudamos anteriormente, Stanislavski pergunta a Toporkov o que faria a partir disso, como se comportaria agora que está sozinho na sala de seu chefe. Para

---

<sup>21</sup> “(...) su encarnación viva y orgánica en el escenario, lograr esta calidad especial gracias a la cual los intérpretes parecen personajes de la vida real”.

Toporkov não há muitas alternativas, pode ficar ali parado um tempo e depois se aproximar da porta, tentar escutar e olhar pela fechadura. Mas para Stanislavski isso não é pouco, ele sabe que escutar e espiar atrás da porta pode se transformar em uma cena riquíssima.

Pede então para que Toporkov execute essas ações, porém o resultado não é bom. Está claro para o diretor que o ator não está ouvindo nada atrás da porta. Ele parece tentar interpretar algo, mostrar que escuta enquanto o que precisa fazer é ouvir sinceramente os sons que vem detrás da porta. Antes ainda, o mestre acha que Toporkov deve se responder por que quer escutar? “Por curiosidade” – é a resposta que ele obtém, mas que Stanislavski não questiona. No entanto quando o ator repete a ação ela não sai convincente. Stanislavski tenta estimular Toporkov com algumas perguntas: “Como atuaria se realmente e, custe o que custar, tivesse que inteirar-se do que está acontecendo na outra sala?” Mas a cada nova repetição a cena parece cada vez mais distante do que Stanislavski acredita que ela possa vir a ser. “É possível que nunca tenha escutado atrás da porta? Trate de recordar como fazia” – determina o diretor.

Após novas repetições, quando a ação de escutar já parece um pouco mais sincera, Toporkov põe-se a espiar pelo buraco da fechadura. Enquanto executa essa ação, Stanislavski sugere que alguém possa ter enfiado uma agulha de tecer pelo buraco na direção de seu olho. Toporkov salta, mas Stanislavski interrompe, porque todos os movimentos parecem falsos e ele não consegue acreditar em nada. Depois de dezenas de repetições com indicações para não se inibir, não tencionar tal ou qual músculo do corpo, finalmente algo começa a insinuar-se.

Stanislavski aprova as ações, mas percebe que há ainda um “yapa”. Trata-se de uma pequena sobra, uma pequena tentativa de interpretação apenas perceptível, se observado com atenção. Essa sobra tem seguramente a finalidade de fazer rir. Toporkov questiona, não acha que isso seja demais já que toda a cena na concepção do autor é cômica. Mas o mestre garante que ela será ainda mais cômica se o ator fizer apenas o necessário. “Este é o grau mais expressivo. Os agregados, as sobras nunca beneficiam. É o que se chama falsa teatralidade. Encontrar a justa medida é, em nosso ofício, a tarefa mais difícil”.<sup>22</sup> (Tradução minha) (TOPORKOV, 1961, p.60).

Toporkov faz mais algumas tentativas infrutíferas e, quando já está um pouco nervoso e decididamente se rebela de tentar interpretar qualquer coisa, apenas executa as ações. Aproxima-se da porta e escuta, depois se agacha simplesmente, olha pelo buraco da fechadura e salta para trás. É então que ouve as gargalhadas sinceras de todos os presentes. Stanislavski o parabeniza pelo exercício “corretíssimo”, aconselhando-o a buscar essa mesma simplicidade em todas as outras cenas do espetáculo.

### **1.3 – A Supertarefa como recurso norteador da linha de ações físicas**

Com o tempo um procedimento passou a fazer parte dos processos de criação de Stanislavski. Ainda na fase de análise da obra, onde se estabelecia as “circunstâncias dadas”, o ator enumerava cada uma das réplicas e reações de cada um dos outros personagens da obra. Criando uma correlação efetiva

---

<sup>22</sup> Éste es el grado más expresivo. Los agregados, ‘las colitas’ nunca benefician. Es lo que se llama falsa teatralidad”.

desde o começo até o fim da peça, de tal modo que, nos ensaios, quando precisava estabelecer uma tarefa para suas ações físicas, sua referência seria concreta.

(Tradução minha) Toda ação é a expressão cênica de uma tarefa e tem uma justificação interior. Há de ser lógica, coerente e real. A ação psíquica – interior – deve preceder à física – exterior. Uma tarefa viva engendra uma ação verdadeira. Não se deve esquecer de que a divisão em unidade e tarefas é temporária aos efeitos de análise da primeira etapa, não devendo ficar fragmentos nem no papel nem na obra durante a representação. Durante o transcurso progressivo dos ensaios se vão integrando, permanecendo totalmente fundidos nas representações e dando por resultado a linha inquebrável dos personagens. Em nenhum momento da representação o comediante deve perder o sentido do todo, que é expressão das supertarefas de cada um dos mesmos<sup>23</sup>. (TOPORKOV, 1961, p.17).

A “supertarefa” é mais um elemento do sistema que tem grande importância para Stanislavski, porque define a linha de ação do personagem de modo “inequívoco e definitivo”. A “supertarefa” é a essência e o ideal máximo do personagem, é o seu “sentido do todo” alcançado através do estudo correto de suas unidades de ação e pequenas tarefas. Stanislavski (2003) ensinava que, apesar da supertarefa estar expressa pelo ator de forma ininterrupta durante todo o decorrer da peça, é possível que algumas tarefas cênicas

---

<sup>23</sup> Toda acción es la expresión escénica del objetivo y tiene su justificación interior. Ha de ser lógica, coherente y real. La acción psíquica – o interior – ha de preceder a la física – o exterior. Un objetivo vivo engendra una acción verdadera. No olvidar que la división en unidades y objetivos es temporaria y a los efectos del análisis de la primera etapa, no debiendo quedar fragmentados ni el papel ni la obra durante la representación. Durante el transcurso progresivo de los ensayos se van integrando, quedando totalmente fusionados en las representaciones y dando por resultado la línea inquebrantable de los personajes, expresión de los super-objetivos de cada uno de los mismos”.

parecessem estar em flagrante contradição com ele e, muitas vezes, eram essas aparentes contradições que tornavam o personagem grande e atraente ao público.

Para María Knébel (2000), a supertarefa do homem-artista é a tese fundamental do “Sistema” de Stanislavski, porque sintetiza a concepção do mundo criado pelo autor como condição necessária para a criação consciente. A supertarefa dirige a fantasia do artista, faz mais ativa sua imaginação e torna mais apaixonado e direto todo o processo de construção de um personagem.

Stanislavski acreditava que quando o ator realizava corretamente as tarefas fundamentais de seu personagem encontrava também a razão de ser desse papel e gradualmente poderia construir a sua linha de ações físicas. Esta linha de ações delineava traços psicológicos do personagem e estava ligada diretamente à supertarefa:

(Tradução minha) Esta linha inquebrável galvaniza todas as unidades e tarefas da obra e as direciona para a supertarefa. Se uma ação física ou psíquica – por mínima que seja – não está relacionada com a supertarefa, se não é expressa mediante essa linha inquebrável, não é verdadeira e deve ser descartada por que é supérflua (não agrega nada) ou equivocada (parte de uma suposição e não de uma realidade)<sup>24</sup>. (FARBERMAN *in* TOPORKOV, 1961, p.19)

---

<sup>24</sup> Esta línea inquebrantable galvaniza todas las unidades y objetivos de la obra y los dirige hacia el super-objetivo. Si una acción física o psíquica – por mínima que sea – no está relacionada con el super-objetivo, si no es expresada mediante esa línea inquebrantable, no es verdadera y debe ser desechada por superflua (que no agrega nada) o por equivocada (que parte de un supuesto y no de una realidad)”.

Analisando mais uma das aulas do professor Tortsov, alterego de Stanislavski (1997), podemos observar alguns de seus ensinamentos para que os atores estejam prevenidos contra as tendências e propósitos estranhos ao tema principal, às reações voltadas no caminho oposto de suas ações, preservando, principalmente, a linha de ações formada pelas tarefas fundamentais e a supertarefa. Como um dos elementos mais importantes do sistema, a supertarefa tem a função de delimitar e focar a construção da linha de ações físicas do personagem, uma estrutura criada a partir de uma sequência lógica em direção à ideia principal, onde toda ação se encontra com uma reação, que por sua vez intensifica a primeira. Em toda obra, além da ação principal, encontramos seu impedimento oposto. E o consideramos valioso, porque seu resultado é mais ação.

É como se, na organização sequencial das ações em uma linha lógica de tarefas, o ator estivesse construindo uma sequência também de reações. A partir da primeira ação o ator pauta suas tarefas como uma reação à sua própria ação anterior ou, ainda, como reação da ação realizada por seu parceiro de cena como reação da primeira ação que executou. Para Stanislavski é essa linha de ações e reações, formada a partir de tarefas concretas, que vai dar ao ator aquilo que será o mais interessante em sua construção, aquilo que o espectador vai ver primeiro na encenação e, por conseguinte, aquilo que irá convencê-lo da autenticidade da cena que está assistindo, das emoções que os personagens estão transmitindo e da veracidade das palavras que estão sendo ditas.

#### 1.4– A fala cênica vem da ação

Para Knébel, não só Stanislavski, mas todo o povo russo tem um apreço muito grande pelas palavras ditas em cena. Essa constatação talvez se traduza no fato de que grandes autores, como Gorki, Tchekov, Gógol e Tolstoi, sempre exerceram forte influência sobre a vida e identidade social russa. Knébel afirma que não é por acaso que as palavras de Gógol, ‘os sons da alma e do coração’ expressados por meio da palavra, sejam consideradas por vários mestres da cena teatral russa “mais variados que os sons musicais”. (Knébel, 2000, p. 19)

Assim, para Knébel (2000), “a palavra cantada pelo coração”, ou seja, pronunciada no palco com sinceridade e veracidade, a palavra que desvela toda a riqueza de pensamentos e sentimentos da pessoa predomina na arte do ator russo. Por conseguinte, é pelo fato de essa “palavra cantada com o coração” ser muito mais complicada e difícil que a arte das falsas ênfases, da declamação convencional e da retórica afetada, que a história da formação do teatro russo está cheia de buscas, reflexões e tentativas de abrir os caminhos que pudessem conduzir o ator para a palavra viva no palco. “O teatro russo educado no respeito e amor à palavra, em muitas ocasiões, delineava e estudava o problema da fala cênica, unindo-a a todo o conjunto de problemas da arte realista”. (Tradução minha)<sup>25</sup> (Knébel, 2000, p. 20)

Consensualmente a toda a tradição do teatro russo, Stanislavski dá grande ênfase ao texto dito em cena. Por outro lado, ao longo de sua trajetória Stanislavski chegou à conclusão de que o teatro é ação, e tudo o que ocorre

---

<sup>25</sup> “El teatro ruso, educado en el respeto y amor a la palabra, en muchas ocasiones planteaba y estudiaba el problema del habla escénica uniéndolo a todo el conjunto de problemas del arte realista”.

em cena sempre é ação, expressão ativa do pensamento, da ideia, enérgica e ativa transmissão dessa ideia ao espectador. A arte dramática é uma arte de síntese: tem à sua disposição toda uma complexa gama de recursos artísticos. Porém, segundo Stanislavski (2003), o principal e decisivo recurso para influenciar o público no espetáculo dramático é a palavra.

A ideia e o pensamento se expressam através de meios complexos, porém a palavra é fundamental. Para Knébel, o sistema de Stanislavski tem como grande objetivo “conseguir na cena o mesmo que na vida, que o processo de contato verbal entre as pessoas seja um processo enérgico, ativo, que a palavra em cena seja sempre racional, produtiva, enérgica e volátil, que seja sempre ação”. (Tradução minha)<sup>26</sup> (Knébel, 2000, p. 32)

Portanto, na discussão sobre o texto falado, Stanislavski (2003) traz, mais uma vez, uma série de apontamentos ligados à ação. Ele orientava o ator a criar uma linha de preocupações relacionadas com o assunto proposto e proceder de acordo com ela para, só então, começar a dizer o texto. Partindo do pressuposto de que a palavra está indissolivelmente unida aos pensamentos, ideias e atos do personagem, o mestre russo considerava que o ator só chegaria a uma palavra viva como resultado de um grande trabalho preparatório que o conduzia a encontrar as palavras imprescindíveis para expressar os pensamentos desse personagem.

---

<sup>26</sup> “(...) Conseguir que en la escena, lo mismo que en la vida, el proceso de contacto verbal entre personas sea un proceso enérgico, activo, que la palabra en escena sea siempre racional, productiva, enérgica y volitiva, que sea siempre acción”.

Para Stanislavski, “ali, onde o trabalho do ator se baseia nos músculos da língua, prima-se o ofício, enquanto que o ator que parte de percepções visuais é um criador”. (Tradução minha)<sup>27</sup> (TOPORKOV, 1961, p.113).

Retomando a montagem em que Toporkov encenava o caixeiro Venechka em “Desfalco”, de Valentín Kataiev, tomemos como elemento de análise uma cena em que o ator tentava apoiar seu trabalho na entonação que daria para o texto, Stanislavski imediatamente condena a sua atitude. Deixa claro que enquanto o ator buscar uma entonação para texto vai conseguir apenas uma sobreatuação calcada na voz, incapaz de levar à cena para uma construção autêntica. E, ainda em consequência disso, essa sobreatuação, construída em um erro de interpretação, saturaria os ouvidos com entonações falsas que seriam muito difíceis de corrigir depois.

Os conselhos para Toporkov são para não pensar na frase nem no tom de voz porque eles se formariam sozinhos. Ele deveria pensar apenas em como se comportar:

(Tradução minha) Pense que justamente o senhor e nenhum outro personagem da obra está encarregado de dividir vários milhares de rublos entre os membros de um “artel” (quadrilha de trabalho em cooperativa), que se amontoam em frente a sua janela. O senhor se responsabiliza por cada funcionário. Vamos ver como o senhor atua... Tenha em conta que qualquer um pode ser um componente da quadrilha, todos são ladrões e o senhor tem que proceder com cautela. Como efetuará esta operação? Que papéis, que documentos o senhor precisa pra esta operação? O dinheiro que tem nesse momento em caixa é suficiente para o pagamento? Ao abrir a janela dê uma olhada do lado de fora para ver a quantidade de gente e, mentalmente, faça o cálculo

---

<sup>27</sup> Allí donde el trabajo del actor se basa en los músculos de la lengua, prima el oficio; mientras que el actor que parte de percepciones visuales es un creador”.

aproximado da quantidade de dinheiro necessário para cumprir com todos os pagamentos. Talvez convenha pagá-los apenas cinquenta por cento?<sup>28</sup> (TOPORKOV, 1961, p.56-57).

Existe nessa citação uma grande quantidade de elementos para o ator pensar além das palavras que deve dizer. As palavras e a entonação serão um lógico complemento dos pensamentos e ações do personagem. Para Stanislavski o ator não podia simplesmente abrir a janela e esperar a réplica, preparando a entonação, porque assim estaria deixando de lado as preocupações que uma pessoa comum não deixaria em uma situação semelhante. Agindo dessa maneira seria impossível nascer a entonação correta, viva e orgânica, porque o ator estaria “infringindo” as leis primárias da conduta humana.

Toporkov conta que, no dia seguinte antes de entrar em cena, ou seja, antes de abrir a janela cenográfica de seu compartimento no palco, começou a executar algumas das ações sugeridas pelo mestre. Em alguns momentos o “jogo” de contar o dinheiro, por exemplo, trazia tal correção de seu personagem que o fazia crer que aquilo que estava fazendo era algo verdadeiro e de extrema autenticidade. E, se nesse momento ousasse dizer algum trecho de seu texto, essas palavras eram pronunciadas com a mesma autenticidade,

---

<sup>28</sup> “Piense que justamente usted y ningún otro personaje de la obra está encargado de repartir varios miles de rublos entre los miembros de una ‘artel’ (cuadrilla de trabajo en cooperativa), que se agolpan frente a su ventanilla. Usted se responsabiliza por cada ‘kopek’. A ver cómo actúa usted. Tenga en cuenta que todos los componentes de la cuadrilla son unos pillos, y usted tiene que proceder con cautela. ¿Cómo efectuará esta operación? ¿Qué papeles, qué documentos precisa para esta operación? ¿Alcanzará para el pago el dinero que tienen en este momento en la caja? al abrir la ventanilla echa un vistazo afuera para ver qué cantidad de gente hay y, mentalmente, hace el cálculo aproximado de la cantidad de dinero necesario para cumplir con todos. ¿Quizá convenga arreglarlos con un cincuenta por ciento?”

conservando um acento sincero e espontâneo, provocando uma reação favorável nos outros atores e pessoas da equipe.

A partir desse ensaio Toporkov (1961) compreendeu que Stanislavski considerava a ação como “única e indiscutível” base da arte teatral, ele a perseguia em todos os ensaios, inclusive eliminando tudo aquilo que se encontrava fora de sua esfera. Para Toporkov, Stanislavski intuiu que o segredo do domínio do papel se baseava primordialmente no estudo da ação física do personagem. Se esta resultava correta e interessante, a correspondente formulação vocal do papel surgiria como uma consequência fácil e natural.

E assim como toda ação física deveria ser uma ação efetiva capaz de conduzir o ator para alguma finalidade, o texto dito em cena também deveria conter em si uma tarefa cênica executada para cumprir uma determinada finalidade. Segundo Toporkov, Stanislavski costumava citar com frequência a seguinte máxima: ‘Que nenhuma de tuas palavras soe ocas e que teus silêncios nunca resultem mudos’.

Toporkov afirma que para realizar uma fala cênica é necessário atenção, concentração, percepção visual clara e sentido de verdade; seguindo esses apontamentos o ator deve conseguir ver-se de fora, ver o que está fazendo, porque a correção da imagem deve estar de acordo com a tarefa do personagem e não com as palavras que ele diz, já que nem sempre as tarefas são as mesmas expressas pelas palavras. Essa foi a forma que Stanislavski encontrou para abordar o que é dito no trabalho com os textos de Tchekhov, já que, em muitos momentos, as palavras ditas pelos personagens não correspondem à expressão do que eles “sentem” ou “pensam” realmente.

## 1.5– No lugar da emoção a ação física

Para Toporkov, a transposição da atenção do ator de seu estado emocional em troca de uma tarefa cênica traduzida em ação é uma das mais importantes descobertas de Stanislavski, ajudando a resolver um problema importantíssimo da técnica teatral.

(Tradução minha) Isso significa, acaso, que Stanislavski rejeita a face emocional do nosso trabalho criativo? De modo algum, e sempre insiste sobre o mesmo: que a arte do ator só pode considerar-se uma arte de alto nível, quando o artista põe nela seu temperamento vivo e autêntica paixão. Porém, com seu sistema, Stanislavski libera o ator da difícil preocupação por essa arte, elimina sua auto-admiração diante de seu estado psíquico e ensina o caminho verdadeiro e único para a revelação de sentimentos humanos autênticos, dirigidos ao logro da tarefa cênica, capaz de influenciar efetivamente o companheiro de tarefa<sup>29</sup>. (TOPORKOV, 1961, p.66-67).

Da mesma forma que o ator não deve buscar a entonação e correta utilização da fala antes de encontrar as ações determinantes de seu comportamento, na concepção de Stanislavski, ao executar uma ação física o ator não deve buscar se emocionar. Concentrando-se em sua tarefa cênica o ator pode alterar a maneira que executa a ação, alterar o “como” e não o “o

---

<sup>29</sup> ¿Quiere esto significar, acaso, que Stanislavski rechaza de plano la faz emocional de nuestro trabajo creativo? De ningún modo, y siempre insiste sobre lo mismo: que el arte del actor solo puede considerarse un arte de alto nivel, cuando el artista pone en él su temperamento vivo y auténtica pasión. Pero con su sistema Stanislavski libera al actor de la penosa preocupación por este arte, elimina su auto admiración ante su estado psíquico y enseña el camino verdadero y único para la revelación de sentimientos humanos auténticos, dirigidos al logro del objetivo escénico, capaz de influir efectivamente en el compañero de tarea”.

quê”. Na maioria das vezes essa ação é simples, como abrir a porta, no exemplo da possibilidade de um louco que fugiu do hospício e pode, a qualquer momento, atravessá-la. Nas ações estimuladas pelo senso de auto-preservação que a suposição de perigo trouxe, os atores evocaram também um modo de realizá-las. Inquietação, pressa e tensão são características físicas que reveladas através da ação dão aos atores certa leitura de sentimento, como o medo, por exemplo. A partir de uma suposição do “se” mágico, as simples ações relacionadas à tarefa de abrir uma porta sofreram uma transformação do “como”. O diretor não pediu ao ator para abrir a porta com medo, não pediu que evocasse a emoção, disse apenas para que ele se comportasse como “se” houvesse um louco atrás da porta.

Discutindo essa questão o professor Tortsov questiona seus alunos se não acreditam que alguém pode estar sentado e, sem razão alguma, ter aparência de estar triste, ou emocionado, ou com ciúmes, se é possível impor-se a si mesmo uma ação criadora como essa. Ele pede aos alunos para que tentem fazê-lo. Por um instante os alunos tentaram, e não alcançaram nenhum êxito; como Tortsov previa, eles não conseguiram alcançar o sentimento e por isso tiveram que atuar afetadamente, mostrar no rosto uma vivência que não existia. De acordo com Stanislavski (2003), ninguém pode despertar um sentimento (amar, sofrer, estar com ciúmes) com apenas o fim de experimentá-los, e se alguém ignora essa regra acaba realizando uma ação da mais “repulsiva artificialidade”.

(Tradução minha) Por isso, ao escolher uma ação, deixem em paz o sentimento. Este se manifestará por si só, como consequência de algo interior que suscita ciúmes, amor e

sofrimentos. Sobre esse precedente pensem com a maior atenção e tratem de criar em torno dos senhores mesmos. E, quanto ao resultado, não se preocupem<sup>30</sup>. (Stanislavski, 2003, p.58)

Toporkov (1961) conta que certa vez, enquanto ensaiava o personagem Vánechka de “Desfalco”, deveria criar uma cena, onde, depois de meses de viagem com o contador chefe, indo de uma cidade a outra, estudando as diversas condições de vida das pessoas, eles chegam por acaso à cidade natal de Vánechka, lugar onde vive a sua velha mãe. O primeiro passo é perguntar aos camponeses como chegar à casa de sua mãe. Na interpretação de Toporkov, esta cena requeria do ator uma alta carga emocional, milhões de ideias passavam pela cabeça de Vánechka, os sentimentos deviam entrar em ebulição, quando se colocasse a recordar tudo o que lhe era tão importante nos seus tempos de infância e que ele havia perdido para sempre. Um fatal acúmulo de circunstâncias haviam lhe transformado em um esbanjador, mas no fundo era um jovem modesto e simpático.

Toporkov acreditava que esse momento justificava todos os outros. Para ele, esse era sem dúvida o momento mais importante do papel. Em outra época teria começado a criá-lo a partir dele. Por muitas noites estudou essa cena, tratando de levá-la ao máximo de seu estado emotivo e, às vezes, quando o alcançava, pronunciava suas últimas palavras aos prantos, com os olhos cheios de lágrimas. Porém, quando mostrou a cena para Stanislavski, não alcançou a emoção necessária e a cena sou chata e “sentimentaloide”.

---

<sup>30</sup> “Por eso, al escoger una acción, dejen en paz al sentimiento. Éste se manifestará por sí mismo, como consecuencia de algo interior que ha suscitado celos, amor, sufrimiento. Sobre este precedente piensen con la mayor atención y traten de crearlo en torno de ustedes mismos. en cuanto al resultado, no se preocupen”.

Toporkov contou suas intenções ao mestre, que em casa havia se saído bem e até chorado. Então tudo se esclarece para o diretor, o ator havia fixado seu pensamento em uma tarefa completamente falsa: “Como faço para que a emoção não se disperse?”. Não era isso que o personagem pensava nessa cena, ele não estava preocupado em chorar ou não, o ator também não devia buscar isso em cena, tentar criar uma cena comovente.

(Tradução minha) Nada disto! É um sentimentalismo bobo. Assim procedem os mendigos sem imaginação e o resultado é sempre o contrário: em vez de emocionar, irritam. Qual é aqui a tarefa de Venechka? Que quer conseguir dos camponeses? Apenas uma coisa: que recordem bem a direção da casa de sua mãe. Isso não é simples: os camponeses são bastante rudes. Vê agora que tarefa importante e que ação tensa tem o senhor entre as mãos? Acaso há tempo para lágrimas? E acaso o senhor imagina bem todos os caminhos, todas as trilhas que levam à aldeia de Beriózovka e à casa de sua mãe? Julgando pela sua atuação, creio que não imagina, e isso é o essencial<sup>31</sup>. (TOPORKOV, 1961, p.62).

Vamos a outro exemplo de Toporkov, agora sobre a construção de seu personagem na montagem de “Almas Mortas”, de Gógol. Trata-se da cena em que Chíchikov vai à casa de Plúshkin, um velho bastante avarento, mas que diante das situações da cena se transforma em um homem alegre e gentil, porém por fim, quando se encontra sozinho, demonstra novamente sua

---

<sup>31</sup> “¡Nada de esto! Es un sentimentalismo cursi. Así proceden los pedigüeños sin imaginación y el resultado es siempre el contrario: en vez de enternecer, irritan. ¿Cuál es aquí la tarea de Vánechka? ¿Qué quiere conseguir de los mujiks? Una sola cosa: que recuerden bien la dirección de la madre. Esto no es tan sencillo: los mujiks son bastante torpes. ¿Ve ahora qué objetivo importante y qué acción tan tensa tiene usted entre manos? ¿Acaso hay tiempo para las lágrimas? ¿Y, acaso, usted mismo se imagina bien todos los caminos, todos los senderos, todas las señas que llevan a la aldea Beriózovka y a la izbá de su madre? Juzgando por su actuación, creo que no se los imagina, y esto es lo esencial”.

personalidade mesquinha. O ator que representa Plúshkin tem o desafio de demonstrar em uma única cena uma variada gama de sentimentos e emoções.

Pela descrição do texto após algum diálogo, Chíchikov consegue disfarçar suas maquinações de compra das almas mortas, passando-se por um benfeitor que ajuda Plúshkin a encontrar seu bloco de papel em branco. O velho avarento acaba se convencendo das boas intenções de Chíchikov e resolve fechar o negócio. A fé de estar fazendo um excelente negócio faz ainda com que Plúshkin se converta em um riquíssimo e hospitaleiro latifundiário.

Mas para Stanislavski o momento em que Plúshkin percebe que perdeu um bloco de papel em branco é tenso e quase estraga o negócio. A perda desse maço de papéis é para Plúshkin um evento de grande transcendência. O diretor o orienta a criar as ações a partir da tarefa real de tentar encontrá-lo; para ele, mais importante do que demonstrar alguma emoção é buscar pelo maço, procurar de verdade. “Só através de seu modo de buscar poderá o senhor transmitir toda a profundidade de seu estado anímico. Faz falta uma grande concentração, uma atenção autêntica. Em uma palavra, menos sentimento e mais ação.” (Tradução minha)<sup>32</sup> (Toporkov, 1961, p.136).

Depois de o negócio concluído, Chíchikov, esse admirável benfeitor, comprou não só as almas mortas, mas as fugitivas e as enfermas. Para o ator que representa Plúshkin, Stanislavski esclarece que o grande desafio será demonstrar através das ações e comportamento todo o seu amor, seu respeito e seu agradecimento ao visitante, sem contradizer o que construiu até aquele momento, a imagem do homem avarento. Isso significa que o mesmo Plúshkin

---

<sup>32</sup> “Sólo a través de su modo de buscar podrá usted transmitir toda la hondura de su estado anímico. Hace falta una gran concentración, una atención autêntica. En una palabra, menos sentimiento y más acción”.

misanthropo, arisco e desagradável deve se confundir com a imagem de outro Plúshkin que é agora extremamente gentil e humano, e o ator deve interpretá-lo como um ancião bondoso e pacífico. Mas como demonstrar tantos sentimentos através das ações?

Na parte final da cena Plúshkin está sozinho. Num primeiro instante está preocupado se foi suficientemente agradável com seu esplêndido visitante. Enquanto reflete, tem dúvidas se expressou seu agradecimento o tanto quanto gostaria. Então, ora corre para a janela, para ver Chíchikov partir em seu carro, ora se aproxima do monte de móveis de seu escritório, como se lutasse com o desejo de fazer algo.

Por fim os sentimentos bons e elevados parecem vencer, a decisão está tomada e Plúshkin quer dar-lhe um relógio de bolso. Corre até a porta, mas é tomado por uma sensação de terror de ficar sem seu relógio. Então começa a procurar um lugar para esconder seu tesouro.

(Tradução minha) Não pense nem na imagem exterior do personagem nem em seus estados anímicos. O senhor tem uma série de episódios muito diferentes para expressar seus estados anímicos. (...) Nesses episódios o senhor encontrará bondade, generosidade, alegria. Em consequência também muda a atitude do protagonista. Nas inesperadas mudanças de ação, às vezes diametralmente opostas, tem de surgir o caráter do avaro. O senhor tem de desenvolver cada episódio até esgotar todas as suas possibilidades, fazer dele um acontecimento. Antes de qualquer coisa tem que criar o esquema de sua ação física em cada um dos episódios, para depois uni-los em uma só linha de conduta. É o método mais seguro para encarnar a ideia que Gogol quis expressar com a imagem de Plúshkin<sup>33</sup>. (Toporkov, 1961, p.137-138).

---

<sup>33</sup> “No piense ni en la imagen exterior del personaje ni en sus estados anímicos. (...) En estos episodios encontrará usted bondad, generosidad, alegría. En consecuencia también cambia la

## 1.6– Manipulando o tempo-ritmo da ação física

Como já foi dito, concentrando-se em sua tarefa cênica, o ator pode alterar a maneira que desenvolve sua cena. Uma tarefa cênica real fará, por exemplo, com que o ator altere a velocidade (entre lenta e rápida), ou a intensidade (entre suave e forte) com que executa uma ação. Através dessas variações uma cena pode alcançar novos significados, e o espectador poderá ler inclusive a “emoção” da ação. O tempo-ritmo faz uso desses elementos, mas não se restringe a eles. Algo simples e importante é saber que ritmo não é velocidade.

Para Stanislavski (1997) é muito mais cômodo e, sobretudo, mais gráfico, falar do tempo-ritmo interno quando podemos visualizá-lo através de uma ação externa, ou seja, no momento em que esta se manifesta evidentemente no corpo do ator.

Stanislavski (2003) usa um exemplo de *Macbeth*, de Shakespeare, no qual Lady Macbeth lava incansavelmente uma mancha de sangue em suas mãos. Enquanto faz isso, ela executa uma ação simples, mas acaba transmitindo algo muito maior e que é o ponto culminante de sua tragédia.

À medida que o transtorno de Lady Macbeth cresce, uma atriz que a representa no palco poderá variar o ritmo com que lava suas mãos. A atenção

---

actitud del protagonista. En los inesperados cambios de la acción a veces diametralmente opuestos, tiene que surgir el carácter del avaro. Usted tiene que desarrollar cada episodio hasta agotar todas sus posibilidades, hacer de él un acontecimiento. antes que nada tienen que crear el esquema de su acción física en cada uno de los episodios, para después unirlos en una sola línea de conducta. Es el método más seguro para poder encarnar la idea que Gógol quiso expresar en la imagen de Plúshkin”.

do espectador está nas mãos da atriz e a maneira como ela as move será um sinal claro de variação da emoção. Se por acaso a atriz insere uma pausa seguida de um olhar perdido em determinada direção, instala ali um momento de suspensão. Então a atriz torna a “lavar” as mãos e, decorrido um espaço de tempo, torna a fazer a pausa seguida de um novo olhar perdido. Com as subsequentes repetições começa a se construir um momento de grande dramaticidade e uma significação semântica: a personagem está enlouquecendo de culpa, por exemplo. Tudo isso construído através de um tempo-ritmo proposto para a ação de lavar as mãos.

Para entender melhor o que é o tempo-ritmo, Stanislavski faz uso de elementos da música:

(Tradução minha) O tempo é a rapidez com que se alternam períodos iguais, de uma medida qualquer, que por convenção se tomam com unidades. Ritmo é a relação quantitativa dos períodos efetivos (de movimento, de som) a respeito dos períodos estabelecidos por convenção como unidades em um tempo e medida determinada. Medida é a soma repetida (ou que se presume repetível), de períodos iguais, que por convenção se estabelecem como unidades e assinaladas por acentuação de uma delas (duração do movimento ou do som)<sup>34</sup>. (Stanislavski, 1997, p.137).

Tentando decifrar esse conceito, Stanislavski desmembra suas unidades.

Assim, o tempo é rápido ou lento. O tempo diminui ou prolonga a ação, acelera

---

<sup>34</sup> “El tempo es la rapidez con que se alternan períodos iguales, de una medida cualquiera, que por convención se toman como unidades. Ritmo es la relación cuantitativa de los períodos efectivos (de movimiento, sonido) respecto de los períodos establecidos por convención como unidades en un tiempo y medida determinada. Medida es la suma repetida (o que se presume repetida), de períodos iguales, que por convención se establecen como unidades y señaladas por la acentuación de una de ellas (duración del movimiento del sonido)”.

ou retarda a linguagem. Para cumprir uma ação, para pronunciar alguma palavra, é preciso tempo. Quando se acelera o tempo, significa que o ator vai dedicar menos tempo para a ação, para a linguagem, e vai se forçar a atuar e falar com mais rapidez. Da mesma forma, quando retarda o tempo, o ator tem mais espaço para executar sua fala ou ação, dá mais possibilidades para dizer e fazer o que é importante.

Assim, como nos ensina o mestre, as ações e palavras no palco e na vida transcorrem no tempo. Enquanto atua, o ator deve dividir o tempo, criando um ritmo com momentos dos mais diversos movimentos, alternado as ações com as pausas que julgar necessário. E, no texto falado, o transcurso do tempo se divide com momentos onde se pronunciam sons, alternados com pausas, das mais diversas durações.

Através do tempo-ritmo é possível tornar uma ação interessante ou monótona, é possível interferir no aspecto semântico da cena, naquilo que ela quer dizer:

(Tradução minha) Na ação coletiva sobre a cena, na linguagem, entre o caos geral e os tempos-ritmos, deverão encontrar, diferenciar, agrupar e conduzir suas linhas individuais independentes de velocidade e medida da linguagem, o movimento e a vivência do papel que interpretam. Habitando-se então a orientar-se e buscar na cena o ritmo próprio dentro do caos organizado das ações rápidas e lentas<sup>35</sup>. (Stanislavski, 1997, p.140)

---

<sup>35</sup> “En la acción colectiva sobre la escena, en el lenguaje, entre el caos general de los tempos-ritmos, deberán encontrar, diferenciar, agrupar y conducir sus líneas individuales independientes de velocidad y medida del lenguaje, el movimiento y la vivencia del papel que interpretan. Hábitense entonces a orientarse y buscar en la escena el ritmo propio dentro del caos organizado de las acciones rápidas y lentas”.

Através de um exercício rítmico, utilizando-se de palmas, o professor Tortsov, tira os atores de um estado monótono para um estado de animação e alegria. Ele se posiciona como um mago, que não apenas domina os músculos dos atores como também seu sentimento e o estado de ânimo. Através da proposta de bater as palmas em um ritmo repetitivo e monótono, sem variações, é capaz de provocar sono nos atores. Por outro lado, introduzindo pausas e variações rítmicas, é capaz de causar grande excitação, fazer os atores suarem.

Através do tempo-ritmo Tortsov atua sobre o estado de ânimo de seus atores, fazendo uma série de outros exercícios. Por exemplo, batendo palmas em compasso 4/4 e omitindo a palma três (Um... dois... (silêncio)... quatro...); e repetindo esse compasso por um período maior de tempo os alunos acabaram criando um ambiente bastante solene e sereno que repercutiu interiormente em todos eles. Acrescentando no mesmo compasso uma pausa e uma palma de 1/8 o ambiente tranquilo e majestoso foi substituído por uma sensação de alarme não real, mas pressentido. A cada nova inserção de elementos rítmicos como pausas e palmas, alterado o compasso para oitavos e dezesseis avos, a calma foi se desvanecendo gradualmente e substituída por uma inquietude e um estremecimento constante. A partir das mudanças no tempo-ritmo o estado interior dos presentes também sentia a mudança. Os atores iam variando infinitamente as formas, forças e características das acentuações: ora resultavam substanciosas e densas, ora secas e cortantes, fáceis, pesadas, com muita sonoridade, suaves...

Então Tortsov conclui que se deve reconhecer que a ação através do tempo-ritmo pode produzir uma influência direta e imediata no estado interior e na emoção de uma cena.

(Tradução minha) Uma “verdade que todos conhecem, mas que os atores esquecem constantemente: que a correta medida das sílabas, palavras e toda a linguagem, dos movimentos e ações, seu ritmo preciso são transcendentais para uma vivência apropriada<sup>36</sup>. (Stanislavski, 1997, p.143)

Stanislavski alerta para os atores não pensarem no tempo-ritmo para seu companheiro de cena, ou para o público. Quando batiam as palmas, os atores não estavam preocupados em escutar uns aos outros, mas em bater as palmas no tempo-ritmo proposto. É preciso que o ator se contagie com o tempo-ritmo através das palmas, ou, se for o caso, com as ações, com a fala, que sejam contagiados pelo toque e este os leve para um estado interior. Estimulando o tempo-ritmo, o ator estimula a si mesmo. Quanto ao público, esse vai captar um ritmo alheio, o ritmo do ator, e isto já significa algo quando se trata de influenciar os outros.

Para Stanislavski (1997), os atores não devem se esquecer de que o tempo-ritmo é um elemento de “duplo corte”, que tanto pode ajudar a melhorar uma cena quanto prejudicá-la. Se o tempo-ritmo é adequado, a ação e, por consequência, o sentimento e a vivência correta vão se criar naturalmente coesas. Mas se o tempo-ritmo é equivocado vai provocar, em momentos

---

<sup>36</sup> “Una verdad que todos conocen, pero que los actores olvidan constantemente: que la correcta medida de las sílabas, palabras y todo el lenguaje, de los movimientos y acciones, su ritmo preciso, son trascendentales para una vivencia apropiada”.

distintos do papel, ações, sentimentos e vivências incorretas que só serão corrigidas quando se modificar o tempo-ritmo.

(Tradução minha) Os senhores sabem que na música a melodia se forma de compassos, e estes de notas de diversas forças e duração. Elas são as que transmitem o ritmo. No que diz respeito ao tempo, os mesmos músicos levam em conta interiormente, em forma invisível, a marca da batuta do maestro. Exatamente o mesmo ocorre com os atores no teatro: as ações se formam de movimentos, componentes maiores ou menores de diferentes medidas e durações, e a linguagem se forma de letras, sílabas, palavras, curtas ou longas, acentuadas ou sem acentuação. São elas que marcam o ritmo. Realizamos nossas ações e pronunciamos as palavras do papel sob a conta mental de nosso próprio “metrônomo”, como se o levássemos oculto dentro de nós<sup>37</sup>. (Stanislavski, 1997, p.148)

Quando o ator sente intuitiva e corretamente o que diz e faz na cena, o tempo-ritmo adequado se manifesta espontaneamente, e as passagens fortes e débeis da linguagem se organizam harmoniosamente com os pontos de coincidência. Mas na maioria das vezes a intuição não basta para a criação do tempo-ritmo. Então Stanislavski trabalhou no sentido de despertar o tempo-ritmo por via da técnica, ou seja, buscar através de exercícios como esse das palmas partir do externo para chegar ao interno. Para que o ator encontrasse o tempo-ritmo que necessitava em cena.

---

<sup>37</sup> “Ustedes saben que en la música la melodía se forma de compases, y éstos de notas de diversa fuerza y duración. Ellas son las que transmiten el ritmo. En lo que respecta al tempo, los mismos músicos llevan la cuenta anteriormente, en forma invisible, o lo marca la batuta del director. Exactamente lo mismo ocurre con nosotros los actores de teatro: las tenciones se forman de movimientos, componentes mayores o menores de diferentes medidas y duraciones, y el lenguaje se forma de letras, sílabas, palabras, cortas o largas, acentuadas o sin acentuar. Ellas son las que marcan el ritmo. Realizamos nuestros actos y pronunciamos las palabras del papel bajo a cuenta mental de nuestro propio ‘metrónomo’, como si lo lleváramos oculto dentro de nosotros”.

Stanislavski sabia que isso não era possível sem contar com visões internas, sem as invenções da imaginação, o “se” mágico e as “circunstâncias dadas”, que em seu conjunto despertam de maneira adequada o ritmo da ação e, conseqüentemente, o sentimento.

Stanislavski deteve-se sobre o fato de que é muito difícil para o ator conservar a naturalidade em suas ações ao transmitir o comportamento humano corrente. Ele compreendeu que o ator de seu tempo não estava preparado para estar em cena, porque quando chegava ao palco, no encontro com o público, sua vontade não estava suficientemente treinada, não estava dotado de uma natureza e capacidade técnica para entregar-se por completo ao processo criativo do teatro e inevitavelmente se perdia e se desorientava, diante dos sentimentos e ideias do personagem. Então buscou instrumentalizá-lo com procedimentos claros, ligados ao comportamento de seu próprio corpo, às tarefas que o corpo humano precisa para realizar as suas ações diárias, estimulado pela imaginação que determinaria um tempo-ritmo e a coerência da expressão de seus mais profundos sentimentos.

## CAPÍTULO 02

### A ação física como procedimento no trabalho de ator em Grotowski

#### 2.1 – O percurso até as Ações

A atuação é para Jerzy Grotowski (1933 – 1999) e seus colaboradores do Teatro-Laboratório um ato solene de autoconhecimento coletivo. Durante essa que a sua fase teatral, entre 1959 e 1969, todo o trabalho do ator estava fundamentado naquilo que o pesquisador polonês considerava como a matéria-prima do teatro – as relações inter-humanas vivas. Nessa premissa parece estar a certeza motivadora da pesquisa que Grotowski desenvolveu por toda a vida: “aquilo que permanece depois de se rejeitar a filologia e as artes plásticas são o ator e o espectador” (Flaszen/Grotowski, 2007, P.87). Esta é a célula embrionária de seu teatro e o resto cumpre unicamente uma função auxiliar.

Para alcançar as “relações inter-humanas vivas”, já nos primeiros espetáculos de seu *ensemble* e mesmo antes de iniciar as atividades do Teatro-Laboratório, quando ainda trabalhava como jovem diretor em Cracóvia, Grotowski considerou, a exemplo de outros grandes encenadores do século XX, que o caminho talvez fosse ir em direção àquilo que existia nos ritos primitivos: a espontaneidade teatral original. Era preciso reencontrar no teatro uma participação direta e viva do espectador, uma reciprocidade por parte do público àquilo que acontecia com os atores em cena. (Flaszen/Grotowski, 2007, P.123).

A partir daí, fez várias experiências no campo da recepção, que cito aqui sem grande aprofundamento já que não é o foco da minha pesquisa, mas que

o próprio Grotowski considerava de grande importância para a maturação de seu conhecimento da arte do ator. Tais experiências consistiram em repensar onde colocar a plateia na disposição com o espaço, em como tornar o espectador parte do espetáculo, dando-lhe, por exemplo, funções dramáticas e assim por diante. Segundo Grotowski a ideia guia de suas experiências nessa fase era organizar o espaço de modo diferente para cada espetáculo, eliminar a concepção de palco e plateia como lugares separados entre si e de fazer da atuação do ator um estímulo que lançasse o espectador na ação.

Eu pensava, portanto, que se o ator, por meio da sua ação em relação ao espectador, o estimula, o incita a uma ação comum, provocando-o até mesmo a certos modos de comportamento, ao movimento, ao canto, a respostas verbais e coisas semelhantes, isto deveria tornar possível a reconstrução, a restituição daquela primitiva unidade ritual. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.121).

Mas durante suas investigações Grotowski acabou chegando à conclusão de que essas relações não se operavam, considerando-se apenas o campo da *mise en scène*, e que a participação direta do público não implicava necessariamente em uma troca verdadeira entre o ator e o espectador.

Devo, no entanto, confessar que o dia em que finalmente alcançamos aquela situação de co-participação dos espectadores, nos assaltaram as dúvidas: era autêntico de verdade? Certamente os espectadores tomavam parte direta na ação, mas para a maior parte deles era uma participação mais cerebral. (...) E eis a conclusão que decorre daí: se quisermos imergir o espectador no espetáculo, na cruel – por assim dizer – partitura do espetáculo, (...) aquela crueldade que consiste só em não

mentir – se não queremos mentir, se não mentimos, imediatamente nos tornamos cruéis, é inevitável – em um espetáculo assim, uma vez que queremos dar aos espectadores uma possibilidade e, até mesmo, impor-lhes uma sensação de distância em relação aos atores, é preciso misturá-los com os atores. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.121/123).

Nesse momento Grotowski admite ter compreendido que a vocação do espectador é ser uma testemunha do evento teatral. E como testemunha ele não realiza as ações, não se esforça por ficar o mais próximo possível do ator, não canta e nem responde verbalmente ao que ele diz, mas, sim, o acompanha ativamente em silêncio solene. Na outra via da célula embrionária de seu teatro Grotowski é enfático, o ator “não deve pensar no espectador enquanto representa” (Grotowski, 1971, Pg. 167). E então, com base nessa célula embrionária, nos perguntamos: como se dá o contato? Quando e como as relações inter-humanas vivas se concretizam? E ele consegue ser bem didático quanto ao procedimento:

Primeiramente o ator estrutura o seu papel; em segundo, sua partitura. Neste momento, está procurando um tipo de pureza (a eliminação do supérfluo), bem como os sinais necessários para a expressão. Então, pensa: ‘O que eu estou fazendo é compreensível?’ A pergunta implica na presença do espectador. Eu também estou ali, guiando o trabalho, e digo ao ator: ‘Não compreendo’, ‘compreendo’ ou ‘Compreendo, mas não acredito’(...)” (Grotowski, 1971, Pg. 167/168) .

Enquanto se pergunta: “O que estou fazendo é compreensível?” O ator está considerando o espectador – e aqui não estamos falando de uma teoria da recepção; estamos falando do ator que através de sua busca pessoal está se

colocando em relação e tornando o ato de testemunhar possível. Para que o evento articule verdadeiramente um testemunho, é necessário um engajamento ritualístico de ambas as partes. Na prática, tal engajamento se concretizou a partir do que Grotowski chamou de completa doação do ator, onde se articulava uma “nudez extrema, quase inverossímil”, uma “ação total” testemunhada pelo espectador.

Ludwik Flaszen, um dos principais colaboradores da fase teatral de Grotowski, adverte que a “ação total” não é um transe, mas algo que se processa como resultado de um rigoroso trabalho artístico (2007). Essa afirmativa se alinha ao pensamento do próprio Grotowski que diz que “tudo que o ator faz é artificial”, no sentido de que tudo que é arte é artificial (Flaszen/Grotowski, 2007, P.72). No seu teatro essa artificialidade está ligada àquilo que é preparado antecipadamente, logo, para se alcançar a “ação total”, é necessário um trabalho preciso, onde o ator repete as ações inúmeras vezes até que estejam rigorosamente “partituradas”. É dentro da partitura que aflora os impulsos interiores, sustentados por ações realizadas a partir de suas associações íntimas. Antes de entender o que é e como o ator alcança a “ação total” no teatro de Grotowski, devemos percorrer alguns elementos que tornam essa ação possível. Espontaneidade, disciplina, impulso, associações e contato são alguns deles.

## **2.2 – Disciplina e Espontaneidade**

Assim como Stanislavski, em sua fase teatral Grotowski estava preocupado em manter a vida do ator em cena, no aqui e agora. Nos

espetáculos que desenvolveu no Teatro-Laboratório podemos dizer que uma das descobertas mais expressivas em suas investigações sobre o trabalho do ator foi o paradoxo entre espontaneidade e disciplina, um trabalho que consistia principalmente na subjetivação de ações objetivas através do que ele chamava de uma “intenção consciente”.

Grotowski procurava uma conjunção entre a estrutura de ações e os elementos que a transformavam a partir do modo particular de cada ator. “Como podemos conservar os elementos objetivos e ainda continuar além em direção a um trabalho puramente subjetivo? Esta é a contradição do representar. É a essência do treinamento”. (Grotowski, 1971, Pg. 209).

Vejamos como Grotowski desenvolve essa ideia:

Isso não é possível sem uma plena preparação, porque o ator pensará sempre: ‘o que devo fazer?’, mas pensando ‘o que devo fazer?’ vai se perder. Portanto, é preciso preparar bem aquele *hic et nunc* (aqui e agora). É justamente aquilo que hoje chamamos de partitura. (...) O efeito do ator no teatro que estou falando é artificial, mas para que esse efeito seja executado de modo dinâmico e sugestivo é necessário uma espécie de empenho interior. Não há efeito, se na ação do ator não há uma intenção consciente (durante a realização, não só durante a composição), se a ação não é “sustentada” pelas próprias associações íntimas, pelas próprias “pilhinhas” psíquicas, pelas próprias baterias interiores. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.72).

Para Grotowski a falta de disciplina e o caos eram sem dúvida um dos grandes perigos que ameaçam o trabalho do ator. Ele repetiu várias vezes em seus textos que não era possível expressar-se através da anarquia e que não

existia um verdadeiro processo criativo no ator se lhe faltasse disciplina e espontaneidade.

Na releitura dos mestres, Grotowski descobriu que o trabalho de Meyerhold era baseado na disciplina e na formação exterior e que o trabalho de Stanislavski era fundamentado na espontaneidade da vida cotidiana. Desde então ficou claro para Grotowski que esses eram sem dúvida os dois aspectos complementares do processo criativo.

Logo nos primeiros anos de trabalho observou que “na concepção de Stanislavski, as ações físicas eram elementos do comportamento, ações elementares verdadeiramente físicas, porém ligadas ao ato de reagir aos demais”. (Tradução minha)<sup>38</sup> (GROTOWSKI, Respuesta à Stanislavski, 1980, in REVISTA MÁSCARA, pg. 21).

Então, segundo Grotowski, Stanislavski ensinava os atores a realizar suas ações a partir da reação: “Olhe, olhe nos olhos e trate de dominar. Observe quem está contra, quem está a favor. Não olhe, porque acredita que não pode encontrar em você os argumentos”. A atenção e os estados do corpo eram orientados pelos atores para alguém ou para si mesmo: olhar, escutar, encontrar os pontos de apoio, como proceder com o objeto, tudo isso eram etapas da ação física para Stanislavski. Para o pedagogo russo, um ator ruim não conseguia ver aquilo que olhava, era cego e surdo a respeito de seus parceiros em cena e em relação ao público, não enxergava os objetos do cenário e assim por diante. Esse ator se apoiava então nos truques de interpretação para esconder a sua incapacidade de reação. Grotowski (1980)

---

<sup>38</sup> “En la concepción de Stanislavski las acciones físicas eran elementos del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero ligadas al hecho de reaccionar a los demás”.

acreditava que um bom diretor podia conduzir o ator para uma verdade cênica e então ajudá-lo a enxergar e reagir porque sabia que essa cegueira resultaria em algo muito ruim para a concepção geral do espetáculo.

Para Grotowski, era possível fazer a passagem da sinceridade simulada para a sinceridade verdadeira através de métodos e exercícios eficazes para a formação do ator. Embora reconhecesse que os exercícios físicos eram de extrema importância para o trabalho diário dos atores, porque exigiam precisão conferindo uma disciplina àquilo que estava sendo feito, sabia que a disciplina e a precisão na experiência do Teatro-Laboratório eram totalmente sem sentido, se o seu fundamento não fosse a espontaneidade do homem que os executava. Ainda sobre os exercícios completa:

(Tradução minha) Todos os exercícios mantidos por nós eram dirigidos sem exceção ao aniquilamento das resistências, dos bloqueios, dos estereótipos individuais e profissionais. Tratava-se de exercícios-obstáculos. Para superar os exercícios, que são como uma armadilha, é necessário descobrir o próprio bloqueio. No fundo todos esses exercícios tinham um caráter negativo, serviam para descobrir aquilo que não deveria ser feito. (...) Quando sentíamos que as fontes não atuavam em nós (ou sobre nós), que as resistências se bloqueavam, se fechavam, que 'o processo criativo procedia', porém era estéril, então voltávamos aos exercícios. E encontrávamos as causas. Não as soluções, mas as causas"<sup>39</sup>. (GROTOWSKI, Respuesta à Stanislavski, 1980, in REVISTA MÁSCARA, pg. 22).

---

<sup>39</sup> Todos los ejercicios mantenidos por nosotros eran dirigidos sin excepción al aniquilamiento de las resistencias, de los bloqueos, de los estereotipos individuales y profesionales. Se trataba de ejercicios-obstáculo. Para superar los ejercicios, que son como una trampa, es necesario descubrir el propio bloqueo. En el fondo todos estos ejercicios tenían un carácter negativo, servían para descubrir qué cosa no se debería hacer. (...) Cuando sentíamos que las fuentes no actuaban en nosotros (o: sobre nosotros), que las resistencias se bloqueaban, se cerraban, que "el proceso creativo procedía", pero era estéril, entonces volvíamos a los ejercicios. Y encontrábamos las causas. No las soluciones, sino las causas".

Ryszard Cieslak, um dos grandes atores que trabalhou com Grotowski e que ficou mundialmente conhecido por sua atuação como o personagem principal do espetáculo *O Príncipe Constante* – um marco do Teatro-Laboratório – disse em uma entrevista algo que parece estar em consonância com as ideias de seu mestre para a transposição dos limites físicos pessoais do ator e sobre a via negativa dos exercícios, que buscavam descobrir o que os atores deveriam deixar de fazer. A entrevista foi realizada por Marzena Torzecka muitos anos depois da extinção do Teatro-Laboratório, quando o ator já atuava como professor da Universidade de Nova York, nos Estados Unidos. Cieslak reconheceu que uma das coisas que se esforçava para transmitir aos alunos era um princípio ensinado por Grotowski:

(Tradução minha) Atuamos tanto na vida que para fazer teatro bastaria deixar de atuar. Outra coisa muito importante de entender é que o ator tem de concentrar-se sobre seu próprio corpo. O instrumento do ator não é a palavra e a voz, mas o corpo inteiro. (...) Enquanto o ator tem problemas com seu próprio corpo, está limitado. Assim como o músico tem de exercitar cada dia seus próprios dedos, também o ator tem de exercitar seu corpo até não ter mais a necessidade de pensar nele, este é o ponto que deve buscar, quando é capaz de dizer que o domina completamente<sup>40</sup>. (Cieslak/Torzecka, 1992, P.121).

---

<sup>40</sup> “Nous jouons tellement dans la vie que pour faire du théâtre, il suffirait de cesser de jouer. Une autre chose très importante, qu’il faut comprendre, c’est que l’acteur doit se concentrer sur son propre corps. L’instrument de l’acteur, ce n’est pas la parole ni la voix, mais son corps tout entier. (...) Tant que l’acteur a des problèmes élémentaires avec son corps, il est limité. Ainsi, tel le musicien qui doit faire travailler ses doigts tous les jours, l’acteur aussi doit faire travailler son corps, jusqu’à s’en affranchir au point de le maîtriser complètement”.

Grotowski costumava dizer que “enfrentava” suas pesquisas no âmbito das reações humanas orgânicas, para depois estruturá-las. Foi essa premissa que abriu, para ele, a “aventura mais fecunda” do seu *ensemble* – as pesquisas no campo da arte do ator. No teatro que buscava realizar Grotowski não procurava situações de imitação da vida e não se propunha criar uma nova realidade da imaginação ou da fantasia. O seu foco eram as relações inter-humanas vivas, logo o objetivo da encenação era criar situações onde fosse possível obter uma reação sincera e orgânica, advinda da relação do homem com o homem, algo que fosse totalmente real, meticulosamente preparado, mas que acontecesse no momento presente.

Segundo Flaszen, criando um contraponto com a biomecânica de Meyerhold, Grotowski reconheceu a unidade daquilo que é espiritual e corpóreo. Trabalhando com os limites extremos da expressividade física, trabalhando na anulação de uma atuação do corpo e forçando as barreiras que o organismo interpunha contra a organicidade, contra seus menores impulsos interiores, ligava a mente ao corpo (Flaszen/Grotowski, 2007, P.88). Para Grotowski a atuação distanciada levava a uma racionalidade profundamente escondida que dirigia o indivíduo para aquela divisão entre corpo e mente, uma espécie de cálculo mental que atrapalhava o ator na concretização da “ação total”, ou, nas palavras de Flaszen, consistiam em uma maneira de refugiar-se do “compromisso não cumprido” na atuação aqui e agora.

Por outro lado Grotowski advertia os atores para que nunca procurassem a espontaneidade em uma representação sem uma partitura. Entendia que nos exercícios acontecia de outra maneira, mas que em uma montagem nenhuma espontaneidade verdadeira seria possível sem uma partitura. De outra forma a

espontaneidade seria destruída pelo caos, se tornaria apenas uma imitação da espontaneidade.

Como o músico, o ator necessita de uma partitura. Se a partitura do músico é formada de notas, no teatro de Grotowski, pautado no encontro entre o ator e o espectador e em suas “relações inter-humanas vivas”, a partitura do ator é formada por elementos do contato humano: “dar e tomar”. O ator deve ver os outros elementos de cena, incluindo os atores, cenários, figurinos e espectador para confrontá-los com ele mesmo, com seus pensamentos, com suas próprias experiências, com sua associação estruturada e responder a isso no momento presente.

Nesse encontro humano e íntimo há sempre o elemento troca: dar e tomar. Mesmo que os ensaios sejam uma repetição, deve-se sempre ser levado em consideração o aqui e agora, ou seja, o encontro nunca será exatamente o mesmo porque a cada nova repetição os agentes do encontro vivem um momento de percepção interna e, conseqüentemente, de interação com os elementos da cena, diferentes do momento anterior.

Para Grotowski, quando o ator estava em vias de realizar a “ação total” em um espetáculo, precisava da segurança que a partitura de ações adquirida nos ensaios oferecia. Como vimos, a partitura garantia que o ator não precisasse pensar no que devia fazer em seguida, porque quando pensava no que devia fazer o ator se sentia observado, e não estaria assim mobilizando todo o seu ser, estaria racionalizando.

Segundo Grotowski, a partitura de ações era “baseada, em parte, sobre o fluir dos impulsos, e por outra sobre o princípio da organização. Isto significa que deveria existir algo como o leito do rio. As margens do rio” (Tradução

minha)<sup>41</sup>. (Grotowski, Respuesta a Stanislavski, 1980, in REVISTA MÁSCARA, pg. 24).

Grotowski se referia ao rio para estimular a compreensão do ator. As margens criam um espaço entre este lugar e aquele, como se a ação não estivesse simplesmente no trabalho realizado verticalmente, no curso do rio relacionado ao “o quê” estava sendo feito, mas existisse também um trabalho ligado ao “como” no sentido transversal, entre uma margem e outra daquele ponto específico no curso do rio. Algo que não se referisse a um espaço fixado de maneira morta – há uma cena que deve acontecer em um momento específico, mas há ainda um espaço entre. Como nas margens de um rio existe aqui até lá, e isso está rigorosamente fixado, porém nesse espaço “entre” está o imprevisível, o rio no qual o ator entra é sempre novo. Grotowski acreditava que nesse exemplo concerniam todos os elementos do comportamento humano. Com a partitura o ator está mais livre porque não nega a organização, não vai precisar se perguntar continuamente “que coisa devo fazer?”, e assim poderá se relacionar com o momento presente.

É apenas na fixação dos detalhes que começa a nascer a espontaneidade essencial na construção do ator, que se torna capaz de evitar o caos de suas ações em cena. Para traçar uma linha do comportamento humano e operar sua relação com os elementos de cena, o ator deve dominar os detalhes de sua partitura. Como o músico domina as notas que são os detalhes de uma partitura musical.

---

<sup>41</sup> “(...) basada por una parte, sobre el fluir de los impulsos, y por otra sobre el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río. Las orillas del río”.

Para Flaszen é como se a organicidade da matéria se unisse a artificialidade da forma, não se tratando, portanto, de um desencadeamento amorfo das emoções. Entre esses dois opostos está, para Flaszen, a arte do ator, entendida assim com uma tensão estética interior, onde a “massa orgânica, tendendo a transbordar de qualquer forma, de vez em quando tropeça na convencionalidade e se coagula na composição poética” (Flaszen/Grotowski, 2007, P.90). Se durante a representação de um espetáculo os atores ou um ator em particular perdia a precisão naquilo que deveria executar em cena, então Grotowski pedia para que voltasse aos exercícios. Buscava com os exercícios a retomada da manifestação da reação pessoal, exigindo do ator o domínio dos detalhes fixados.

Por outro lado, se alguém começasse a se esconder no perfeccionismo ou no automatismo, buscava imediatamente uma maneira de simultaneamente superar essa particularidade, ou seja, transformá-la em reação pessoal, mas mantendo a disciplina da ação realizada. Tratava-se de uma intersecção entre aquilo que levaria à espontaneidade e aquilo que era ainda a precisão alcançada no trabalho precedente. Ou o contrário, uma intersecção entre o já alcançado fluxo das reações pessoais com o que precisava ser fixado com maior precisão. Para Grotowski nesse momento em que acontecia uma dessas intersecções se manifestava um fenômeno bastante expressivo e eminentemente criativo.

O que é a expressão? A expressão é o momento em que você abre o caminho através do desconhecido e conhece. Quando se faz alguma coisa que já é conhecida até o fim, ela começa a ser morta. Ao contrário, quando se está conhecendo, quando se está no caminho do conhecer,

então se tem a expressão. A expressão é o prêmio, a dádiva da natureza pelo afã do conhecer. Por exemplo, há um fragmento do papel que você já conhece, então é preciso observá-lo para ver onde há ainda algum mistério. Existem já os espectadores e a obra está praticamente terminada. E, todavia, é preciso procurar para continuar a conhecer, porque, em caso contrário, ela morrerá. É a primeira questão importante. Se o ator tem uma cena culminante, a matará quando tentar se exercitar nela. É preciso só fazer abordagens. E a cena culminante? É o desconhecido. Uma será semelhante à outra, porque semelhantes são as abordagens. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.194).

Grotowski começava procurando os detalhes precisos nos atores, porque sabia que sem a precisão o trabalho se transformaria em uma espécie de “plasma” e, nesse caso, nada poderia ser feito. Era preciso encarnar o fluxo espontâneo do corpo que devia ser mantido apesar da espontaneidade. Para ele é natural e orgânica a contradição entre espontaneidade e precisão porque esses dois aspectos são os polos da natureza humana, e para estarmos completos é necessário que eles se cruzem. Ele acreditava que o campo de ação da consciência era a precisão e, ao contrário, o campo de ação do instinto seria a espontaneidade. “Em outro sentido – ao contrário – a precisão é o sexo, enquanto a espontaneidade é o coração. Se o sexo e o coração são duas qualidades separadas, então estamos desmembrados”. (Tradução minha)<sup>42</sup> (GROTOWSKI, Respuesta à Stanislavski, 1980, in REVISTA MÁSCARA, pg.23).

---

<sup>42</sup> “En otro sentido – al contrario – la precisión es el sexo, mientras que la espontaneidad es el corazón. Si el sexo y el corazón son dos cualidades separadas, entonces estamos desmembrados”.

A intenção era reencontrar a linha espontânea no corpo através do preenchimento dos detalhes que os envolve, o supera e o transforma, mas que, ao mesmo tempo, os mantêm precisos.

### **2.3 – Nos detalhes estão os Impulsos**

Para Grotowski, o trabalho com a espontaneidade que aflora da disciplina de uma partitura fixada nos detalhes é impossível se os detalhes não estão abrigados na totalidade do corpo. Se os movimentos envolvem apenas braços e pernas, a ação será vazia. Para ele, em uma ação física o movimento deve partir do interior do corpo para depois alcançar os membros de sua extremidade.

(...) na vida, quando um homem está em relação viva com os outros, como nesse momento vocês e eu (em uma conferência em Paris), o impulso se inicia no interior do corpo e só na última fase aparece o gesto do braço, que é como o ponto final; a linha vai do interior em direção ao exterior. Na relação viva com os outros se recebe um estímulo e se dá uma resposta. São justamente esses os impulsos: do pegar e do responder; dar ou, se quiserem, reagir. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.132).

Durante os ensaios, enquanto fixava certo número de detalhes essenciais e tornava-os precisos, o ator devia reencontrar os impulsos pessoais capazes de preencher os detalhes no sentido de transformá-los em ações vivas. Através de um fluxo ditado pelo corpo o ator devia começar improvisando o ritmo dos detalhes fixados, organizando uma nova ordem para os impulsos, e na sequência experimentar novas combinações de ordem e ritmo, fazer uma

composição dos detalhes com a preocupação de transformá-los sem destruí-los, sempre atento em manter esse fluxo ditado pelo próprio corpo.

Segundo Thomas Richards (2005), ator e colaborador de Grotowski e atual coordenador do *Work Center de Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, os impulsos precedem as ações físicas porque são, como o ensinou o mestre, as morfemas da interpretação. Morfema é uma pequena porção de algo, uma medida de base elementar. Nesse caso os impulsos são a medida de base da interpretação, porque estão profundamente enraizados dentro do corpo e porque é a partir deles que se prolongam as ações.

Para Grotowski os impulsos são as pequenas ações que não podem ser materializadas em palavras, pelo simples fato de que as palavras enganam. Assim, muitas vezes quando se diz *corpo* no teatro quer dizer *vida*; e quando se diz *vida* quer dizer as ações que partem dos impulsos. Quer dizer *a pessoa em si*, porém não como a figura que se constrói no pensamento, mas *o ser em sua completude*. É como se o impulso fosse ação que ainda está dentro do corpo, algo que começa atrás da pele e só se torna visível quando se converte em uma pequena ação que emprega a totalidade do corpo. Vejamos como Grotowski desenvolve a ideia de uma ação invisível:

(Tradução minha) O que é o impulso? “in-pulso: empurrar de dentro”. Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda invisível no exterior, houvesse nascido já dentro do corpo. Isso é o impulso. Se você sabe isso, ao preparar o papel, pode trabalhar sobre as ações físicas. Por exemplo, quando está em um ônibus ou enquanto espera no camarim antes de entrar em cena. Quando trabalha no cinema, por exemplo, perde muito tempo esperando; os atores sempre esperam. Porém, pode utilizar todo esse tempo sem que as outras pessoas se dêem conta, pode ensaiar com as

ações físicas, mantendo-as ao nível dos impulsos. Isso quer dizer que as ações físicas não apareceram; todavia já estão no corpo, porque estão “in-pulso”<sup>43</sup> (RICHARDS, 2005, P. 158-159).

Segundo Richards (2005), o impulso é algo tão complexo que não se pode dizer que seja apenas do domínio corporal. Para ele, assim como antes de uma pequena ação física há o impulso, antes de um pequeno impulso há uma intenção. Esse é um grande segredo da ação física e ao mesmo tempo algo muito difícil de apreender. A intenção é uma mobilização muscular e o impulso uma reação à intenção de se mover. A advertência é que essa intenção não é algo pensado anterior e racionalmente, ela aparece quando o ator está à procura dos impulsos corporais e, em certo nível do trabalho, alcança uma espécie de memória corporal relacionada a uma *associação* pessoal.

## **2.4 – O trabalho com as Associações**

Observamos em vários processos criativos de Grotowski, mesmo na fase não teatral, incluindo o trabalho realizado até hoje, vários anos após a sua morte, no *Work Center de Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, que muitas vezes a motivação criativa do ator corresponde a uma *associação* pessoal

---

<sup>43</sup> “Yahora, ¿qué es el impulso? “In-pulso”: empujar desde dentro. Los impulsos preceden a las acciones físicas, siempre. Los impulsos: es como si la acción física, todavía invisible desde el exterior, hubiese nacido ya dentro del cuerpo. Es eso, el impulso. Si sabes eso, al preparar un papel, puedes trabajar a solas sobre las acciones físicas. Por ejemplo, cuando estás en el autobús o cuando esperas en el camerino antes de salir a escena. Cuando trabajas en el cine pierdes mucho tiempo esperando; los actores siempre esperan. pero puedes utilizar todo ese tiempo. Sin que el resto de la gente se dé cuenta, puedes entrenarte con las acciones físicas, e intentar hacer una composición de acciones físicas manteniéndote al nivel de los impulsos. Eso quiere decir que las acciones físicas no aparecen todavía pero ya están en el cuerpo, porque están ‘in-pulso”.

relativa a um acontecimento importante de sua vida. Para desenvolver o nosso pensamento sobre o tema, elencamos o processo de construção de *O Príncipe Constante* dirigido por Grotowski e protagonizado por Ryszard Cieslak.

Em 1966 Serge Ouaknine, a pedido do próprio Grotowski, desenvolveu um estudo que reconstruiu o processo de criação desse espetáculo. Graças a esse trabalho podemos observar um procedimento de criação de partituras de ações físicas onde os atores acessam as ações a partir dos impulsos. Um trabalho que alia espontaneidade e disciplina, subjetivando as ações através de associações pessoais.

Em suas anotações Ouaknine enfatiza que para participar do espetáculo e iniciar uma partitura de ações físicas os atores escolhiam um tema em função ou independentemente de uma cena ou de um fragmento de texto, a fim de estimular sua imaginação criativa e cumprir um objetivo preciso do diretor. A despeito da natureza desses temas Ouaknine explica que “são todos de situações humanas reais, concretas ou, às vezes, simbólicas. Os temas não são jamais de proposições de sentimentos ou de emoções, pois as emoções são uma consequência das ações, e não uma causa” (Tradução minha)<sup>44</sup> (OUAKNINE, 1970, P.34).

Algo estimula e o ator reage, esse é o grande segredo. Ele faz um movimento com a mão e depois procura uma associação. Mas qual associação? Por exemplo, a lembrança de que estivesse tocando alguém, mas isto é apenas um pensamento. Para Grotowski, o que pode ser chamado de associação na profissão do ator é algo que surge do corpo e não apenas da

---

<sup>44</sup> “(...) toujours des situations humaines réelles, concrètes, parfois symboliques. Les thèmes ne sont jamais des propositions de sentiments ou d’émotions, car les émotions sont une conséquence des actions, et non une cause’.

mente. Uma recordação que retoma uma ação precisa que não pode ser analisada intelectualmente. O relato de Ouaknine (1970) confirma que as associações eram sempre advindas de reações físicas. Eram os olhos que não haviam esquecido, a pele que havia realmente sentido. Uma frase pronunciada há muitos anos podia ainda ressoar dentro do ator e estar ligada a um ato concreto, como acariciar um gato, um gato conhecido, do qual o ator se lembrasse do nome. E essa frase, independente das palavras ditas, dizia respeito a esse gato concreto que tornava a ser acariciado pelo ator na ação que realizava *agora*, nessa lembrança física.

Em sua descrição dos ensaios de *O Príncipe Constante*, Ouaknine enumera alguns procedimentos criativos muito comuns no fazer teatral grotowskiano, uma improvisação onde os atores buscavam por uma lembrança sincera capaz de mobilizá-los completamente. Essa descrição pode ser esclarecedora no que diz respeito ao emprego das associações:

(Tradução minha) Os atores têm alguns minutos para se preparar, escolhem como de costume um espaço na sala onde lhes é conveniente, se concentram ou se relaxam. A improvisação começa, às vezes, lentamente. Os grupos se formam, os atores reagem entre si; eles podem utilizar os textos ou se privar deles: o que importa é a natureza do seu comportamento. (...) Nós utilizaremos um exemplo conhecido da literatura, para ilustrar o mecanismo de busca até o espetáculo: em um momento preciso, um ator mergulha uma Madeleine (um tipo de biscoito) em um copo de chá: uma lembrança de Guermantes (um ator que participou do processo) relacionada a um tempo e lugar, ele aparece no tempo efetivo da improvisação, mas viveu neste outro momento como um momento emocional, envolvendo sua totalidade psicocorporal. Sua voz, seus gestos, sua expressão têm algo de diferente, determinados por sua associação pessoal. Nós a

chamamos de uma motivação<sup>45</sup>. (Ouaknine, 1970, pg. 34).

Ouaknine lembra algo que já discutimos anteriormente, mas que talvez deva ser retomado aqui, que é uma constante no trabalho de Grotowski o fato de que os exercícios e improvisações muito dificilmente fossem tratados como algo puramente físico. Observamos no procedimento descrito que a ação de molhar a Madeleine em uma xícara de chá é preenchida, transformando sua voz, seus gestos e sua expressão a partir da justificação de uma associação pessoal corporificada nos mínimos detalhes. Caso contrário funcionaria como um gesto gracioso ligado a ação imediata: alguém que molha um biscoito em uma xícara de chá. Mas a justificação acontece no jogo com os colegas, ligado a um sentido de surpresa, com justificações reais que eram inesperadas para os outros atores – como lutar, como fazer gestos descorteses, como parodiar-se. Nesse momento a ação adquiria vida e continha o cerne da “ação física” de Grotowski, estava preenchida por uma associação pessoal, estabelecia um contato com os outros atores e exigia uma resposta do ator que a executava, um desdobramento e uma reação.

Mas para escapar do narcisismo emocional a estratégia muitas vezes utilizada pelo ator conduzido por Grotowski era deslocar a recordação do

---

<sup>45</sup> Les acteurs ont quelques minutes pour se préparer, choisir des costumes, aménager dans la salle un espace qui leur convient, se concentrer ou se relaxer. L'improvisation commence, parfois lentement, des groupes se forment, les acteurs réagissent entre eux ; ils peuvent utiliser des textes ou s'en passer : ce qui importe, c'est la nature de leur comportement. (...) Nous emprunterons un exemple connu de la littérature, pour illustrer le mécanisme de la recherche jusqu'au spectacle : A un moment précis, un acteur trempe une madeleine dans une tasse de tilleul: le souvenir de Guermites, lié à un temps et un lieu, lui apparaît dans le temps effectif de l'improvisation, vécu dans cet instant comme une durée affective, engageant sa totalité psycho-corporale. Sa voix, ses gestes, son expression ont été modifiés, déterminés par cette association personnelle. Nous appellerons cela une motivation.

sentido concreto da cena a ser realizada. O ator não criava um fragmento de ação pensando que pudesse ser utilizado em determinado momento do espetáculo. Se fizesse isso provavelmente esse fragmento seria estéril. Se, por exemplo, o ator fosse criar uma cena onde devesse matar um animal, iria procurar nas próprias recordações momentos de intenso clímax físico, que fossem bastante preciosas, algo que tivesse força para ser partilhado com os outros. Era nessa recordação tão íntima que o ator devia se apoiar na hora de matar o animal na peça, nesse momento profundamente pessoal que seria quase impróprio aos olhos dos outros e que não era fácil para o ator trazer à superfície, estaria à força da cena. E se conseguisse fazer isso como um ato de doação, se realmente fosse capaz de retornar até o momento da recordação, faria isso sem tensão ou excesso de dramaticidade. Abriria caminho para um forte choque de sinceridade. Estaria relaxado e desarmado para uma tarefa que seria demasiado forte para ele, como matar um animal, uma tarefa que o esmagaria se fosse real. Quando, em algumas experiências, esse atrito entre o que se via e o que se passava na recordação do ator se concretizava em abertura com os elementos do *aqui e agora*, esse seria um grande momento dos espetáculos de Grotowski. Era isso que ele queria dizer em seu discurso para atingir o que era estritamente pessoal através dos meios concretos do fazer teatral, onde o testemunho acontecia.

Retomando a descrição de Ouaknine, nos deparamos com um segundo momento em que o ator buscava repetir a improvisação criando uma espécie de reflexo condicionado:

(Tradução minha) A improvisação prossegue. Quando observamos que um dos atores está imóvel, absorvido por sua memória, dizemos a ele que está "ausente" ou "fora". O ator deve estar "lá". O ator não deve conservar a memória para ele (Narcisismo), mas encontrar nela uma justificação através da qual inicia uma abertura de seu comportamento em direção ao outro, uma reação natural capaz de estimular o seu vizinho de mesa. Por exemplo: Isso me faz lembrar a Madeleine *Meninas em flor*, mas não posso acessar completamente essa memória. É sua intenção que muda o jogo, se desenvolve; o outro reage, e de pouco em pouco uma história se cria. Depois da improvisação, os atores se retiram em silêncio e anotam todos os detalhes possíveis, todas as motivações, as ações, os objetos, o espaço, as reações dos parceiros com que eles tenham contracenado, etc. Várias repetições da improvisação são realizadas durante as quais o diretor intervém para corrigir as deficiências e melhorar a organicidade de todos. O ator adquire uma espécie de reflexo condicionado a partir da autenticidade do seu primeiro trabalho. A motivação, repetida e fixada, conserva seu poder criativo (os estímulos em certo sentido), mas sua essência sofreu uma metamorfose natural: o tempo de sua vida como uma memória-associação desapareceu como tal. Integra agora na sua memória como um reflexo associativo de um tipo de comportamento – uma motivação – e torna-se mais flexível. O ator pode, agora, fazer a mesma partitura de motivações com um tempo-ritmo acelerado ou ralentado, permanecendo sobre uma motivação específica; seu corpo, seus gestos, sua expressão, o timbre da sua voz permanecem vivos e fiéis ao significado fixado, pois é justificado por elementos de sua própria vida<sup>46</sup>. (Ouaknine, 1970, pg. 34)

---

<sup>46</sup> L'improvisation se poursuit. Quand nous observons quelqu'un d'immobile, absorbé par un souvenir, nous disons de lui qu'il est « absent » ou « ailleurs ». Or l'acteur se doit d'être « là ». L'acteur ne doit pas conserver son souvenir pour lui (narcisisme), mais trouver `travers cette justification de son comportement une ouverture vers l'autre, une réaction naturelle pouvant stimuler son voisin de table. Par exemple : cette madeleine me rappelle les *jeunes filles en fleurs*, mais toi, tu ne peux pas y accéder. Ce toi d'intentionnalité change le jeu, se développe ; l'autre réagit, et petit à petit une histoire se crée. Après l'improvisation, les acteurs se retirent en silence dans leur loge et notent par écrit tous les détails possibles, toutes les motivations, les actions, les objets, l'espace, les réactions des partenaires avec qui ils ont échangé un contact, etc. Plusieurs répétitions de cette improvisation ont lieu pendant lesquelles le metteur en scène intervient pour corriger les faiblesses et parfaire l'organicité du tout. L'acteur a acquis une sorte de réflexe conditionné sur la base de l'authenticité de son premier travail. La motivation, répétée et fixée, conserve son pouvoir créateur (le stimulus d'un sens), mais son essence a subi une métamorphose naturelle : le temps de sa durée en tant que souvenir-association a disparu en tant que tel. Intégrée dans sa mémoire comme réflwexe associatif d'un type de comportement,

Para não perder o que foi vivo na improvisação e, para que esse “algo” que era vivo pudesse viver mais livre e plenamente, era necessário voltar ao instante da primeira tentativa, sempre em direção à sinceridade corporal, retomar as ações precisas que não podiam retroceder, mas que eram inevitavelmente diferentes porque eram feitas *aqui, hoje, agora* com o ator presente *hoje*, com os outros atores que *hoje* estão diferentes de outro dia.

Flaschen(2007) afirma que quando um espetáculo estava próximo de estreiar no Teatro-Laboratório significava que ele era capaz de evitar qualquer ação casual, ele estava completamente estruturado e, segundo Grotowski, a pesquisa dessa estrutura se reduzia inevitavelmente à articulação dos impulsos que fluem da vida. Ele denominava essa fase de estágio objetivo da criação.

Mas o que isso tem a ver com as associações? Grotowski explicava que para entender as associações não se pode pensar nelas através do cálculo, mas sim da maneira como proceder. No momento de investigação pessoal, ligada às associações e à criação da linha dos impulsos vivos, Grotowski dizia ao ator durante o trabalho: “creio” ou “não creio”. No segundo momento quando trabalhava na estruturação os termos utilizados em resposta ao material apresentado pelo ator se transformavam em “entendo” ou “não entendo”, e dessa forma estava se referindo à parte não abstrata dos signos construídos na estrutura. Se o que era mostrado não podia ser “entendido” era um sinal de que

---

la motivation est devenue plus souple. L'acteur peut, à présent, jouer la même partition de motivations avec un tempo-rythme accéléré ou ralenti, rester immobile sur une motivation précise ; son corps, ses gestes, son expression, le timbre de sa voix, restent toujours vivants et fidèles au sens fixé car justifiés d'éléments de sa propre vie.

talvez existisse, mas apenas para o ator, ou seja, era ainda abstrato para o diretor e também seria no contato com o espectador. Quando começava a existir para o diretor, queria dizer que o ator fazia nascer os signos e que a ação tinha um significante. E, se além de entender, como diretor podia dizer “creio”, era um sinal de que o material mantinha uma linha orgânica de ações, a linha dos impulsos vivos.

Grotowski considerava importante que na escolha da lembrança que seria repetida e fixada entre aquelas que haviam sido improvisadas, o ator levasse em consideração a capacidade de mobilização pessoal que esse acontecimento exercia sobre si mesmo. Ele aconselhava aos atores a procurar no corpo o que era íntimo aquilo que havia feito, fazia, ou desejava fazer apenas na intimidade. Os atores deviam evitar realizar a recordação de uma imagem evocada pelo pensamento; deviam procurar encontrar a imagem enquanto executavam a ação: tocar alguém, segurar a respiração, deter-se dentro de si..., acessar as pequenas reações desse toque. Se, por exemplo, o ator escondesse, durante a criação, o que era realmente importante em sua vida pessoal, muito possivelmente sua criatividade iria falhar porque estaria apresentando uma imagem irreal de si mesmo, não se expressaria e daria início a um tipo de “namoro intelectual ou filosófico”, lançaria mão de truques de sentimentalismo e a criatividade seria impossível.

Por isso, muitas vezes o primeiro ato de doação do ator estava na escolha do acontecimento a ser lembrado. Não é possível fazer uma definição precisa do que seja esse acontecimento, sabe-se apenas que deve ser algo que seja caro ao ator. Na maioria das vezes não é possível dizer se uma associação é boa e outra não. No período em que se dedicou às

pesquisas para as artes do espetáculo, Grotowski procurava simplesmente se responder se aquela associação era eficaz para aquele ator. Para certo ator a associação vinha através da música, para outro do ritmo, para outros de uma imagem quase fantástica enquanto que, para alguns, era uma volta a certa paisagem como, por exemplo, a areia do mar e, então, o ator devia fazer no piso da sala ações que realizava a beira-mar. No Teatro-Laboratório uma má associação era aquela que dividia o ator entre consciência e corpo e, da mesma forma, uma boa associação era aquela que jogava o ator na ação com ele mesmo, mobilizando a totalidade de seu ser.

Para o pesquisador polonês era realmente este “o âmago do problema ético: não esconder o que for básico. Não importa se o material é moral ou imoral: nossa primeira obrigação, na arte, é nos expressar através de nossos próprios motivos pessoais”. (Grotowski, 1971, Pg. 200).

Uma associação pessoal era para Grotowski uma forma de buscar a essência do indivíduo. Essa essência não era sociológica, não era recebida dos outros, não vinha do exterior e não podia ser ensinada. Grotowski dá o exemplo da *consciência moral* como algo que pertence à essência, diferentemente do código moral que pertence à sociedade.

(Tradução minha) Se infringes o código moral, te sentes culpado, e é a sociedade que fala em ti. Porém se fazes um ato contra a consciência, sentes remorso – isso é entre ti e ti mesmo, e não entre ti e a sociedade<sup>47</sup>.  
(GROTOWSKI, 1993, P.77)

---

<sup>47</sup> “Si infringes el código moral, te sientes culpable, y es la sociedad la que habla en ti. Pero si haces un acto contra la conciencia, sientes remordimientos – esto es entre tú y tú mismo, y no entre tú y la sociedad”.

Grotowski polemiza dizendo que quase tudo que pensamos é sociológico. E a nossa essência é, quase sempre, muito pouca coisa, mas, por outro lado, é a única coisa que é verdadeiramente nossa. Para ele nos povos primitivos os guerreiros gozam de organicidade plena porque o corpo e a essência podem entrar em osmose e, neste caso, torna-se impossível dissociá-los. Embora isso não fosse um estado permanente e durasse apenas um breve período, era, para ele, uma tarefa de cada *performer* saber qual era o seu processo. Ele devia ser fiel a ele na luta por uma evolução pessoal em busca de um corpo único, o *corpo da essência* alcançado pelos guerreiros. Esse processo era como o destino de cada um, o destino próprio que se desenrola no tempo.

Para Grotowski um dos acessos da via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga a qual o ator está unido por uma relação ancestral forte. Através dos detalhes das ações físicas, o ator pode descobrir em seu próprio corpo seu avô ou sua mãe. Não se trata de se encontrar o personagem, mas através de uma foto ou da lembrança de uma ruga é possível reconstruir uma corporeidade. “No começo, uma corporeidade de alguém conhecido, e depois mais e mais longe, a corporeidade do desconhecido, do ancestral” (Tradução minha)<sup>48</sup> (GROTOWSKI, 1993, P.78).

Como vimos o ator não devia reconhecer suas associações e recordações-chave pelo pensamento. Ele devia tornar-se consciente delas através dos exercícios corporais, para então organizá-las e dominá-las. Uma vez estruturada essa associação, o ator poderia entender se esta era mais forte nesse momento do que era quando não tinha ainda uma forma. Saber se

---

<sup>48</sup> “Al comienzo, una corporeidad de alguien conocido, y después más y más lejos, la corporeidad del desconocido, del ancestro”.

nesse momento ela o revelava mais ou menos e, se era menos significativa, seria um sinal de que não havia sido bem estruturada. Vejamos como o próprio Grotowski descreve esse processo:

Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele é memória. (...) se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente esse ritmo, mudando a ordem, quase como que pegando os detalhes do ar, então quem dá os comandos? (...) no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos da mão e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez um amante, a uma experiência importante que existiu ou que poderia ter existido. (...) os detalhes que ainda existem na precisão exterior, mas é como se explodissem do interior, do impulso vital. E o que alcançamos? Não alcançamos nada. Liberamos a semente: entre as margens dos detalhes passa agora o “rio de nossa vida”. Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isso é decisivo. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.206).

Se a escolha da associação era bem feita, conduzia o ator a uma experiência, uma aventura surpreendente onde iria descobrir as coisas mais inesperadas, descobrir coisas que nunca lhe passaram pela cabeça. E, ao fim dessa experiência, o ator sabia muito mais de si do que antes; e mesmo depois de muitas horas de trabalho não estava extenuado, mas revigorado, menos cansado do que antes.

Grotowski observou que às vezes a associação revelava uma recordação tão importante da vida do ator que não poderia ser utilizada em um momento qualquer da encenação, em um simples “monólogo da taverna”. E mesmo

quando o fragmento da lembrança pessoal já estivesse completamente partiturado e revelasse o que havia de mais sincero no ator ele devia estar pronto para reagir aos estímulos do momento presente.

Suponhamos que a associação fosse, por exemplo, uma situação que tivesse a ver com uma mulher, a memória do rosto de uma mulher muda, ligado a um ciclo de lembranças ou apenas um instante, um único instante, mas que fosse imutável. Uma recordação de um episódio singular da vida, na vida ou naquilo que ainda não foi vivido. Tudo pode mudar, as pessoas podem mudar, mas em toda existência há algo que é imutável. As lembranças do passado e do futuro são descobertas ou reconhecidas através do corpo, de seu estado, e por isso se tornam tangíveis ao ator que se reconhece no próprio corpo onde, para Grotowski, tudo está “escrito”. E, quando torna a fazer, existe aquilo que está repetindo e uma outra camada que se coloca *hoje*, através dos elementos presentes no *aqui e agora*. Ali estão, por exemplo, os impulsos, algo que é menos palpável e será liberado naquele momento, aquilo que não está fixado conscientemente, mas é essencial para a ação física. É ainda físico, mas já é pré-físico, está contido em um movimento “subcutâneo” que precede cada ação e flui do interior do corpo. Tangível, porém desconhecido.

Por outro lado, era naquele momento, aqui e agora, que o ator devia projetar nos outros atores os elementos tirados de sua vida, como se esses fossem telas vivas, receptoras de suas associações. A cada repetição haveria os outros atores, seus *partners* no trabalho, e uma outra existência advinda de sua memória pessoal, um encontro imaginário onde aparecia aquilo que Grotowski chamava de contato.

## 2.5 – O contato e os “companheiros” na construção da cena

Como vimos, através de uma partitura de detalhes bem fixados, por meio de reações e impulsos vivos advindos das associações, o ator grotowskiano devia buscar o que era pessoal e íntimo. Mas, quando estava concentrado em seu tesouro, no elemento pessoal que elegeu para investigação, o ator não devia procurar a riqueza de suas emoções porque isso resultaria em uma espécie de narcisismo.

Se o ator estimulava artificialmente o processo interno, e ansiava ter uma psique rica, ou seja, se desejasse sentir emoções a todo custo, o ator conseguiria apenas imitar as emoções. Tratava-se de uma mentira tanto para quem assistia a representação quanto para quem a executasse. Nessa busca, um dos grandes perigos da atuação era que o ator não agisse em verdade e de acordo com o “outro”. A verdade seria alcançada se o ator estivesse em contato.

Para Grotowski o contato não existia sem um *partner*, mas o curioso é que esse *partner* não era necessariamente o seu companheiro de palco, mas a relação deste com sua lembrança pessoal. Assim, o contato era um dos grandes segredos das ações físicas de Grotowski porque tornava as ações concretas relacionando-as com uma lembrança que desse ao ator a noção de uma outra existência. Se o ator tivesse confiança, podia fazer isso sem analisar completamente de qual recordação se tratava – realizar a ação concretamente poderia ser suficiente para estabelecer o contato com um “companheiro imaginário”:

Falando dos problemas de impulsos e reações, frisei durante as aulas que não há impulsos ou reações sem contato. Alguns minutos atrás, falamos de problemas de contato com um companheiro. Mas este companheiro imaginário deve ser fixado no espaço desta sala real. Se não se fixar o companheiro num lugar exato, as reações permanecerão dentro da gente. Isto significa que vocês se controlam, sua mente os domina e vocês se movimentam para o narcisismo emocional, ou para uma tensão, um certo tipo de limitação. (Grotowski, 1971, Pg. 187).

E quando o ator começava a viver em relação a alguém e trabalhava através do contato, não o contato com seu companheiro de palco...

(Tradução minha) (...) não no sentido do *partner* na representação, mas no sentido de outra existência humana. Ou simplesmente: de outra existência. Porque para alguém pode tratar-se de uma existência diversa daquela humana: Deus, Fogo, uma árvore. Quando Hamlet fala de seu pai, diz um monólogo, mas está em presença de seu pai. O impulso existe sempre em presença de. Por exemplo, projeto a existência que é o fim de meu impulso sobre o *partner* como sobre uma tela. Digamos, a mulher ou as mulheres da minha vida (as mulheres que encontrei ou que não encontrei – e que talvez encontrarei) sobre a atriz com quem trabalho. Não se trata de algo privado entre mim e ela, ainda que seja pessoal. Meus impulsos se dirigem para o *partner*. Na vida me encontrei com uma reação concreta, porém agora não posso prever nada. Na ação respondo à imagem que projeto, e ao *partner*. E de novo esta resposta não será privada, não será nem sequer a repetição daquela resposta na vida. Será algo desconhecido e direto. Existe a conexão com minha experiência – ou com o potencial – porém existe principalmente o que acontece aqui e agora. O feito é literal. Por conseguinte de uma parte: aqui e agora, de outra a matéria pode ser extraída dos outros

dias e lugares, passados e possíveis<sup>49</sup>. (GROTOWSKI, Respuesta a Stanislavski, 1980, in REVISTA MÁSCARA, pg. 24-25)

Desse renascimento o ator começava a penetrar no estudo do seu corpo e alcançava a relação desse contato, desse processo de troca. Era como se começasse a utilizar os outros atores como uma espécie de tela onde pudesse projetar os elementos da sua associação pessoal. Nesse momento para Grotowski acontecia um novo renascimento.

Finalmente, o ator descobre o que eu chamo de 'companheiro seguro', este ser especial diante do qual ele faz tudo, diante do qual ele representa com as outras personagens, a quem ele revela seus problemas e suas experiências pessoais. Este ser humano – este 'companheiro seguro' – não pode ser definido. Mas no momento em que o ator descobre seu 'companheiro seguro', o terceiro e mais forte renascimento ocorre, e observa-se uma modificação visível em seu comportamento.

É durante este terceiro renascimento que o ator encontra soluções para os problemas mais difíceis: como criar quando se está controlado por outros, como criar sem a segurança da criação, como encontrar a segurança que é inevitável se desejamos nos expressar, apesar do fato de

---

<sup>49</sup> No en el sentido del partner en la representación, sino en el sentido de otra existencia humana. O simplemente: de otra existencia. Porque para alguien puede tratar-se de una existencia diversa de aquella humana: Dios, el Fuego, el Arbol. Cuando Hamlet habla de su padre, dice un monólogo, pero está en presencia de su padre. el impulso existe siempre *en presencia de*. Por ejemplo, proyecto la existencia que es el fin de mi impulso sobre el partner como sobre una pantalla. Digamos, la mujer o las mujeres de mi vida (las mujeres que he encontrado o que no he encontrado – y que tal vez encontraré) sobre la actriz con que trabajo. No se trata de algo privado entre yo y ella, aunque sea personal. Mis impulsos se dirigen hacia el partner. En la vida me he encontrado con una reacción concreta, pero ahora no puedo prever nada. En la acción respondo a la "imagen" que proyecto, y al partner. Y de nuevo esta respuesta no será privada, no será ni siquiera la repetición de aquella respuesta "en la vida". Será algo desconocido y directo. Existe la conexión con mi experiencia - o con el potencial – pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora. El hecho es litera. Por consiguiente de una parte: aquí y ahora, de la otra la materia puede ser extraída de otros días y lugares, pasados y posibles.

que o teatro é uma criação coletiva, na qual somos controlados por diversas pessoas e um trabalho de diversas horas nos é imposto. (Grotowski, 1971, Pg. 203).

Para Grotowski, não era necessário definir o que era esse “companheiro seguro” para o ator, porque cada ator tinha a sua oportunidade de fazer essa descoberta, e era claro para ele que essa descoberta era diferente para cada um. O “companheiro seguro” é para Grotowski um paradoxo pessoal que não consiste em um renascimento para si mesmo, nem para o espectador, mas algo que apresenta ao ator uma infinita gama de possibilidades. Grotowski dizia que era possível pensar nessa doação que culminava no encontro de um “companheiro seguro” como uma atitude ética do ator, mas apesar do fato de que esse companheiro representasse um inegável mistério, essa doação era uma atitude necessariamente técnica.

Mesmo em um fragmento de ação referente a uma associação de grande importância para o ator, ele não podia negligenciar o encontro *aqui e agora* com o grupo, com o outro, com a sua própria presença viva na cena. É a partir desse encontro *aqui e agora* com os diversos elementos da cena que nasce o “companheiro seguro” que estará junto ao ator na realização do espetáculo. Segundo Ouaknine, uma vez alcançado o renascimento e despertado o “companheiro seguro” não se devia ter pressa de passar para a montagem das sequências. Quando fosse necessário, o diretor lançaria mão dos elos, como se fossem ilhas, e iria uni-los para que compusessem uma unidade coerente, como na montagem de um filme.

Grotowski sabia que só as associações, os impulsos pessoais e mesmo toda a vida alcançada com o “companheiro seguro” não faziam uma peça. Os

impulsos funcionavam como uma fonte, mas ele mesmo costumava dizer que a fonte não cumpria para a água a função de um rio. Não se podia afirmar que todos os problemas estavam esgotados quando o ator falava com sinceridade consigo mesmo, porque existia ainda o outro polo da relação inter-humana viva – o espectador.

O encontro do espectador com a sinceridade do ator constituía a essência de seu teatro, e algo que ficou claro para Grotowski é que não era possível para o espectador dar um testemunho “em geral”. E, na cena, tudo aquilo que existia “em geral”, tornava-se abstrato. Uma coisa que nascia como especulação resultava sempre em algo estéril. Apresentou-se então a questão da estrutura de significação, a questão da coerência. Para que o testemunho se manifestasse era necessário que tudo o que ganhava significação no palco se referisse a algo, porque aquilo que era feito por acaso, significava que não era necessário. Esse algo necessário se colocava para Grotowski como o “tema”, o “motivo”, ou mesmo o “trampolim” da encenação.

Na sequência de sua descrição para o processo de *O Príncipe Constante*, Ouaknine observa que após as improvisações com a associação pessoal os atores anotavam as ações, os impulsos, os contatos com seus *partners*, as reações desse contato e todas as motivações pessoais que levaram a essas reações. Depois passavam para a reconstituição minuciosa dos processos psicológicos da improvisação com a apuração dos signos e correção dos erros. E, então, voltavam à prática buscando um reflexo condicionado dos elementos que desejavam fixar, buscando manter a espontaneidade primeira e sua lógica interna.

Grotowski observou que em determinado momento, quando o ator começava a procurar por conta própria, quando estava realmente buscando os elementos vivos no seu trabalho, sentia a necessidade de uma moldura para essa pesquisa. Em uma fase do trabalho, que talvez seja a mais longa na construção do espetáculo, todos os atores faziam esboços das ações, cujos resultados eram orientados por eles mesmos. Mesmo que levassem sempre em conta uma motivação que apontasse para uma futura orientação do espetáculo, o ator dirigia conscientemente as próprias experiências, a própria vida. Por outro lado, projetava nos outros atores os elementos tirados de sua vida, como se esses fossem telas vivas, receptoras de suas associações. O ator repetia o esboço muitas vezes e, quando ele já estava vivo, procurava os impulsos que podiam ser anotados. Esses impulsos eram os pontos fundamentais da sua atuação. Eliminando tudo aquilo que não era fundamental, era possível criar o que Grotowski chamava de reflexo condicionado. Para Ouaknine (1970) esse processo se mostrou muito mais interessante porque nascia de uma proposição do ator e não como algo que o diretor tivesse planejado. O material baseado nos pontos fundamentais poderia constituir um pequeno fragmento da obra; mesmo que o esboço das ações sofresse mutações, os pontos fundamentais seriam conservados.

(Tradução minha) Em uma etapa posterior, a imaginação do ator adquire uma espécie de base, o diretor pode transformar a Madeleine em hóstia, o copo de chá em taça de vinho e a mesa em altar (se essa metamorfose for necessária ao significado pretendido), ou tudo é retirado e o ator deve agir em um espaço vazio, onde tudo é criado para a “magia” do gesto e sua identidade psicocorporal única. O diretor pode ter alterado o espaço (o lugar, as distâncias, os percursos), trocado o texto por um outro

fragmento de texto, e pedido ao ator para usar a mesma motivação a esta nova situação. Para o ator, se sua motivação íntima é autêntica, ele terá esforço para se adaptar, mas internamente nada mudou<sup>50</sup>. (Ouaknine, 1970, P.35)

Através da composição operada pelo diretor, a Madeleine pode desaparecer, mas a justificativa de reação e o tipo de contato estabelecido permanecem. O ator tem agora uma chave real que se transforma durante o jogo em uma presença autêntica e sincera, verossímil ao espectador que acredita no que vê, independente da natureza da ação. Mesmo que o ator esteja crucificado em uma cruz ou simplesmente sentado em um banco de praça ele corresponderá à justificativa da reação criada no momento anterior, utilizando-se de sua associação pessoal.

Em colaboração com o ator, o diretor joga com os vários momentos de verdade alcançados pelo ator para construir os signos, mudar os sentidos até encontrar o efeito procurado; criar as metamorfoses entre o texto e a ação, a ação corporal e sua motivação para compor a cena que será mostrada ao espectador como parte de um todo maior que é o espetáculo.

Grotowski desenvolveu essa forma de trabalhar a criação de seus espetáculos a partir da edição das partituras de ações individuais dos atores. Era capaz de utilizar apenas um pequeno pedaço, de uma parte no meio de um fragmento, pertencente a uma sequência de improvisação que tinha por si só

---

<sup>50</sup> « Dans une étape ultérieure, l'imagination de l'acteur ayant acquis une base de dépassement, le metteur en scène peut transformer la madeleine en hostie, la tasse de tilleul en bol de vin et la table en autel (si la métamorphose est nécessaire au sens recherché), ou tout supprimer et faire agir l'acteur de donner la même motivation à cette nouvelle situation. Pour l'acteur, si sa motivation intime est authentique, il n'y a qu'un effort d'adaptation à faire, mais intérieurement pour lui rien n'est changé ».

um início e um fim. Seu método consistia em recomeçar várias vezes a sequência que precedia o fragmento que devia ser retirado, transformando-o em uma preparação para os atores.

Abaixo Grotowski dá um exemplo de como articula essa espécie de edição.

Concretamente: na sequência que não é necessária, o ator faz um discurso cheio de sentimento a seu filho por todas as bobagens que este cometeu. Durante essa sequência, ele se levanta, se movimenta, bate o punho na mesa, muda as mãos de lugar e assim por diante. Então vocês lhe dizem para fazer as mesmas coisas quase sem se movimentar, procurando só começar dentro do corpo os pequenos impulsos em direção a esses movimentos. Assim, por exemplo, em vez de bater o punho na mesa, mostre a vocês somente um pequeno impulso do ombro. O ator começa esses pequenos impulsos, mas quase sem mover-se. Se nessa sequência dizia algo, o ator no início faz esses pequenos impulsos, deixando correr o texto. Depois começa a dizer essas frases na mente, sem pronunciar as palavras, na sua cabeça, e quando chega aquele fragmento que precisava realizar, o faz, porém em plena ação. Tal preparação, na verdade quase estática, eu diria caracterizada por uma retenção dos impulsos, ou por impulsos contidos, não o colocará de modo algum em uma posição difícil para começar. Ao contrário, será como uma catapulta que o lança. O paradoxo é que, uma vez acabado aquele fragmento, deverá terminar sempre com os impulsos contidos, o resto da sequência que não será utilizado. Porque se na primeira vez é parado no fim do fragmento necessário para a montagem, fará isso bem. Mas, na segunda vez, saberá já que não existe a continuação, e todo o fragmento mudará de perspectiva. Se eu sei que depois não devo mais correr, a perspectiva muda e modifica também o primeiro movimento. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.220).

Ouaknine alerta que na base de um trabalho de composição resultante da edição realizada pelo diretor opera-se uma dialética entre a presença autêntica

e a memória corporal. Por outro lado prognostica que é muito provável que a maioria dos atores grotowskianos não percebam esses problemas conscientemente e muitas vezes nem sequer imaginem como eles funcionam. Quando o diretor – no caso, quando Grotowski – determina as “metamorfoses” na improvisação original, está pensando na perspectiva do espectador, está, ao mesmo tempo, fazendo o tratamento do texto original que é normalmente inseparável da transformação dos personagens.

Como pudemos observar na associação de Guermentes – a Madeleine como lembrança relacionada a um tempo e lugar –, o espetáculo se alicerça em uma série de contrapontos. Às vezes, a situação dramática e o texto são dispostos paralelamente, mas o jogo de contraponto que se atrita com o conteúdo proposto é alcançado por gestos e entonação que se alinham em tom de ironia. Outras vezes um fragmento de texto é emprestado e colocado em outra situação do texto original, ou criado a partir de outra peça. Sequências “partituradas” a partir de outras improvisações com material pessoal, que muitas vezes não têm texto, são inseridas em um momento da linha dramática que dispõe de energia completamente oposta.

Segundo Ouaknine, para criar novos significados que estão além ou contra os alcançados inicialmente, Grotowski se utiliza ainda desse princípio de montagem, na interpolação de fragmentos litúrgicos e na justaposição e deslocamento de réplicas. Refletindo sobre a construção de *O Príncipe Constante*, Ouaknine adverte que:

(Tradução minha) Esses diferentes modos de interação entre texto e outros elementos do espetáculo não acontecem ao acaso. As sequências formam um conjunto

coerente que se desenvolve com seus contrastes, suas repetições, suas tensões e relaxamentos, e que apresentam muitas ligações entre as partes. Os três monólogos do príncipe constituem as partes mais intensas e delimitam as grandes articulações<sup>51</sup>. (Ouaknine, 1970, Pg. 30)

Para acessar a espontaneidade na conjunção do texto e os outros elementos do espetáculo, a cada reapresentação do príncipe, Cieslak empregava sua associação pessoal partiturada e fixada nos detalhes precisos do corpo como um caminho para um novo desarmamento, uma nova nudez extrema e total, quase impossível e que não significava a imersão completa em si mesmo, mas a projeção de sua completude no *aqui e agora*. No contato com o “companheiro seguro” projetado em seus companheiros de cena era capaz de realizar a “ação total”.

## **2.6 – A Ação Total e a manifestação do personagem**

Segundo Grotowski e seus colaboradores o fenômeno da ação total se expressa no momento em que o ator não está mais dividido e não existe mais pela metade. Ele repete a partitura de ações e ao mesmo tempo se desnuda até os “limites do impossível”, até dentro de si mesmo. O espectador vê algo novo e diferente e, sem buscar respostas ou fazer uma análise, sabe que

---

<sup>51</sup> « Ces divers modes d'interaction entre le texte et les autres éléments du spectacle ne se succèdent pas au hasard. Les séquences forment un ensemble cohérent que se déroule avec ses contrastes, ses répétitions ses tensions et ses relâchements, et qui présente de multiples correspondances entre ses parties. Les trois monologues du prince en constituent les phases les plus intenses et en délimitent les grandes articulations ».

encontrou um fenômeno autêntico. A concretude do espetáculo se deriva dos opostos: objetivo – subjetivo, partitura – ato.

Era essencial que sobre a base de todo o material estruturado o ator renovasse no tempo presente da repetição a ação ou ato total.

Isso constitui a dificuldade maior. (O ator) Possui já aquela linha, a partitura dos impulsos vivos, fortemente radicada no seu *arrière-être*; alcançou o limite extremo, até aquele que parece impossível. Deveria cumprir aquilo que chamamos ato, o ato total. (...) Se o ato tem lugar, então o ator, isto é, o ser humano, ultrapassa o estado de incompletude ao qual nós mesmos nos condenamos na vida cotidiana. Esmorece então a divisão entre pensamento e sentimento, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e cérebro; o ator que fez isso alcança a inteireza. Quando é capaz de cumprir esse ato até o fim, fica muito menos cansado depois do que antes, porque se renovou, reencontrou a sua integridade original e começaram a agir nele novas fontes de energia. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.133/134).

Flaschen (2007) diz que no estágio dos ensaios em que um ator estava próximo de uma “ação total” seus movimentos lembravam a evocação de um sonho, onde o ator procurava forçar aquelas barreiras que são geradas sempre que se tem a percepção de que o outro o observa, as barreiras que escondem as características espirituais e carnisais do indivíduo, os impulsos instintivos, que muito dificilmente vêm à superfície por medo da reprovação, mas que está presente no sonho. Quebrando essas barreiras, o ator mostrava o próprio corpo como era e não como deveria ser, se libertando dos ideais estéticos através de suas possibilidades orgânicas em busca da expressividade.

Durante o processo Grotowski ajudava o ator para que buscasse cumprir um novo “desvelamento” de si mesmo, uma “ação total” ou “ato total” autêntico.

É possível cumprir esse ato unicamente no âmbito da própria vida: aquele ato que desnuda, despe, desvela, revela, descobre. O ator ali não deveria atuar, mas penetrar nos territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo, e com plena clareza guiá-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo, fazer essa confissão no campo que for necessário. No momento em que o ator alcança esse ato, torna-se um fenômeno *hic et nunc*; não é um conto, nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.131).

Como vimos, na montagem realizada por Grotowski, naquela espécie de composição resultante da edição efetuada pelo diretor, a criação corpórea, os fragmentos partiturados de ações físicas advindos das associações pessoais de cada ator eram o material bruto através do qual os atores construíam a significação dramaturgica nos espetáculos do Teatro-Laboratório.

Quando determinava as “metamorfoses” dos fragmentos de ações durante o processo de edição, o que estava se operando no trabalho do ator era a construção de um personagem. O próprio Grotowski quando fazia a edição das ações do ator executava intencionalmente um “tratamento” no texto original, alcançando novos níveis de abordagem para esses personagens. No momento da edição o ator já sabia qual personagem iria representar na peça e contracenava com os outros atores que também já o sabiam. A essa altura o texto de tais personagens já estava minuciosamente decorado, a tal ponto que, conforme a necessidade da edição, o ator pudesse começá-lo de qualquer ponto sem perder a inflexão sintática.

Por outro lado não havia na criação um desejo racional para a significação da voz, não havia, por exemplo, uma criação para voz deste ou daquele personagem.

(...) se vivemos plenamente, as palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo nasce a voz, da voz a palavra. Se o corpo se torna um fluxo de impulsos vivos, não é um problema impor-lhe uma certa ordem das frases. Uma vez que é como se os impulsos engolissem aquelas frases, sem mudá-las, as absorvessem. Em tal caso, a interpretação do texto não constitui absolutamente um problema: aquilo que acontece de vocês, o interpreta por si só. Se a palavra é necessária e o homem que age não tem aqueles impulsos vivos, porque se exercitou só nos movimentos, o instante em que deverá falar será um momento de grande resistência, porque nisso a sua vida é ilusória. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.204).

Segundo Thomas Richards (2005), os personagens no trabalho de Grotowski funcionavam mais como uma “máscara” pública que protegia o ator. Ele não necessariamente se identificava com o personagem, já que este era construído através da montagem e se manifestava principalmente na mente do espectador. Para Richards, o ator, atrás dessa máscara, mantinha sua intimidade e confiança.

Grotowski elabora a relação do ator com o personagem da seguinte forma:

Que é um papel? Na realidade, é quase sempre uma personagem do texto, o texto impresso que se dá ao ator. É também uma concepção particular da personagem, e aqui outra vez há um estereótipo. Hamlet é um intelectual sem grandeza, ou um revolucionário que deseja modificar tudo. O ator tem o seu texto; um encontro torna-se então necessário, não se deve dizer que o papel é um pretexto

para o ator, ou o ator um pretexto para o papel. Trata-se de um instrumento para fazer um corte, daí um contato como os outros. Se se contentar em explicar o papel, o ator deverá saber que tem de se sentar aqui, chorar ali. No início dos ensaios, serão evocadas associações normalmente, mas depois de vinte representações nada terá sido deixado. A representação será puramente mecânica. (Grotowski, 1971, Pg. 166/167)

Eugênio Barba trabalhou no Teatro-Laboratório com Grotowski entre 1959 e 1962 e nos anos seguintes continuou se relacionando profissionalmente com ele em encontros anuais na sede de seu grupo, o *Odin Teatre*, em Hostebro, na Dinamarca. Nesse período acompanhou de perto alguns processos de criação do Teatro-Laboratório e, em consonância com as palavras de Grotowski, acredita que interpretar um papel não era para o ator um sinônimo de identificação com o personagem; ele estava longe de viver o personagem ou representá-lo com estranhamento, mas se lançava em um processo de autopenetração e excesso, através do qual podia estabelecer o contato com os outros, uma criação profunda, a possibilidade de...

(...) formular interrogações angustiantes que voluntariamente evitamos para preservar o nosso limbo cotidiano. Livrando-se da canga que o define socialmente e de maneira estereotipada, o ator cumpre um ato de sacrifício, de renúncia, de humildade. Essa sucessão de feridas íntimas vitaliza o seu subconsciente e lhe permite uma expressividade que não se pode certamente comparar com a expressividade obtida com um cálculo frio ou com a identificação com o personagem. Violentando os centros nevrálgicos da sua psique e oferecendo-se com humildade a esse sacrifício, o ator, assim como o espectador que quer se entregar, supera a sua alienação e os seus limites pessoais e vive um clímax, um 'ápice', que é purificação, aceitação da própria fisionomia interior, libertação. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.99/100).

Já Flaszen acredita que os atores do Teatro-Laboratório se encarnavam no mito. Interpretavam a si mesmos como representantes do gênero humano, colocavam na ação o atrito entre a palpabilidade corpórea e espiritual com o modelo de um personagem em uma situação sugerida do drama, a situação de um modelo humano elementar. Ele faz isso oferecendo o mito encarnado com todas as consequências humanas que nem sempre são agradáveis. Suas analogias não estavam ligadas ao protagonista criado, não buscavam a semelhança do comportamento de um homem fictício em situações fictícias. Mas se colocavam entre a verdade geral do mito e sua própria verdade física e espiritual.

Se, suponhamos, faz um comandante que morre em batalha, não procura reproduzir em si a imagem de um verdadeiro comandante que realmente está em agonia no túmulo de combate; não procura o que aquele pode sentir e como se comporta, para depois viver e reproduzir subjetivamente no palco de modo crível, orgânico, esse conhecimento de algum modo objetivo sobre os comandantes agonizantes. Ao contrário, no próprio fato de que alguém se imagine como um comandante agonizante poderá encontrar-se a própria verdade, o que é pessoal, íntimo, subjetivamente deformado. E então, por exemplo, representará o próprio sonho de uma morte patética; a nostalgia de uma manifestação heroica; a humana fraqueza de sublimar-se à custa dos outros; desvelará as próprias fontes, uma após outra, como se desnudasse o tecido vivo. Não recuará, devendo violar a própria intimidade, os motivos pelos quais se envergonha. Ao contrário, o fará até o fim. É como se oferecesse – literalmente – a verdade do seu organismo, das experiências, dos recônditos, como se a oferecesse aqui, agora, diante dos olhos dos espectadores, e não em uma situação imaginada, no campo de batalha. E assim responderá à pergunta: como ser um comandante, sem ser um comandante? Como morrer em batalha, sem combater, nem morrer? Cumprirá o ato de desnudar-se

dos próprios conteúdos secretos, de sacrificar as falsidades superiores sobre o altar dos valores. (Flaszen/Grotowski, 2007, P.89).

Se, por um lado, o trabalho sobre as ações físicas era um instrumento através do qual o ator encontrava algo, alcançava uma descoberta pessoal, por outro, Grotowski não nega que essa descoberta pessoal do ator, trabalhando sobre elementos de seu universo particular, resultava na criação de um ser novo, de uma “vida real” onde fosse possível ver através do ator uma outra pessoa. É o caso de um ator citado por Richards (2005) que trabalhava em uma “Action Proposition” – já na fase não teatral de Grotowski no *Work Center*, com o uso correto das ações físicas. Seu trabalho se desenvolvia em cima de uma lembrança pessoal que recriava em ações uma noite de sua infância em que o pai desse ator chegou à sua casa cantando alto, muito bêbado, e que por fim caiu no chão desmaiado. Reconstruindo a linha lógica das ações físicas, o ator recordava exatamente o que seu pai havia feito naquela noite, reconstruindo seu comportamento físico.

Como descreve Richards, primeiro o ator tentou recordar esse comportamento e suas circunstâncias. O procedimento utilizado é bastante conhecido, cada passo era alcançado a partir de perguntas simples:

(Tradução minha) Seu pai entra na casa. De que maneira caminha? Com um passo pesado. Em que sentido era pesado? Para onde olhava? Olhava para o chão. Por que olhava para o chão? Em que parte de seu corpo estava localizada esse peso? Que canção cantava? E por que justamente essa canção? De que maneira a cantava? Em

que ressonador do corpo colocava a voz e por quê? Por que havia bebido?<sup>52</sup> (RICHARDS, 2005, P. 129/130)

Richards conta espantado que através da linha real de comportamento físico esse ator passou a descobrir os desejos internos de seu pai. Richards passou a ver através desse ator a figura de seu pai. “Não estava vendo F. *interpretar* seu pai, eu o via executar as ações de seu pai, simplesmente. Mas comecei a ver, através dele, outra pessoa: F. seguia ali, porém era como se outra pessoa aparecesse através dele” (Tradução minha)<sup>53</sup> (RICHARDS, 2005, P.130).

Citando seu próprio trabalho, Richards conta que todas as associações que realizava enquanto trabalhava com sua partitura de ações, sua “Main Action”, giravam em torno de seu evento pessoal e isso era o seu segredo. Alguém que assistisse sua partitura dentro da montagem global da peça não perceberia nunca esse segredo, mas apreenderia uma história completamente diferente.

Enquanto eu seguia minha série de ações físicas relacionadas com meu pai, a meu lado uma atriz seguia outra série de ações, completamente diferente: sua própria história pessoal. Porém, devido à precisa coordenação temporal e rítmica de algumas de nossas ações, e devido à nossa proximidade, um espectador

---

<sup>52</sup> “Su padre entraba en la casa. ¿De qué manera caminaba? con un paso pesado. ¿En qué sentido era pesado? ¿Hacia dónde miraba? Miraba hacia el suelo. ¿Por qué miraba al suelo? ¿Qué canción cantaba? ¿Y por qué justamente esa canción? ¿De qué manera la cantaba? ¿En qué resonador del cuerpo colocaba la voz y por qué? ¿Por qué se había emborrachado?”

<sup>53</sup> “No estaba viendo a F. “interpretar” a su padre, sino que más bien lo veía ejecutar las acciones de su padre, simplemente. Empecé a ver, a través de él, a otra persona: f. seguía allí, pero era como si otra persona apareciera a través de él”.

perceberia que nossas ações estavam inter-relacionadas (RICHARDS, 2005, P.110).

Como vimos, no relato do processo de edição descrito por Ouaknine, esse procedimento pode ser observado claramente na montagem de *O Príncipe Constante*. Cada ator possuía sua partitura individual; e a interação das partituras individuais era o que mais tarde vinha formar a partitura geral do espetáculo.

O ator Ryszard Cieslak que protagonizou a montagem como o príncipe construiu separadamente a sua partitura. Gostaria de encerrar esse capítulo com uma grande citação onde Grotowski fala dessa experiência que talvez tenha sido uma das mais importantes de sua pesquisa na arte. Grotowski e Cieslak chegaram juntos a uma simbiose na qual, nas palavras do próprio Grotowski, alcançaram um estágio onde já não pareciam mais duas pessoas, mas se tornaram uma, onde alcançaram juntos uma só existência.

Antes de encontrar-se no trabalho sobre o papel com os seus *partners* no espetáculo, por meses e meses Cieslak tinha trabalhado só comigo. Nada no seu trabalho era ligado ao martírio que no drama de Calderón/Slowacki é o tema do personagem de o Príncipe Constante. Todo o rio da vida no ator era ligado a uma recordação muito distante de toda obscuridade, de todo sofrimento. Os seus longos monólogos eram ligados às ações que pertenciam àquela recordação concreta da sua vida, as menores ações e os impulsos físicos e vocais daquele momento rememorado. Era um momento da sua vida relativamente breve – digamos algumas dezenas de minutos –, quando era adolescente e teve toda a sua sensualidade, tudo aquilo que é carnal, mas, ao mesmo tempo, detrás daquilo e de outro modo, e que é muito mais como uma prece. É como se entre esses dois aspectos aparecesse uma ponte que é uma prece carnal. O momento de que falo era, portanto, isento de toda conotação tenebrosa,

era como se esse adolescente rememorando se liberasse com o seu corpo do corpo mesmo, como se se liberasse – passo a passo – do peso do corpo, de cada aspecto doloroso. E, sobre o rio dos menores impulsos e ações ligados a essa recordação, o ator colocou os monólogos do Príncipe Constante.

Sim, o ciclo das associações pessoais do ator pode ser uma coisa e a lógica que aparece na percepção do espectador, uma outra. Mas entre essas duas coisas, diferentes, deve existir uma relação real, uma só profunda raiz, mesmo se estiver bem escondida. De outro modo, tudo se torna casual, fortuito. [...]

Mas o conteúdo do drama de Calderón/Slowacki, a lógica do texto, a estrutura do espetáculo em torno dele e em relação a ele, os elementos narrativos e os outros personagens do drama sugeriam que fosse um prisioneiro e um mártir que tentam quebrar, e que se recusa a submeter-se a leis que não aceita. E através dessa agonia do martírio ele atinge o ápice. [...]

O fundamento da montagem era a narração (em torno do ator que interpretava o Príncipe constante) que criava a história de um mártir: a encenação, a estrutura do texto escrito e, o que era certamente mais importante, as ações dos outros atores, os quais, por sua parte, tinham motivos próprios. Ninguém procurava interpretar, por exemplo, o procurador militar; cada um interpretava seus casos, questões ligadas à sua vida, estritamente estruturadas e inseridas na forma daquela história “segundo Calderon/Slowacki” (Flaschen/Grotowski, 2007, P.232/233).

Podemos afirmar que neste processo, e de uma maneira geral em todo o trabalho de Grotowski, o resgate de uma lembrança das sensações físicas do ator – no caso a sua primeira relação sexual, ou seja, um impulso pessoal, seguido da criação de uma partitura repetível de ações – tenha sido a chave para alcançar a organicidade no trabalho do ator.

Essas eram as ações físicas, um procedimento de criação do ator dentro dos espetáculos para chegar ao personagem, onde a disciplina e a espontaneidade caminhavam juntas para cumprir o objetivo maior do teatro de

Grotowski: tornar o testemunho possível, abrir caminho para uma experiência única, uma ação total alcançada através da relação inter-humana viva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como disse na introdução, meu interesse em estudar os processos de criação de Stanislavski e Grotowski está ligado à necessidade de organização do meu trabalho prático como ator, diretor e professor da Preqaria Cia Teatro. Por essa razão gostaria de citar o processo dos espetáculos “Tribunal Quarto de Zona” e “Fausto (s!)” nos quais estive à frente como diretor e nos quais observo uma interlocução quanto à maneira de criação. Farei isso chamando para o diálogo alguns conceitos elencados na pesquisa dos capítulos anteriores, mas sem grandes pretensões acadêmicas, já que o trabalho que realizamos dentro do grupo não pode ser considerado uma pesquisa ou um método, mas sim uma experimentação prática não teorizada.

Durante o processo de criação de “Tribunal Quarto de Zona” foi proposto ao grupo de atores que elaborassem cenas a partir de estímulos vários que nada tinham a ver com o roteiro dramaturgico. Por exemplo, a leitura de textos existencialistas como “A negação da morte” de Ernest Becker, “As perguntas da vida” de Fernando Savater e “O desespero humano” de Kierkegaard, entre outros, que serviram de referencial teórico para ambientação do universo existencialista. Após a leitura de cada texto os atores foram estimulados a criar cenas – a princípio individuais e depois em dupla, em trio e assim por diante – que abordassem os conceitos discutidos nos textos.

Outro processo empreendido foram exercícios em grupo de caráter ritualístico, que buscavam trazer vivências práticas dentro de alguns conceitos do existencialismo trabalhados previamente nos textos. Através de estímulos sonoros e dinâmicas corporais, propunha-se que os atores experimentassem

sensações de solidão, vazio e abandono; desejo, prazer e êxtase; irritação, raiva e selvageria; culpa, penitência, flagelo e morte; e assim por diante, distribuídos em um elenco de oito atores.

A partir desses estímulos os atores foram convidados, mais uma vez, a criar cenas que expressassem teatralmente as sensações que vivenciaram nos exercícios. Essas cenas foram repetidas diversas vezes e começaram a se configurar como partituras de ações.

O material resultante, tanto nas dinâmicas ritualísticas quanto na leitura dos textos, foram em sua maioria, viscerais. Leituras teatrais, mas que diziam respeito à interpretação individual dos atores – a princípio racional, a partir do referencial teórico, e em seguida emocional, advindas das sensações vividas, apontando um caminho de constante confrontação consigo mesmo e suas verdades absolutas.

Por outro lado, todo esse material rico em visceralidade, não tinha qualquer coesão dramaturgica, chegando até nós como um amontoado caótico de micro cenas que apesar de dialogarem conceitualmente, não constituíam uma trama.

Em um segundo estágio, trabalhamos com a improvisação de dois ou três atores utilizando o mesmo espaço cênico e repetindo no mesmo instante suas partituras de ações. Em alguns casos, essas improvisações vieram acompanhadas de músicas que de certo modo contribuía para a atmosfera do que estava sendo criado. A música transformava o *como* as ações eram realizadas sem alterar as ações, que continuavam a ser as mesmas.

Após algumas repetições, naturalmente começaram a surgir possibilidades de fusão entre as cenas e/ou partituras individuais. Algum ator

propunha uma ação de sua partitura exatamente após alguma ação de seu *partner*. Na repetição a ação de um ator executada logo após a ação de outro ator trazia, ao olhar da direção, a idéia de reação.

Os atores começaram a entender e se utilizar dessa relação. O simples fato de executar sua partitura de forma mais lenta para que determinada ação acontecesse simultaneamente com um determinado trecho da partitura de outro ator, transformava o *ritmo* com que a cena acontecia. Apesar da mudança de ritmo e da fusão das cenas, como diretor eu tentava fazer com que os atores mantivessem a intensidade e forma da ação realizada na primeira improvisação ligada aos temas da psicologia existencial.

Neste momento foi proposto ao grupo um argumento dramático, uma estória de amor e morte que funcionasse como o fio condutor do processo. A estória serviria como ambiente artístico receptivo, com princípio meio e fim, onde poderíamos inserir, de acordo com as necessidades do argumento proposto, àquelas cenas que a primeira vista nos pareciam contrárias e caóticas, sem coesão dramática, que as experimentações haviam gerado. Conservando as intenções as movimentações e, até mesmo a estética, e alterando as falas, essas cenas, “partituradas” em ações, foram deslocadas de seu contexto buscando manter a intensidade e servindo a nossa estória.

Se em sua proposta inicial uma atriz cantava e catava feijão para demonstrar seu cotidiano em busca da sobrevivência, na concepção da cena no espetáculo trocávamos os feijões por moedas que a prostituta recebia como fruto do seu trabalho e catava como se fosse feijão, ainda em busca da sua sobrevivência. Se em uma proposta inicial o homem beijava o chão gritando em desespero como se estivesse nos fins de seus dias e se despedisse do

mundo, em nossa montagem ele beijava a boca de outro homem conservando o tom de desespero e ainda despedindo-se, já que o homem que beija está morto. E assim por diante.

A título de experimentação vamos propor agora uma pequena brincadeira investigativa. A idéia é retomar um conceito que Stanislavski considerava de extrema importância, as *Circunstâncias Dadas*. Como disse, apenas a título de experimentação, vamos partir da definição e aplicação calcadas por Stanislavski e buscar seus possíveis correspondentes no trabalho desenvolvido por Jerzy Grotowski no Teatro-Laboratório, e na experiência empreendida pela Preqaria Cia de Teatro no processo de criação do espetáculo “Tribunal Quarto de Zona”.

Relembrando, nas palavras do próprio Stanislavski a expressão “Circunstâncias Dadas” significa:

(Tradução minha) A fábula da obra, seus fatos, acontecimentos, época, o tempo e o lugar da ação, condições de vida, nossa idéia da obra como atores e diretores, o que agregamos de nós mesmos, a *mise-em-scène*, a produção, os cenários e trajes, os acessórios, a iluminação, os ruídos e sons, e tudo aquilo que o ator deve levar em conta durante a sua criação<sup>54</sup>. (Stanislavski, 2003, p.67).

Na definição de Toporkov (1961), as “Circunstâncias Dadas” resumem a posição do autor ante a sociedade por sua mensagem ou conteúdo ideológico,

---

<sup>54</sup> “La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación”.

por isso, como já foi dito, o conceito de “circunstâncias dadas” está em consonância com fato de que Stanislavski nutria um grande respeito sobre a visão do autor do texto. Além de Toporkov, a atriz e professora María Ósipovna Knébel, também viveu experiências de criação com Stanislavski, e dá vários exemplos de como a ambientação histórica da obra, a época em que vive o personagem, de qual cidade ele veio, para onde está indo, a qual grupo social pertence; são circunstâncias de grande importância para a construção do personagem a ser representado. Para Knébel (1996), todo o trabalho de absorção da imaginação do passado e do futuro do personagem através das “Circunstâncias Dadas” está ligado à meta de recriação das idéias do autor através das ações realizadas no palco.

Mesmo que, até onde pudemos pesquisar sobre o trabalho de Jerzy Grotowski, as “Circunstâncias Dadas” não sejam uma grande preocupação do encenador Polonês, mesmo ele, teria que se haver com o que é posto em cena, “as circunstâncias dadas a um ator para que as leve em conta” no momento de criação, de acordo com a definição de Stanislavski.

Então quais seriam as circunstâncias dadas para o processo de criação no trabalho de Grotowski?

Podemos começar a responder essa pergunta, ressalto, de forma despretensiosa e experimental, a partir da descrição que Ludwik Flaszen (2007) faz do processo de criação de *Estudo sobre Hamlet* espetáculo/estudo dirigido por Grotowski no Teatro-Laboratório de Opole. Neste momento é importante lembrar que o Teatro-Laboratório desenvolveu suas atividades no período de 1959 a 1969 e este exemplo não pode ser tomado como procedimento de todo o trabalho de Grotowski.

Flaszen (2007), conta que sete atores participavam do *Estudo Sobre Hamlet*. A ação se desenvolvia em toda a sala e não havia cenografias. Os figurinos eram compostos por calças, camisas, cintos e gorros; desses elementos, segundo as exigências da ação, improvisavam-se as roupas. Nesse processo era o ator que compunha os elementos de cena: o cenário e o clima, o tempo e o espaço da ação. Para Flaszen, esse processo trouxe a tona o ideal do Teatro Laboratório elevado à forma extrema, o ideal do “teatro pobre” que tem o ator como único instrumento e que, conta com o espectador, como caixa de ressonância.

O objetivo principal da montagem de Hamlet no Teatro Laboratório, era a capacidade de criação espontânea e o treinamento da imaginação. Para tanto a obra de Shakespeare, junto a outro texto, foi tomada como estímulo. Esse outro texto é descrito por Flaszen como um amplo comentário, entendido como um projeto de encenação de Hamlet, do dramaturgo do simbolismo polonês, Stanislaw Wyspianski, colaborador de Gordon Graig. Trechos tirados desse comentário também foram utilizados como material textual da montagem de Grotowski funcionando como uma reflexão sobre Hamlet expressa na própria ação, em nível, inclusive, verbal.

De acordo com a descrição de Flaszen tanto o texto de Shakespeare quanto o ensaio de Wyspianski não foram utilizados como roteiros verbais irrevogáveis. Hamlet era um projeto inicial, uma proposta orientadora:

Se um fragmento do texto não incitava a imaginação dos atores, do diretor, era deixado de lado. Foram cortadas muitas cenas importantes do ponto de vista literário, cuja força estimulante demonstrou-se exígua na prática; foram

inseridos outros fragmentos até menos relevantes no plano literário (Flaschen/Grotowski, 2007, p.92).

Refletindo sobre essa breve descrição do processo de *Estudo Sobre Hamlet*, podemos colocar algumas questões de ordem comparativa no trabalho dos dois encenadores. Se nos processos descritos por Toporkov (1961) e Kenebel (1996) as “Circunstâncias Dadas” do texto são, para Stanislavski, ligadas à ambientação histórica da obra, a época em que vive o personagem, de qual cidade ele veio, para onde está indo, a qual grupo social pertence; no processo de *Estudo Sobre Hamlet* de Grotowski o texto não é a principal fonte para a ambientação da obra. Segundo Flaszen, na montagem de Grotowski o príncipe dinamarquês torna-se um camponês da polônia. Se o estudo insuficiente do texto “calava a imaginação do ator” de Stanislavski, no processo citado de Grotowski os fragmentos do texto que não “incitam a imaginação do ator” são descartados.

Flaschen fala da experiência de *Estudo sobre Hamlet* de forma inflamada como um “salto no desconhecido”, já que o diretor ajudava o ator a mobilizar suas “reservas espirituais” escondidas. Procurava-se arrancar as máscaras cotidianas e superar as imagens comuns rompendo as barreiras que impediam o ator de descobrir os “impulsos instintivos” e suas características carnis e espirituais. Impulsos que por “medo da reprovação” o ator normalmente camufla.

Apesar do *Estudo sobre Hamlet* não ter se tornado um espetáculo no sentido pleno da palavra, como define Flaszen, podemos observar nele uma experiência de abordagem do texto bem diferente das empreendidas por

Stanislavski, mesmo na sua última fase em que estava interessado no “método das ações físicas”, como na descrição de Toporkov para os processos orientados por Stanislavski nos últimos anos de sua vida.

Em *Estudo sobre Hamlet* de Grotowski, o ator não busca “recriar as idéias do autor no palco” e, pelo contrário, é motivado a elaborar suas próprias idéias a partir do texto. O “Se” mágico não é cogitado neste processo porque o ator não busca viver o personagem - “E seu eu fosse Hamlet?”; o personagem é antes uma ponte para a criação do ator. Questões como a época, as roupas ou as condições de vida do personagem saem do plano de determinação do texto para a inspiração do diretor que, neste caso, transforma a peça Hamlet em um drama sobre os camponeses poloneses.

No processo de “Tribunal Quarto de Zona” em detrimento às experiências citadas de Stanislavski e Grotowski as circunstâncias de criação para os atores não estavam ligadas nem à consonância, nem à negação do texto da estória a ser contada. Como pudemos perceber a criação estava ligada a alguns temas, ou ainda, à leitura que os atores faziam dos temas propostos. Essas leituras transformadas em blocos de cenas funcionaram como as “circunstâncias dadas” com as quais abordamos o processo de criação e elaboramos os primeiros blocos de cena partiturados em ações.

Na minha pesquisa não abordei a organicidade como um conceito, mas, para essas considerações, talvez seja importante destacar que esse era um elemento importante para os dois encenadores. Em seu trabalho, Grotowski redefine a noção de *organicidade* colocada por Stanislavski. Para o encenador russo, “organicidade” significava as leis naturais da vida “normal”, as quais, por meio da estrutura e da composição do personagem aparecem no palco e se

convertem em arte. Enquanto que para Grotowski, *organicidade* significa a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que nasce dentro do corpo e tem como fim a realização de uma ação precisa.

Através do estudo da ação física, Stanislavski (1961) tornou-se consciente da importância do tema dos impulsos. Falava da possibilidade que o ator tem de estimular e reforçar os impulsos que “existem dentro da ação”. Mas associava esses impulsos aos olhos e ao rosto, à periferia do corpo. Essa perspectiva contradiz as indicações de Grotowski que, a exemplo de outros pesquisadores europeus, localiza o nascimento dos impulsos no centro do corpo, a partir da coluna vertebral.

O ponto de vista de Grotowski é que o ator busca uma corrente essencial de vida, os impulsos estão enraizados profundamente dentro do corpo e depois se estendem para fora. Esta diferença no trabalho sobre os impulsos é lógica se temos em conta que Grotowski busca os impulsos orgânicos no corpo em uma estética completamente diferente da utilizada por Stanislavski, perseguindo uma plenitude corpórea, uma ação total que não é a da vida cotidiana.

Antes de apresentar alguns comentários sobre o processo de criação do espetáculo *Fausto(s!)* da Preqaria Cia de Teatro, gostaria de retomar uma diferença clara entre o trabalho de Stanislavski e Grotowski relativa à abordagem que os atores fazem do personagem. Como vimos, no trabalho de Stanislavski o “personagem” é um ser novo, nascido da combinação entre o personagem escrito pelo autor e o ator mesmo. O ator, a partir do seu “eu sou”, se dispõe a buscar as circunstâncias do personagem proposto pelo autor até chegar a um estado de quase identificação com o personagem.

Já nos espetáculos do Teatro-Laboratório o “personagem” existia, mas funcionava como uma espécie de “máscara” pública. O ator não necessariamente se identificava com o personagem, já que este era construído através da montagem e se manifestava principalmente na mente do espectador. Esse procedimento pode ser percebido claramente no processo de construção do príncipe constante de Ryszard Cieslak, onde o ator criou sua partitura em cima da lembrança de sua primeira experiência sexual, uma intimidade protegida pela “máscara” pública do personagem proposto pela montagem e o texto.

Assim, nos espetáculos de Stanislavski a identificação do ator e, nos espetáculos de Grotowski, a “máscara” pública, colocam em cena o personagem ao qual o público torce e acompanha. Podemos dizer que nos dois casos apresentados acima, através das ações físicas o ator veicula sua personagem apagando seu processo de fabricação.

No caso de *Fausto(s!)* a ação física é utilizada de forma que a elaboração, ou fabricação do personagem, torna-se parte do ato teatral. Uma escolha da encenação é valorizar as costuras do personagem e os truques do ator. A gestualidade de mãos e braços a inclinação do corpo, a forma de tirar ou colocar o casaco são os indicadores de transformação: a passagem homem/demônio, Fausto/Mefistófeles acontece aos olhos do público. Tudo isso porque Fausto é todos e ninguém, somos nós que “ansiamos o desejo no auge do prazer”, que conquistamos algo e logo queremos outra coisa, queremos mais, sempre mais. Por isso o público está junto, caminha junto, acompanha Fausto em sua jornada pelo desejo.

Essa transformação aos olhos e ao lado do público se faz em via de fusão, entre hesitação e confiança, a aquilo que o ator veicula, privatizando seu corpo, pegando-o emprestado, obrigando-o, de forma sutil, a uma aproximação física de quem assiste, indicando a possibilidade de uma troca de registro corpóreo que busca uma comunicação não verbal.

Em *Fausto(s!)* a dramaturgia segue uma linha lógica de acontecimentos: Deus negocia e permite que Mefistófeles vá a Terra para tentar Fausto. Fausto evoca Mefistófeles e ele aparece. Fausto sente medo, mas faz o pacto. Eles vão a um bar e Fausto se diverte. Fausto se apaixona pela imagem de Margarida. Fausto pede a Mefistófeles que a conquiste para ele. Ele o leva para a cozinha da Bruxa, onde passa por cirurgias plásticas para ficar mais jovem e bonito. Depois Mefistófeles dá a Margarida vários presentes em nome de Fausto, convence Marta, amiga de Margarida, a persuadi-la à se encontrar com Fausto. Eles jantam juntos e no dia seguinte se encontram na Floresta. Mefisto dá a Fausto um sonífero que Margarida entrega a sua Mãe, mas a dose é muito forte e ela acaba morrendo. Fausto e Margarida têm sua noite de amor e ela engravida. Margarida aborta, se perde e acaba se tornando uma prostituta.

Toda essa linha dramática proposta por Goethe está no espetáculo, mas apresentada de maneira entrecortada, a partir de várias estéticas teatrais. E, embora esse não tenha sido um desejo do grupo, parece que o resultado dramaturgico da peça se aproximou das características daquilo que vem sendo chamado de *Teatro Performativo* por Josette Ferral ou *Teatro Pós-dramático* por Hans-Thies Lehman. Mesmo nessas circunstâncias podemos identificar

no trabalho do ator conceitos e características levantadas por Stanislavski e Grotowski.

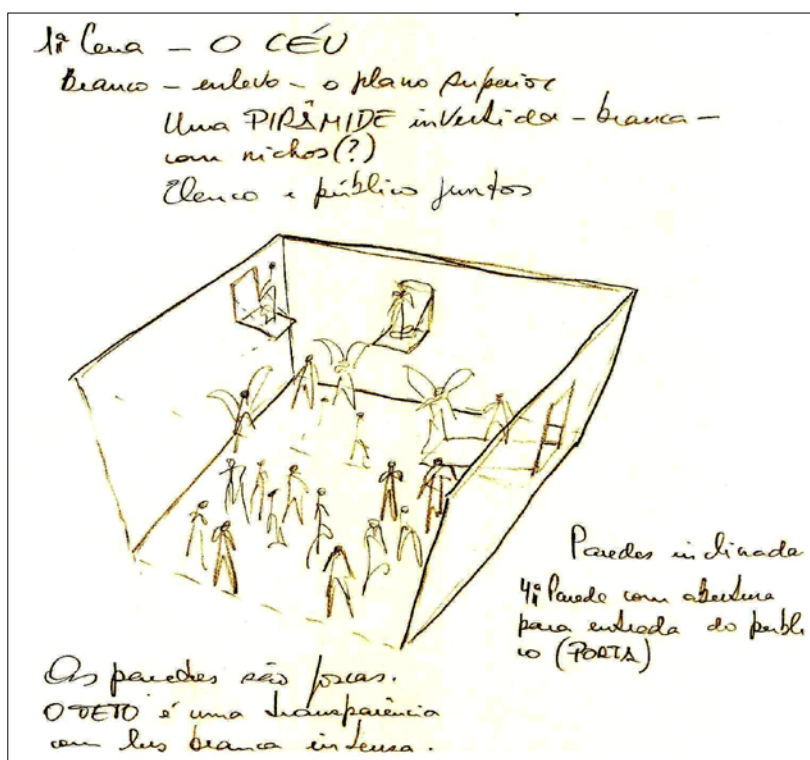
Durante o processo de *Fausto(s!)* os atores foram incentivados a criar cenas abordando alguns dos grandes temas universais elencados pela leitura do Fausto de Goethe. Assim, a partir desse pressuposto a cozinha da bruxa que prepara em seu caldeirão um elixir capaz de rejuvenescer Fausto, se transformou em uma clínica de reabilitação estética, um spa/academia que oferece serviços de cirurgia plástica, redução de estômago ou escova permanente. Os animais que circundam e servem a bruxa, se tornaram os personal trainers, garotos bombadões sempre prontos a ajudar as pessoas a ficarem “saradas”.

Outra idéia foi partir do alegórico – personificando Deus, os anjos e o demônio em seres humanos, para chegar na resignificação desses naquilo que está contido em cada indivíduo. Em dado momento do texto original, Fausto questiona Mefistófoles da razão pela qual ele, um demônio com poderes sobrenaturais, perde seu tempo com uma pequena alma, um "grão de areia" em relação ao imenso universo. Diante do questionamento, Mefistófoles se declara incapaz de destruir o mundo: "Já desencadei sobre ele marés, tempestades, incêndios, tremor de terra: mar e terra contiuam em sossego. Do ar e da água , como da terra mil gérmens brotam e frutificam no seco, no úmido, no frio e no quente. Se eu não tivesse reservado o fogo para mim, nada teria de meu". De novo uma leitura de aproximação se faz possível: o demônio se declara incapaz de destruir o mundo, mas basta parar um dia para ver os noticiários, todos os problemas de aquecimento glogal, efeito estufa e poluição,

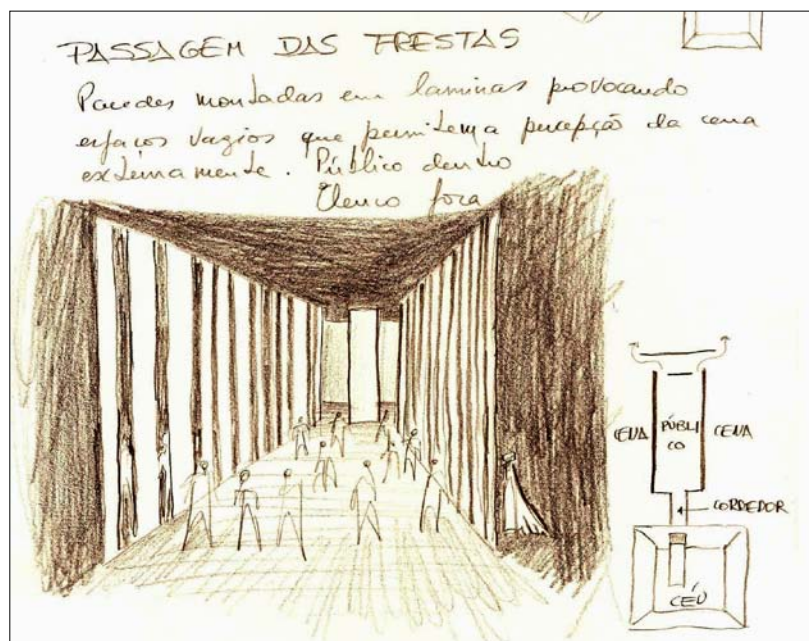
para descobrir que o homem, protegido em sua insignificância em relação ao universo está fazendo aos poucos o que Mefistófoles afirma não conseguir.

Foi na proposição de uma linha dramática traçada a partir de algumas das locações sugeridas pelo texto de Goethe, onde o público itina por diversas generos e estéticas teatrais, que o espetáculo acabou se aproximando do universo performativo. Abaixo a descrição de duas cenas seguidas de seus respectivos estudos de cenário que podem colaborar para a compreensão dessa idéia de itinerancia. Os desenhos são de Raul Belém Machado:

Cena 1 – Céu: um ambiente de espera onde se inicia uma intervenção performática de anjos. Uma sala branca onde o público se encontra com Deus e um CORO de anjos vestidos de branco. Mefistófeles entra e depois de uma conversa, uma aposta com Deus quanto à corrupção da alma de Fausto, abre uma porta que dá para um túnel feito de madeira.



Cena 2 – Túnel onde o público está dentro da cena e é observado pelos atores que estão na periferia. Entre uma ripa e outra da madeira que formam as paredes desse túnel existem frestas por onde entra a pouca luz que ilumina o ambiente. É também por entre essas frestas que o coro, antes de anjos, agora de crianças birrentas em alusão aos “querubins do limbo” do texto original, observa o diabo e o público que o seguiu.



Assim a linha de acontecimentos não é mostrada de forma narrativa, e sim em imagens cênicas e textuais ligadas a uma experimentação estética de mudança de cenários e, conseqüentemente, da perspectiva de olhar do público, que hora está sentado em formato passarela, hora em palco italiano, hora arena, hora em pé entre os atores, ou ainda, se quiserem, sentados ou encostados no cenário.

Boa parte da partitura de ação dos atores foi criada coletivamente a partir de improvisações ligadas a exercícios de trabalho em grupo, como o platô e o gride. A partir desses exercícios foi criado, por exemplo, uma cena em que

nove atores assumem o personagem do próprio Fausto. Nessa cena há uma proposta de subjetivação interna das ações. Enquanto se movimentam e sustentam uma forma externa criada coletivamente para o personagem título, os atores devem realizar tarefas físicas, bem próximas das propostas por Stanislavski a seus atores, como evitar a aproximação de Mefistófeles ou impedir que ele se sente em uma das dez cadeiras distribuídas pelo espaço. Quando finalmente permitem que Mefistófeles se sente essa ação tem um valor simbólico, significa que o pacto foi fechado e Fausto se rendeu ao seu próprio desejo.

Esse procedimento teve lugar porque todos os atores têm algum momento dentro da montagem em que interpretam os personagens de Fausto e Mefistófeles. Foi uma escolha da encenação trabalhar com a idéia de coro para dar conta de uma questão semântica. O pano de fundo que permeia todo o espetáculo está ligado à sociedade de consumo e ao culto a beleza. Um desejo incessante de querer sempre mais, uma metáfora retirada de Goethe: "Ele (Mefistófeles) criou no meu peito um fogo vivo que me atrai para todas as imagens da beleza, assim me sinto transportado do desejo ao prazer e em pleno prazer anseio pelo desejo". Essa é uma característica de todo ser humano: "no auge do prazer, anseia pelo desejo", acaba de conquistar algo e já está pensando na próxima conquista. Isso é humano, embora Fausto atribua essa falculdade ao demônio, ela é humana, e é, de certa forma, o motor do mundo e sua maneira de auto-destruição. Nesse sentido todos fizeram o pacto e todos são Fausto(s!).

Acredito que uma pesquisa séria trançando paralelos mais aprofundados, como os que pincei de forma breve sobre as "circunstâncias dadas" e as

“tarefas”, elencando outros conceitos advindos do trabalho de Stanislavski e Grotowski sobre as ações físicas, poderia contribuir de alguma forma para nortear processos contemporâneos de criação, e quem sabe, ajudar na reorganização da ausência de normas de que fala Bauman e que citei na introdução dessa pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASLAN, Odette. *O Ator do Século XX*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- BURNIER, Luiz Otávio. *A arte de Ator: da técnica à representação*. São Paulo, Tese de Doutorado da PUC, 1994.
- CIESLAK, Ryszard e TORZECKA, Marzena. *Je cours pour toucher l'horizon in Ryszard Cieslak, Acteur-emblème des années soixante*. Paris, Actes Sud-Papiers, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- GROTOWSKI, Jerzy / FLASZEN, Ludwik. *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. *El Performer*. In: Revista Máscara. Ano 3, Nº11-12, México, Escenología, A.C., 1993.
- GROTOWSKI, Jerzy. *El Principe Constante de Ryszard Cieslak*. In: Revista Máscara. Ano 4, Nº16, México, Escenología, A.C., 1994.
- KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavski*. España, Editorial Fundamentos, 1996.
- KNÉBEL, María Ósipovna. *La Palabra em la Creación Actoral*. España, Editorial Fundamentos, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, 1962.

- MAGALDI, Sábado. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. In: Revista SBAT. Rio de Janeiro: SBAT, setembro, 1996.
- OUAKNINE, Serge. *Le Prince Constant. Etude et reconstitution du déroulement du spectacle* in *Les Voies de La Création Théâtrale*. Paris – VII, Éditions du Centre National de La Recherche Scientifique, 1970.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos Espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar com Grotowski sobre las acciones físicas*. España, Alba Editorial, s.l.u., 2005.
- SANTOS, Fabio Cordeiro dos. *Processos criativos da Cia dos Atores*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2004.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Argentina, Editorial Quetzal, 1997.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Espanha, Alba Editorial, 2003.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo Del actor sobre su Papel*. Argentina, Editorial Quetzal, 1975.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.
- TOPORKOV, Vasili O. *Stanislavski Dirige*. Buenos Aires, Compañia General Fabril Editora, 1961.