



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**FÁBIO JOSÉ DE OLIVEIRA DOS SANTOS**

**UM ESTUDO SOBRE A ANÁLISE ATIVA E A FORMAÇÃO DO ATOR-  
CRIADOR**

Salvador  
2019

**FÁBIO JOSÉ DE OLIVEIRA DOS SANTOS**

**UM ESTUDO SOBRE A ANÁLISE ATIVA E A FORMAÇÃO DO ATOR-  
CRIADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. João Alberto Lima Sanches

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Santos, Fábio  
UM ESTUDO SOBRE A ANÁLISE ATIVA E A FORMAÇÃO DO  
ATOR-CRIADOR / Fábio Santos. -- Salvador, 2019.  
143 f.

Orientador: João Sanches.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia) --  
Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2019.

1. Análise Ativa. 2. Stanislávski. 3. Maria  
Knebel. 4. Ator-Criador. I. Sanches, João. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

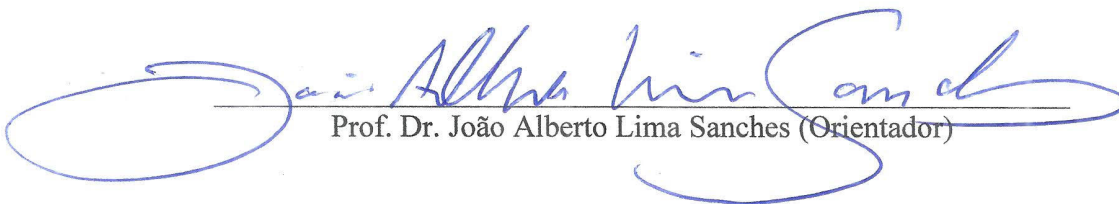
**Fábio José de Oliveira dos Santos**

UM ESTUDO SOBRE A ANÁLISE ATIVA E A FORMAÇÃO DO ATOR-CRIADOR


Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 29 de julho de 2019.

**Banca Examinadora**

  
Prof. Dr. João Alberto Lima Sanches (Orientador)

  
Prof. Dr. Celso de Araújo Oliveira Júnior (UFRB)

  
Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (PPGAC/UFBA)

## AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho em primeiro lugar a minha mãe, Iara Fernandes de Oliveira. Sem sua ajuda e incentivo não conseguiria chegar até aqui. Aproveito para pedir desculpas por não lhe convidar para as minhas refeições de grau.

Dedico também a Greciane Neres do Nascimento pela parceria, preciosa companhia e pela ajuda, também por me aguentar nos momentos difíceis. Para alguém que vive junto de mim, os momentos difíceis são todos aqueles em que estou acordado.

Ao meu amigo Osvanilton Conceição, pelo incentivo e pela ajuda em todos os momentos dessa pesquisa, da elaboração do projeto à finalização da dissertação, sem seus conselhos meu caminho seria muito mais difícil. Será que um dia trabalharemos juntos em algo?

À minha amiga Osvaldice Conceição que nunca deixou eu me afastar do Teatro, e que nunca, mesmo longe, se afastou de mim. Saudades dos nossos sonhos.

Ao meu tio Antônio Menezes Figueiredo, que sempre gostou de dizer que eu gostava de estudar. Quando a gente é menino fica se achando meio abestalhado por causa disso, mas depois que cresce a gente percebe a importância.

Ao meu irmão Lailton Junior e família (Sílvia, Yasmin e Gabrielle) pela importante acolhida nos momentos em que precisei cuidar da dissertação e de mim.

À Maria Edjan, mãe de minha mulher, e Tâmara Neres que sempre me receberam de braços abertos em todos os momentos desta caminhada.

A Grégoire Van Havre, tradutor e amigo em viagens e caminhadas.

A Cristiano Rezende Matos pelas ajudas e conversas. Sempre é bom conversar sobre nossos trabalhos com colegas de turma.

À professora Meran Vargens, pelos aprendizados, pelo carinho e pela paciência em lidar com meu caso, quase que perdido.

Ao meu orientador João Sanches, pelo muito que fez em tão pouco tempo. Uma pena não termos nos conhecido antes.

Aos professores Celso Júnior e Raimundo Matos pelos preciosos conselhos, essenciais para a melhoria deste trabalho.

Ao professor Érico José por ter participado do início desta caminhada.

A todos os artistas que me olharam nos olhos, neste lugar (o teatro) em que para mim é mais fácil olhar nos olhos dos outros. A todos aqueles que juntos comigo desejaram

transformar nossas cenas em momentos recheados de “verdade”, para preencher de poesia a vida dos espectadores, e também as nossas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC) pela oportunidade de ampliar o meu mundo.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), órgãos indispensáveis para o desenvolvimento da pesquisa acadêmica em nosso país.

Aos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff por possibilitarem uma revolução nos ensinos universitário, tecnológico e técnico em nosso país, o que me forneceu a possibilidade de realizar este estudo.

SANTOS, Fábio José de Oliveira dos. Um estudo sobre a análise ativa e a formação do ator-criador. 143 f. 2019. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

## RESUMO

Este trabalho realiza uma investigação sobre a análise pela ação e suas potencialidades de utilização pelo ator-criador. Neste sentido, enfoca em aspectos como a formação do ator e as possibilidades de aplicação desta forma de trabalho para a criação teatral. Para isso, foi realizada uma revisão bibliográfica com o fim de levantar dados referentes ao surgimento e desenvolvimento da análise pela ação, com foco especial no trabalho de Maria Knebel e alguns de seus alunos. A intenção foi identificar as principais potencialidades desta forma de criação teatral em processos de formação de atores e diretores, bem como para a montagem de espetáculos e, além disso, registrar os desenvolvimentos promovidos em suas formas de aplicação por alunos e seguidores de Constantin Stanislávski. O mesmo foi realizado em relação aos autores nacionais que debruçaram-se sobre o tema ou que utilizaram a análise pela ação no desenvolvimento de seus trabalhos artísticos. Através deste trabalho procurei realizar uma série de reflexões referentes a aplicação da análise pela ação nos processos de criação da cena. O mesmo foi feito em relação à importância dos *études* nos processos pedagógicos de Stanislávski. Além disso, descrevo uma série de experiências vividas durante a minha formação como ator e professor, todas envolvendo estas formas de trabalho.

Palavras-Chave: Análise Ativa. Stanislávski. Maria Knebel. Ator-Criador.

SANTOS, Fábio José de Oliveira dos. A study on active analysis and actor-creator training. 143 f. 2019. Master Dissertation – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

## SUMMARY

This work performs out an investigation about the active analysis and its potentialities of use by the actor-creator. In this sense, the research focuses on aspects such as the training of the actor and the possibilities of application of this method of work for theatrical creation. For this, a bibliographical review was carried out in order to collect data regarding the emergence and development of the active analysis, with a special focus on the work of Maria Knebel and some of her students. The intention was to identify the main potentialities of this method of theatrical creation in processes of actors and directors training, as well as for the organization of spectacles, and also to record the developments promoted in its forms of application by students and followers of Constantin Stanislávski. The same was done in which concerns national authors who studied the subject or who used the active analysis in the development of their artistic works. In this research, I sought to reflect on the application of analysis for action at the processes of scenic creation. The same was carried out on the importance of *études* in Stanislávski's pedagogic processes. Moreover, I describe series of experiences lived during my own training as actor and teacher, all of them have involved these forms of work.

Keywords: Active Analysis - Stanislávski - Maria Knebel - Actor-Creator.



SANTOS, Fábio José de Oliveira dos. Une étude de l'analyse active et de la formation de l'acteur-créateur. 143 f. 2019. Dissertation (Maîtrise) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

## RÉSUMÉ

Ce travail s'intéresse à l'analyse par l'action<sup>1</sup> et à son potentiel d'utilisation par l'acteur-créateur. En ce sens, il se concentre sur certains aspects, tels que la formation de l'acteur et les possibilités d'application de ce type d'approche pour la création théâtrale. Pour ce faire, la révision bibliographique a pour but de réunir les données disponibles sur l'émergence et le développement de l'analyse par l'action, avec une attention particulière sur le travail de Maria Knebel et de certains de ses élèves. Elle a donc comme intention d'identifier les principales potentialités de cette forme de création théâtrale dans le processus de formation des acteurs et des directeurs, ainsi que dans le montage de spectacles, ainsi que de mettre en lumière les apports proposés par les élèves de Constantin Stanislávski. Le même travail a été fait pour les auteurs nationaux qui se sont intéressés à ce thème, ou qui ont fait usage de l'analyse par l'action dans le développement de leurs travaux artistiques. Au travers de cette recherche, je propose une série de réflexions sur l'application de l'analyse par l'action dans le processus de création de la scène, ainsi que sur l'importance des études dans le processus pédagogique de Stanislávski. Enfin, je décris différentes expériences vécues au cours de ma formation en tant qu'acteur et professeur et qui ont suivi cette même approche.

Mots-clés: Analyse par l'action. Stanislávski. Maria Knebel. Acteur-créateur.

---

<sup>1</sup> Foi solicitada ao tradutor a utilização do termo análise pela ação, conforme Vassíliev recomendou aos tradutores do livro para a língua francesa (*L'Analyse-action*). Este mesmo livro foi traduzido para o português com o nome: Análise-Ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski (KNEBEL, 2016).

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO I - UM SISTEMA EM MOVIMENTO</b> .....	25
2.1	SOBRE AS AÇÕES FÍSICAS E A ANÁLISE ATIVA.....	29
2.2	A ANÁLISE ATIVA EM MOVIMENTO.....	32
2.2.1	<b>Maria Knebel</b> .....	33
2.2.2	<b>Tovstonógov</b> .....	39
2.2.3	<b>Vassíliev</b> .....	41
2.2.4	<b>Carnicke</b> .....	43
2.3	ANÁLISE ATIVA NO BRASIL.....	44
2.3.1	<b>Eugênio Kusnet</b> .....	44
2.3.2	<b>D'Agostini</b> .....	46
2.3.3	<b>Novos Pesquisadores</b> .....	50
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO II - ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A ANÁLISE ATIVA</b> .....	59
3.1	ANALISANDO A AÇÃO COM O CORPO INTEIRO.....	60
3.2	ANÁLISE ATIVA ALÉM DO TEXTO ESCRITO.....	70
3.3	ANÁLISE ATIVA COMO UM PROCESSO DE RECRIAÇÃO.....	74
3.4	ANÁLISE ATIVA E O ATOR-CRIADOR.....	82
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO III - EXPERIÊNCIAS E PROPOSTAS DE ANÁLISE EM AÇÃO</b>	86
4.1	UMA EXPERIÊNCIA COM ANÁLISE ATIVA (?).....	86
4.2	ANÁLISE ATIVA NA PEÇA “O CASAMENTO SUSPEITOSO”.....	91
4.3	ANÁLISE ATIVA EM SITUAÇÕES PEDAGÓGICAS.....	94
4.3.1	<b>Oficina PACE</b> .....	95
4.3.2	<b>Aula Didática UFBA</b> .....	97
4.3.3	<b>Análise em Ação com o Professor Harildo Déda</b> .....	99
4.4	<i>ÉTUDE</i> NÚCLEO DO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE STANISLÁVSKI.....	104
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	109
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	113
	<b>APÊNDICE A – Memorial</b> .....	120
	<b>APÊNDICE B - Uma proposta para a Análise Ativa na poesia de Alberto Caeiro</b> .....	125

## 1 INTRODUÇÃO

*“As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido, as coisas não têm paz.”*

*(Arnaldo Antunes)*

O período entre 1936 e 1938 é considerado como a fase de gestação dos processos da forma de trabalho teatral que hoje chamamos de análise ativa. Processos que aconteceram poucos anos antes da morte do seu idealizador Constantin Stanislávski (1863-1938), ator, diretor, pedagogo e escritor russo mundialmente conhecido pelas suas reflexões referentes ao fazer teatral, em especial no que diz respeito ao trabalho dos atores. O conjunto de conhecimentos construídos a partir de sua vida no teatro influencia até hoje muitos artistas, não apenas no teatro mas também no cinema e na televisão. Apesar disso, conhecemos pouco ainda em relação à sua produção referente ao fazer teatral.

Através desta pesquisa descobri que antes de chegar à análise ativa, objeto principal de estudo neste trabalho, e ao Método das Ações Físicas, Stanislávski já empreendia experiências relativas às ações físicas. Num artigo chamado “Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta”, Picon-Vallin (2006) narra um episódio da vida dos dois mestres russos que nos deixa entrever essa possibilidade. Neste episódio, Meyerhold<sup>2</sup> participa como ator da montagem de “As três irmãs”, texto de Anton Tchekhov<sup>3</sup> (1860-1904). O ano é 1901 e Stanislávski dirige a montagem no Teatro de Arte de Moscou (TAM). Segundo a autora, nesta montagem, Stanislávski já utilizava princípios integrantes das ações físicas. No episódio narrado por ela, Meyerhold não conseguia exprimir um frêmito solicitado por Stanislávski. O diretor então o fez desenvolver uma garrafa durante a cena:

[...] a partir dos movimentos de seu corpo, das tensões implicadas por essa ação, algo brotou, semelhante ao sentimento buscado, que não era o sentimento, mas podia ser percebido como tal pelos observadores. A atuação do exterior para o interior, que caracteriza a pesquisa meyerholdiana, lhe foi de alguma forma revelada por Stanislávski, mesmo se, entre as soluções que experimentava, Stanislávski tenha optado, na época, pela via contrária. No entanto, ele voltará a esse tipo de atuação

---

<sup>2</sup> Vsevolod Emilevich Meyerhold foi um ator e diretor de teatro. Reconhecido como um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. No início da carreira fez parte do Teatro de Arte de Moscou (CONRADO, 1969).

<sup>3</sup> Escritor russo que se destacou como dramaturgo e contista.

em vários momentos de sua carreira, antes de fazer a respeito uma investigação sistemática entre 1935 e 1938. (PICON-VALLIN, 2006, p. 18-19).

Este fato mostra como o processo de investigação relativo às ações físicas nas experimentações feitas por Stanislávski é anterior à década de 30 do século XX. Por outro lado, mostra a influência exercida pelo mestre no desenvolvimento da pedagogia e da poética de Meyerhold. É sabido que os dois mestres discordavam em relação ao caminho para a construção do trabalho do ator, particularmente nas relações entre o exterior e o interior (corpo – mente/espírito): para Meyerhold esse caminho partia do exterior para o interior, no caso de Stanislávski a busca é por uma integração entre o exterior e o interior. No caso acima citado, o importante é observarmos como Stanislávski se propõe a buscar formas de integrar o corpo nos processos de interpretação dos atores e como isso influenciou o seu, na época, jovem ator Meyerhold a desenvolver todo um sistema de interpretação e encenação.

Segundo Michelle Zaltron, os processos com ações físicas já eram realizados desde 1912, no primeiro estúdio<sup>4</sup> do TAM. Durante este período, já eram utilizados *études* para experimentação, aprofundamento e transmissão dos elementos do Sistema<sup>5</sup> (ZALTRON, 2011, p. 103).

Podemos concluir, a partir do exposto acima, que os princípios fundamentais das futuras práticas, stanislavskianas, em especial as ações físicas, já vinham sendo estudados e elaborados através de suas práticas teatrais, não apenas nos trabalhos de criação, mas também na preparação dos atores. O desenvolvimento de tais processos possibilitou o surgimento do Método das Ações Físicas e da análise ativa, como são comumente conhecidos.

Como nos diz Bonfitto, quando Stanislávski iniciou a sua vida no teatro: [...] o trabalho do ator consistia na simples repetição de procedimentos e códigos que caracterizavam as personagens e as situações [...] (BONFITTO, 2002, p. 21-22). Tais códigos

---

<sup>4</sup> “Estes se constituíam em espaços que funcionavam como laboratórios onde o mestre desenvolveu o seu “sistema”, experimentou e explorou os princípios fundamentais do processo criativo da arte do ator com os estudantes” (D’AGOSTINI, 2007, p. 5-6).

<sup>5</sup> Segundo Carnicke (2009): “Palavra preferida de Stanislávski para seu compêndio de atrativos/chamarizes/iscas (lure) e técnicas para o ator. Ele viu seu Sistema como um “guia” do ator e uma “gramática” da atuação que facilita a comunicação expressiva do palco, não um currículo dogmático ou obrigatório/exigido (required). “Meu Sistema deve servir como uma porta de entrada (doorway) para o trabalho criativo”, escreve ele (II 1986, p. 193). Deste ponto de vista, ele explica que seu sistema é aplicável a qualquer performance em qualquer estilo. “O Sistema não é uma tendência artística, não é um estilo. Ele é como o treinamento vocal” (II 1986, p. 254). Para melhor compreender o sistema são importantes também as palavras de Benedetti (1982, p. 10), segundo as quais: “O Sistema Stanislávski não é uma abstração; é uma atividade e uma prática. É um método de trabalho para atores a trabalhar. É um sistema, porque é coerente, lógico – sistemático. Quem imagina que o Sistema irá produzir resultados através de uma compreensão puramente intelectual, uma compreensão em separado/destacada [*detached comprehension*] de suas ideias básicas ficará desapontado. O Sistema não é um modelo teórico [*theoretical construct*], ele é um processo. Os textos de Stanislávski que possuímos são um guia para esse processo e um convite para experimentá-lo direta, pessoal e criativamente.”

eram constituídos, geralmente, por poses e gestos que correspondiam a determinados sentimentos e situações vividos pelas personagens. Em contraposição a isso, Stanislávski propõe o casamento entre movimentos e objetivos das personagens, materializado numa ação orgânica, o que vai ser chamado de ação física. Este tipo de ação serviria para “convocar” outros elementos do sistema necessários ao trabalho de interpretação.

É importante falarmos mais um pouco sobre a construção da organicidade na cena. Segundo Richards (2014), a organicidade para Stanislávski “significava as leis naturais da vida ‘normal’ que, através da estrutura e da composição, aparecem no palco e se tornam arte” (RICHARDS, 2014, p. 107). Era importante para Stanislávski desenvolver uma cena que aparentasse ao público a verdade da vida e que as interpretações dos atores suscitasse uma percepção semelhante à que temos em relação aos nossos atos do cotidiano. Não se trata de reproduzir cenas no palco exatamente iguais às cenas da nossa vida real, mas de construir cenas que aparentem a verdade das cenas de nosso cotidiano. Uma das soluções para este problema surgiu a partir da ideia de integrar o corpo e a mente no trabalho do ator, realizando a integração entre movimentos corporais e objetivos da personagem. Ou seja, agindo como em nossa vida cotidiana, pois nas ações cotidianas corpo e mente trabalham juntos para a consecução de suas ações. Corpo e mente são um só (corpo).

É relevante destacar que Stanislávski não foi o primeiro a manifestar interesse no estudo das relações corpo e mente (interior-exterior) no trabalho do ator. No livro “Paradoxo sobre o comediante”, Diderot (1713-1784) já manifestava suas preocupações em relação ao problema corpo e mente na arte do ator (NUNES, 2006) e alguns anos antes das pesquisas de Stanislávski, François Delsarte (1811-1871) já afirmava que “não há verdade na expressão, se a uma modalidade expressiva exterior não corresponder um respectivo impulso interior” (BONFITTO, 2002, p. 9).

No entanto, Stanislávski se destaca deste grupo por haver elaborado uma série de conhecimentos que possibilitaram não apenas a construção, mas também a manutenção dessa organicidade em trabalhos teatrais de longa duração. Para ele, o trabalho do ator deve depender de sua técnica e de seu conhecimento sobre o ofício e não apenas do talento, de momentos de inspiração, ou mesmo da reprodução de poses e gestos que representam estados emocionais.

Em seu livro “Análise-Ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski”, Maria Osipovna Knebel (1898-1985), ex-aluna de Stanislávski e que teve papel essencial na divulgação do trabalho realizado nos últimos anos de vida do mestre, fala sobre a decepção

que este sentiu ao perceber a falta de organicidade que os atores levavam para a cena ao tentar aplicar aquilo que fora estabelecido durante o trabalho de mesa. Isso ficava claro durante a montagem das cenas, quando se revelava perfeitamente o quanto os corpos mostravam-se desvinculados do que havia sido planejado anteriormente. Segundo ela, isto acontecia devido a dois problemas principais: a passividade do ator, que deixava ao encargo do diretor a responsabilidade de aproximar-se do papel; e a “[...] cisão artificial, contrária à vida, entre os aspectos psíquico e físico da existência cênica do intérprete dentro das circunstâncias propostas da peça.” (KNEBEL, 2016, p. 24).

A solução foi colocar o corpo em cena desde o início dos ensaios, fazendo com que toda integralidade de nossa natureza participasse do processo criativo e não, como nos processos anteriores, apenas a mente e a voz que repetia o texto (muito provavelmente, sem a devida “presença” do corpo). A solução era criar desde o início com a participação do corpo. Melhor, criar com o corpo, a partir do corpo.

Ao agirmos no mundo não separamos mente e corpo e muito menos pensamento, movimento corporal, sensações, emoções etc. Quando agimos no mundo, geralmente o fazemos com o corpo inteiro, todas as faculdades de nosso corpo funcionam em conjunto. As ideias que afirmam a separação entre mente e corpo, bem como o controle da mente sobre o corpo, devem muito às formulações de René Descartes<sup>6</sup> (1596-1650). Segundo o dualismo cartesiano, a realidade se divide em dois tipos básicos de substância, a matéria que ocupa lugar no espaço (possui comprimento, largura, altura e ocupa uma posição no espaço) e a razão consciente do ser humano. Este segundo tipo de substância não ocupa lugar no espaço e sua característica essencial é a atividade de pensar. Para Descartes, o ser real é a substância pensante e não o corpo material. Apesar disso, essas substâncias interagem entre si e a mente tem acesso a experiências sensoriais a partir dos sentidos do corpo. Por outro lado, para o pensamento cartesiano, são os desejos e as decisões da mente que levam o corpo a movimentar-se (CHURCHLAND, 2004)<sup>7</sup>.

No início de seu trabalho, Stanislávski parece ter sido influenciado pela ideia de uma mente que exerce controle sobre o corpo. Em suas primeiras formulações, o mestre escreveu que as “Forças Motivadas da Vida Psíquica” (sentimento, mente e vontade) eram as

---

<sup>6</sup> René Descartes foi um filósofo e matemático francês, considerado por alguns especialistas o pai do Racionalismo. É importante ressaltar que sua filosofia foi e ainda é muito importante para o desenvolvimento do pensamento filosófico e científico. Também é necessário destacar que, segundo Churchland (2004), Descartes não tentou reduzir a importância da matéria, tendo sido, inclusive, um defensor da “filosofia mecânica” e um dos físicos mais criativos de sua época.

<sup>7</sup> Disponível em: [https://www.academia.edu/20309363/Mat%C3%A9ria\\_e\\_Consci%C3%Aancia\\_-\\_Uma\\_Introdu%C3%A7%C3%A3o\\_Contempor%C3%A2nea\\_%C3%80\\_Filosofia\\_da\\_Mente\\_-\\_Churchland\\_Paul\\_M](https://www.academia.edu/20309363/Mat%C3%A9ria_e_Consci%C3%Aancia_-_Uma_Introdu%C3%A7%C3%A3o_Contempor%C3%A2nea_%C3%80_Filosofia_da_Mente_-_Churchland_Paul_M). Acesso em: 10 jul. 2019.

responsáveis por desencadear o trabalho criativo do ator. Durante este período, para ele, o trabalho do ator se iniciava a partir do momento em que os sentimentos eram motivados pela mente e pela vontade (BONFITTO, 2002, p. 24).

Suas pesquisas referentes às ações físicas o levam para outro caminho, em sua prática teatral colocar o corpo em ação passa a ser a estratégia principal para desenvolver o trabalho do ator:

[...] não analisamos nossas ações com a razão, friamente, teoricamente, mas as atacamos pela prática, do ponto de vista da vida, da experiência humana [...] trata-se de um processo de análise interior e exterior de nós mesmos, como seres humanos nas circunstâncias da vida de nosso papel. (STANISLÁVSKI, 1995, p. 249).

Nunes (2006) defende que Stanislávski, ao orientar para a importância de iniciar pela experiência da prática, do corpo na experiência humana, não excluiu a necessidade do pensamento e da análise, mas sugeriu que essas operações podem ser realizadas por meio da ação e com o corpo todo. Além disso, não podemos exercer controle sobre os sentimentos e reações corporais com o intuito de conformar uma interpretação que se assemelhe à vida real, apenas por uma vontade da mente. O corpo em ação é a melhor forma de criar algo próximo a essa vida. Sendo assim, este é o melhor caminho para desenvolver o trabalho do ator. Além disso, o corpo é mais facilmente acionado do que os sentimentos ou processos mentais.

Nunes (2006) cita duas prováveis influências para a opção que Stanislávski fez pela materialidade do corpo: a primeira é a influência do pensamento de Karl Marx na União Soviética. É importante destacar que o marxismo em seus processos de análise parte sempre da realidade material. A segunda influência teria surgido a partir dos estudos do fisiologista russo Ivan-Petrovitch Pavlov (1849-1936). Segundo a autora, a concepção biológica do comportamento criada por este fisiologista teria fornecido argumentos para a leitura russa do materialismo dialético. No entanto, penso em outro fator referente a este cientista que é o estudo do arco reflexo. Este fenômeno diz respeito às reações involuntárias, conscientes ou não, que visam proteger ou adaptar o organismo a determinadas situações. Tais reações são originadas a partir de um estímulo externo e são realizadas antes de o cérebro tomar conhecimento do estímulo. Estas pequenas reações tiram a primazia da mente em relação ao controle de nossas ações, demonstrando que o corpo possui outras formas de responder aos estímulos a que é exposto. Nem todo movimento é fruto da ação consciente da mente.

Mas a autora também reconhece a importância das reflexões do mestre em relação à sua própria prática teatral e também sobre a produção teatral da Rússia dos anos 20 e 30 do século XX, especialmente o trabalho de Meyerhold.

Pode-se notar, no trabalho realizado por Stanislávski a partir das ações físicas, que existe uma tendência em estabelecer relações entre os aspectos psicológicos e físicos no trabalho do ator, mas sem a necessidade de estabelecer hierarquias entre eles. Diferencia-se assim de suas ideias anteriores que privilegiavam a mente, o sentimento e a vontade como fatores principais para o desenvolvimento do trabalho do ator:

A busca pela unidade dos aspectos físicos e psíquicos permeia toda a evolução da pesquisa de Stanislávski, considerando que a relação entre corpo e alma é indivisível, e em todo ato físico há um elemento psíquico e todo ato psíquico é um ato físico. (NUNES, 2006, p. 128).

Neste novo processo, as ações físicas são os estímulos para que o subconsciente<sup>8</sup> exerça a sua ação. Segundo Nunes, Stanislávski “descreve o subconsciente como inspiração e como criação, não acessível ao intelecto, e a forma de buscá-lo, sobretudo, seria por meio do sentimento e de um ‘objetivo emocionante e em sua linha direta de ação’” (NUNES, 2006, p. 128).

As práticas das últimas fases do trabalho de Stanislávski buscam reduzir a separação entre corpo e mente e estimular a ação subconsciente, para isso deve-se colocar o corpo em ação o mais rápido possível por meio da criação de ações físicas. Um dos caminhos encontrados pelo mestre russo para resolver este problema resultou na redução do tempo de leituras e análise do texto à mesa e criação de um método de análise que se faz, também, em ação.

É importante ressaltar que, para conseguir atingir seus objetivos, Stanislávski estudou em outros ramos do conhecimento além da Fisiologia, como a Psicologia e a Hatha Yoga etc. Stanislávski procurava os conhecimentos que possibilitassem a reintegração entre a mente e o corpo no processo criativo teatral. Nesse caminho de descobertas, pode-se dizer que uma de suas mais valiosas contribuições se deu em relação à importância que adquiriu o trabalho do ator.

Stanislávski sabia que o ator era a peça fundamental para o desenvolvimento de qualquer projeto em teatro. Qualquer pretensão surgida da mente do diretor, por mais

---

<sup>8</sup> Stanislávski inspirou-se nas ideias de Freud (1856-1939) em relação ao subconsciente, bem como na influência deste em nossos processos criativos. Sigmund Schlomo Freud foi um médico neurologista que criou a psicanálise.



inventivo que ele seja, resulta em fracasso se os atores não estão preparados para exercer o seu papel de criadores. E para exercer o seu papel de criadores os atores devem aprender a trabalhar de acordo com as leis da natureza, para possibilitar que mente e corpo trabalhem em conjunto, e para criar as condições necessárias à emergência do trabalho do nosso subconsciente. Este foi um dos motivos principais que o levaram ao desenvolvimento do sistema: ajudar os atores a despertarem o trabalho subconsciente. Suas pesquisas referentes às ações físicas e à análise ativa são os pontos altos da construção de uma metodologia orientada para o trabalho do ator e que serve também aos processos de compreensão (e criação) dos textos dramáticos e à construção da cena.

Na construção desta dissertação, realizei uma investigação sobre a análise ativa e o seu papel no desenvolvimento do teatro, em especial a formação do ator. Mas qual a finalidade de estudar, em um curso de mestrado, um autor e um tema por demais estudados, num tempo em que outras questões assumem a dianteira nas pautas das discussões acadêmicas de pós-graduação?

Minhas justificativas partem primeiramente de questões puramente pessoais, Stanislávski fez parte de minhas primeiras aprendizagens sobre as técnicas de interpretação. Técnicas que me acompanharam na minha trajetória como professor e ator. Mesmo tendo a oportunidade de conhecer outras formas de fazer teatral, com as quais também aprendi, sempre mantive uma preferência por aprofundar os meus estudos, referentes ao fazer teatral, a partir dos conhecimentos desenvolvidos por Stanislávski. Tive algum contato com ideias e práticas de Jerzy Grotowski<sup>9</sup> (1933-1999), diretor polonês que desenvolveu, a partir das ideias de Stanislávski sobre as ações físicas, uma metodologia própria para o desenvolvimento do trabalho dos atores. No entanto, preferi centrar minha atenção nos estudos sobre Stanislávski, mas sem desprezar os outros artistas. Grotowski, por exemplo, foi essencial para ampliar minha visão sobre as ações físicas.

Aos poucos fui percebendo que o pouco que conhecia sobre as pesquisas de Stanislávski me inspirava a sensação de que o conjunto de conhecimentos que produziu, durante sua vida no teatro, seria fundamental para a minha aprendizagem e desenvolvimento enquanto artista de teatro e também como professor.

---

<sup>9</sup> “Jerzy Grotowski, considerado um dos mais influentes praticantes de teatro do século 20, passou por várias fases em sua pesquisa ao longo da vida. Como jovem diretor, ele mergulhou nas investigações pioneiras de Constantin Stanislavski (*sic*), e frequentemente dizia que seu próprio trabalho no teatro começava onde Stanislavski (*sic*) havia parado. Nos primeiros estágios de seu trabalho, começando em 1959 em Opole e continuando com seu Laboratório de Teatro em Wrocław, Grotowski revolucionou e mudou as concepções da relação público / ator, encenação teatral e o ofício de atuar no teatro ocidental contemporâneo.”. Disponível em: <https://www.theworkcenter.org/about/brief-history>. Acesso em: 08 jul. 2019.

Acredito que ideias fundamentais como a de despertar o subconsciente através do trabalho consciente e também a importância que o corpo assume nas práticas e formulações de Stanislávski me ajudaram a seguir neste caminho. Tais ideias surgiram a partir de uma busca que o orientava desde o início de sua prática teatral, a busca pela organicidade na cena.

Apesar de sua relativa antiguidade, os conhecimentos elaborados por Stanislávski, a partir de suas interações com diversos artistas do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e também de fora dele, continuam servindo ao aprendizado de diversos artistas do teatro em todo o mundo. Além disso, sua produção intelectual referente ao teatro continua sendo material de estudo em diversas universidades no Brasil e no exterior, produzindo reflexões que muito têm contribuído para o desenvolvimento do trabalho teatral contemporâneo. Como exemplos, podemos citar a atividade teatral de Nair D'Agostini (bem como sua pesquisa acadêmica) e de Anatoli Vassíliev<sup>10</sup> na Rússia. Neste trabalho, também apresento alguns estudos de pós-graduação que trazem alguns conhecimentos criados ou desenvolvidos por Stanislávski como temas centrais das discussões.

Por outro lado, é bom lembrar que Stanislávski refletiu sobre uma série de conhecimentos aprendidos a partir de tradições teatrais anteriores, conhecimentos elaborados na longa história do teatro mundial. Foi em seus momentos de reflexão sobre as tradições aprendidas, bem como nos de pesquisa pessoal, que Stanislávski elaborou suas próprias formas de lidar com o fenômeno da interpretação para o teatro. Assim também, muito do que foi criado após suas descobertas, em termos de técnica de interpretação para a cena, se deve ao conhecimento construído por ele.

O caso de Grotowski talvez seja o mais representativo. Segundo Richards: “Grotowski não utilizou simplesmente uma técnica criada por Stanislávski, a situação é bem mais complexa. Grotowski retomou as ‘ações físicas’ a partir do ponto em que Stanislávski interrompeu o trabalho porque morreu.” (RICHARDS, 2014, p. 107). Grotowski considerava-se o desenvolvedor do que ele chamava de “Trabalho com as ações físicas”, criado a partir do que fora desenvolvido por Stanislávski. Por mais que os caminhos para a criação da cena sejam diferentes, no trabalho desses dois artistas, existe um princípio de trabalho que os orienta, o das ações físicas.

O próprio Meyerhold, como dissemos acima, sofreu influência do trabalho de Stanislávski, embora seus trabalhos teatrais possam ser colocados em lados opostos, no que diz respeito à concepção da cena e ao trabalho do ator, pode-se reconhecer que ambos

---

<sup>10</sup> Diretor russo mais respeitado no cenário internacional na atualidade. Foi aluno de Maria Knebel.

valorizam o movimento corporal e sua importância para o desenvolvimento do trabalho do ator e a criação da cena teatral.

Há uma frase dita pelo professor Harildo Déda<sup>11</sup> que me ajuda a explicar o que venho afirmando: “Não conheço bom iconoclasta que nunca foi santeiro”. Pode ser que tenha omitido alguma palavra de sua fala original, mas acredito que o sentido do que ele quis dizer está expresso nesta frase. O novo não surge do nada. Mesmo quando se nega o conhecimento estabelecido é necessário conhecer-se o que se nega. E é preciso humildade para admitir que o novo, que por vezes trazemos como proposta, está embebido pelo que foi aprendido anteriormente.

Vejamos o exemplo de Bertolt Brecht (1898-1956), diretor teatral, dramaturgo e poeta alemão que influenciou significativamente o teatro mundial até os nossos dias. Mesmo renegando o Sistema Stanislávski, ele não deixou de levar em conta ao menos uma indicação do velho mestre no que diz respeito à construção das personagens. No livro “Estudos sobre teatro” (1978), durante a discussão sobre a montagem de “Coriolano” de William Shakespeare, ele sugere aos atores que sigam Stanislávski em determinado ponto e que o intérprete da personagem principal da peça busque momentos em que a humildade de Coriolano apareça, mesmo em se tratando de uma personagem reconhecida pelo seu orgulho (BRECHT, 1978, p. 151).

Mesmo buscando uma metodologia de criação do trabalho do ator e efeitos de interpretação diferentes dos propostos por Stanislávski como, por exemplo, o distanciamento entre ator e personagem, Brecht parece reconhecer a importância de mostrar uma personagem próxima à vida real, uma personagem que não é apenas um rótulo, uma característica humana, mas uma soma de características que se manifestam de acordo com a situação em que esta personagem se encontra.

O novo, ou aquilo que acreditamos que seja novo, nasce da reflexão sobre aquilo que acreditamos “velho” e mesmo o que já foi considerado ultrapassado. O fato é que ainda convivemos em nossas práticas teatrais com muito do que foi desenvolvido pelo velho mestre e mesmo de tempos mais antigos. Mas geralmente pouco refletimos sobre isso.

Indo um pouco mais além, posso afirmar que pouco sabemos sobre os conhecimentos revelados por Stanislávski, embora no Brasil já exista um bom número de pesquisadores

---

<sup>11</sup> Harildo Esteves Déda nasceu em Simão Dias, interior de Sergipe, no dia 03 de novembro de 1939. É um dos mais destacados profissionais de teatro em atividade na cidade de Salvador. Como ator participou de vários espetáculos teatrais, filmes e produções para a televisão. Destacou-se também como diretor teatral e professor de interpretação. Trabalhou entre os anos de 1973 a 2009 como professor da Escola de Teatro da UFBA. (ARAÚJO, 2010).

dedicados a trazer para a nossa língua maiores informações sobre as suas descobertas, conforme relatarei no decorrer deste texto.

Neste sentido, acredito que os estudos sobre Stanislávski devem ser estimulados dentro do ambiente da pós-graduação, pois nosso campo de estudo é, antes de qualquer coisa, o teatro, a prática do teatro. Toda e qualquer ciência natural ou humana e mesmo outras artes podem ser utilizadas como auxiliares no processo de construção de nossos conhecimentos, mas não precisam ser o centro principal das atenções. E se consideramos o trabalho do ator e do diretor como os núcleos centrais do teatro<sup>12</sup>, natural que os aprofundamentos em relação ao entendimento e desenvolvimento destas funções sociais, necessárias ao desenvolvimento da nossa sociedade, aconteçam também no ambiente acadêmico. É importante nos dedicarmos a compreender melhor o trabalho destes artistas que se voltaram ao estudo de nossos materiais de trabalho. Por outro lado, não podemos esquecer o papel da pós-graduação no fornecimento de material para os estudos de graduação.

Por isso, minha opção por Stanislávski, pela análise ativa e pelas ações físicas. Acredito que essa soma de conhecimentos será muito importante para a minha formação e também servirá para fomentar as discussões referentes a temas tão importantes para a nossa área de estudo. Por outro lado, abre-se a possibilidade de levar estas discussões para ambientes em que o teatro é produzido, por meio da minha atuação docente e da minha produção teatral.

Dito isto, é preciso falar um pouco sobre a minha relação com o objeto de pesquisa. Para realizar esta ação, preciso retornar aos meus tempos de graduação na Escola de Teatro da UFBA. Conheci a análise ativa a partir da leitura do livro “Ator e método” (1975) de Eugênio Kusnet (1898-1975), realizada por ocasião da disciplina Preparação do Ator I. Nesse período, eu já possuía alguma prática de ensaios com espetáculos amadores e profissionais, todos baseados num processo muito parecido que consistia em realizar leituras do texto sob a supervisão do diretor que, supostamente, já possuía um certo conhecimento em relação ao texto e, inclusive, já havia elaborado uma concepção para realizar a sua montagem; participar de alguns poucos laboratórios de criação, quando ocorriam como, por exemplo, laboratórios para a internalização de características das personagens a partir da imitação de animais; e realizar as marcações de cenas a partir das orientações do diretor.

Aquela leitura sobre a análise ativa possibilitou uma série de reflexões referentes à prática teatral. Consequentemente, a partir do meu entendimento, abriu-se uma série de

---

<sup>12</sup> Ressalto a importância do trabalho de dramaturgos e outros artistas que ajudam a formatar a cena, como cenógrafos, iluminadores etc.

possibilidades de aplicação no que diz respeito à atuação dos artistas envolvidos na criação da cena. A primeira delas diz respeito à possibilidade de compreensão do texto por meio da ação materializada com a realização de improvisos das cenas. Possibilidade que se apresenta para o ator e para o diretor.

A segunda possibilidade é a de criação conjunta entre o ator e diretor, o que fornece ao ator a possibilidade de assumir a coautoria do espetáculo teatral. E para o diretor, oferece a oportunidade de elaborar sua concepção em conjunto com o ator, aprendendo com as criações do ator e ampliando os caminhos a serem seguidos.

Uma terceira possibilidade é a criação de um texto a partir de um enredo ou de algumas ideias sobre um espetáculo. Ao que adicionei, a partir de minhas últimas leituras e experiências, a possibilidade de criar a partir de diversos outros estímulos: sonoros, visuais etc.

A leitura do livro “O Ator compositor”, de Matteo Bonfitto (2002), me fez considerar a possibilidade de realização de um projeto que envolvesse a análise ativa num processo criativo. Mas, neste caso, na montagem de um espetáculo solo, no qual eu assumiria todo o processo de encenação. Aí surgiu uma das questões que me ajudaram a desenvolver o processo de pesquisa desta dissertação, sobre a possibilidade de utilização da análise ativa em um processo do ator-criador<sup>13</sup>. Questão que se complementava com outra, sobre a possibilidade de utilizar este processo para a montagem a partir do texto lírico. Neste caso, minha intenção era realizar a montagem da cena a partir da utilização de poemas de Alberto Caiero, heterônimo<sup>14</sup> de Fernando Pessoa. Os poemas funcionariam como matrizes<sup>15</sup> para a criação da cena.

Em relação ao meu processo de criação, abandonei a ideia de realizar, ao menos neste momento, um processo cênico, o que não me impediu de iniciá-lo e, conseqüentemente, não impediu que eu iniciasse um trabalho de análise ativa. Sendo assim, mesmo sem a montagem final, me propus a tentar criar um pequeno embrião que poderá servir no futuro a um trabalho de encenação, utilizando a análise ativa nos poemas de Alberto Caiero. Embrião que envolve a fase da análise ativa denominada por Maria Knebel como exploração mental. Nesta fase, deve-se aprofundar os conhecimentos relativos ao universo inicial da obra, atividade necessária para melhor conhecer o contexto em que a história está inserida, considerando

---

<sup>13</sup> Conforme Carreira, este conceito diz respeito à maior participação do ator na construção do texto e da encenação (CARREIRA, 2007).

<sup>14</sup> Fernando Pessoa criou uma série de personalidades com direito a biografia e poesia própria.

<sup>15</sup> Segundo Bonfitto: “[...] as várias referências artísticas, teatrais e extra-teatrais (música, pintura, escultura...) utilizadas por Meierhold no processo de construção de sua prática teatral.” (BONFITTO, 2002).

época, questões culturais, sociais, éticas, filosóficas e todas as demais informações que têm relação com a obra. Os registros sobre esta atividade encontram-se no Apêndice B.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, minha atividade principal foi direcionada ao aprofundamento dos estudos referentes à análise ativa nos trabalhos de Stanislávski e de seus alunos, além de seus seguidores. Em relação à pesquisa bibliográfica, referente à análise ativa, minha preocupação principal concentrou-se em tentar identificar, nas práticas dos principais seguidores de Stanislávski, utilizações desta forma de trabalho em outros tipos de textos que não o dramático, o épico ou mesmo o romance, principais gêneros utilizados por quem adota este método. Isso foi um resquício decorrente das minhas intenções iniciais, a partir das quais eu pretendia utilizar a análise ativa em um conjunto de poemas de Alberto Caeiro.

Neste meu processo de estudo, para compreender os processos de aperfeiçoamento dos artistas teatrais e também de construção da cena, percorri um caminho de pesquisa que iniciou-se a partir da pesquisa bibliográfica realizada com o auxílio de livros a que tive acesso por meio da internet.

A leitura do livro “O Ator compositor”, de Matteo Bonfitto (2002), me levou a descobrir outros autores que relataram em seus escritos as últimas fases do trabalho de Stanislávski como, por exemplo, Vassili Toporkov (1889-1970), ator russo que participou do último estúdio dirigido por Stanislávski e escreveu o livro “Stanislávski ensaia: memórias”.

Com o início do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), graças às indicações dos professores do programa, fiquei conhecendo os trabalhos de Maria Knebel e Nair D’Agostini, figuras centrais para o desenvolvimento dessa pesquisa e para o entendimento da análise ativa. Isto me fez deixar em segundo plano os livros de Bonfitto e Toporkov, pois eles não trazem citações sobre a análise ativa. Além disso, existe uma disputa entre duas narrativas que será exposta no primeiro capítulo, em torno das descobertas dos últimos anos de vida do mestre russo. Em uma destas narrativas afirma-se que tudo o que foi criado neste período refere-se ao Método das Ações Físicas. Optei pela bibliografia que reconhece as diferenças entre o Método das Ações Físicas e a análise ativa.

Em torno de Knebel e D’Agostini gira boa parte das pesquisas sobre a análise ativa, respectivamente no mundo e no Brasil. A primeira, a grande responsável por desenvolver e transmitir essa forma de trabalho para os jovens artistas do teatro russo e conseqüentemente do mundo. A segunda trouxe de forma consistente as discussões sobre a análise ativa para o Brasil, conseguindo assim despertar nos alunos de graduação e pós-graduação a vontade de conhecer mais sobre esta forma de trabalho.

Foi a partir de seus nomes, por exemplo, que descobri muito da produção sobre a análise ativa. Neste caso, o procedimento mais utilizado foi a pesquisa na internet. Minha ação principal foi a pesquisa em sites de busca, nos quais utilizava como palavras chave os nomes das duas autoras ou então o conceito análise ativa. Este tipo de procedimento me levou à maioria das teses e dissertações citadas neste trabalho.

Além disso, as citações retiradas dos livros, dissertações e teses que fui descobrindo no percurso da pesquisa foram importantes para me ajudar a descobrir outros autores e outras bibliografias importantes para o desenvolvimento de minha dissertação.

Durante este trajeto, foi importante também refletir sobre o trabalho com ações físicas, aliás, compreender as ações físicas é essencial para compreender o trabalho de Stanislávski, pois este princípio é muito importante para entendermos o seu processo de trabalho teatral, desde a formação dos atores até o desenvolvimento da cena. E o processo de entendimento das ações físicas foi facilitado pelo conhecimento do trabalho de Grotowski. Conhecimento que se deu principalmente por meio da leitura do livro “Trabalhar as ações físicas com Grotowski” escrito por Thomas Richards, ex-aluno de Grotowski e hoje responsável pelo *Work Center of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, centro de pesquisa criado por Grotowski em 1986.

Esta leitura foi importante para ampliar os conhecimentos referentes às ações físicas, auxiliando-me a perceber como essa forma de trabalho, assim como uma série de descobertas que foram essenciais para o desenvolvimento do Sistema Stanislávski, colocam o corpo em uma posição de protagonismo no desenvolvimento dos processos de interpretação teatral.

A ampliação de minha compreensão sobre a análise ativa e o trabalho com as ações físicas foi fundamental para a escrita desta dissertação. Se antes as percebia como processos centrais para a compreensão do texto (como se atribui, geralmente à primeira) e composição do trabalho do ator (como geralmente se adota para a segunda), no decorrer de meus estudos passei a perceber a importância destes processos para a formação do artista teatral e a criação da cena.

Fundamentais também foram os meus diálogos com o Professor Doutor Osvalton Conceição, pois me ajudaram a perceber que estas formas de trabalho fizeram parte de vários processos experimentados durante a minha formação como ator. Desde os *études* realizados durante o meu percurso discente até a proposição de formas para adaptar a análise ativa em processos como docente e diretor de atores.

Sendo assim, um outro momento deste processo foi dedicado a refletir sobre os conteúdos levantados durante a minha pesquisa e sua relação com as minhas práticas teatrais

anteriores, como discente e docente. Tudo isso foi fundamental para a formatação da pesquisa que segue neste volume.

Para desenvolver o meu trabalho, no primeiro capítulo, apresento uma breve discussão sobre o Sistema de Stanislávski, destacando uma de suas principais características, a de ser composto por uma série de princípios que possibilitam o desenvolvimento de diversas propostas de trabalhos criativos na área teatral. Acredito ser esta característica fundamental, para que possamos aplicar os conhecimentos do mestre russo aos mais diversos problemas e anseios produzidos por nós na atualidade. Procuo desenvolver esta ideia também ao falar sobre a análise ativa, demonstrando que seus seguidores, conscientes da flexibilidade e da capacidade de adaptação dos elementos do sistema, promoveram modificações em sua forma de aplicação, na tentativa de dar conta dos problemas e anseios que surgiram em suas práticas teatrais.

Neste capítulo, aproveito para falar um pouco sobre as práticas de alguns artistas da Rússia e dos Estados Unidos que aplicaram a análise ativa em seus processos pedagógicos e artísticos, com foco especial nas práticas de Maria Knebel. Realizo também um levantamento referente aos artistas que estudaram e/ou aplicaram a análise ativa em seus processos artísticos no Brasil.

Ainda falando sobre a análise ativa em nosso país, apresento um pequeno levantamento referente à produção acadêmica sobre este tema, no qual procurei identificar o atual desenvolvimento das discussões. Para a realização destas atividades foi muito importante a realização de pesquisa de teses e dissertações na internet, o que possibilitou o acesso a trabalhos de pesquisadores de algumas das principais universidades do país, como Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), entre outras.

O segundo capítulo foi dedicado à realização de algumas reflexões referentes à análise ativa, suscitadas desde o momento em que tomei contato com esta forma de trabalho. Reflexões que ganharam corpo a partir dos aportes teóricos utilizados neste processo de pesquisa. O capítulo é composto por uma série de reflexões sobre a importância da análise ativa como um processo criativo do teatro. Textos que enfatizam a importância do corpo e do movimento para potencializar a criação artística; a importância da análise ativa para a descoberta e criação dos subtextos, segundo plano e monólogo interior (e demais lacunas a serem preenchidas pelos trabalhos do diretor e dos atores), processos importantes para a transposição do texto dramático em direção à cena; a análise ativa como um processo



potencializador de recriações e que proporciona aos artistas a chance de criar e recriar um espetáculo desde o início do processo improvisacional; e, além disso, aproveito para tecer algumas considerações referentes à análise ativa e o seu importante papel no que diz respeito a possibilitar as criações dos artistas-criadores.

No terceiro capítulo, reflito sobre experiências vividas por mim, na universidade e fora dela, que podem ser consideradas como desenvolvimentos a partir da análise ativa. Utilizo a palavra desenvolvimento para caracterizar estas novas formas de trabalho não como evoluções, realizadas a partir do formato original, mas como adequações necessárias ao atendimento das necessidades e anseios daqueles que colocaram para si o desafio de levar adiante este trabalho originado a partir das práticas stanislavskianas.

## CAPÍTULO I

### 2 UM SISTEMA EM MOVIMENTO

*“Preservar a herança de Stanislávski – isso significa desenvolvê-la.”<sup>16</sup>*

*(Kedrov)*

Antes de falar sobre a análise ativa, cabe destacar aqui um ponto muito importante para o desenvolvimento desta dissertação, que diz respeito à imagem que, geralmente, associamos a Constantin Stanislávski e ao seu Sistema. Imagem muito ligada aos métodos e técnicas de interpretação surgidos nos Estados Unidos da América, baseados nos estudos do velho mestre. Embora seja sabido que Stanislávski não pretendia aprisionar seus conhecimentos em métodos ou sistemas fechados e imutáveis, o que pode ser visto facilmente por meio da leitura de seus escritos, percebi durante minha caminhada como estudante e artista que esta é a imagem, geralmente, associada ao mestre russo.

É bem ilustrativo o acontecimento narrado por Joshua Logan<sup>17</sup> (1908-1988) na introdução do livro “A Construção da personagem” (2001), de Constantin Stanislávski. Neste texto, Logan fala sobre o seu primeiro encontro com Stanislávski, em 1931, quando ainda era um jovem estudante e foi visitá-lo junto com seu colega Charles Leatherbee<sup>18</sup> (1907-1935). Durante as conversas com Stanislávski, ao falarem sobre a intenção de reproduzir o Teatro de Arte de Moscou (TAM) nos Estados Unidos, ouviram o mestre dizer-lhes que não deveriam reproduzir, mas desenvolver formas de aplicação dos conteúdos e procedimentos aprendidos, adequadas ao seu contexto cultural e não repetir uma tradição copiada, desenvolvida na realidade sociocultural de outro país. Sua orientação era para que eles observassem os trabalhos realizados e utilizassem o que fora observado para estimular a sua reflexão e, a partir disto, seguirem adiante, sem prender-se a formas cristalizadas e alienígenas à sua cultura.

É interessante perceber que o velho mestre não considerava os conhecimentos, desenvolvidos durante toda a sua vida no teatro, como um conjunto de regras fixas para a criação teatral e passíveis de serem utilizados em quaisquer locais do globo com resultados

<sup>16</sup> KEDROV, M. N. Stat'i, retchi (Ensaios e discursos). Moscou: VTO, 1978, p. 51.

<sup>17</sup> Diretor e roteirista estadunidense. Começou sua carreira no Teatro, durante a juventude (BARSON, 2019).

<sup>18</sup> Charles Crane Leatherbee foi um ator estadunidense. Era também cunhado de Logan. Faleceu muito cedo devido à pneumonia. Disponível em: <https://www.geni.com/people/Charles-Leatherbee-II/6000000017835766019>. Acesso em: 20 abr. 2019.

semelhantes. Stanislávski estava atento a fatores importantes como as especificidades culturais dos diferentes grupos sociais e suas variações no tempo. As descobertas realizadas pelos artistas de teatro da Rússia podem ser satisfatórias para a produção teatral daquele país, mas nem sempre podem ser transportadas a uma outra realidade cultural sem adaptações<sup>19</sup>, sem uma adequação aos problemas e anseios presentes nas realidades particulares de cada local.

Outra afirmação importante de Stanislávski, trazida até nós por meio do relato de Joshua Logan, diz respeito a como, dentro da realidade moscovita e mesmo dentro da realidade do Teatro de Arte de Moscou (TAM), uma forma de trabalho de criação teatral está sujeita a modificações. Segundo o mestre, a forma de trabalho do TAM já fora modificada “mil vezes” e muitos ex-alunos e antigos atores da companhia consideravam o TAM antiquado. Alguns desses atores e ex-alunos formaram novas companhias e dedicaram-se à pesquisa de novas formas de criação teatral. Reafirmando a sua visão do teatro como arte em constante movimento, Stanislávski concluiu esta fala com a seguinte frase: “Talvez eles descubram algo mais próximo da verdade do que nós descobrimos.” (STANISLÁVSKI, 2001, p. 17).

É interessante atentar para o fato de que, dentro de um mesmo grupo social, com traços culturais, por vezes, bastante parecidos, convivem anseios diferenciados. Não devemos esquecer que esses anseios variam no tempo e isto mesmo em se tratando de uma mesma geração.

A própria carreira de Stanislávski nos demonstra isso, uma rápida leitura sobre a sua história com o teatro já demonstra que sua curiosidade nunca estava satisfeita, ele nunca contentou-se em desenvolver uma forma, um conjunto de regras direcionadas ao fazer teatral. Estava sempre em busca de novas descobertas, de novos meios para realizar suas tarefas, de encontrar formas de construir a verdade cênica no trabalho dos atores teatrais. Não contentou-se com a aprofundada análise de mesa realizada nos primeiros tempos e, por meio de suas pesquisas, chegou aos trabalhos com as ações físicas, que são uma forma de composição do trabalho do ator realizada a partir da construção de linhas ininterruptas das ações físicas do papel. Provavelmente, com o desenvolvimento dessa forma de trabalho, chegou ao que hoje conhecemos por análise ativa, que pode ser entendida, grosso modo, como um processo de compreensão e montagem do texto por meio de sucessivos momentos de estudo do texto e realização de improvisações.

---

<sup>19</sup> O termo adaptação é aqui utilizado em seu sentido comum e não em referência ao conceito referido no livro manual do ator (STANISLÁVSKI, 1997, p. 7).

Além disso, é necessário ressaltar que Stanislávski estudou nas mais diversas fontes, artísticas, científicas e filosóficas, principalmente, as relações entre mente e corpo na esperança de diminuir a separação entre estes em seus processos de trabalho, reforçando, assim, suas pesquisas em relação às ações físicas e, conseqüentemente, ao trabalho do ator e ao próprio fazer teatral.

Stanislávski não se ateve apenas a formas de interpretação consideradas realistas e, durante parte de sua vida, especialmente nos primeiros anos do século XX, demonstrou grande interesse pelo Simbolismo (BATCHÉLIS, 2011, p. 30). Além disso, incentivou o trabalho de Meyerhold no primeiro estúdio. O primeiro estúdio foi um dos espaços “[...] que funcionavam como laboratórios onde o mestre desenvolveu o seu ‘sistema’, experimentou e explorou os princípios fundamentais do processo criativo da arte do ator com os estudantes” (D’AGOSTINI, 2007, p. 5-6).

Ajudou-o, inclusive, quando este sofria a perseguição do governo stalinista, nos anos próximos ao seu falecimento (CONRADO, 1969, p. 13). Por outro lado, uma rápida visada na história de seus alunos e seguidores nos permite identificar que os conhecimentos aprendidos com o mestre serviram como ponto de partida para o desenvolvimento de outras formas de fazer teatral, como as variações da análise ativa criadas e utilizadas por Vassíliev, descritas no decorrer deste capítulo. Sua preocupação estava centrada em estabelecer princípios<sup>20</sup> e não fórmulas. Antes de tudo, ele sabia que o desenvolvimento teatral depende de ações que empreendam novas formas de realização e isso só se torna possível com certa liberdade criativa, inclusive em relação à metodologia.

Apesar de parecerem óbvias as afirmações acima, não poderia deixar de destacar este fato, que considero muito importante em minha experiência como ator e pesquisador de teatro. Acredito ser imprescindível ajudar a desfazer um pouco a imagem monolítica que geralmente associamos à figura do velho mestre, ou seja, a do artista que criou, há quase uma centena de anos, um método de trabalho que permanece quase imutável, o que, de certa forma, pode cristalizar as nossas práticas. É importante disseminar uma visão sobre o seu Sistema como uma referência e não como um conjunto de regras para a arte teatral:

O sistema global, concebido por Stanislávski durante toda a sua trajetória artística, permanece como referência incontestada para os estudos teatrais e, especialmente, para a formação do ator, no Brasil e no mundo. Sua metodologia, constantemente auto-avaliada, continua como um sistema aberto e vivo, capaz de gerar questões fundamentais para a investigação do trabalho do ator, na atualidade. (NUNES, 2006, p. 9).

---

<sup>20</sup> Segundo Abbagnano (1998, p. 806): “Ponto de partida e fundamento de um processo qualquer”.

Em relação ao meu período de graduação, por exemplo, no que diz respeito às minhas pesquisas enquanto ator e professor, acredito que poderia ter ido além da leitura da conhecida trilogia de Stanislávski, composta pelos livros: “A preparação do ator”, “A construção da personagem” e “A criação de um papel”. Livros que vêm sendo contestados já há algum tempo nos meios acadêmicos, devido a imprecisões em suas traduções, isso por conta de terem sido escritos a partir das traduções em inglês, que segundo alguns pesquisadores, possuem, por sua vez, consideráveis alterações em relação aos originais russos. Por outro lado, acredito que poderia ter ido além das experiências envolvendo ações físicas que vivenciei na universidade, poderia procurar aliar a teoria à prática e desenvolver experiências pessoais neste sentido.

É importante mencionar que, mesmo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, me surpreendi com a quantidade de colegas que nunca ouviram falar sobre a análise ativa. E, em relação àqueles que conheciam o termo, muitos apenas ouviram falar sobre ele. Não pude deixar de refletir sobre o fato de que os discentes já poderiam, na graduação, desenvolver experiências que estimulasse apropriações a partir das ideias de Stanislávski (ou mesmo quaisquer outros autores, mas acredito que conhecer o trabalho de Stanislávski é um ótimo ponto de partida) e que buscassem seus caminhos desde a graduação. Não estou dizendo que isso não aconteceu por falta de estímulo de alguns professores, isso será explicitado nos próximos capítulos. Sei que faltou protagonismo de minha parte, mas não assumo sozinho a responsabilidade, prefiro acreditar que isso se deve a uma soma de fatores. A universidade, por seu lado, poderia dispor de mais espaços para essas investigações.

Mas, retornando ao Sistema, acredito que precisamos aprender com o Sistema Stanislávski, com seu caráter aberto e vivo e a sua capacidade de suscitar novas avaliações. Acredito que precisamos pensar em currículos que atendam aos diversos anseios individuais e coletivos. Precisamos pensar no que é fundamental, em nossa atualidade, para a formação dos artistas teatrais. E, antes de tudo, como professor acredito que posso dizer isso: precisamos aprender a despertar anseios.

No que diz respeito ao meu trabalho como ator, participei de sessões de leituras dos textos realizadas antes dos ensaios de cena que, por vezes, duravam mais de um mês e nas quais os diretores responsáveis comunicavam toda a sorte de orientações para a criação do papel e da personagem. Em algumas delas, realizei a divisão do texto em unidades e objetivos, sob a orientação de um diretor. Em resumo, a maioria das experiências que vivi, como ator, estavam circunscritas ao seguinte processo: trabalho de mesa que, por vezes,

duravam semanas, e posterior marcação das cenas. Algumas vezes, realizávamos algum experimento para a criação das personagens ou para o estabelecimento de relações entre estas. Mas, muitas vezes, o procedimento seguia esta ordem sem nenhuma proposta de transição ou integração entre as duas fases.

Por diversas vezes ouvi diretores dizerem que o ator deve oferecer algo pronto, acreditando, talvez, que o período de formação seja suficiente para fornecer todos os materiais que precisamos para iniciar nossos processos criativos. Provavelmente não levavam em conta que cada projeto iniciado envolve um novo processo criativo, no qual as experiências anteriores ajudam, mas precisam ser ressignificadas. Os atores precisam vivenciar um processo de experimentação no qual seja realizada a criação específica para o projeto em que estão trabalhando. E neste processo, as interações com os colegas de cena e com os demais artistas integrantes do processo são fundamentais. Assim como o Sistema Stanislávski, nosso trabalho diário também é dinâmico e precisa ser acionado e alimentado em função da criação de cada novo trabalho artístico.

## 2.1 SOBRE AS AÇÕES FÍSICAS E A ANÁLISE ATIVA

Antes de falar sobre a análise ativa, cabe estabelecer explicações referentes a alguns conceitos que serão recorrentes nesta dissertação, são eles: ação física, *étude*, Método das Ações Físicas e análise ativa. Embora a divisão entre eles pareça apenas didática, pois os procedimentos são muito parecidos, é importante estar atento às suas diferenças básicas e suas formas de aplicação nos diversos momentos da criação teatral.

Ação Física – Segundo Stanislávski: “Não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 2-3). Pode-se então dizer que a característica principal de uma ação física vem do fato dela ser realizada visando determinado (s) objetivo (s). Pois um desejo pode ser entendido como um querer, uma aspiração por algo, desejar alguma coisa é querer chegar até ela. Possuir o objeto desejado torna-se, então, o objetivo a alcançar. Por outro lado, um esforço voltado para alguma coisa é um esforço voltado a um objetivo. Podemos então estabelecer que uma ação física é uma ação corporal realizada (geralmente através de movimentos) em conjunto com um determinado objetivo, diferenciando-se assim de um simples movimento feito com o corpo.

A realização de ações visando um objetivo faz parte da estratégia para a ignição do trabalho do ator, possibilitando, assim, a unificação entre corpo e mente para construir a

organicidade na interpretação. Ao dirigir sua atenção para objetivos físicos o ator livra-se do controle puramente intelectual e libera a ação da natureza criativa, passando a integrar movimento, sensação, sentimento, pensamento e intuição para realizar o caminho direto do consciente ao inconsciente e recriar as situações do texto a partir de suas próprias ações (DAL FORNO, 2002).

Seguindo o princípio explicitado, segundo a maioria dos autores, conseguimos integrar corpo e mente na execução do trabalho do ator. Neste trabalho, prefiro afirmar que o corpo integra-se no trabalho de interpretação como um todo, todas as faculdades corporais se voltam para a realização de um objetivo, inclusive as psíquicas.

Ao tratarmos sobre as ações físicas, é muito importante falar sobre as circunstâncias dadas. Para Stanislávski, a expressão “circunstâncias dadas significa: “[...] o enredo da peça, os fatos, eventos, tempo, local da ação, condições de vida, a interpretação do ator e do diretor, a encenação e a produção, os cenários, trajes, adereços, iluminação e sonoplastia” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 47). Todos os fatores que devem ser levados em conta para o desenvolvimento de um papel podem ser considerados como circunstâncias dadas. É a partir das circunstâncias que os objetivos nascem e ganham força. O próprio Stanislávski nos diz que “a vida, as pessoas e as circunstâncias, [...] constantemente erguem barreiras [...] Cada uma destas barreiras coloca-nos ante o objetivo de transpô-la” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 141).

Os objetivos são os principais motivadores para a superação dessas barreiras. Barreiras estabelecidas pelas circunstâncias propostas por um texto. A ação cênica decorre desses objetivos, surgidos da necessidade de superar tais barreiras.

Por isso é necessário que o ator conheça as circunstâncias propostas, para saber contra o que se luta. A partir daí recomenda-se agir, concentrar-se em movimentos simples. Quando, na vida real, reagimos a uma situação, não o fazemos apenas com o corpo ou com a mente, com “processos abstratos da consciência ou do espírito”. Estes processos situam-se num corpo, todo ele reage, e age para resolver determinada situação.

Embora pareça um processo simples, envolve toda uma série de eventos que não se resumem a um primeiro movimento transformado em ação, ou a um primeiro objetivo materializado por meio desta primeira ação. “O ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 3). Uma ação simples pode proporcionar, a depender do envolvimento do ator, uma série de retroalimentações entre ações, circunstâncias

e objetivos que auxiliam o trabalho do intérprete, proporcionando o desenvolvimento do papel.

*Étude* – É uma prática comum nos meios artísticos, uma forma de aprendizado, aperfeiçoamento e de criação baseada na prática artística. Segundo Zaltron, (que prefere utilizar a palavra em russo, em vez da forma convencionalmente utilizada no teatro, em francês):

O *etiud* pode ser praticado como metodologia de aprendizagem e exercício de aperfeiçoamento das habilidades técnicas do artista. E também pode ser aplicado no próprio processo artístico, na realização de esboços e criações que vão sendo organizadas na composição da obra musical, literária, plástica, teatral. (ZALTRON, 2011, p. 100).

Como é uma forma que parte da prática, seu processo de aplicação no teatro contempla o momento da ação cênica. O *étude* no teatro se faz a partir da materialização da cena e engloba tanto os improvisos realizados no processo de pesquisa para a criação de ações físicas quanto o processo de criação de uma linha de ações por meio da repetição. É uma forma de aprender que se realiza através do fazer, do criar a cena. O mesmo vale para o aperfeiçoamento e também para a criação teatral. Ainda segundo a autora, em sua utilização teatral:

[...] prática do *etiud* deve contemplar o processo de desenvolvimento de um acontecimento, isto é, deve apresentar o progresso de uma linha de ação desde o seu início até o final. Podendo consistir em um exercício de ação com objetos imaginários e na improvisação sobre uma cena, inventada ou provinda de material textual. (ZALTRON, 2011, p. 101).

É importante destacar que, durante este processo, o ator deve concentrar-se em criar ações físicas. Um *étude* deve ser realizado com a intenção de criar uma linha de ações físicas do papel. As movimentações criadas pelo ator para o desempenho do papel devem estar integradas aos seus objetivos, desenvolvidos a partir do texto. Não se trata apenas de movimentar o corpo, mas de colocar em prática os ensinamentos sobre as ações físicas propostos por Stanislávski. Este ponto é fundamental para a superação da prática teatral anterior a Stanislávski e para o desenvolvimento de suas proposições para a interpretação.

Método das Ações Físicas - Segundo Vassíliev, o Método das Ações Físicas “consiste na construção de uma linha ininterrupta das ações físicas do papel”<sup>21</sup>. No método, o processo

---

<sup>21</sup> Citado por Vassíliev no livro de Knebel (2016, p. 165).



de trabalho do ator consiste na criação de partituras de ações físicas<sup>22</sup> a partir das circunstâncias da obra. E é a partir da vivência orgânica do esquema proposto pelo papel que surgirá a personagem (DAL FORNO, 2002, p. 53). Sendo assim, podemos pensar na ação física como um princípio. Segundo este princípio, os atores podem imprimir organicidade ao seu trabalho de interpretação quando realizam ações acompanhadas de objetivos ligados à cena. Partindo disto, surge o chamado método, que é a aplicação deste princípio ao desenvolvimento de um papel.

Análise ativa – Também pode ser chamada de análise pela ação, e consiste, primeiramente, num método de análise textual que utiliza a ação, por meio das improvisações desenvolvidas pelos atores a partir da leitura de um texto. Improvisações criadas a partir de variados gêneros textuais ou mesmo de outros estímulos. Em relação aos estímulos, podemos pensar muito além do texto escrito, podendo-se utilizar sons, músicas, cheiros, imagens etc., mas nosso foco aqui é o texto escrito.

Num processo de análise ativa, durante as leituras iniciais, os atores devem atentar para os acontecimentos e ações das personagens, para estabelecer um conhecimento relativo à estrutura formada a partir das ações do texto. Com a posse dessas informações os atores, a partir de improvisações, melhoram a sua compreensão do texto e iniciam a constituição das linhas de ações físicas.

## 2.2 A ANÁLISE ATIVA EM MOVIMENTO

Fiz questão de iniciar com o relato acima para situar o leitor em relação ao lugar em que me encontro ao propor este trabalho. Minha intenção sempre foi a de aproveitar uma ideia, um princípio desenvolvido por Constantin Stanislávski, o de utilizar a análise em ação, ou seja, integrar a análise do texto e o processo de criação de ações físicas, criando maiores espaços de interação entre o trabalho de leitura e o trabalho de montagem da cena, investindo nas experimentações, nas improvisações, com a intenção de potencializar a análise que se faz durante estes processos. Isso para atender necessidades específicas dentro dos meus processos iniciais de pesquisa, por meio dos quais pretendia desenvolver uma proposta de aplicação da análise ativa em poemas de Alberto Caetano, heterônimo de Fernando Pessoa, o que poderia

---

<sup>22</sup> Segundo Bonfitto: “[...] o conceito de ‘partitura’ surge em Stanislávski enquanto resultante do processo de construção da personagem, denominada por ele como *linha direta das ações*. Dessa partitura ou linha, a ação física (corporal e vocal) é uma célula constitutiva” (BONFITTO, 2002, p. 79-80).

conduzir a modificações dos procedimentos de trabalho criados a partir de Stanislávski, em especial, da análise ativa.

As modificações nos procedimentos da análise ativa não são algo novo, grande parte de seus seguidores colocaram em prática os ensinamentos do mestre adicionando algo novo ou suprimindo algo que não lhes interessava, com o fim de desenvolverem suas práticas pessoais. E este foi um processo que aconteceu desde o início da elaboração e disseminação da análise ativa, como veremos a seguir, a partir das experiências de sua principal divulgadora, Maria Knebel (1898-1985), e de dois de seus principais alunos Georgui Tovstonógov (1915-1989) e Anatoli Vassíliev (1942).

### **2.2.1 Maria Knebel**

Em 1936, Stanislávski convidou Maria Knebel para ajudá-lo no Estúdio de Ópera, onde ela travou contato com a análise ativa. No período entre 1936 e 1938, ano da morte de Stanislávski, Knebel ajudou o mestre em suas aulas no estúdio. Mas longe de ser apenas uma assistente, assumiu o papel de diretora e professora em algumas aulas. Neste período, Stanislávski “[...] encorajou-a para usos mais e mais ousados de sua última técnica” (CARNICKE, 2010, p. 9), ou seja, para o uso da análise ativa.

Acredito ser importante iniciar esta narrativa destacando a importância desta artista, professora e escritora para o desenvolvimento e disseminação do legado de Stanislávski, tarefa cercada de percalços que dificultaram, mas não impediram a sua atuação. E, importante ressaltar que em seu caso, grande parte das dificuldades que enfrentou, desde a sua entrada no teatro, diziam respeito ao fato de ser mulher.

Desde quando pensou em se tornar atriz, Knebel percebeu as dificuldades impostas às mulheres para a realização de atividades no âmbito artístico, em especial, no teatro. Quando revelou sua vontade de se tornar atriz, foi desaconselhada pelo pai, que segundo ela, lhe disse que: “[...] com a minha aparência e timidez doentia, eu devia desistir da ideia do teatro” (KNEBEL, 2016, p. 95). Isso não incomodou Mikhail Chekhov<sup>23</sup>, que a aceitou como aluna.

---

<sup>23</sup> Mikhail Chekhov foi um ator e diretor russo. Era sobrinho do dramaturgo Anton Tchekhov e foi aluno e ator de Stanislávski. Começou sua vida no teatro, mas, ao migrar para os Estados Unidos, participou da formação de vários artistas de cinema, onde também fez algumas participações como ator. Disponível em: <http://www.michaelchekhovcanada.com/biography.html>. Acesso em: 01 abr. 2019.

Mas não pararam por aí os seus problemas, Knebel sofreu para se firmar como diretora<sup>24</sup>. Segundo Carnicke (2010, p. 4): “A imprensa rotineiramente atribuía seu sucesso ao talento de seus atores”. Por outro lado, uma rivalidade com Kedrov<sup>25</sup> (1893-1972), também discípulo de Stanislávski, parece ter prejudicado em parte o desenvolvimento de seus trabalhos, pois ao menos restringiu o seu campo de atuação no espaço teatral soviético.

Kedrov foi assistente de Stanislávski nos últimos anos de vida do mestre, assim como Knebel. Com a morte de Stanislávski, ele assumiu a direção artística do Teatro de Arte de Moscou. Kedrov não reconhecia a existência da análise ativa. Para ele, Stanislávski havia chegado a uma abordagem para a atuação que enfatizava a sequência lógica de ações físicas e retirava a ênfase do conflito. Ele, inclusive, conseguiu uma autorização de impressão da sua versão, a qual chamou de Método das Ações Físicas (CARNICKE, 2010, p. 11). A isso somava-se o fato de que a versão da história defendida por Knebel ia de encontro à ideologia soviética do período stalinista, pois o processo com a análise ativa valoriza o conflito, por meio do reconhecimento no texto das ações e contra ações das personagens. Após a Segunda Guerra Mundial, os artistas russos foram obrigados a retratar uma sociedade sem conflitos, mostrando seu país como um lugar onde os conflitos de classe haviam desaparecido. Sendo assim, a análise ativa não se encaixava no Realismo Socialista proposto pelo regime de Stalin.

Knebel defendia a existência da análise pela ação que, segundo os tradutores do livro “Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski”, Marina Tenório e Diego Moschkovich, traduz melhor a essência do termo russo do que o termo “análise ativa”, termo proposto por Eugênio Kusnet depois de voltar de um período de aprendizado com a própria Knebel na URSS (KNEBEL, 2016, p. 20).

Segundo Andrey Smolko (2009), pesquisador e diretor russo, a análise ativa compõe-se de uma base analítica, enquanto que o Método das Ações Físicas se constitui em “uma técnica de atuação para a criação do papel com base na inter-relação dos aspectos físicos e psíquicos” (SMOLKO, 2009, p. 8). D’Agostini defende que o Método das Ações Físicas faz parte do processo da Análise Ativa: “O ‘sistema’, resultado da investigação e inquietação de toda uma vida, complementa-se com a sistematização do método de análise ativa, que contém em si o Método das Ações Físicas” (D’AGOSTINI, 2007, p. 23).

---

<sup>24</sup> Segundo Carnicke (2010), mulheres não eram bem vistas na função de direção, função reservada aos homens, Knebel, por exemplo, dirigiu vários trabalhos em parceria com diretores, pois uma mulher não podia assumir sozinha esta tarefa. Aos poucos foi vencendo a resistência com a sua companhia e também na direção de outros grupos menores e menos afamados que o TAM. Isso explica o fato dela ter sido preterida em favor de Kedrov, que assumiu o TAM.

<sup>25</sup> Mikhail Nikolaevitch Kedrov.

Esta explicação se aproxima muito da afirmação de Kusnet, que foi a principal formadora de meu entendimento inicial sobre a análise ativa. Na verdade, pelo exposto na citação abaixo, o autor parece ver uma linha de desenvolvimento que passa pelos estudos em relação às ações físicas e possibilita o desenvolvimento do processo de análise ativa:

A improvisação de uma cena representa execução de uma série de ações físicas cabíveis dentro das “circunstâncias propostas”, que já sabemos, envolve automaticamente a ação interior do ator. A permanente interdependência desses dois fatores foi colocada por Stanislavski (*sic*) como alicerce para o seu “Método de Ações Físicas”. Mais tarde este método, com apenas algumas alterações de ordem técnica, transformou-se no que hoje conhecemos como “Análise Ativa”. (KUSNET, 1975, p. 100-101).

O processo de análise ativa procura integrar a análise do texto com as linhas de ações físicas criadas pelos atores, primeiramente por meio de improvisações, realizadas a partir do levantamento de acontecimentos, ações e contra-ações, nas primeiras leituras do texto. Posteriormente, o processo prossegue com as releituras do texto, seguidas por novas improvisações. Por fim, é realizada a fixação das linhas de ações físicas.

Adriana Dal Forno, professora universitária e pesquisadora que também se debruçou sobre os estudos referentes às ações físicas e à análise ativa, parece nos indicar um entendimento próximo ao de Kusnet:

A partir dos anos 20, Stanislavski (*sic*) unifica seu sistema em um princípio: a ação física, que passa a absorver os elementos, tornando-os condição para a realização da ação. Sem negar suas experiências anteriores, essa nova metodologia, que culminou com a análise ativa, representou uma busca pela maior objetividade e concretude na criação. (DAL FORNO, 2002, p. 35).

Acredito ser importante ressaltar dois aspectos referentes ao que foi afirmado mais acima, o primeiro diz respeito à preferência dos tradutores brasileiros do livro de Knebel em utilizar a palavra análise pela ação, o que reforça a minha convicção de que o trabalho de análise não deve ser concentrado na leitura e interpretação do texto, pois há de se deixar espaço para, literalmente, analisar por meio da ação, durante os improvisos. A própria Knebel ressalta em seu livro que duas foram as premissas que fizeram Stanislávski mudar a prática dos ensaios: lutar contra a passividade do ator, afirmando o seu papel de criador do espetáculo e retirando-o da “tutela” do diretor; e desfazer a cisão “entre os aspectos físico e psíquico da existência cênica do intérprete dentro das circunstâncias propostas da peça” (KNEBEL, 2016, p. 24), algo que Stanislávski havia notado nas práticas anteriores de ensaio. O segundo

aspecto diz respeito à importância da análise ativa como um processo que propicia descobertas para o diretor, e não apenas para o ator.

Retornando à história de Maria Knebel, no ano de 1950, Kedrov demitiu-a do Teatro de Arte de Moscou e todas as peças em que ela atuava como atriz foram retiradas do repertório. Knebel encontrou refúgio para seu trabalho no teatro infantil, que não se encontrava enquadrado da mesma forma que o adulto nos padrões do Realismo Socialista, o que lhe permitia investir em temas referentes à fantasia e à imaginação.

É importante ressaltar que em 1928 Knebel já havia visto seu primeiro professor ser perseguido e condenado à prisão devido às suas crenças espirituais (Fato que levou Mikhail Chekhov a fugir da Rússia). Dez anos depois, foi obrigada a ver Stanislávski ser transformado pela propaganda do regime stalinista num ícone do Realismo Socialista no teatro, aliás, imagem que permaneceu atrelada ao mestre russo por muito tempo. Em face dessa redução do alcance das descobertas de Stanislávski, “[...] ela viu seu Sistema holístico ser purgado de sua multidimensionalidade” (CARNICKE, 2010, p. 7).

Vítima de perseguições, devido à política soviética do período e às disputas de poder dentro do TAM, enfrentou a proibição stalinista à análise ativa e à utilização do Sistema em sua integralidade entre os anos de 1940 e 1950, mas manteve vivo o último legado de Stanislávski. Utilizou a análise ativa nos seus trabalhos como diretora e professora, além de ser uma das suas principais divulgadoras.

Uma das inovações propostas por Knebel em relação à análise ativa diz respeito à sua utilização em outros gêneros literários, além do texto teatral. Diversas obras da literatura foram adaptadas para o palco a partir da análise ativa. Knebel adaptou, por exemplo, novelas para o teatro como: “Almas mortas” de Gógol em 1952 e “Oliver Twist” de Dickens em 1956. Adaptou contos de fadas: “O cavaleiro corcunda” em 1952 e “O mágico florescer” em 1958. Na primeira, baseada no conto de fadas de 1834 de Pyotr Ershov, ela utilizou os *études* para ajudar o dramaturgo P. G. Malierovski a formular sua adaptação dramática (CARNICKE, 2010, p. 26). Na segunda montagem, Knebel e seu assistente de direção registravam os diálogos, surgidos a partir das improvisações dos atores, o que originou o texto. Para este trabalho, ela partiu do seguinte raciocínio: a análise ativa ajudou atores e diretores a analisar obras da literatura e dramaturgia soviéticas, e na montagem de “O cavaleiro corcunda”, realizada por Knebel, esta forma de trabalho ajudou atores, a diretora e o dramaturgo a desenvolver os conflitos, sendo assim, por que não utilizá-la para criar uma peça inteira? (CARNICKE, 2010, p. 27).

Ora, se por meio da análise ativa é possível desvendar a estrutura de uma peça, a partir do conhecimento de seus acontecimentos pode-se seguir o caminho contrário e criar um texto a partir da organização de acontecimentos criados a partir de improvisações, sejam elas baseadas num enredo, numa ideia ou em outros tipos de estímulos. É interessante perceber que este raciocínio segue um caminho parecido ao que Stanislávski expressou no seguinte trecho, retirado do livro “A criação de um papel” (2000). Nele, Tortsov explica aos seus alunos um novo método de trabalho:

- Eis como abordo um novo papel – disse Tortsov. – Sem qualquer leitura, sem qualquer conferência sobre a peça, os atores são convocados para ensaiá-la.
  - Como é possível? – foi a reação perplexa dos alunos.
  - E tem mais. Pode-se ensaiar uma peça que ainda não foi escrita.
- Nem sequer pudemos achar palavras para exprimir nossa reação ante essa ideia.
- Não me acreditam? Façamos a prova. Tenho uma peça na cabeça. Vou contar-lhes o enredo em episódios, e vocês o interpretarão. Observarei o que disserem e fizerem em sua improvisação, e anotarei as coisas mais acertadas. De modo que, unindo nossos esforços, escreveremos e logo interpretaremos uma peça que ainda não existe. (STANISLÁVSKI, 2000, p. 257).

Knebel foi pioneira na aplicação da análise ativa ao poema. Além de aplicar a análise ativa em textos dramáticos escritos em verso, utilizou esta forma de trabalho para encenar o poema “Os ciganos” de Púchkin (KNEBEL, 2016).

Segundo Carnicke (2010), a própria análise ativa, como a conhecemos, já é uma apropriação feita por Maria Knebel a partir do que fora aprendido com Stanislávski. Importante destacar que Knebel foi aluna, primeiramente, de Mikhail Chekhov (1891-1955), no período entre 1918 e 1921. Durante este período, Chekhov se afastou dos palcos por problemas de saúde. Com ele aprendeu a desenvolver a imaginação por meio de improvisações teatrais. Foi também aluna de Vladimir Nemirôvitch-Dântchenko<sup>26</sup> (1858-1943), com quem aprendeu a valorizar a análise pormenorizada dos textos, bem como a importância desta ação para o processo de direção. Na visão de Carnicke (2010), isto proporcionou a Knebel a oportunidade de desenvolver o processo da análise ativa numa direção muito pessoal, influenciada pelo seu aprendizado com os três mestres, valorizando a improvisação e o estudo detalhado do texto. Carnicke se refere à análise ativa ensinada por Knebel como “Técnica Knebel”. Segundo ela: “Knebel desenvolveu sua própria e singular abordagem para o teatro sintetizando princípios teatrais que ela tinha encontrado na tradição do Teatro de Arte de Moscou.” (CARNICKE, 2010, p. 14).

---

<sup>26</sup> Vladímir Ivânovitch Nemirôvitch-Dântchenko foi um diretor teatral, escritor, pedagogo e dramaturgo nascido na Geórgia. Foi um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou, junto com Constantin Stanislávski.

Mas em que consiste o trabalho com análise ativa? Como ela pode ser utilizada para auxiliar os artistas teatrais a analisarem, de forma mais satisfatória, um texto ou mesmo construir um trabalho teatral a partir de algumas circunstâncias propostas? Para Knebel, uma das grandes vantagens desta nova forma de ensaios é o fato de colocar os atores nas condições de vida da personagem, no mundo da peça, o que possibilita uma análise real e ativa, em contraposição à forma anterior baseada na análise racional, realizada de um ponto de vista especulativo. De forma geral, o trabalho desenvolvido por Knebel seguia os seguintes passos:

Exploração mental - É o trabalho de estudo do texto realizado antes das primeiras improvisações realizadas pelos atores. Para Knebel, este é o procedimento necessário para compreensão “[...] do eixo do enredo da peça e para a definição da sequência dos acontecimentos e das ações dos personagens (*sic*)” (KNEBEL, 2016, p. 135-136). Knebel recomendava um trabalho sério e profundo para aproximar o ator do estilo do autor, para auxiliar o ator a penetrar na essência da obra, por meio da aplicação da próxima etapa do método, o *étude*.

*Étude* – É utilizado na análise ativa como um processo de construção das ações identificadas no texto que começa a partir da improvisação das cenas. “Ao agir, o ator estuda simultaneamente a vida física e a vida psíquica da personagem. Percebe de forma real e concreta a unidade, a coesão dos processos psicofísicos” (KNEBEL, 2016, p. 136). A partir do conhecimento inicial, realizado durante a exploração mental, o ator procura executar as ações da personagem a partir de si próprio, com suas próprias palavras. O objetivo é fazer o ator construir o papel a partir de si mesmo. O *étude* faz o ator sentir necessidade de conhecer os detalhes da existência física da personagem e, conseqüentemente, das sensações psicológicas. A diferença para o método anterior de ensaio reside no fato de atribuir maior importância à existência física por meio da materialização desta existência e não apenas de uma análise racional do texto. A intenção é fazer o ator se apropriar dos acontecimentos da peça desde o início do trabalho, sem separar o físico do psicológico. Enquanto no método anterior a análise era feita “de fora”, nesta nova forma o ator é colocado, desde o início, nas condições de vida da personagem (KNEBEL, 2016, p. 51).

Quando se parte apenas das palavras, corre-se o risco de mecanizar a pronúncia e engessar a ação em formas vazias, movimentos realizados sem o auxílio de nossa integralidade psicofísica. Knebel destaca que existem elementos do texto que precisam ser descobertos (ou são mais facilmente descobertos) por meio da ação, da prática.

Trata-se de uma bem elaborada estratégia para ajudar o ator a trabalhar mais facilmente com o “se mágico”. Em cena, criando um processo semelhante ao da vida real, o

ator pode colocar todas as suas faculdades corporais para responder às circunstâncias que se lhe apresentam. A realização de ações físicas, para a criação do papel, obriga “o ator a criar, seguindo os próprios impulsos, todo tipo de ficções imaginárias, de circunstâncias propostas e de “ses”” (KNEBEL, 2016, p. 39).

Podemos perceber as similaridades deste processo com o Método das Ações Físicas, ambos caracterizam-se pela construção de uma linha de ações do papel, mas, como destacam Knebel e Smolko, na análise ativa existe a intenção de compreender melhor o texto e o papel por meio das ações das personagens. Compreensão que se faz, em grande parte, por meio da improvisação e da repetição das ações.

Novas Análises - Após a realização dos *études*, é necessário retornar ao texto para comparar o que foi criado ao que está escrito. Depois disso, os *études* vão sendo aperfeiçoados e enriquecidos com as novas informações percebidas no texto. Apenas após estes processos são realizados os ensaios com marcações, que incorporam o material criado pelos atores durante os *études*.

Ainda em relação à Maria Knebel, é necessário salientar que seus alunos demonstraram o mesmo tipo de atitude ao utilizarem a análise ativa, estendendo o seu campo de ação além do convencional e em direção aos anseios que se lhes apresentavam. Isso reforça a ideia de que o Sistema nunca foi um conjunto de tradições rígidas a serem seguidas, mas um conjunto de orientações que possibilitam a descoberta do caminho a ser trilhado por cada artista teatral.

### **2.2.2 Tovstonógov**

Gueorgui Tovstonógov (1913-1988) foi um diretor teatral russo de renome internacional. Formou-se como diretor no Instituto Estatal de Arte Teatral de Moscou<sup>27</sup> (GITIS) e foi aluno de Maria Knebel. Ela e os outros professores do curso foram discípulos de Stanislávski e foram atores do TAM. Ele foi professor de Nair D’Agostini, entre 1978 e 1981 no curso de “Direção Dramática” do Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado. Tovstonógov chegou a assistir algumas aulas e conferências apresentadas por Stanislávski. Segundo D’Agostini, Tovstonógov aplicou “de forma muito pessoal” o que aprendeu sobre o trabalho teatral de Stanislávski que havia aprendido com seus mestres.

---

<sup>27</sup> “A partir de 1991 passa a chamar-se RATI – Academia Russa de Arte Teatral” (D’AGOSTINI, 2007, p. 5).



Para Tovstonógov, a criação a partir do método de análise ativa depende de uma ampla compreensão do diretor em relação ao conflito central e às circunstâncias dadas da obra. Em sua visão sobre o teatro, o diretor deve se lembrar que a vida cênica depende do conflito. Mas os conflitos vão além do que está aparente, do choque entre os pontos de vista que constroem o conflito principal. Para Tovstonógov, cada personagem está envolto em circunstâncias que criam conflitos pessoais. Estes conflitos devem ser descobertos e expostos a partir do trabalho da direção e dos atores. Cada personagem carrega em si uma linha de conflitos internos, são esses conflitos que impulsionam as personagens para a ação, ou seja, a partir deles são criadas as linhas de ação. São as linhas de ação, surgidas a partir dos conflitos, que criam a atmosfera da cena. “Para Tovstonógov, a busca dos atores pela criação de ações psicofísicas acontece a partir do choque entre as linhas de conflito estabelecidas na análise ativa” (ZALTRON, 2011, p. 111). Isto é importantíssimo para pensarmos as particularidades da aplicação da análise ativa proposta por Tovstonógov.

O processo de Tovstonógov com a análise ativa consistia no trabalho sobre o encadeamento dos acontecimentos, divididos entre os principais (inicial, fundamental, central, final e principal, considerados os mais importantes para o processo de análise) e os menos importantes (também conhecidos por sequenciais, encontram-se entre os acontecimentos principais). Por isso recomendava, para o diretor, a realização de uma exploração mental aprofundada antes dos *études*. Além disso, segundo ele, o trabalho realizado por meio dos *études* pode ser utilizado para ajudar os atores a despertar a sua imaginação, fato que pode auxiliá-los a compreender melhor os conflitos que se desenvolvem a partir do processo criativo.

Segundo Smolko, “a metodologia de Tovstonógov é muito rigorosa/severa e instrumentalmente orientada” (SMOLKO, 2009, p. 8-9). Mas parece que, apesar da rigidez no estabelecimento da estrutura, os espaços dentro dessa estrutura podiam ser preenchidos pela livre criação dos atores sob a orientação do diretor, pois, segundo Zaltron (2011), Tovstonógov atribuía grande importância ao trabalho de improvisação. Em seus processos criativos, a expressão dos conflitos devia surgir a partir das ações e relações criadas pelo ator em cena e não por determinação do diretor.

Segundo Zaltron, Tovstonógov enfatizava a importância, para o atores e diretores, de “acumular em si um depósito de observações e reflexões sobre as coisas da vida” (ZALTRON, 2011, p. 111), o que ele chamava de “combustível da imaginação”. A partir dessas observações e reflexões, surgem as associações que impulsionam o processo criativo.

A forma de aplicação da análise ativa ensinada por D’Agostini (2007) parece ser muito parecida com a ensinada pelo seu professor, como podemos deduzir a partir da leitura da tese desta professora e das várias citações atribuídas a Tovstonógov presentes nela. É importante ressaltar que, durante os anos de estudos de D’Agostini orientados por Tovstonógov, os elementos do Sistema Stanislávski faziam parte das práticas dos alunos em todos os anos de estudos. No segundo semestre do curso para atores, os alunos realizavam *études* a partir de trechos de livros da literatura soviética e nos dois últimos anos passavam obrigatoriamente pela experiência de adaptação de um romance para a cena. No curso de direção teatral, o domínio da análise ativa era condição fundamental para os alunos desenvolverem os seus estudos (D’AGOSTINI, 2007).

Como diretor, Tovstonógov realizou várias montagens a partir de adaptações de contos e romances da literatura russa, entre eles: “A história de um cavalo” (Conto) e “Anna Kariênina” (Romance), de Liev Tolstói (1828-1910), “Almas mortas” (Romance), de Gógol (1809-1852), “Humilhados e ofendidos” (Romance) e “O idiota” (Romance), de Dostoiévski (D’AGOSTINI, 2007, p. 6).

### 2.2.3 Vassíliev

Anatoli Vassíliev é hoje o diretor russo mais respeitado no cenário internacional. Foi aluno de Maria Knebel no GITIS e, embora hoje tenha desenvolvido uma abordagem própria para a criação da cena, utilizou em grande parte de sua carreira processos que envolviam a análise ativa. O interesse principal em abordar as práticas deste diretor diz respeito às transformações realizadas por ele na forma de aplicação aprendida com Knebel. Isso foi realizado com o intuito de adequar a análise ativa às suas práticas.

Segundo Almeida, Vassíliev cita quatro variantes básicas da análise ativa<sup>28</sup> que “marcam a progressiva valorização da utilização da livre criação do ator durante o seu processo pedagógico” (ALMEIDA, 2015, p. 35). Uma dessas variantes é a aprendida em seus anos como aluno de Knebel, as outras três foram experimentadas por ele em seus processos artístico-pedagógicos.

A primeira variante, segundo Almeida, consiste na análise de cada cena a partir de seu começo, ápice<sup>29</sup> e final. Neste processo, após uma leitura e uma breve discussão (quinze a quarenta minutos), os atores, a partir de combinações prévias, improvisam a partir do que foi

<sup>28</sup> Almeida nos informa que Vassíliev denomina a análise ativa como *étude*.

<sup>29</sup> Zaltron, citando o próprio Vassíliev, nos esclarece que o ápice é o momento em que o conflito se resolve.

lido e discutido. Ao final do processo, o diretor sinaliza para os atores os desvios em relação ao que foi previamente combinado durante a discussão. Os *études* podem ser repetidos conforme a conveniência, depois realiza-se o mesmo processo em outra cena. Seguem-se estes passos com todas as cenas da peça.

Na segunda variante, a discussão anterior estabelece apenas predeterminações em relação ao começo e ao ápice da cena. O final deve ser deixado para livre improvisação dos atores. Os atores podem, inclusive, sugerir um final alternativo àquele proposto pelo texto dramático.

Além da liberdade que existe na criação de ações, desenvolvimento do papel e da personagem dentro da cena, aqui o ator tem a liberdade de modificar o texto. Texto que, provavelmente, já é modificado, em parte, devido a esquecimentos naturais ou mesmo à possibilidade de, seguindo o fluxo da criação, os atores alterarem o que foi previamente estabelecido durante as discussões. Aqui, essas alterações e o poder criativo dos atores em ação são desejáveis para o processo e a análise estimula de forma potente o processo de criação. O que mais chama a atenção é o fato de que o acontecimento (final) passa a ser fruto da imaginação e das ações dos atores.

A terceira variante dispensa os acordos prévios em relação ao ápice e ao final, proporcionando mais liberdade para os atores, através da ação, criarem os acontecimentos. O diretor (e também o texto) não precisa indicar o que o ator deve fazer. Este deve encontrar as motivações para suas ações a partir das circunstâncias propostas nos acontecimentos iniciais e construir o restante da cena. Nesta variante, o ator deve ser incentivado a buscar, com o auxílio da sua imaginação, as ações que fazem as cenas acontecerem e se desenvolverem.

Na quarta variante, os atores devem se dedicar ao estudo da composição do texto. Segundo Zaltron, Vassíliev entende que o processo de composição na arte depende de um processo de decomposição. O diretor realiza a sua análise buscando esclarecer as relações entre as personagens e a linha de conflito existente entre elas. Para isso, é necessário conhecer os desejos de cada personagem e como os desejos individuais se contrapõem. O conflito se desenvolve a partir das relações estabelecidas entre as personagens, relações construídas por ações que se desenvolvem a partir dos desejos<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Interessante refletir sobre os caminhos desenvolvidos por cada diretor. Tovstonógov parte do conflito interno de cada um (conflito que pode surgir por ocasião de desejos). A partir destes conflitos internos se cria a linha de ação, isso estabelece o clima da cena. Vassíliev parte dos desejos pessoais, que estabelecem os conflitos entre as personagens e desenrolam a cena.

Neste tipo de processo, o diretor determina apenas o momento de partida e o ápice, o ponto principal do acontecimento. A partir disso, os atores devem construir a cena, criando tudo o que vem depois do acontecimento principal.

A partir do acontecimento inicial, os atores devem criar as ações e as falas, sem obrigação de atender as exigências do diretor e do autor. Pela leitura dos processos, esta quarta variante assemelha-se muito à terceira, a não ser pelo fato de que, neste caso, existe a ênfase no estudo do ator a partir do texto, de sua composição, e não a partir do papel. Neste tipo de trabalho, Anatoli Vassíliev “propõe que o ator inicie seu processo criativo, não pelo papel, que determina um único ponto de vista dentro da trama, mas pela composição, que estrutura os diversos pontos de vista” (ALMEIDA, 2015, p. 38).

É importante ressaltar que, segundo Almeida, Vassíliev pretendia, com esta última variante, colocar em prática a “pretensão” de Stanislávski de fazer com que o trabalho do ator deixe de ser uma arte de executante e passe a ser uma arte de autor.

As experiências de Vassíliev nos mostram que a utilização da análise ativa e da análise pela ação vai além da intenção de compreensão do texto, servindo para a sua tradução para a cena, para a sua recriação.

#### **2.2.4 Carnicke<sup>31</sup>**

Sharon Marie Carnicke é uma professora e escritora norte-americana estudiosa de Stanislávski e Maria Knebel. Entusiasta do Sistema Stanislávski, em especial da análise ativa, afirma que o nome deste processo de trabalho foi criado por Knebel. Carnicke promove a análise ativa em seu trabalho na universidade e em cursos de interpretação para o cinema.

Dois dos focos principais de sua escrita dizem respeito aos equívocos das traduções de Stanislávski para o inglês e ao importante legado de Maria Knebel. Autora do livro “Stanislávski in focus”, escrito, segundo ela, para buscar eliminar os persistentes e imprecisos mitos sobre Stanislávski e o seu Sistema. Atualmente é professora da *University of Southern California* (Universidade do Sul da Califórnia), mas já viajou o mundo ensinando a análise ativa.

Segundo Carnicke, Stanislávski partiu de uma hipótese literária formulada pelos críticos formalistas russos e adaptada ao teatro, segundo a qual as peças permitem codificar estruturas de ação. Na análise ativa, os atores se apropriam dessas estruturas de ação antes de

---

<sup>31</sup> Informações disponíveis em: <http://sharoncarnicke.com/>. Acesso em: 31 jan. 2018.

decorar o texto. Os atores devem identificar os acontecimentos, ações e contra-ações e em seguida improvisar as cenas.

Carnicke nos explica que na análise ativa existem dois processos inter-relacionados: a investigação dos fatos (pesquisa histórica e estrutura da peça), o que possibilita a identificação dos conflitos (ação e contra-ação). Neste ponto a autora destaca que os alunos não podem descartar suas reações subjetivas durante a realização desta investigação objetiva.

O segundo processo consiste na realização dos *études*. Após a realização dos *études*, o diretor e os atores retornam à análise do texto para avaliar o que foi criado. Este processo pode se repetir algumas vezes “até que as palavras do dramaturgo, os ritmos, as imagens e o estilo emergem de seu trabalho” (CARNICKE, 2010, p. 25). Para a autora, estas idas e vindas entre a leitura e a improvisação possibilitam a utilização do corpo, da mente, do espírito e da emoção. O entendimento intelectual, físico e emocional de uma cena facilita até mesmo a memorização do texto.

De forma resumida, o processo de análise ativa, segundo Carnicke, consiste em:

- Leitura da peça e determinação dos acontecimentos, ações e contra-ações das personagens. Para ela, este é o momento de observar o estilo, a linguagem, as imagens e os ritmos da fala de cada personagem.
- Improvisações das cenas pelos atores, usando as próprias palavras (ou realização de *études* silenciosos para testar a compreensão do acontecimento, da ação e da contra-ação).
- Releitura da cena e comparação com o realizado nas improvisações (ou nos *études*).
- Repetição da improvisação e realização de novas comparações com o texto. É necessário repetir até chegar o mais próximo possível da cena. Não é preciso decorar o texto, este será assimilado durante o processo.
- O próximo passo é memorizar o texto (Adaptado de CARNICKE, 2000, p. 25).

## 2.3 ANÁLISE ATIVA NO BRASIL

### 2.3.1 Eugênio Kusnet

Eugênio Shamanski Kusnet-Soff nasceu na Rússia em 29 de dezembro de 1898. Iniciou sua carreira de ator em 1920. Emigrou para o Brasil em 1926, com intenção de aprender a língua para depois trabalhar no teatro brasileiro. Mas a sua entrada nos palcos brasileiros se deu apenas por volta dos anos quarenta do século XX.

Após a retomada de sua carreira teatral, atuou vinte e cinco anos como ator e diretor em diversos elencos. Em 1961, por iniciativa do Teatro Oficina, começou a lecionar arte dramática, tendo organizado cursos para principiantes e atores profissionais. Realizou viagem de estudos pela Europa e teve a oportunidade de frequentar as aulas de duas das maiores escolas teatrais de Moscou, a Escola Estúdio do Teatro de Arte e a Escola Teatral de Stchukin, anexa ao teatro Vakhtangov<sup>32</sup>. Foi durante este período de estudos que aprendeu, diretamente com os alunos de Stanislávski, os princípios referentes à análise ativa. Em seus últimos anos de vida, promoveu a formação de professores, diretores e atores e escreveu o livro “Ator e método”.

Volto a ressaltar que foi este livro que despertou em mim, inicialmente, a vontade de conhecer e aplicar esta forma de trabalho aos meus processos em teatro. É uma leitura introdutória, que contém uma breve descrição sobre os elementos básicos para se trabalhar a partir da análise ativa: análise do texto e realização das improvisações. Foi essa possibilidade de compreender a partir da ação, a partir da prática, que despertou meu interesse para tal método. Segundo Kusnet, a análise ativa:

[...] pressupõe a diminuição ou quase eliminação, da análise puramente racional que, anteriormente, representava a parte essencial do trabalho com uma peça. No trabalho com o método da “Análise Ativa” basta que os atores conheçam o conteúdo da peça a ponto de poder contá-la com clareza, para que a “Análise Ativa” possa ser iniciada. (KUSNET, 1975, p. 98).

Um processo por meio do qual afirma-se a importância do fazer para a construção do conhecimento e para o aprimoramento do próprio fazer. O próprio autor admite em outro trecho que: “Nesse processo de permanente seleção dos resultados da ação improvisada é que reside o verdadeiro valor da ‘Análise Ativa’” (KUSNET, 1975, p. 113). Ou seja, processo que elimina a hierarquia entre o pensar e o agir no trabalho de criação, pois a análise acontece nos momentos de leitura e de materialização da ação, o que ajuda a pensar na análise ativa como um procedimento auxiliar no trabalho de elaboração da concepção do diretor, como algo possível de ser realizado, também, durante este processo. Em seu livro, Kusnet afirma:

O único membro da equipe, que deve conhecer a peça detalhadamente é o diretor. Ele deve estar em condições de responder a todas as perguntas dos atores, mas em hipótese alguma, deve começar os trabalhos pelos seus próprios comentários. (KUSNET, 1975, p. 103).

---

<sup>32</sup> Informações retiradas de Kusnet (1975).

Tal afirmação parece colocar o diretor numa posição de conhecimento absoluto sobre o texto, afinal de contas, “ele pode responder a todas as perguntas”. No entanto, ele mesmo admite, em outras passagens do texto, que nos momentos de improvisação o diretor pode constatar e corrigir possíveis erros de sua própria concepção do texto dramático; adquirir ideias novas em relação às marcações; assim como pode ter acesso a exemplos de tempo-ritmo criados espontaneamente que podem ser selecionados e adicionados à partitura (KUSNET, 1975, p. 110).

O fato do livro “Ator e método” não trazer uma proposta muito sistematizada da análise ativa parece ter me encorajado a pensar em modificações do “método” para atender aos meus interesses naquele período. Algo que poderia ser feito para possibilitar a modificação ou a criação de textos a partir das improvisações, ou mesmo para aplicação em conformidade com situações específicas encontradas em minha realidade. Um bom exemplo disso foi a aplicação de um processo baseado na análise ativa durante os ensaios da peça “O casamento suspeito”, sobre a qual falarei mais detalhadamente no terceiro capítulo. Iniciei o processo utilizando apenas o enredo das cenas, sem a utilização do texto.

A possibilidade de criar textos a partir do uso da análise ativa ganhou corpo após a leitura dos artigos de Carnicke, pois confirmaram esta forma de utilização da análise ativa nas práticas realizadas por Maria Knebel.

### **2.3.2 D’Agostini**

Nair D’Agostini foi aluna de Tovstonógov durante o período em que estudou no Instituto Estatal de Teatro, Cinema e Música de Leningrado (LGITMiK) em São Petersburgo na Rússia entre os anos de 1978 e 1981. Em sua tese de doutorado intitulada “O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator” (2007), a autora discorre sobre o seu período de estudos realizados no instituto e seus aprendizados em relação à análise ativa. O estudo realizado por esta pesquisadora é, provavelmente, um dos mais aprofundados em nosso país em relação a este processo de trabalho. Para a autora, que se refere a este tipo de trabalho como Método de Análise Ativa:

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

O trabalho de análise da obra pelo diretor, proposto por D'Agostini, aparece esquematizado abaixo. Esta esquematização foi estruturada a partir das leituras da dissertação de Dal Forno (2002), da tese de D'Agostini (2007) e, principalmente, do artigo escrito por Zaltron (2015). A primeira e a última foram alunas de D'Agostini na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Segundo sua proposta de trabalho, por meio da análise anterior realizada pelo diretor, inicialmente, deve-se reconhecer na obra:

a) Universo inicial: o contexto em que a história está inserida, considerando época, questões culturais, sociais, éticas, filosóficas e todas as informações que têm relação com a obra.

b) Circunstâncias:

- Circunstância anterior: situa o contexto de todos os acontecimentos.
- Principal circunstância dada: gera o conflito principal do texto.

c) Acontecimentos:

- Anterior (ou inicial): “Consiste na soma de circunstâncias que abrange o contexto no qual a história está inserida” (ZALTRON, 2015, p. 195).

- Fundamental: onde se inicia o conflito.

- Central: clímax da história. Ponto em que termina a linha transversal de ação.

- Final: “Acontecimento de finalização que se dá no grande círculo, no universo geral da obra, como resultado da história. Ainda existe o acontecimento principal, que pode coincidir ou não com o acontecimento final, no qual se concretiza o superobjetivo da criação pelo diretor e pelo ator” (ZALTRON, 2015, p. 196).

- Sequenciais: encontram-se entre os acontecimentos principais.

d) Linhas transversais de ação:

- Da obra: linha ininterrupta da obra que atravessa todos os acontecimentos.

- Das personagens: linha de ações de cada personagem ao longo dos acontecimentos.

- De contra-ação da obra: encontra-se no grande círculo e se opõe à principal circunstância dada que dá origem à história situada no médio círculo. Consiste em um contínuo obstáculo à realização da linha transversal de ação, sendo responsável pela manutenção do conflito da obra.



## e) Superobjetivos:

- Da obra e do espetáculo: concretização cênica da ideia do autor e do diretor.
- Das personagens: principal objetivo de cada personagem.

## f) Círculos:

- Grande: “Corresponde ao geral, ao universo que contém a obra em sua totalidade” (ZALTRON, 2015, p. 196).

- Médio: “Corresponde ao particular, à esfera que contém o desenvolvimento do conflito, abrangendo a história desde o acontecimento fundamental até a finalização do acontecimento central” (ZALTRON, 2015, p. 196).

- Pequenos: “Correspondem ao singular, a cada acontecimento da obra” (ZALTRON, 2015, p. 196).

g) Ideia: ideia síntese da obra.

h) Tema da peça.

i) Objetivo de cada acontecimento.

j) Circunstância geradora de cada acontecimento.

k) Objetivo de cada personagem dentro do acontecimento.

Não encontrei nos três trabalhos citados acima a descrição referente à forma de realizar a exploração do texto com os atores. É importante atentar para o grau de detalhamento desta proposta de análise. Este tipo de análise inicial se parece muito com os trabalhos de mesa<sup>33</sup> realizados por alguns diretores com quem trabalhei. Importante ressaltar como estes trabalhos focam na análise a partir da perspectiva do diretor. Em Knebel não encontrei nada parecido em relação ao diretor, embora ela enfatizasse a necessidade de maior estudo por parte deste, durante a exploração mental.

Mas isso não quer dizer que D’Agostini não valorize a participação do ator no processo, a autora ressalta a importância do trabalho do ator no processo de criação com a análise ativa: “O método constitui-se num paradigma do diretor teatral para a análise da obra do autor, através da ação, e é um meio para o ator recriar, em seu sentido mais profundo, a atualidade da obra, dando origem ao espetáculo.” (D’AGOSTINI, 2007, p. 22).

---

<sup>33</sup> Os trabalhos de mesa são momentos de estudo do texto realizados em conjunto pelo diretor e pelos atores, esta atividade antecede a criação das cenas.

Um dos pontos mais relevantes desta afirmação é o destaque dado à análise feita durante o período de ação propriamente dito. O papel atribuído ao ator neste processo, como recriador da obra, abre a possibilidade de afirmar a função deste como coautor da montagem teatral.

Mas como funciona o processo de recriação para o ator? Para Martins (2011), também ex-aluno de D'Agostini, a análise ativa se apresenta como uma conectora entre o imaginário do ator e a realidade ficcional, servindo para a criação a partir dos variados gêneros literários e mesmo de conteúdo improvisacional. Este tipo de pensamento é importante por abrir novas possibilidades no trabalho com a análise ativa, pois a partir dele podemos vislumbrar a utilização desta em outras formas de texto que não o teatral, e mesmo na criação de um novo texto.

Após seu retorno do período de estudos na União Soviética, em 1985, D'Agostini ingressou na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) como professora do curso de “Educação Artística Licenciatura Plena em Artes Cênicas” (D'AGOSTINI, 2007, p. 15), extinto em 1994. Em 1992, coordenou o processo de estruturação e elaboração do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da mesma universidade. O curso possui opções em Direção e Interpretação Teatral. Neste currículo: “o método de análise ativa ocupou o lugar de centro unificador do processo de educação e formação do artista como um todo” (D'AGOSTINI, 2007, p. 16). Como exemplo disso, a professora cita a realização de projetos que possibilitaram a integração entre os corpos docentes e discentes e entre os dois cursos de artes cênicas, reunindo ensino, pesquisa e extensão. Em sua tese, a professora cita uma série de projetos realizados neste período, em que a análise ativa foi utilizada para a análise do material textual e no processo de criação das ações dos atores.

Entre estes processos, interessa-me destacar:

1- A criação do espetáculo “Manantiais, uma saga da cultura gaúcha”, criado a partir de contos e lendas de Simões Lopes Neto (1865-1916), Barbosa Lessa (1929-2002) e Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853). Nessa montagem, a análise do texto e a técnica de improvisação da análise ativa foram utilizadas no processo de criação. A análise da ação:

[...] se constituiu num sólido caminho para a organização do vasto e complexo material produzido pelas improvisações e pesquisa de campo, o qual teve o seu entrelaçamento produzido nos múltiplos níveis da narrativa do espetáculo. (D'AGOSTINI, 2007, p. 16).

2- A montagem de “Os tambores silenciosos” a partir do romance de Josué Guimarães (1921-1986). A adaptação do texto literário para o teatral foi realizada por meio de um processo de seleção de fragmentos e circunstâncias da obra concretizados em acontecimentos com a utilização de improvisações e, posteriormente, estruturados no roteiro final.

3- A Construção de uma dramaturgia a partir dos Poemas de Sam Shepard (1943-2017), projeto executado com a utilização da análise ativa. Segundo a autora, neste processo foi realizada:

[...] a análise da ação dos poemas, a revelação de seus acontecimentos imersos na palavra poética, as circunstâncias, a idéia, o superobjetivo e a ação transversal. Esses elementos serviam de suporte para a criação, por meio da improvisação, na busca de imagens que revelassem o conteúdo através do poético, em que a palavra só podia surgir como resultado da ação concreta e podia ser usada em sua totalidade, em parte ou estar ausente. (D’AGOSTINI, 2007, p. 17).

4- Montagem de espetáculo a partir do conto “O Nariz” do escritor russo Nikolai Gógol. Nos cursos de Artes Cênicas da UFSM, segundo D’Agostini, os alunos vivenciavam processos de aplicação da análise ativa à adaptação de contos para a cena desde o terceiro semestre, isso era realizado para incentivar “[...] o aluno a criar a partir de uma estrutura da ação possibilitada pela análise e não a partir do texto dramático, que já vem com o diálogo pronto” (D’AGOSTINI, 2007, p. 18). Isso forçava os alunos, tanto do curso de direção quanto de interpretação a entrarem no núcleo da obra, para “encontrarem soluções individuais criativas na construção dos acontecimentos” e afastava a “tendência ilustrativa do texto” (D’AGOSTINI, 2007, p. 16).

A professora também narra que sua “experiência prática com o método de análise ativa mais significativa”, além das já citadas, vem do seu período como orientadora e/ou coordenadora de projetos finais de montagem, nos dois cursos de Artes Cênicas. Nas montagens dos alunos foram utilizados os mais diversos textos literários e dramáticos. Citarei alguns que ajudam a reforçar a ideia que venho apresentando, todos da literatura: Clarice Lispector, Hilda Hilst, Guimarães Rosa, Nikolai Gógol, Júlio Cortázar, Franz Kafka, Albert Camus, Luís Fernando Veríssimo, Jorge Luís Borges, Caio Fernando Abreu, Lya Luft e Lygia Fagundes Telles. Em seu próprio trajeto de doutoramento, Nair D’Agostini realizou a montagem do espetáculo *A Dócil*, a partir da novela de Dostoiévski, de mesmo nome.

### 2.3.3 Novos Pesquisadores

Nesta seção, pretendo apresentar uma série de estudos nos quais a análise ativa aparece como um dos conteúdos estudados ou então é utilizada como forma de analisar o texto e/ou criar a cena. A maioria destes escritos resulta de pesquisas de Doutorado e Mestrado realizados em universidades do Brasil. Apresento também alguns artigos sobre o tema, coletados em pesquisas com o uso da internet.

Em sua tese de Doutorado intitulada “A pedagogia metafísica de Anatoli Vassíliev: uma formação do ator através da ação verbal e dialética – Platão e Homero”, defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), Marcus Vinícius Fritsch de Almeida inicia sua análise sobre o trabalho de Anatoli Vassíliev falando sobre sua formação, de base stanislavskiana, e seu período como aluno de Maria Knebel. Consequentemente, aborda a influência da análise ativa em sua formação e no desenvolvimento de seus processos teatrais. Uma das ideias relevantes presentes na tese é a de que o processo de aplicação da análise ativa vai além do entendimento do texto, colocando-a, assim, como forma de criação da cena, do texto da cena. Além disso, também traz informações relevantes para a ampliação dos conhecimentos sobre novas formas de aplicação deste tipo de trabalho teatral. Um exemplo disso são as descrições do trabalho de Vassíliev com a análise ativa. Vassíliev elaborou variações do processo aprendido com Knebel. As suas variações podem servir de estímulo para novas utilizações da análise ativa aplicadas, por exemplo, à criação de textos a partir de improvisações.

Para realizar o seu intento, o autor faz uma apresentação da análise ativa desde seu surgimento, citando os anseios pela afirmação do trabalho criativo do ator, buscado por Stanislávski, passando pelos estudos de Knebel e pelo período de aprendizado realizado por Vassíliev com esta professora. Inclusive o autor ressalta que, para compreender a prática pedagógica e artística de Vassíliev, é importante entender a análise ativa assim como foi ensinado por Maria Knebel.

A tese de Carla Medianeira Antonello intitulada “Sobre a formação em encenação teatral: análise de uma experiência pedagógica em sala de aula e de seus respectivos itinerários de processos criativos” foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) no ano de 2017. Ao estudar os procedimentos para a construção da encenação, a partir da investigação de uma experiência pedagógica e do discurso de encenadores, a autora leva em conta, entre outros, a utilização dos procedimentos da análise ativa. Para isto, ela parte da observação de aulas da disciplina “Fundamentos da Dramaturgia do Encenador” ministrada pela professora Inês Alcaraz Marocco na UFRGS, de uma entrevista realizada com a mesma professora e também da

avaliação dos resultados da disciplina junto aos estudantes. Como a análise ativa faz parte dos conteúdos trabalhados por Marocco na disciplina, foi necessário desenvolver um aprofundamento teórico sobre o tema nesta tese.

É importante ressaltar que a maioria dos trabalhos referentes à análise ativa aqui citados surgiram muito por influência da atuação pedagógica das professoras Nair D'Agostini e Inês Marocco nas universidades federais de Santa Maria (USFM) e do Rio Grande do Sul (UFRGS), ambas no estado do Rio Grande do Sul. Pelo que pude perceber, a partir do meu trabalho de pesquisa bibliográfica, a aplicação deste tema no aprendizado dos estudantes desde a graduação tem estimulado uma série de pesquisas e promovido a aplicação da análise ativa em várias montagens teatrais.

Em sua dissertação de mestrado intitulada “Análise ativa: uma abordagem do Método das Ações Físicas na perspectiva do curso de direção teatral da Universidade Federal de Santa Maria/RS”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina, o pesquisador Laédio José Martins analisa o processo de formação no curso de Direção Teatral da UFSM, a partir da adoção da Análise Ativa como centro unificador do processo de educação e formação do artista. Sua dissertação nos traz algumas informações sobre os equívocos causados pelas traduções dos livros de Stanislávski para o inglês (como já foi dito, as traduções do inglês serviram de base para as traduções em português); os principais alunos e/ou divulgadores do trabalho de Stanislávski; e, claro, sobre a análise ativa e sua aplicação ao trabalho teatral. Além disso, o autor faz uma descrição de seu processo de montagem, realizado para a obtenção da graduação em Direção Teatral nesta mesma universidade. Neste processo, ele encenou o conto “Onde os oceanos se encontram”, de Marina Colasanti, a partir da utilização da análise ativa.

Michele Almeida Zaltron apresentou ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, da Universidade Federal Fluminense (UFF) a sua dissertação de Mestrado intitulada “Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski”. Segundo a autora, este trabalho:

[...] trata da importância da desconstrução na pesquisa de Constantin Stanislávski, isto é, da abertura de espaços, tanto no próprio ator quanto no papel, que possibilitam a manifestação criativa e a concretização da imaginação no corpo/mente do ator de modo mais pleno. (ZALTRON, 2011, p. 8).

Para concretizar os seus objetivos, a autora faz, além de outros estudos, uma abordagem sobre a prática pedagógica teatral de criação de *études* e a sua relação com a análise ativa.

No último capítulo, a autora faz um relato sobre as experiências de Stanislávski na criação de *études* sem a utilização de um texto escrito (tal como no trecho do livro “A criação de um papel” citado no primeiro capítulo). Nesta experiência, a criação se daria em conjunto entre ator, diretor e autor. O processo consiste no seguinte: a partir do relato de um acontecimento, sem muitos detalhes, os atores devem buscar concretizá-lo em cena por meio de improvisações, ou seja, por meio da realização de improvisações. A partir das informações iniciais, os atores devem desenvolver as ações e as falas. A cada repetição do *étude*, novas circunstâncias devem ser propostas, para permitir o aprofundamento e o pleno desenvolvimento da criação.

Este processo é apresentado, segundo a autora, no artigo intitulado “O Método das Ações Físicas”<sup>34</sup>, pelo próprio Stanislávski. São claras as semelhanças com o trecho de “A criação de um papel” apresentado no primeiro capítulo:

É possível atuar uma obra não escrita. [...] Não acreditam em mim? Faremos uma prova. Tenho uma ideia da obra. Contarei fragmentos de sua história e vocês a atuarão. Ficarei atento ao que vocês, pelo improviso, façam e digam, e o anotarei. Dessa maneira mediante um esforço comum escreveremos e de imediato atuaremos uma obra, todavia não escrita. Repartiremos a função de autor em partes iguais. (STANISLÁVSKI, 1990, p. 243 *apud* ZALTRON, 2011, p. 103).

A autora nos diz ainda que, apesar dessa ideia ter tomado forma apenas no Estúdio de Ópera Dramática (Estúdio de Ópera), tal hipótese já havia sido levantada por volta do ano de 1911 no TAM, quando Stanislávski levantou a possibilidade de criar o texto e as ações a partir dos atores, utilizando como base, para isso, roteiros e argumentos. A partir destas experiências, realizadas pelos atores e pelo diretor, Máximo Gorki<sup>35</sup> (1868-1936) escreveria o texto definitivo.

Outra informação importante, neste caso, referente aos processos com ações físicas, diz respeito à criação de *études* que, segundo a autora, já aconteciam desde 1912, no Primeiro Estúdio do TAM. Estes tipos de procedimentos já eram utilizados para experimentação, aprofundamento e transmissão dos elementos do Sistema (ZALTRON, 2011, p. 103).

Estudar o desenvolvimento do trabalho artístico e pedagógico de Maria Knebel, com foco especial na sua filosofia pedagógica e no seu trabalho com o monólogo interior foi o objetivo principal da dissertação de Michel Mauch, apresentada à Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). A dissertação tem como título “Poética e

<sup>34</sup> Segundo Zaltron, este artigo foi escrito em 1936 e foi incluído no livro “*El evangelio de Stanislávski*”.

<sup>35</sup> Máximo Gorki era o pseudônimo utilizado por Aleksei Maksimovich Peshkov, escritor, dramaturgo e ativista político russo.

Pedagogia: Maria O. Knebel e o monólogo interior”. O texto acompanha a história da artista e professora russa, desde o seu início no teatro, com Mikhail Chekhov até as suas experiências com Stanislávski e Nemirôvitch-Dântchenko, destacando aprendizados significativos realizados com estes mestres e a influência destes no desenvolvimento de sua pedagogia. O autor faz uma breve descrição do trabalho de Knebel com Aleksei Dmitrievitch Popov no GITIS. Além disso, dedica algumas páginas à análise ativa (que o autor prefere chamar de “análise do papel durante a ação”, o que demonstra uma leitura pessoal do método) e, em especial, aos *études*.

Adriana Dal Forno apresentou a sua dissertação de Mestrado intitulada “A organicidade do ator” ao curso de Mestrado em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no ano de 2002. A análise ativa não é o foco principal das investigações desta pesquisadora, e sim o processo de construção da organicidade no corpo do ator de teatro. A autora traça um panorama referente aos elementos do Sistema de Stanislávski, o Método das Ações Físicas e sobre a análise ativa. Constitui-se numa importante leitura para quem quer conhecer as principais descobertas de Stanislávski para o trabalho do ator. Além disso, seu trabalho traz um relato referente à construção de uma linha de ações a partir de improvisos sem a utilização de um texto, partindo apenas da experimentação de movimentos.

A dissertação de Mestrado “Clown, absurdo e encenação: processos de montagem dos espetáculos ‘Godô’, ‘Trattoria’ e ‘Joguete’”, de Joice Aglae Brondani, foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA no ano de 2006. Seu estudo é focado nos procedimentos realizados para a construção de três espetáculos: Godô (1998), Trattoria (2001) e Joguete (2003), a partir das obras de Samuel Beckett (“Esperando Godot” e “Fim de jogo”) e Harold Pinter (“O Montacarga<sup>36</sup>”). Os três espetáculos foram montados a partir de roteiros originados dos textos dramáticos. A análise ativa foi um dos procedimentos realizados para a elaboração dos espetáculos. Segundo a autora, a análise ativa permite descobrir as ações que motivam as personagens e movem cada cena, movimentando, assim, a linha direta de ação da peça. Para transformar os verbos geradores de ações em ações físicas, desenvolvidas nas cenas, utilizou-se de técnicas de clown em conjunto com o método de criação de cenas a partir de jogos dramáticos propostos por Viola Spolin (BRONDANI, 2006, p. 19-20).

---

<sup>36</sup> A autora refere-se a uma montagem realizada a partir da obra “The Dumb Waiter” de Harold Pinter.

Importante ressaltar que Joice Aglae Brondani foi aluna das professoras Nair D'Agostini e Inês Marocco, na UFSM. As duas foram suas orientadoras em seu processo final para Graduação em Educação Artística, Habilitação em Artes Cênicas no ano de 1999<sup>37</sup>.

Frederico Ramos Oliveira se propôs a investigar os trabalhos realizados pelo Grupo Fisções (laboratórios, oficinas e a montagem do espetáculo Maratona de Nova York), descrevendo e analisando as relações entre teoria e prática da análise ativa e do tempo-ritmo teatral fundamentadas em Stanislávski. O grupo era formado pelo professor Luiz Otávio Carvalho e discentes do Curso de Graduação em Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Em relação à dissertação, acredito que a quantidade de informações sobre as práticas realizadas e o envolvimento de outros métodos e conceitos de teatro e dança tiram um pouco o foco descritivo da análise ativa e, por vezes, dificultam a identificação da forma de trabalho empregada nos trabalhos descritos. Em alguns trechos fica a dúvida se o trabalho realizado é mesmo a análise ativa ou a aplicação do Método das Ações Físicas. A percepção que fica, pela ênfase na criação de partituras, é que o trabalho consistiu numa aplicação do Método das Ações Físicas. Mas ressalto que isso é apenas uma percepção de uma pessoa que não vivenciou os processos e que elaborou suas conclusões a partir, apenas, da leitura da dissertação.

Acredito ser importante destacar alguns trechos desta dissertação para comparar com o que foi aprendido até aqui sobre a análise ativa. Falando sobre si mesmo, o autor coloca: “Trabalhando de forma autônoma, mas sempre orientados pelos princípios e conteúdos pesquisados no Fisções, Frederico empreendeu uma experiência de inversão da Análise Ativa.” (OLIVEIRA, 2011, p. 70). Mas ele não esclarece o que seria essa inversão. Este tipo de informação poderia ser muito importante para a minha escrita, caso indicasse algum tipo de transformação na forma de aplicação da análise ativa.

Além disso, ao falar da análise ativa, o autor sempre se refere ao superobjetivo e ao “tratamento segmentado das ações”, mas pouco se refere aos acontecimentos. Algumas afirmações veiculadas não ajudam a melhorar a compreensão sobre o termo ou sobre esta forma de trabalho como, por exemplo: “A análise ativa, em suas propriedades de abstração e fisicalização, assim como a criação e fixação de partituras foram as duas principais apostas em todos os trabalhos no Grupo” (OLIVEIRA, 2011, p. 99). A análise ativa é um processo

---

<sup>37</sup> Informação retirada de seu Currículo Lattes. Disponível em:  
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4746439U6>. Acesso em: 01 jan. 2019.



que abrange a criação de partituras, que serão fixadas pela repetição, mas quais seriam as propriedades de abstração da análise ativa?

Esta dissertação foi apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) para a obtenção do grau de mestre. O título da dissertação de Oliveira é: “Estudo da aplicação dos conceitos análise ativa e tempo-ritmo no treinamento do grupo Fisções EBA/UFMG (2002-2010)”.

O Memorial apresentado por Priscila Genara Padilha ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, tem como título “Canção de ninar: um encontro entre o clownesco e Beckett”.

Este memorial traz uma série de reflexões sobre as práticas de direção e atuação na montagem do espetáculo “Canção de Ninar”, inspirado em um texto<sup>38</sup> do dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989). Este trabalho é citado aqui devido ao fato da pesquisadora se referir à análise ativa como um procedimento utilizado para a análise do texto durante o seu processo. Segundo a autora, o trabalho com o Método das Ações Físicas fez surgir a necessidade de uma análise textual que investigasse as ações do texto, o que fez com que ela escolhesse a análise ativa. A autora se refere a modificações que foi obrigada a realizar no procedimento da análise ativa, segundo ela, houve uma seleção dos elementos mais adequados à obra de Beckett. Mas a autora não detalha estas modificações e muito menos enumera esses elementos.

Gostaria de fazer ainda comentários sobre um trecho da dissertação que considero importante destacar: “A Análise Ativa é um método de análise textual, constitutivo do Método das Ações Físicas. Desenvolvido por Stanislávski juntamente com Nemirôvitch-Dântchenko, esta análise pretende desvelar a ação do texto e fazê-la física” (PADILHA, 2011, p. 75).

A partir das leituras que realizei, acredito que a análise ativa não é um dos elementos que constituem o Método das Ações Físicas, antes o contrário, conforme texto de D’Agostini citado anteriormente. As partituras de ações são criadas a partir do processo que envolve improvisação e análise do texto. Por outro lado, não encontrei nenhuma referência à participação de Nemirôvitch-Dântchenko no processo de desenvolvimento da análise ativa. Claro que as descobertas deste diretor podem ter influenciado na criação de Stanislávski, mas

---

<sup>38</sup> O texto citado, segundo a autora, possui duas versões, uma em inglês e outra em francês. O texto em inglês chama-se “Rockaby” e o texto em francês “Berceuse”.

nenhum dos escritores consultados, durante a revisão bibliográfica, referiu-se a isso, muito menos à sua participação direta na elaboração desta forma de trabalho.

Graciane Borges Pires apresentou sua dissertação de Mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul intitulada “A relação do ator com o espaço e o espectador no espetáculo Teatro à *La Carte*”, no ano de 2014. O estudo fala de sua experiência como atriz-criadora do espetáculo Teatro à *La Carte*. Segundo a autora, o espetáculo “tem como principal característica o ator como centro motor da cena sem a utilização de aparatos técnicos no que se refere ao cenário e iluminação<sup>39</sup>”. A investigação principal em sua pesquisa diz respeito à relação entre o ator, o espectador e os espaços não convencionais utilizados durante as apresentações do espetáculo “Teatro à *La Carte*”. Segundo a autora, a análise ativa foi utilizada como forma de estruturação na maioria das cenas que compõem o espetáculo.

Além destas teses e dissertações, encontrei alguns artigos que se referem à utilização da análise ativa. Alguns destes artigos não são citados abaixo, por se referirem aos mesmos processos que geraram algumas teses e dissertações descritos acima. Além disso, alguns desses artigos foram resultados de trabalhos artísticos que já foram citados.

No artigo “A análise ativa como princípio da direção teatral”, Adriane Maciel Gomes apresenta a sua prática de ensino na disciplina Direção Teatral, do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), “que parte do estudo da metodologia da análise ativa, desenvolvida pelo encenador russo Constantin Stanislávski, agregada a procedimentos e metodologias de encenadores contemporâneos a ele” (GOMES, 2012, p. 1).

Marcelo Braga de Carvalho e Pedro Henrique Gonçalves da Silva, no artigo “Análise ativa e dramaturgia Caiofernandiana: uma experiência de criação atoral a partir do drama épico-lírico O Homem e a mancha” (2017), falam sobre a aplicação de procedimentos propostos por Eugênio Kusnet, extraídos do livro “Ator e método” e aplicados à peça teatral “O Homem e a mancha” de Caio Fernando Abreu. Os procedimentos são a análise ativa e a escrita de carta<sup>40</sup>.

Os autores concluem que a análise ativa pode ser utilizada em peças com características épicas e líricas, desde que sejam feitas adaptações para atenderem as necessidades dramáticas específicas destes gêneros, mas não citam exemplos referentes a

---

<sup>39</sup> Trecho retirado do resumo da dissertação.

<sup>40</sup> Forma de trabalho utilizada por Kusnet para trabalhar a concentração. Também era utilizada nos procedimentos da análise ativa como uma primeira forma de improvisação, que servia à fixação das atividades a serem realizadas durante as improvisações das cenas. Além disso, apresenta-se como uma forma de estimular a imaginação do ator.

estas adaptações. Eles justificam suas afirmações atribuindo esta dificuldade ao fato de a análise ativa ser uma metodologia ligada à dramaturgia realista. Talvez não seja esse o ponto principal de suas dificuldades, pois apresentamos aqui uma série de trabalhos realizados por diversos pesquisadores e artistas que nem sempre utilizaram a dramaturgia realista.

Acredito que a análise ativa pode ser utilizada em quaisquer tipos de dramaturgia, nas quais os acontecimentos se desenvolvam a partir dos conflitos surgidos entre as personagens. Esta não é uma característica exclusiva da dramaturgia realista, aparecendo também em outros tipos de dramaturgia, inclusive no épico e no lírico, estudados pelos autores.

Apesar disso, concordo que modificações devem ser feitas para aplicação da análise ativa a certos tipos de texto ou mesmo em trabalhos que utilizem outros tipos de estímulos, esta é uma das minhas principais reflexões surgidas a partir deste processo de pesquisa.

E por falar nisso, este período de aprofundamento sobre a análise ativa produziu uma série de reflexões referentes ao trabalho do ator e do diretor teatral. Reflexões sobre os processos de aprendizagem e aperfeiçoamento dos artistas teatrais, sobre o próprio processo de criação teatral e sobre a importância de engajar o corpo nos processos de análise do texto e de criação da cena. O próximo capítulo é dedicado a estas reflexões.

## CAPÍTULO II

### 3 ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A ANÁLISE ATIVA

*“Palavras, palavras, palavras.”*

*(Hamlet)*

Este capítulo é dedicado a desenvolver algumas reflexões sobre o processo da análise ativa. Reflexões que surgiram desde os meus contatos iniciais, ainda com poucas leituras sobre o tema, passando pelas minhas primeiras tentativas de realização de experiências até a realização desta pesquisa e, conseqüentemente, o aprofundamento teórico. Este é o meu lugar de investigação de possibilidades, de estímulo a reflexão, campo necessário para pensar na análise ativa a partir dos meus anseios e dos problemas que se apresentam em minhas práticas como artista e professor de Teatro.

Acredito que estas reflexões me ajudaram a reconhecer a análise ativa como uma forma de trabalho adequada à solução dos problemas que se apresentam em minhas práticas como artista e professor, pois me fazem pensar na análise ativa, ou processos baseados na análise ativa, como formas adequadas para proporcionar o desenvolvimento do trabalho teatral em seus vários níveis, pois, com as devidas adaptações, ela pode ser utilizada desde a preparação do ator à montagem de espetáculos, o que pode, por sua vez, proporcionar uma formação baseada nos princípios desenvolvidos por Stanislávski e que estão contidos na análise ativa, principalmente pelo fato de acionar o corpo para a ação o mais rápido possível, abrindo espaço para todo o nosso potencial criativo.

Sendo assim, e por ser uma forma que engloba os vários elementos do Sistema de Stanislávski, a análise ativa pode ser utilizada para proporcionar a preparação e aperfeiçoamento dos atores, bem como uma forma para o entendimento do texto e criação da cena, envolvendo todos os momentos necessários para a criação, desde a concepção até a montagem. Estas reflexões são importantes por me fornecerem subsídios que ajudaram a justificar minhas experiências, citadas no próximo capítulo, como apropriações realizadas a partir deste método de trabalho.

### 3.1 ANALISANDO A AÇÃO COM O CORPO INTEIRO

*“Como se sabe, o trabalho exagerado da mente e da consciência no momento da criação enfraquece o subconsciente.”*  
(Constantin Stanislávski)<sup>41</sup>

Como disse anteriormente, um dos motivos que despertaram a minha atenção para a análise ativa foi o fato dela oferecer a possibilidade de auxiliar na construção da compreensão de um texto. Processo que se torna possível a partir da análise do texto, tanto por meio da leitura quanto dos improvisos das cenas.

Utilizei a palavra construção por acreditar que o texto teatral pode suscitar diversas interpretações. Dessa forma, evito cristalizar ideias sobre a possibilidade de descobrir as reais intenções do autor, sobre um sentido único presente em uma obra de arte ou mesmo sobre a possibilidade de encontrar as ações físicas corretas, como parece ficar entendido a partir da fala de Kusnet: “Os atores devem pouco a pouco, começar a tomar conhecimento tanto dos diálogos, como das ações físicas exatas” (KUSNET, 1975, p. 116). Acredito que, dessa forma, abro a possibilidade para pensar nas diferentes interpretações que podem ser criadas a partir de um texto que serve de base a uma montagem teatral.

Isso será de fundamental importância para pensar um trabalho a partir dos poemas de Alberto Caeiro, por exemplo, pois o texto poético multiplica ainda mais as possibilidades de leituras. Principalmente, devido ao uso de metáforas<sup>42</sup>, entre outros aspectos característicos do gênero lírico.

Acredito ser importante ressaltar que outro fator motivador do meu interesse em relação à análise ativa foi a possibilidade de buscar relações de trabalho horizontalizadas entre diretor e atores. Smolko afirma a importância da análise ativa como instrumento de cooperação entre o diretor e o ator (SMOLKO, 2009, p. 8-9). Outro fator importante, em minha visão sobre a análise ativa, diz respeito à possibilidade de ajudar os atores a se afirmarem como coautores do processo de criação teatral. Almeida (2015) chama a atenção para as observações de Anatoli Vassíliev em relação ao trabalho de Stanislávski. Para Vassíliev, Stanislávski propõe equiparar as posições do ator e a do diretor e mesmo “possibilitar que o trabalho criativo do ator alcançasse o mesmo patamar do escritor e do

<sup>41</sup> Texto retirado de Vássina (2015, p. 128).

<sup>42</sup> Segundo Abbagnano (1998), metáfora significa: Transferência de significado. Para Aristóteles: “A metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia.” (ARISTÓTELES, 1965, p. 83).

diretor” (ALMEIDA, 2015, p. 31). Por isso, o próprio Vassíliev estimulava a criação do texto por parte dos atores quando utilizava a análise ativa em seus processos criativos.

Faço aqui mais uma pequena digressão, neste caso, para explicitar o destaque que coloco em relação a este tema. Como ator participei de diversas experiências em que a direção e os atores eram colocados em posições praticamente opostas, como duas faces de uma mesma moeda. Isso se devia tanto a questões de especialização e separação das atividades quanto a questões de disputas pelo poder dentro do processo. Por diversas vezes, numa tentativa de diminuir o trabalho dos atores, ouvi diretores dizerem que o “ator não pensa”, em outro momento, ouvi um diretor, por exemplo, dizer que trabalhava com assistentes de direção para ter alguém ao seu lado para “lutar” contra os atores nas contendas que, provavelmente, iriam ocorrer. Em todos os casos, o diretor concebia a montagem e os atores faziam o que ele mandava.

Esse tipo de atitude centralizadora do diretor não é algo novo na história do teatro, mas as ideias de um ator ou de um corpo que pode ser manipulado como uma máquina, de acordo com as intenções de um diretor, ganharam força a partir dos escritos de Heinrich Von Kleist<sup>43</sup> (1777-1811) e Gordon Edward Craig<sup>44</sup> (1872-1966).

Segundo Nunes (2006), a visão de corpo como máquina ganhou força a partir das ideias de Descartes e sua visão do corpo como algo separado do pensamento e da alma. Esta ideia não ficou restrita ao corpo, o modelo mecanicista foi estendido ao entendimento de todos os fenômenos da natureza. Além de influenciar a ciência e a filosofia, o modelo mecanicista também exerceu influência nas artes, em especial na arte do ator.

Renascentistas e iluministas continuaram a utilizar a visão mecanicista para compreender o mundo à sua volta. “A recorrente metáfora iluminista – de que o corpo humano era mecanicamente animado – se atualizava no teatro, em sintonia com a descrição cartesiana do corpo humano como uma ‘estátua movente’” (NUNES, 2006, p. 36). Atores estudavam a escultura e a pintura para aprender a reproduzir as imagens necessárias para expressar as paixões. O papel dos atores, neste caso, era aprender a manipular o corpo para reproduzir as posições que expressam determinadas paixões, em acordo com a visão que separa corpo e mente, bem como estabelece que a segunda controla o primeiro.

---

<sup>43</sup> Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist foi um dramaturgo alemão, entre os maiores do século XIX. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Heinrich-von-Kleist>. Acesso em: 10 jul. 2019.

<sup>44</sup> Edward Henry Gordon Craig foi ator, diretor de teatro, produtor e teórico inglês que influenciou o desenvolvimento do teatro no século XX. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Edward-Gordon-Craig>. Acesso em: 10 jul. 2019.

As proposições de Kleist vão além e sugerem a substituição dos atores por marionetes, pois o corpo humano é um meio inadequado para expressão no teatro. A marionete, por sua vez, submetida apenas à lei da gravidade e sem a possibilidade de criar gestos contaminados pela afetação, como os atores, é o meio ideal para esta tarefa. Com a utilização da marionete o gesto não sofre modificações e pode-se construir formas ideais de expressão.

Para Craig, a criação de uma obra de arte precisa de materiais que apresentem certezas e a natureza orgânica do ator tende à instabilidade, pois está presa à emoção e à espontaneidade das sensações do corpo. Mas quando Craig propôs a supermarionete, sua intenção não era a de substituir os atores por bonecos, foi a forma de expor seus ideais em relação ao ator. Para ele, o ator deve possuir alta inteligência para governar as paixões, o pensamento e o movimento do corpo, pois o corpo tende à independência e não à ordem e às certezas. Craig negava o “espontaneísmo” e a “exacerbação” emotiva dos atores e afirmava a arte do ator como resultado de uma ação voluntária e consciente (NUNES, 2006, p. 48).

Segundo Ribeiro (2012), o desejo de Craig era que o ator se livrasse dos empecilhos subjetivos que atrapalhavam a sua criação, um ator treinado para atingir a maestria em relação às técnicas específicas de sua arte. O que ele propunha era um desafio aos atores para “abdicarem do ego alimentado por estéticas antiquadas e trabalhem em direção a uma maestria das técnicas específicas da arte teatral” (RIBEIRO, 2012, p. 4).

O que pode ser percebido, a partir das proposições destes autores, é que a forma de atuação desenvolvida pelos atores do período em que viveram não produzia o efeito expressivo que estes escritores desejavam para o teatro. Acredito que isto afirma mais ainda a importância de Stanislávski que, decepcionado com as formas de atuação encontradas em sua realidade, atirou-se à pesquisa por novas formas a partir de seu próprio fazer teatral e desenvolveu uma série de conhecimentos que até hoje servem aos artistas da cena.

Em relação à criação da obra de arte teatral, acredito ser necessário refletirmos sobre o fato de que este tipo de atividade artística, geralmente, é resultado dos trabalhos de vários artistas. Entre estes diversos artistas, destacam-se, principalmente, os atores e o diretor, responsáveis pela formatação do trabalho de encenação e interpretação. Sendo assim, pensar em uma atuação em grupo, com parceiros que dialogam sobre os processos de criação, pode ser um caminho para, ao menos, evitar problemas de relacionamento.

Um terceiro fator que me levou ao estudo desta forma de trabalho, assim como narrei na introdução desta dissertação, foi a possibilidade de criação do texto, por meio da análise ativa. Algo que pode ser utilizado para unir ainda mais a direção e os atores em direção a objetivos compartilhados.

Além destes três fatores, um outro despertou a minha atenção durante o andamento de minhas leituras e assumiu grande importância nesta trajetória, foi a possibilidade de compreender em movimento. Além da justificativa segundo a qual a análise ativa é uma forma de realizar a análise através das ações do texto, de compreender a estrutura do texto a partir dos seus acontecimentos materializados, não podemos esquecer que esta forma de trabalho possui o potencial de colocar todas as nossas faculdades corporais, o nosso corpo em ação, para possibilitar a construção de uma compreensão sobre um texto.

Como destaca Nunes (2006), o pensar em ação proposto tanto por Stanislávski quanto por Grotowski não significa apenas que o pensamento ocorre enquanto se realiza uma atividade física, mas que o processo de elaboração de pensamentos acontece com a participação do nosso aparelho sensorio motor, que está representado em regiões do nosso cérebro. Sendo assim, ao acionar o corpo, acionamos também os circuitos responsáveis pelos processos racionais e emocionais. Seguindo esta linha de pensamento, acionar o corpo significa acessar outras faculdades corporais importantes para a criação artística, não enfocando apenas na ação da razão. Como vimos, este foi um dos fatores que fez com que Stanislávski investisse nesta forma de trabalho.

A idéia de um pensar em movimento difere do entendimento cartesiano, onde a mente pensa e corpo executa. Pensar e mover não são acontecimentos separados, mas aspectos de um mesmo processo cognitivo dinâmico, possibilitando ao ator situações cênicas constantemente reconstruídas. Similar ao que ocorre no Método das Ações Físicas, nos estudos das ciências cognitivas na atualidade o corpo aparece como desencadeador dos processos cognitivos, o que não significa apenas uma troca de supremacias, pois o corpo enunciado nestas teorias não se separa da mente quando age no mundo. (NUNES, 2006, p. 14).

Este tipo de visão é importante para desvencilhar-nos da ideia predominante de uma mente imaterial que manda ordens para o corpo, seu instrumento. O mesmo pode ser estendido a processos que separam, de forma muito acentuada, o que é atividade teórica e o que é atividade prática.

É sabido que a atividade física favorece a circulação sanguínea e, com isso, o funcionamento do cérebro, é um fato comprovado pela ciência, mas a ideia aqui expressa vai além deste simples e único fator fisiológico. O que se propõe aqui é ir além da dicotomia corpo e mente e considerar o pensamento como um processo corporal do qual participam nossos mecanismos sensoriais, musculares, inconscientes etc. Isso significa ampliar a noção de pensamento para além da atuação exclusiva da mente. Em especial, ao que Grotowski chamava de mente discursiva (RICHARDS, 2014, p. 4), que, grosso modo, pode ser



entendida como a responsável pelas nossas habilidades analíticas e discursivas. É necessário abandonar a ideia de pensamento como um processo metafísico que ocorre num espaço separado da realidade material, separado de nosso corpo.

Para Nunes, tanto Grotowski quanto Stanislávski propõem o afastamento deste tipo de consciência no trabalho do ator. Negando-se ao controle desta “mente”, o ator pode utilizar a sabedoria do corpo, que se esconde quando entregamos a direção à mente discursiva. Segundo a autora:

Para eles [Stanislávski e Grotowski], o corpo sabe mais e pode mais que sua compreensão admite, e possui inteligência. Em sua relação com o mundo, há uma faculdade de invenção e adaptação que é própria do corpo em ação no mundo, e que ludibria a consciência e o intelecto, ao mesmo tempo em que pode ser bloqueado por estas. (NUNES, 2006, p. 136).

Sendo assim, utilizar o movimento para construir uma compreensão sobre um texto vai além da ideia de compreender um texto por meio da recriação das ações presentes nele. É necessário enfatizar a utilização de todo o corpo em movimento, toda as nossas faculdades corporais, para potencializar essa compreensão. Nunes ressalta a importância do desenvolvimento da motricidade para o desenvolvimento da nossa habilidade de pensar. Além disso, a autora chama a nossa atenção para o fato de que:

Para pensar a realidade, o cérebro necessita de imagens e a externalização de qualquer imagem interna é efetivada através do movimento (desenhar, falar, gesticular). O pensamento é movimento, não somente porque acaba por envolver partes do corpo ou objetos no mundo externo, mas porque o primeiro passo para a cognição é o próprio acionamento sensorio-motor. Quando o ator age, deixa a ver o processo físico do seu pensamento. E quando pensa, o movimento já se instaura de alguma forma. (NUNES, 2006, p. 140).

Ao falar sobre a desconfiança do Zen em relação ao pensamento e à verbalização e também sobre a confiança dos seguidores desta “filosofia” em relação aos sentidos (que mostram o real de modo imediato e sem deformações), Perrone-Moisés cita um texto budista que diz: “Seis portas permitem o acesso a todos os recantos da mansão” (Han-Shan, poeta chinês do século VIII) (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 160). As seis portas são os órgãos da recepção que para eles são seis: olho, ouvido, nariz, língua, pele e mente. Ou seja, para a sabedoria Zen, a mente não é o controlador dos nossos processos perceptivos e parece não estar centralizada no cérebro. No mesmo livro, a autora cita um outro texto Zen que nos diz: “A mente não tem forma e tudo penetra. Com os olhos, vê; com os ouvidos, ouve; com o nariz, sente cheiros; com a boca argumenta; com as mãos agarra; com as pernas caminha”.

Este tipo de visão ajuda a corroborar a ideia de que os processos de sentir, perceber e pensar o mundo, antes de serem processos atribuídos a partes do corpo, são tarefas do próprio corpo, do corpo como um todo. E o pensamento não é uma atividade que necessita da anulação do corpo, a mente não é algo que paira sobre o corpo, ela é corpo. Pensa-se também com o corpo, por isso podemos falar em uma análise na ação, num pensamento que se dá na ação, não apenas um pensamento analítico, mas por meio de outros processos corporais.

Pretendo tentar, a partir de três exemplos vivenciados por mim, ilustrar melhor essas questões relacionadas ao corpo em movimento e às respostas elaboradas com o corpo em processos teatrais. Primeiro a partir de uma ação simples, toda vez que sou instado a realizar atividades que remetem a reflexão, como aconteceu por diversas vezes ao escrever este texto, levanto-me para caminhar. Não é algo programado, acontece apenas quando preciso desenrolar ou desenvolver um argumento ou compreender determinada ideia. Nestes momentos, sem programação, eu levanto e caminho enquanto reflito sobre as minhas indagações. Isto parece confirmar a tese de que o corpo em movimento melhora o fluxo de oxigênio no cérebro. Apesar disto acredito que os efeitos do corpo em movimento vão além da oxigenação do cérebro, pois a caminhada também oxigena as outras partes do corpo, como o sangue e os músculos, potencializando assim a sua participação como um todo em nossos processos de conhecimento.

O segundo exemplo vem da minha participação na montagem “A Árvore dos Mamulengos”, da Cia. Rapsódia<sup>45</sup>. Montagem realizada a partir do texto escrito pelo dramaturgo pernambucano Vital Santos. Eu precisava construir uma personagem bem mais jovem e com um corpo mais ativo que o meu no cotidiano. Uma personagem com uma movimentação diferente e bem mais dinâmica, quase hiperativa. Não conversamos muito sobre isso, eu e a direção nos encontrávamos pouco antes dos ensaios, ensaiávamos e despedíamos-nos. Essa era a nossa rotina. Havia pouca conversa sobre a criação e nessas conversas eram mais presentes as queixas em relação ao que fora criado do que propostas de caminho para um resultado satisfatório.

Apesar de, durante muito tempo, adotar uma prática que privilegiava os ensaios coletivos, com a esperança de que deles nasceriam a maioria das respostas, resolvi colocar em prática algo diferente, parti para a experimentação solitária. Ao chegar para os ensaios, pois sempre chegava mais cedo, eu me colocava a experimentar algumas movimentações que me sugerissem agilidade. Comecei experimentando passos da capoeira e fintas de futebol. Apenas

---

<sup>45</sup> Grupo de Teatro sediado em Salvador, fundado na primeira década deste século.

os repetia como os havia aprendido. Com o tempo, comecei a juntar as duas técnicas em uma terceira movimentação.

Eu ainda não havia descoberto uma forma de encaixar o que havia criado nas cenas que estávamos ensaiando, talvez até algo já tivesse aparecido discretamente em cena e, talvez, para minha alegria, eu não tenha prestado atenção, pois um processo de composição conduzido apenas pela razão poderia produzir um efeito indesejado. Na minha atividade, existiam estes momentos de preparação pessoal antes do ensaio e os ensaios das cenas, mas ainda não conseguia estabelecer ligações entre eles. Um dia, ao me fazer uma solicitação referente à construção corporal da personagem, a diretora recomendou que eu utilizasse aquilo que eu fazia antes dos ensaios. Foi como se uma luz brilhasse revelando-me o caminho que devia seguir.

Mas não tratei de encaixar o que havia feito nas cenas, de forma planejada. Adotei a ideia e fui à ação, sem realizar a composição sistemática de uma partitura. Os movimentos surgiram “por si”, durante o ensaio da cena. O momento mais significativo, entre os que surgiram, foi um deslocamento lateral, que eu realizava durante a cena, em direção ao meu antagonista. Realizava uma movimentação com as pernas muito assemelhada ao que eu fazia antes dos ensaios. O mais interessante é que elas nunca foram planejadas da forma que entraram na cena, eu simplesmente realizei como improvisos, sem necessidade de pensar e muito menos de um processo de repetição, sem maiores elaborações racionais este conjunto de movimentos foi adicionado à minha movimentação no espetáculo. Outro fator interessante era que a movimentação não era a reprodução de nenhuma das duas técnicas “treinadas” e também não eram a terceira movimentação que surgiu durante as experimentações, mas uma nova, que surgiu como resposta às demandas da cena.

Acredito que isso exemplifica como o corpo elabora respostas que, muitas vezes, escapam aos planejamentos realizados. Por outro lado, demonstra como o planejamento e a preparação são formas de trabalhar o nosso corpo de forma consciente para deixar espaço para o subconsciente exercer o seu poder criativo. Provavelmente teria elaborado outra resposta se agisse de uma forma excessivamente racional. O mais relevante é que sem a intermediação de um pensamento analítico, elaborei uma resposta adequada e orgânica ao que me havia sido proposto.

Não posso negar que criei as condições para isso ao acionar meus conhecimentos e realizar uma série de práticas anteriores com o intuito de resolver o problema. De certa forma, eu direcionei meus esforços para atender a uma necessidade. Mas, por outro lado, não foquei meus esforços em um detalhado processo de planejamento e aplicação de técnicas e não

planejei uma transição entre o que fora treinado e as necessidades de cena. Me preparei, sem dúvida, mas não realizei um processo planejado de adequação. Apenas fiz, sem pensar no que poderia ser transposto a cada cena. Em vez de executar um meticuloso plano de composição, deixei o corpo falar conforme sua vontade.

No livro “Stanislávski – vida, obra e sistema”, escrito por Aimar Labaki e Elena Vássina (2016), um dos temas tratados é a relação de Stanislávski com a Hatha Yoga. Ao escreverem sobre o tema, os autores relatam uma pequena história, conhecida por Stanislávski, na qual os mestres orientais ensinam como lidarmos com nossos problemas, em resumo, devemos entregá-los ao nosso subconsciente. Quando não conseguimos resolver pela via racional, devemos deixar o problema com o subconsciente, ele faz o resto do trabalho.

Há uma sabedoria que não está acessível aos nossos processos conscientes, mas que opera em nosso corpo. O próprio Stanislávski dizia que devemos controlar nossa técnica consciente, mas para despertar o trabalho do subconsciente.

É importante lembrar como Maria Knebel, em seu livro “Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski”, fala sobre a decepção do mestre com a descontinuidade identificada no processo de passagem entre os trabalhos de mesa e os ensaios de cenas. Como os corpos chegavam sem vida, mesmo após a compreensão do texto e das informações do diretor. Era necessário acionar o corpo o quanto antes, fazê-lo agir.

É necessário deixar os acontecimentos transcorrerem, por vezes, sem muita interferência da nossa mente discursiva, deixar os sentidos atentos para a percepção do que se cria, para que fique registrado em todo o nosso corpo. É necessário abrir os caminhos para que a criação aconteça.

O terceiro exemplo foi retirado de um espetáculo de formatura do curso de Direção Teatral da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no qual participei como ator. O espetáculo era dirigido por Diego Nicolin e foi montado a partir do texto de Slawomir Mrozek<sup>46</sup> (1930-2013), “Em alto mar”. Nesta peça, três naufragos bem vestidos enfrentam a falta de comida e decidem que um deles deve ser sacrificado para alimentar os outros. Além de expor a complexidade das relações humanas, a peça nos mostra a dicotomia entre o discurso e a prática presente nas ideologias surgidas durante a história da humanidade.

Entrei neste espetáculo da mesma forma que ingressei na maioria dos outros em que atuei como ator, fui convidado para substituir um outro ator que não poderia continuar nos ensaios. Tive apenas um mês de ensaio junto aos meus parceiros de cena. Era uma

---

<sup>46</sup> Dramaturgo polonês, geralmente, associado ao Teatro do Absurdo.

participação pequena a minha, fiquei encarregado de desempenhar os papéis do carteiro e do velho Firmino que participavam de cenas curtas durante a peça. Não participei de nenhuma forma de preparação para o espetáculo, nem mesmo das leituras de mesa, e fui colocado diretamente no processo de marcação das cenas.

Contracenava com um grande ator baiano, o que na época me deixava um pouco amedrontado. Por outro lado, dividia a cena com um ator com o qual eu não mantinha boas relações pessoais. Todas estas situações me faziam me concentrar mais ainda no meu trabalho de interpretação. É importante ressaltar que, naquele período, meu trabalho de interpretação se concentrava na memorização do texto e na construção de algumas características que me auxiliassem a diferenciar aquela personagem da minha pessoa. Eu adotava a crença de que uma boa personagem deveria demonstrar uma série de características físicas e psicológicas que o diferenciassem de mim.

Apresentamos a peça sem muitos problemas, até que no penúltimo ou último dia de apresentação passei por uma experiência muito reveladora. Numa das cenas, encontrei o olhar do ator com quem não mantinha boas relações. Simplesmente olhei nos olhos dele e acredito que conseguimos estabelecer uma relação recíproca por meio do olhar. Devo dizer que isso alterou toda a minha relação com os outros atores e com a minha percepção em relação àquele lugar em que me encontrava. Foi interessante como pude perceber a amplitude do espaço e o efeito da luz na cena. Percebi melhor as relações que se estabeleciam entre mim e as outras personagens, me senti vivo. Posso dizer que consegui uma sensação de plenitude que antes não experimentara durante as apresentações.

Neste caso, acredito que minha compreensão em relação à cena foi ampliada devido ao fato de me colocar disponível para a recepção dos diversos sinais que me eram enviados, o que me colocou em maior sintonia com aquilo que o diretor pretendia expressar. O corpo abriu-se para as estimulações surgidas nas ações e eu pude ter acesso a sensações que até então não havia acessado. O mesmo pode ser dito para as relações que eu nunca havia percebido em cena.

Ao falar sobre a irradiação no trabalho do ator, Mikhail Chekhov afirma que: “Irradiar no palco significa dar, transmitir a outrem” (CHEKHOV, 1986, p. 20). Complementando a citação acima, Chekhov afirma: “Sua contraparte é receber. A verdadeira atuação é um constante intercâmbio de ambas as coisas” (CHEKHOV, 1986, p. 20). O processo de irradiação é um processo que se complementa com um outro referente ao de receber impressões, processo que envolve o aparelho sensorial e os processos perceptivos. Porém receber não é apenas poder olhar e ouvir no palco, e sim: “atrair para nosso próprio eu, com o

máximo de poder interior, as coisas, pessoas ou eventos da situação” (CHEKHOV, 1986, p. 21). Mas o que o ator pode receber em cena?

Ele pode receber a presença de seus parceiros em cena, as ações e palavras destes, ou pode receber seu ambiente circundante, especificamente ou em geral, segundo seja requerido pela peça. Também pode receber a atmosfera em que se encontra, ou receber coisas ou eventos. Em suma, recebe tudo o que gere uma impressão nele como personagem, de acordo com o significado do momento. (CHEKHOV, 1986, p. 20-21).

Para Chekhov, a atuação é um processo de interação mais que um processo de emissão. Acredito que a experiência por que passei me fez abrir as portas para a recepção do meu entorno, o que potencializou, por sua vez, os processos de emissão. Mas o mais importante é destacar que, longe de ficar estático, devido ao inesperado da situação, respondi com naturalidade e de uma forma diferente da que vivenciara até ali, mesmo diante do inusitado da situação, pois, para mim, tratou-se de uma experiência que levou a um processo de resignificação do espaço e das minhas relações. Lembro-me que, depois daquela experiência, nunca mais o meu olhar para o outro em cena foi o mesmo. Aquela experiência foi fundamental, pois foi por meio dela que percebi o quanto o nosso olhar possibilita o estabelecimento de relações mais verdadeiras com os nossos parceiros de cena e isso transparece para o público. Na verdade, ao nos comunicarmos com outros seres humanos, fazemos isso com o corpo todo, todo ele deve estar disponível para o processo de interação. Acredito que, em consequência, melhorei minha participação na cena daquele espetáculo.

Nesse caso, acredito que meu corpo, aproveitando-se de todas as experiências de vida e de preparação para o teatro por que passei, respondeu sem a necessidade de analisar a situação para elaborar uma resposta. Não precisei absorver as mudanças e elaborar um planejamento para resolvê-las em cena, apenas fiz, apenas respondi. Acredito ter, neste momento, conseguido colocar o meu corpo para responder à situação sem a necessidade de uma intervenção analítica da mente. Como no caso anterior, apenas deixei o corpo responder, segui o caminho que ele me apontou.

Retornando às reflexões sobre a análise ativa, acredito ser importante ressaltar que este processo me leva a refletir sobre o conceito de *Práxis*. Para Mayoral: “uma atividade prática que faz e refaz coisas, isto é, transmuta uma matéria ou uma situação” (MAYORAL, 2007, p. 331), refaz devido ao fato de possibilitar um processo de reflexão sobre o que se faz, mas sem a necessidade de separar os momentos do “fazer” e do “refletir”. Pois, como venho falando ao longo deste texto, o fazer também é lugar do pensamento.

A ação, neste sentido, é um processo de conhecimento e de reelaboração, de criação mesmo, destronando, assim, a supremacia da mente e do pensamento analítico como principais atores de nossos processos cognitivos. Essa sempre foi uma crença presente nas minhas experiências acadêmicas e nas experiências profissionais, principalmente no Teatro.

Para concluir esta parte, resalto que colocar o corpo em movimento é fundamental para despertar nossas faculdades não conscientes, nossa imaginação, nossos sentidos e, conseqüentemente, nossa percepção, além de nossas lembranças e quaisquer outros processos corporais que auxiliem a criação artística. Acredito que este é um aspecto fundamental no trabalho com a análise ativa, utilizar o nosso corpo, de forma integral, para a construção do trabalho teatral.

### 3.2 ANÁLISE ATIVA ALÉM DO TEXTO ESCRITO

Neste tópico, pretendia discorrer sobre a utilização da análise ativa em outros textos além do dramaturgico, mas percebi, a partir das leituras que realizei e das reflexões que nasceram destas leituras, que a discussão vai além deste ponto.

Uma das minhas intenções, ao apresentar esta pequena lista de pesquisadores da análise ativa, era verificar a hipótese de que este procedimento de trabalho pode ser utilizado em outros gêneros textuais além do dramaturgico. Outra intenção era demonstrar que a análise ativa pode até mesmo ser utilizada para a criação do texto dramaturgico, o que é facilmente demonstrável se considerarmos os escritos deixados por Stanislávski, Knebel e Vassíliev, citados neste texto

A maioria dos pesquisadores listados já realizaram experiências com a análise ativa em diversos gêneros literários, alguns até já utilizaram-na na poesia. A análise pela ação não se prende a gêneros literários ou teatrais, apenas é necessário, em alguns casos, um processo de adaptação, pois trabalhar com um texto dramaturgico, que possui uma estrutura adequada à encenação, não é o mesmo que realizar um processo de análise ativa em outros gêneros textuais.

Quanto às modificações realizadas no processo de análise ativa, é provável que a própria forma que nos foi legada por Knebel seja uma adaptação. Carnicke (2000) chama de “Técnica Knebel” a análise ensinada pela artista, diretora e professora russa, pois, para a autora estadunidense, se trata de uma apropriação feita por Knebel a partir daquilo que fora aprendido com Stanislávski. Apropriação que também conta com as aprendizagens realizadas com seus dois outros mestres, Mikhail Chekhov e Nemirôvitch-Dântchenko:

Em suma, Chekhov ensinou a Knebel não só a libertar sua própria imaginação, mas a entender como a fantasia do ator pode impulsionar a criatividade nos limites restritivos de textos escritos e de montagens rigorosamente marcadas. (CARNICKE, 2010, p. 15).

Podemos falar o mesmo em relação à cuidadosa análise indicada para os diretores, ensinada por Nair D'Agostini (ZALTRON, 2015), e que pode ter sido aprendida em suas aulas com Tovstonógov. Não posso afirmar que tal grau de sistematização e detalhamento não existissem no processo de exploração mental realizado por Knebel, mas o fato é que seus escritos, consultados nesta pesquisa, não apresentam uma forma tão esquematizada e detalhada de aplicação. Este cuidadoso processo de análise, realizado anteriormente aos ensaios, parece servir tanto ao desenvolvimento do entendimento do texto quanto à elaboração da concepção do diretor. Vimos anteriormente que Tovstonógov buscava desenvolver os conflitos pessoais das personagens, sua análise pormenorizada pode ser um instrumento do diretor para ajudar o ator a chegar a esse núcleo.

Uma intenção parecida, no sentido de esmiuçar e descobrir outras facetas do texto escrito, fez Vassíliev investir no desenvolvimento de outra forma de análise pela ação. Neste caso, sua intenção era estabelecer os conflitos a partir dos desejos das personagens e realizar um trabalho de composição com a participação ativa dos atores.

Fica cada vez mais evidente que o processo de análise ativa, além de possibilitar a construção do entendimento do texto, das palavras registradas no papel, é um processo para o entendimento do não visível, do não dito. Um destes elementos não visíveis é o segundo plano. Para entender a noção de segundo plano, melhor recorrer Maria Knebel e Nemirôvitch-Dântchenko:

No entendimento de Nemirôvitch-Dântchenko, o “segundo plano” é a bagagem interna, espiritual, com que o ser humano-herói chega à peça. Consiste na totalidade das impressões de vida do personagem (*sic*), de todas as circunstâncias de seu destino pessoal, e abarca todas as nuances de seus sentimentos, suas percepções, pensamentos e emoções. Um “segundo plano” bem desenhado torna precisas, vívidas e significativas todas as reações do ator aos acontecimentos da peça, esclarece os motivos de seus atos e nutre as palavras por ele proferidas de um significado profundo. (KNEBEL, 2016, p. 60).

A análise ativa é um processo por meio do qual se pode criar as formas de construir e expressar o que está presente no segundo plano, de abordar o que as palavras não conseguem expressar. Aí existe um espaço enorme para a criação dos atores e do diretor. Espaço que



pode ser povoado por criações descobertas por meio do fazer, durante os processos de improvisações.

A noção que atribui à análise ativa o processo de “entendimento do texto” não pode ser reduzida apenas à compreensão daquilo que está escrito. Este processo abrange muito mais que as réplicas escritas no texto, pois engloba as marcas pessoais da vida da personagem. E isso não depende apenas das réplicas da personagem, depende do que se fala sobre ela, sobre o que o autor fala, sobre o que as outras personagens falam, sobre as formas encontradas para dar vida ao que se fala sobre ela etc. Ainda assim, não depende apenas do que está escrito no texto, as histórias das personagens começam antes do que está “no papel”. Existe, ao menos no campo da imaginação, a história pessoal das personagens que os conduziu até os momentos descritos no texto e isso deve aparecer no segundo plano.

Podemos pensar o mesmo em relação aos diretores e atores, eles inserem-se, de alguma forma, em seu tempo, possuem referências, constroem suas idiossincrasias a partir do casamento entre o espírito do seu tempo, suas referências pessoais e suas respostas a tudo isso. E são eles que criam as histórias e os seus segundos planos. Eles também dão sua contribuição para a construção das histórias das personagens.

Tovstonógov, segundo D’Agostini, aconselhava os diretores a não partir imediatamente para a análise da estrutura da ação, e sim entrar no universo das personagens, conhecer seus desejos, sentimentos, conflitos e relacionamentos. Neste processo de envolvimento com a vida da obra, que ele chamava de “novela da vida”, o diretor “[...] deve completar todas as informações que estão ausentes na mesma, do passado, do presente e até do futuro das personagens” (D’AGOSTINI, 2007, p. 37). Além disso, suas “criações” devem ser coerentes com a realidade social, política, cultural e econômica em que as personagens vivem.

Mas se boa parte do segundo plano da personagem não se encontra expressa no texto, pois é fruto de toda uma vida anterior ao que é contado em cena, como construir o que não está no texto?

Acredito ser importante falar um pouco mais sobre os *études*. Em uma interpretação ao pé da letra dos processos de análise ativa, podemos pensar que as improvisações realizadas durante a análise ativa, os *études*, dizem respeito apenas ao que é construído a partir do que está no texto.

O *étude* é a materialização de uma linha de ação completa, do início ao final. Ele não corresponde apenas ao processo de montagem ou de análise, como o nome diz, é um estudo. Estudo que serve ao processo de preparação dos atores. Embora, geralmente, não tenhamos

nos dado conta, passamos por eles em nossa formação, nos laboratórios realizados nas oficinas e cursos de teatro. O *étude* é um exercício que perpassa toda a prática pedagógica stanislavskiana, lembremos das práticas de Tortsov, o professor fictício criado por Stanislávski para apresentar suas ideias nos livros “A preparação do ator” (2007), “A criação de um papel” (2000) e “A construção da personagem” (2001), ou os diversos laboratórios de criação de personagens, por exemplo, nos quais alguns diretores nos orientam a criar uma linha de ação.

Mas, voltando ao ponto que iniciou esta reflexão, os *études* podem ser planejados para ir além do texto ou da prática da construção das cenas, eles podem servir para a construção dos elementos que integram o segundo plano, por isso existe a necessidade de realizar *études* além das situações propostas no texto.

É necessário trabalhar a história da personagem por meio destas práticas, e utilizá-las para a criação do monólogo interior. Para Mauch: “[...] o monólogo interior se estabelece como uma camada abaixo do texto verbalizado pela personagem, sendo o fio condutor de seus pensamentos mais íntimos, que pode ou não ser revelado por meio da escrita e/ou pelo corpo do ator” (MAUCH, 2014, p. 61). Knebel nos diz que uma das formas mais eficientes para acumular o que ela chama de “carga interna” é o monólogo interior (KNEBEL, 2016, p. 64).

Ao pensarmos um pouco nas questões referentes ao monólogo interior, retornamos a uma das reflexões iniciadas neste tópico, como expressar com o corpo aquilo que não está escrito? Cabe ao ator descobrir as formas de expressar com o corpo, para isso deve descobrir as potencialidades expressivas de seu corpo e, para isso Stanislávski desenvolveu o “Trabalho Sobre Si Mesmo<sup>47</sup>”.

Possuímos um corpo que estabelece as nossas mediações com o mundo todos os dias, que possibilita as nossas relações com os mundos natural e cultural. A vida é manifestada por este corpo em toda a sua inteireza e, ao reproduzir a vida, o corpo deve estar presente, como um todo.

É preciso, então, entender a análise ativa como um processo de construção de uma compreensão sobre um texto dramaturgic. Processo que não se reduz ao conhecimento das palavras do texto, mas passa por um entendimento da escrita do autor e pela construção de todos os elementos que preenchem as lacunas deste mesmo texto. Construção que acontece nos momentos de análise “de mesa” do diretor e nos momentos de realização dos *études*.

---

<sup>47</sup> Segundo Henckes: “com este conceito, Stanislávski faz referência ao processo de preparação, autopesquisa e treinamento que o ator realiza antes da criação propriamente dita. Também, está ligada ao entendimento do mestre russo de que o ator não representa, mas, age em seu nome nas circunstâncias da personagem oferecidas pela obra do autor” (HENCKES, 2011, p. 15).

É importante perceber que Stanislávski reagia ao teatro centrado apenas na palavra, ao teatro que colocava as palavras em cena, mas não tinha compromisso com a vida. Perceba-se que ele faz isso sem negar o texto, muito pelo contrário, ele mantém o texto no centro do processo (com a devida importância dada ao ator), mas a abordagem agora é outra. Consciente de que um texto é mais do que uma soma de palavras, pois está povoado de ritmos, lacunas etc. que precisam ser descobertos e/ou construídos pelos atores, e que a vida é mais que um processo comandado pelo nosso raciocínio, Stanislávski empreende sua busca por uma forma de recriar artisticamente a vida. Por isso é importante que os artistas da cena estejam atentos para a importância da realização dos *études*, tanto para a criação, por meio dos improvisos, quanto para a repetição, que ajuda a fixar a linha de ações.

Textos teatrais nos revelam, por meio de suas réplicas e rubricas, apenas a ponta do iceberg que somos, dotados de uma dimensão que nem nós mesmos conhecemos. Na verdade, este é um desafio desejável que se lança ao ator, o de revelar um pouco do que está abaixo do oceano, pois a maior parte disso não aparecerá no texto, mas nas formas utilizadas para dizer o texto, nas formas como o ator constrói as suas ações para expressar o que o texto não revela etc. Não se trata apenas de mostrar o que é mais aparentemente visível no cotidiano, mas expressar aquilo que geralmente não aparece nas relações nossas de cada dia. Como expressar o mar revolto que se revira em nós todos os dias? Como dar forma a isso com os nossos corpos? O ator precisa utilizar as experiências do processo criativo para conhecer, construir e expressar as camadas profundas do subtexto<sup>48</sup>, outro elemento presente na cena que deve ser construído pela direção e pelos atores. Acredito que a análise ativa pode auxiliar muito nas descobertas e construções dos subtextos.

Acredito na análise ativa como um meio de potencializar as criações dos autores, diretores e atores, fazendo com que estas interajam desde o início dos trabalhos realizados para uma montagem teatral. Isso cria possibilidades diversas no desenvolvimento dos trabalhos dos atores e do diretor, enriquecendo, assim, o resultado, a montagem que irá para a cena.

### 3.3 ANÁLISE ATIVA COMO UM PROCESSO DE RECRIAÇÃO

---

<sup>48</sup> Segundo Pavis: “Aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela encenação e pelo jogo do ator, dando ao espectador a iluminação necessária à boa recepção do espetáculo” (PAVIS, 1999, p. 368).

*“A análise é ‘ativa’ porque os atores testam seu entendimento de como os (sic) personagens se relacionam e se defrontam com os outros por meio de improvisações das cenas da peça. Essas études servem como rascunhos sucessivos para a futura atuação, cada rascunho incorpora e atualiza o texto melhor que a anterior.”<sup>49</sup>*

*(KNEBEL)*

Relembrando o que dissemos sobre a análise ativa: a análise ativa, ou análise pela ação, consiste, primeiramente, num método de análise do texto que utiliza a ação, por meio das improvisações desenvolvidas pelos atores a partir da leitura de um texto. Improvisações criadas a partir de variados gêneros textuais ou mesmo de outros estímulos. Em relação aos estímulos, podemos pensar muito além do texto escrito, utilizando, talvez, sons, músicas, cheiros, imagens etc., mas nosso foco aqui é o texto escrito.

Em relação aos procedimentos da análise ativa: os artistas realizam uma análise do texto e fazem um rápido levantamento, privilegiando, grosso modo, as circunstâncias propostas; os atores improvisam a partir das circunstâncias propostas (o que já permite uma série de criações por parte do ator); os artistas avaliam o que foi criado em relação ao texto utilizado: os atores podem realizar novas improvisações e selecionar o que for considerado mais apropriado ao que se pretende para a cena; os atores repetem o que foi selecionado e criam suas partituras de ações físicas<sup>50</sup>.

A utilização da análise ativa proporciona a construção de uma peça a partir das improvisações dos atores, após apenas uma leitura de um texto dramático ou de outro gênero literário. O ponto a destacar é que estas improvisações devem ser realizadas com as palavras do ator, sem o auxílio das réplicas e rubricas do texto, e com liberdade de imaginação para os atores preencherem todas as lacunas que o acesso apenas às circunstâncias, aos objetivos e às personagens não podem suprir.

O importante é atentar para o fato de que a análise ativa é um potente meio de criação da cena, pois envolve um processo constante de reescrita do texto por meio das improvisações dos atores. Processo que, aliás, é próprio da encenação teatral, mas que aparece potencializado nesta forma de trabalhar o texto e a cena:

<sup>49</sup> (KNEBEL, 1971, p. 52 *apud* CARNICKE, 2000, p. 24-25).

<sup>50</sup> Segundo Bonfitto: “[...] o conceito de ‘partitura’ surge em Stanislávski enquanto resultante do processo de construção da personagem, denominada por ele como *linha direta das ações*. Dessa partitura ou linha, a ação física (corporal e vocal) é uma célula constitutiva” (BONFITTO, 2002, p. 79-80).

Através da Análise Ativa ela assistiu aos atores recapitularem o processo de escrita conforme ensaiavam. Pela improvisação das estruturas dinâmicas das ações e contrações que sustentam as cenas dramáticas, os atores descobrem a necessidade das palavras do dramaturgo; efetivamente, eles escrevem a peça de novo a cada vez que eles a apresentam. (CARNICKE, 2010, p. 16).

Podemos considerá-la como um processo de tradução do texto escrito para o palco, para as ações dos atores. O processo de análise ativa, em especial a fase de improvisações, possibilita a incorporação das criações dos atores com mais vigor e liberdade. De certa forma, este processo aproxima-se, grosso modo, daquilo que Haroldo de Campos propõe em relação ao trabalho de tradução de textos artísticos para outras línguas: “Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quando mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação.” (CAMPOS, 2004, p. 35).

Uma série de considerações podem ser levantadas para justificar esta comparação. Uma delas diz respeito ao fato de ser o processo de uma montagem teatral também um processo de tradução de uma obra literária para a cena, um processo no qual o texto escrito toma a forma do texto falado e corporificado a partir da construção das ações físicas que representam a materialização daquele texto. Outro ponto diz respeito à já mencionada existência de lacunas nos textos dramáticos, que precisam ser preenchidas pelos atores e pela direção, o que cria uma série de recriações que serão fruto de uma série de outros fatores: a subjetividade dos participantes; o período em que vivem etc. A junção destes fatores pode originar uma série de releituras.

Recriamos as obras dos dramaturgos, revelando o que nelas está encoberto sob as palavras; inserimos nosso subtexto num texto alheio, estabelecemos a nossa própria atitude em relação às pessoas e suas condições de vida; deixamos-nos atravessar por todo o material recebido do autor e do diretor, o reelaboramos mais uma vez em nós mesmos, damos-lhe vida e o completamos com a nossa imaginação. Criamos intimidade com esse material, entramos nele psíquica e fisicamente; concebemos em nós mesmos a “verdade das paixões”, e, como resultado final de nossa obra, criamos uma ação produtiva de fato, estreitamente ligada à concepção íntima e profunda da peça; criamos personagens vivos, típicos, nas paixões e sentimentos da figura representada. (STANISLÁVSKI, 1954, p. 63-64 *apud* KNEBEL, 2016, p. 20).

Apesar de ser um meio utilizado para o entendimento do texto (e, muitas vezes, com compromisso de retorno gradativo a ele, às palavras do autor) e para descobrir as “reais intenções do autor”, não podemos esquecer que a análise ativa já se apresenta como forma de criação da cena e de um texto da cena. Os atores, estimulados a agir a partir de informações gerais sobre determinado texto, como os acontecimentos, circunstâncias dadas e objetivos,

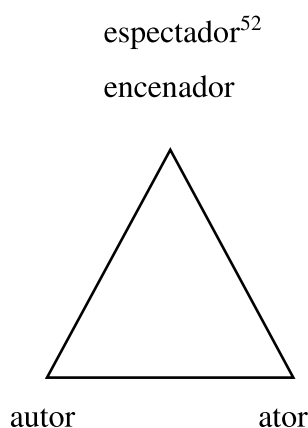
improvisam as cenas. Mas como diz o próprio Stanislávski, somos atravessados pelo material elaborado pelo autor e pelo diretor e o reelaboramos a partir de nossa imaginação. É importante ter consciência dessas interações.

Some-se a isso o fato de que a criação no teatro é fruto de muitas mãos e muitas cabeças. Claro que não devemos desconsiderar o trabalho de mediação exercido pelo diretor, amparado pelo texto, mas não devemos esquecer que a própria concepção do diretor já é uma recriação a partir das palavras do autor.

Meyerhold, ao abordar o processo de criação de um espetáculo, e considerando que este processo não termina com o fim dos ensaios, bem como só se completa na relação estabelecida com os espectadores, descreve dois métodos diferentes de trabalho<sup>51</sup>, ambos começam a ser formatados a partir da relação estabelecida entre o (s) ator (es) e o encenador. A forma como será conduzida essa relação determinará a forma de participação do espectador no processo. Determinará, principalmente, a forma como o texto entra em cena. De acordo com o primeiro método:

[...] o espectador recebe a arte do autor por intermédio da arte do encenador. No 'teatro-triângulo' todas as mediações são criadas e 'controladas' pelo encenador, já que ele orienta a encenação de acordo com a reprodução meticulosa pelos atores de seu próprio projeto de análise e compreensão da peça. (CAVALIERE, 1996, p. 105-106).

Este “método” é chamado de teatro triângulo pelo fato de, neste caso, o diretor possuir o controle de todo o processo e encaminhá-lo para objetivos, previamente determinados, a partir de sua visão da obra do autor.



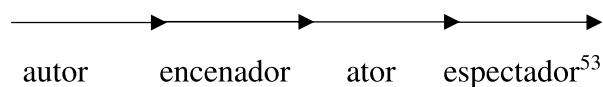
<sup>51</sup> (CAVALIERE, 1996).

<sup>52</sup> Esta é uma reprodução criada a partir da original, encontrada no livro de Cavaliere (1996, p. 105).

Acredito, no entanto, que se a base fosse invertida e o autor fosse colocado em pé de igualdade com o encenador, a imagem traduziria melhor o modelo. Claro que podemos encontrar exemplos em que o encenador faz uso das artes do autor e do ator, para construir uma visão própria da obra dramática, mas, principalmente àquela época, a ambição residia em colocar em cena o objetivo principal do autor. Por outro lado, a colocação do espectador acima do encenador dá uma ideia de status para o primeiro que não corresponde ao exemplo explicado acima. Pois se o espectador é, de certa forma, passivo e “recebe” a obra do encenador, seria bem mais aceitável a criação de uma imagem em que ele figurasse em uma posição diferente de qualquer uma que o colocasse acima do diretor.

Mas o que interessa ressaltar é que, neste modelo, o encenador se esforça por reproduzir “[...] seu próprio projeto de análise e compreensão da peça.” (CAVALIERE, 1996, p. 105-106). Pode-se dizer, então, que temos um novo texto, reelaboração baseada em um material artístico. Embora persistam, nestes casos, a vontade e o esforço para compreender o autor.

Meyerhold propõe, em contraposição a este modelo, o “teatro da linha reta”:



Segundo Cavaliere:

Aqui os quatro elementos fundamentais do teatro estão representados por quatro pontos da esquerda para a direita, em tal ordem que o ator expressa-se livremente diante do espectador, depois de ter assimilado a obra do encenador, o qual, por sua vez, assimilou a obra do autor.

Cabe ao ator, portanto, a tarefa mais importante no fenômeno teatral, pois ao encontrar-se face à face (*sic*) com o espectador realiza a síntese artística autor-encenador, comunicando-a ao espectador segundo sua forma própria de expressão e sensibilidade. (CAVALIERE, 1996, p. 106).

O fenômeno teatral, sendo assim, ganha forma a partir de uma série de criações que partem do texto como matriz, passam pela compreensão e concepção do encenador, pela compreensão, concepção e criação do ator até chegar, por meio da criação livre do ator, àquele que seria o quarto criador da obra<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Idem (p. 106).

<sup>54</sup> Referindo-se ao seu teatro da convenção, Meyerhold afirma: “O método “convencional” pressupõe no teatro um quarto criador, depois do autor, do diretor e o ator: o espectador. O teatro “da convenção” cria uma

O interessante é perceber que, nos dois métodos, não se “leva o texto para a cena”, o texto é uma matriz que sofre modificações no decorrer do processo de “tradução”. No primeiro caso, por parte do diretor (e em certa medida, também do ator), no segundo, somam-se as contribuições do ator e do espectador. Em relação ao trabalho do ator, Marowitz<sup>55</sup> chama atenção para o fato de que, no processo de criação, quem define o subtexto é o ator, de acordo com sua concepção da personagem. O subtexto definido pelo ator é que determina a interpretação que vai para a cena.

Gostaria de enfatizar, no entanto, que no segundo modelo, mesmo alçado ao papel de criador, o ator ainda é aquele que expressa para o espectador a visão do autor e a visão do diretor. Minha intenção consiste em vivenciar processos em que o ator seja coautor e o processo de análise ativa seja um processo de criação colaborativa. Um processo de compreensão da obra escrita e construção da obra encenada realizado por meio da prática da construção da cena. Não que isso não exista, mas ressalto minha vontade de levar adiante, em minhas práticas teatrais, este tipo de experiência.

O ponto a considerar, em relação às análises de Meyerhold, é que o trabalho de montagem de um espetáculo, seja em qualquer dos dois métodos, é sempre fruto de uma série de criações e recriações. Encenar um espetáculo é traduzir um texto escrito para a cena, mesmo quando se pretende manter fidelidade a ele.

Podemos perceber que este tipo de processo é potencializado quando se utiliza a Análise Ativa. Nos trabalhos realizados com a utilização da análise ativa, podemos notar, pela descrição das etapas realizadas, que já existe a criação de um espetáculo e, conseqüentemente, de um texto da cena, a partir das primeiras ações físicas improvisadas pelos atores. E isso acontece independente das falas e rubricas presentes no texto que serve como matriz. Os atores criam, orientados por um enredo ou pelo conhecimento da estrutura do texto. Imaginem quantos espetáculos não se criam nessas improvisações, bem como tantos outros surgem mesmo depois da peça estar “montada”.

Cecília Salles, em seu livro “Gesto inacabado”, afirma que “o artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento” (SALLES, 1998, p.78). Ainda de acordo com Salles:

Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre

---

encenação cujas alusões o espectador deve completar criativamente, com sua própria imaginação” (MEYERHOLD, 2012, p. 176).

<sup>55</sup> O trecho em questão foi retirado da página quatro da tradução do capítulo três do livro “The act of being” de Charles Marowitz. Traduzido por Harildo Déda.



por ser realizado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. (SALLES, 1998, p. 78).

O produto apresentado ao público é sempre diferente daquilo que o artista projetou, pois este projeto está sempre por ser realizado. Por outro lado, o processo artístico gera outras tantas obras inacabadas e o que define a forma final da obra não é o momento em que se chegou à forma planejada, mas o momento em que se decidiu parar e aceitar, de alguma forma, a incompletude.

A peça teatral, além de ser fruto da criação de inúmeros criadores, ainda guarda a possibilidade de se modificar a partir das reações do público. A criação teatral experimenta diversos processos de criadores diferentes e que partem da tradução do texto para a cena, passa pelos seus inúmeros criadores e atinge o seu ápice a cada apresentação, que é única. Os ensaios, desde o seu início, também são momentos de várias criações, de realização de várias obras inacabadas.

Mas um dos pontos que quero destacar novamente é a potencialidade que tem a análise ativa de privilegiar o momento de colocar em prática o exercício de fazer a cena. Destacar que as lacunas presentes no texto, que dizem respeito, por exemplo, aos tipos de ações físicas executadas, características físicas das personagens, formas de interações entre eles, entre outros, potencializam a criatividade de todos os envolvidos no processo de ensaios. Considero para isto que, no exercício prático, a atuação do subconsciente pode nos levar a outras respostas, expandindo os caminhos de nossa criatividade. Sendo assim, retornar ao texto original é apenas uma das opções.

Ao falar sobre as ações físicas criadas no processo da análise ativa, Kusnet enfatiza a necessidade de os atores começarem “[...] a tomar conhecimento tanto dos diálogos, como das ações físicas exatas” (KUSNET, 1975, p. 116) e Dal Forno, por seu lado, chama a nossa atenção para a importância do ator, em conjunto com o diretor, achar a ação psicofísica correta<sup>56</sup> (DAL FORNO: 2002). Mas quais seriam as ações físicas corretas, ou exatas? Não seria melhor falar em ações físicas adequadas ao contexto do espetáculo?

Penso se, neste caso, não existe uma confusão entre a ação da personagem escrita no texto e as ações físicas realizadas pela personagem para concretizar aquela ação. Lembremos que “[...] a ação é um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas para alcançar um determinado objetivo [...]” (DAL FORNO, 2002, p. 41). Para realizar os nossos objetivos,

---

<sup>56</sup> Segundo Dal Forno: “Para Tovstonógov (1980, p. 379), o papel do diretor é levar o ator à ação correta, e o do ator é colocar em ação a sua integralidade, agindo psicofisicamente, para que a complexidade do conflito proposto pelo autor seja manifesto” (DAL FORNO, 2002, p. 49).

podemos realizar as ações físicas mais variadas. Algumas ações físicas talvez sejam imprescindíveis, como lavar as mãos para Lady Macbeth, mas outros tantos movimentos podem ser transformados em ação física para realizar determinada ação, como o ato de beber água proposto por Grotowski.

Ao explicar a diferença entre atividades e ações físicas, em uma palestra citada por Richards (2014), Grotowski realiza uma demonstração. Primeiro ele bebe água num copo e explica aos presentes que esta é uma atividade banal e desinteressante. Depois ele bebe água novamente, mas dessa vez ele passa a observar os presentes e atrasa o seu discurso para poder pensar e enquadrar o seu adversário. Assim a atividade se converte em uma ação física, uma atividade com um ritmo próprio e que nasce a partir das circunstâncias propostas.

Este talvez seja o terreno onde os atores, e mesmo o diretor, podem colocar em ação de forma mais enfática a sua criatividade. No exemplo citado por Grotowski em relação à ação física, o mestre polonês demonstra a diferença entre uma atividade e uma ação física, ao fazê-lo, termina por demonstrar como a partitura de ações pode ser composta por ações diversas, bastando para isso estabelecer uma ligação entre as ações e o objetivo da cena, objetivo que surge a partir das circunstâncias propostas. Para “enfrentar” seus adversários, Grotowski se utiliza do ato de beber água, assim como poderia aprontar um cachimbo ou um charuto.

É importante lembrar a proposição de Stanislávski para evitar o engessamento de uma partitura: “Quanto mais um ator repete uma linha de ações físicas, mais ele deve dividir cada ação em ações menores; cada ação deve se tornar mais complexa.” (RICHARDS, 2014, p. 101). E este é um processo pessoal, não há rubricas e nem garantias de que atores diferentes chegarão a uma partitura semelhante, mesmo que sigam os mesmos procedimentos. É um processo de criação que cabe ao ator, embora ele possa ter ajuda do diretor. Estas ações fogem ao controle do texto, cabem à criatividade do ator. Estarão ligadas à ação principal e às outras ações físicas criadas, mas poderão ser as mais diversas.

É claro que, desde a sua criação, uma das intenções principais com o uso da análise ativa é compreender os objetivos do autor do texto, sendo assim, é natural que se deseje encontrar a ação psicofísica pretendida por ele. Mas ao se pensar a cena como uma linha de ações ininterruptas e considerando as pequenas ações físicas construídas pelo ator, será correto falar em ação física correta? Talvez fosse mais adequado afirmar que o diretor deve encaminhar o ator para que este desenvolva uma linha de ações coerente com o que foi proposto pelo autor do texto ou pela encenação.

Mas o ponto importante desta pequena discussão diz respeito ao fato de, no processo de análise ativa, a partir de algumas indicações, os atores criarem um espetáculo inteiro (ou vários, se considerarmos cada improviso ou ensaio), inclusive com novo texto, baseado, mas não fiel ao original. Espetáculo criado a partir das ações e também das falas elaboradas nos exercícios, no contexto das ações físicas realizadas. E outros tantos surgiriam a partir de pequenas variações de enredo ou mesmo com a mudança de um ator. O importante aqui é notar as possibilidades trazidas por este tipo de trabalho e reconhecer o papel criativo do ator, e reconhecer que a análise ativa potencializa a atuação de nossos mecanismos criativos e o mais saudável, talvez, seja entregar-se às descobertas.

Na pedagogia das ações físicas o conhecimento se dá no corpo em ação, e a ação, neste sentido, não seria a resultante de intenções psicológicas ou intelectuais motivadoras somente, e sob o controle do agente, tampouco se organiza de forma linear e causal em sua interação com o meio. (NUNES, 2006, p. 12).

### 3.4 ANÁLISE ATIVA E O ATOR-CRIADOR

Particpei de alguns processos de montagem em que as análises racionais do texto ocupavam boa parte do processo de encenação. Os trabalhos de mesa eram o local em que entendíamos o texto e a proposta do diretor para depois aplicá-los em cena. Em algumas dessas atividades de análise fizemos as divisões e subdivisões do texto em unidades e objetivos. Além disso, participei de outros trabalhos em que uma série de leituras intermináveis precediam o trabalho da cena. Algumas vezes, sentado em uma cadeira, me eram sugeridas uma série de indicações para a personagem, inclusive quanto ao corpo. Sempre fiquei muito nervoso nessas situações, queria levantar, andar, pedia isso aos diretores. Queria experimentar possibilidades de falar o texto, mas, geralmente, os diretores já sabiam o que deveríamos fazer.

Talvez por isso a ideia de reduzir ou eliminar as longas sessões de leituras de mesa e as análises racionais do texto tenham sido tão interessantes para mim. O trabalho com análise ativa, embora, geralmente iniciado com leitura prévia do texto, valoriza a prática, o fazer. Possibilita o estudo e o entendimento do texto por meio da prática, da ação. “No trabalho com o método da ‘Análise Ativa’ basta que os atores conheçam o conteúdo da peça a ponto de poder contá-la com clareza, para que a ‘Análise Ativa’ possa ser iniciada”. (KUSNET, 1975, p. 97).

A proposta de conhecer o básico das cenas e das circunstâncias propostas e partir para o improvisado, para descobrir por meio da ação o conteúdo do texto e as intenções das personagens, despertou imediatamente o meu interesse. Essa pequena subversão da ordem entre planejamento e ação, mente e corpo, sempre me interessou profundamente. Não era mais um “trabalho cerebral” que precedia e comandava a ação. Agora se tratava de conhecer (o mínimo) para improvisar e improvisar para conhecer (compreender o texto, suas personagens, suas ações etc.). Trabalho realizado sem hierarquização entre o “mental” e o “corporal”. Agir, neste caso, também é uma forma de conhecer, de desenvolver a compreensão sobre o texto. Não precisamos pensar em nossos corpos como marionetes controladas por uma entidade externa, um corpo comandado pela mente, mas sim uma unidade.

Parecia-me que o trabalho de análise ativa concorria para eliminar, ao menos em parte, do processo de construção da peça, a já velha separação entre pensar e agir, não apenas no trabalho de construção do ator, mas no trabalho do diretor, pois para este a análise ativa oferece, desde cedo, a possibilidade de ver as criações dos atores e, a partir delas, avaliar suas próprias concepções em relação ao texto. A própria Knebel afirma isso:

Não há dúvida de que o diretor deve estar preparado para o primeiro ensaio, ou seja, que deve compreender claramente o que deseja descobrir na peça. No entanto, é também completamente natural que suas concepções enriqueçam-se ao longo do processo de trabalho, dependendo daquilo que os intérpretes trouxeram consigo. (KNEBEL, 2016, p. 22).

Acredito que mais que um período de avaliação de uma concepção, se houver disposição do diretor neste sentido, o processo que utiliza a análise ativa pode ser encarado como um processo de criação da concepção, a partir das ideias surgidas nos improvisos realizados. Acredito ser muito relevante para o processo criativo que me proponho a buscar enquanto artista a seguinte afirmação: “Nesse processo de permanente seleção dos resultados da ação improvisada é que reside o verdadeiro valor da Análise Ativa” (KUSNET, 1975, p. 113), pois prefiro elaborar as minhas ideias sobre um trabalho artístico ao mesmo tempo em que tento realizá-lo, abrindo espaço para mudanças nos meus objetivos.

A partir disto, podemos pensar a análise ativa como um processo em que direção e atores concebem o espetáculo dentro do próprio processo de realização da montagem, sem a necessidade de separação rígida entre os momentos de criação. Claro, há momentos em que se faz necessária a leitura e pesquisas individuais, mas não é preciso apenas isolar-se ou estar sentado para realizar uma análise do texto.

Voltando à participação dos atores no processo de criação, acredito que a utilização da análise ativa pode ser um fator positivo para a afirmação do ator enquanto criador potencializando os processos do ator-criador. Este conceito diz respeito à maior participação dos atores nos processos de construção do texto e da encenação (CARREIRA, 2007) e indica também um ator autônomo e com conhecimento técnico para criar de maneira independente.

Primeiramente, é interessante ressaltar que todo ator é criador, pois o seu trabalho exige um processo de criação. Mesmo quando um ator apenas segue orientações de um diretor, ou de um texto, existe um trabalho de materialização daquelas orientações que é seu, é ele quem constrói e executa as ações físicas e vocais das personagens (DONOSO, 2010). Tal conceito não pretende negar este fato, apenas afirmar o processo de participação destacado que os atores assumem a partir das pesquisas dos mestres do século XX. O próprio Stanislávski, por exemplo, já demonstrava interesse em uma participação maior do ator nos processos criativos. Com Grotowski a participação do ator nos processos de criação assume maior importância.

É importante destacar que tal processo inicia-se a partir das pesquisas de Stanislávski em relação ao trabalho do ator. Processo que segue o caminho das ações físicas e termina por encontrar a forma de trabalho denominada análise ativa. Em todos estes processos a atuação do ator é fundamental, além de ser o cerne da pesquisa. A maioria dos artistas que se dedicaram ao desenvolvimento da arte teatral e que vieram depois, não desprezou de forma nenhuma o trabalho do ator. Mesmo Meyerhold, que é reconhecido como um revolucionário das formas de encenação, criou sua revolução a partir de um trabalho sério de pesquisa e desenvolvimento do trabalho do ator. Para Grotowski, o trabalho do ator era o fator fundamental e toda sua pesquisa se dirigiu para aperfeiçoá-lo.

Essa nova visão em relação ao papel do ator nos processos teatrais possibilitou o surgimento dos grupos de criação coletiva nas décadas de 60 e 70, que se destacavam pela maior participação de todos os seus membros nas decisões tomadas pelo grupo, principalmente em relação à criação (DONOSO, 2010).

A análise ativa abre uma possibilidade de integrar o ator como coautor do processo, pois este torna-se criador da cena. Afinal, é a partir do seu trabalho de improvisação que a cena ganha forma. Indo além disso, podemos imaginar o papel do ator na elaboração do texto da cena. O que pode ser visto a partir das experiências de Vassíliev que, como descrito no capítulo anterior, deixava partes importantes do texto a cargo da elaboração dos atores, por meio de seus improvisos. Sem falar nos processos de construção do texto descritos por Stanislávski.

Mas devemos ir mais além, acredito que a análise ativa pode ser um auxiliar poderoso nos processos de atores que resolvam capitanear seus trabalhos a partir de uma proposta de direção coletiva ou mesmo em trabalhos solo nos quais assumam a direção. Seu mecanismo de experimentação e construção, aliado à análise do texto, pode fornecer as bases para a realização das montagens dos artistas criadores. No meu entendimento, isso é possível devido ao caráter especial da análise ativa, que engloba análise de texto e método de composição do trabalho do ator, o que, conseqüentemente, possibilita a formatação da encenação.

Estas possibilidades de afirmar, mais ainda, o trabalho do ator no processo de criação foram alguns dos fatores que fizeram aumentar o meu interesse pelo estudo da análise ativa.

No próximo capítulo, apresento uma série de experiências nas quais os processos de criação de linhas de ações físicas foram conduzidos com o propósito de melhorar a compreensão do texto e desenvolver a cena. Processos utilizados também no ambiente pedagógico, com o fim de formar e aperfeiçoar atores. Os processos anteriores à realização desta pesquisa, relatados no próximo capítulo, entraram na minha escrita após um trabalho de reflexão. Por meio deste, realizei uma comparação entre os conteúdos estudados no processo de construção desta dissertação e as práticas realizadas por alguns professores durante a minha graduação.

### CAPÍTULO III

#### 4 EXPERIÊNCIAS E PROPOSTAS DE ANÁLISE EM AÇÃO

*“O que o novo método faz é trazer todos os elementos do Sistema numa unidade maior, tornando-a orgânica ao ator e seu processo.”*  
(Jean Benedetti)<sup>57</sup>

##### 4.1 UMA EXPERIÊNCIA COM ANÁLISE ATIVA (?)

*“Quando se pega um texto e já se quer logo saber como fazê-lo, estamos perto de matá-lo. Aqui é que corremos o risco de impormos coisas a um texto ao invés de o fazermos nascer de dentro de nós. Este é um processo ativo. O trabalho de apropriação do texto pelo ator precisa ser feito de maneira integrada envolvendo o corpo inteiro. Pensar e sentir com as células em ação. Engajar o corpo em suas dimensões físicas, emocionais, mentais e espirituais.”*<sup>58</sup>

(Vargens)

Participei de um processo de criação que envolvia uma forma de análise pela ação, ainda na Escola de Teatro da UFBA durante a realização da disciplina Expressão Vocal II, no segundo semestre do ano de 2006, com a professora doutora Meran Muniz da Costa Vargens. Antes de qualquer coisa, é bom esclarecer que a intenção inicial da professora, conforme está registrado em sua tese de doutorado, envolve a criação de uma linha de ações físicas a partir do texto, mas podemos notar, no seu processo de trabalho, o desenvolvimento de uma série de ações que se assemelham muito a um processo de análise pela ação. E, além disso, possibilitam uma experiência do aluno como ator-criador. Tive a oportunidade de confirmar isso com a professora presencialmente e, por isso, adicionei este relato nesta dissertação.

Não foi um processo com o mesmo formato daqueles utilizados pelos seguidores mais antigos de Stanislávski, nossos trabalhos não dependiam da coordenação de um diretor, muito

---

<sup>57</sup> BENEDETTI, Jean. Stanislavski – An Introduction. Nova York: TheatreArts Books, 1982. Tradução de Laéidio José Martins. Esta edição eletrônica foi publicada na e-Livraria Taylor e Francis, 2005. Disponível em: [https://www.academia.edu/9030232/STANISL%C3%81VSKI\\_-\\_UMA\\_INTRODU%C3%87%C3%83O\\_de\\_Jean\\_Benedetti](https://www.academia.edu/9030232/STANISL%C3%81VSKI_-_UMA_INTRODU%C3%87%C3%83O_de_Jean_Benedetti). Acesso em: 18 jun. 2019. (p. 99 da tradução).

<sup>58</sup> (VARGENS, 2011, p. 105).

menos de um texto escrito por outrem. Os alunos poderiam escolher escrever um texto ou mesmo criá-lo durante o processo, de forma semelhante àquelas propostas por Stanislávski, a partir de um enredo, uma ideia ou um querer. Mas algumas questões deviam ser respondidas desde o início: o que o aluno queria? O que ele queria dizer ao utilizar aquele texto? O que queria dizer ao criar o seu próprio texto? O que o aluno queria como atriz/ator?

E dessa relação entre o querer e o texto criava-se a montagem realizada pelo aluno, sob a supervisão da professora. O aluno, ao assumir o papel de ator-criador, e neste caso em especial, também diretor e, por vezes, escritor, assumia vários papéis no que diz respeito à elaboração da cena.

É importante ressaltar que esta disciplina não se caracterizou pela quantidade de aulas expositivas. Sim, pois tal papel cabia às disciplinas anteriores, preparatórias para esta experiência. Acredito que esta disciplina possibilitou uma verdadeira experiência. Mas não uma experiência qualquer, refiro-me à experiência assim como afirma Larrosa Bondía: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21). Aquilo que cria um significado além do que estamos acostumados nas nossas relações cotidianas com as pessoas e as coisas.

Peço licença à professora Meran Vargens para afirmar que a “estratégia do querer” pode ser considerada como um elemento de introdução no mundo da análise ativa, pois ao desafiar o aluno a conhecer o (s) seu (s) querer (es), a professora já lhe indicava para a busca da ideia principal e para o superobjetivo, pois o querer do aluno se reflete no texto. É da interação entre o querer do aluno e o do autor que eles nascem. Seu desejo de levar algo para a cena ou de criar algo para a cena revela a sua intenção, sua vontade de comunicação. O texto, seja qual for a sua origem, é o meio por onde o aluno quer falar e, ao mesmo tempo, contém aquilo que ele pretende expressar. Aliás, esta é outra pergunta que foi feita pela professora: “O que você quer dizer?”. Acompanhada, claro, por outra: “O que você quer dizer com este texto?”

Aqui permito-me uma pequena digressão para explicitar uma ideia que surgiu durante este processo de pesquisa e que, acredito, encontra eco nesta forma de trabalho; ideia principal e superobjetivo, neste tipo de processo acima descrito, são a expressão da simbiose entre o texto e os querereres do ator, pois o ator não foi ao texto por obrigação, já possuía a intenção de expressar algo ou, ao menos, encontrou no texto algo que queria expressar. “É o que o texto contém em si que é capaz de fazer o ator encontrar a si próprio. Então o texto abre a porta de acesso para aquilo que precisa ser desenvolvido.” (VARGENS, 2007, p. 103).



Lembro-me que utilizei como texto “O diário de um louco” de Gógol (1809-1852). Editado, é claro, pois teríamos dez minutos para apresentar a nossa cena.

Mas o que eu queria dizer? Bem, o cidadão, o ator, o professor Fábio possuía uma intenção, era um momento em que eu queria dizer para o mundo que o respeito é uma das coisas mais importantes de nossas vidas e que nossas ações em sociedade sempre atingem alguém de alguma forma. Por isso, o respeito é essencial, o respeito pelo ser humano. E eu me via todos os dias no meio de dezenas, centenas de pessoas que não respeitam, muito menos reconhecem a importância ou mesmo a existência do outro.

Axenty Ivanovitch Propritchine, personagem do “Diário de um Louco”, é um funcionário público que sofre os efeitos da falta de reconhecimento social. Encontrei aí um mote para encaixar o meu querer. Isso me guiaria, a necessidade de reconhecimento. Necessidade que se apresenta a todos seres humanos, pois, como seres gregários, existimos pelo fato de que outros existem e reconhecem nossa existência. E não apenas a existência, mas a importância, em relação ao que somos, ao que fazemos etc. Esse reconhecimento é um dos primeiros passos para respeitarmos o outro. Primeiro reconhecemos nossa condição de igualdade dentro do rebanho, como integrantes de uma mesma espécie, depois a identidade que faz de cada pessoa um ser especial, e depois a importância de cada um dentro do grupo. Claro que este é um modelo ideal, mas seria bom que em nossa realidade fosse assim.

Parti daí para elaborar minha ideia e meu superobjetivo. Não foi um processo tão sistemático e elaborado como pede D’Agostini, mas, no fundo, eu sabia o que queria dizer e me colocava a postos para tentar descobrir caminhos de expressar isso ao público. É necessário salientar que, neste processo, nós alunos já vínhamos desenvolvendo uma exploração mental do texto, a partir do estudo individual e da identificação das intenções da personagem. Isso já encaminhava para os próximos passos, ou seja, conhecer melhor o enredo e as ações realizadas pela personagem no desenrolar do texto. Ao mesmo tempo, ajudava a identificar as circunstâncias dadas, o que melhorava o nosso conhecimento sobre a peça, possibilitando o desenvolvimento dos improvisos.

Nunca nos foi cobrada a memorização anterior do texto e nem tivemos que fazer análises detalhadas ou dar explicações elásticas sobre nossas escolhas. Tínhamos como obrigação fazer um pequeno projeto de uma ou duas páginas sobre nossas pretensões com o trabalho. Acredito que, talvez, essa fosse a forma de não cristalizar interpretações antes da experiência, antes de vivenciar a prática com nossos corpos, nas ações físicas que criávamos para as personagens, uma forma de deixar as descobertas do fazer acontecerem.

A partir daí começávamos o processo de montagem que, no meu caso, foi realizado quase que exclusivamente nas aulas. Utilizava ensaios em casa apenas para fixar o que havia sido descoberto. Durante as aulas fazíamos aquecimentos utilizando jogos e trabalhos de voz. Era criado um ambiente lúdico e de relaxamento, mas sem esquecer a prontidão necessária para a atividade teatral. A partir disso, éramos convidados a agir.

Pois bem, de posse das informações principais do texto, que consistiam nas ações realizadas pela personagem, iniciávamos nosso trabalho. Sabíamos as ações dos nossos textos, ou conhecíamos o suficiente deles para sabermos as ações principais. De posse dessas informações, iniciávamos a improvisar as ações do texto. É importante ressaltar que os passos descritos, no primeiro capítulo, para a realização de uma análise ativa, são similares aos que realizávamos durante o processo; primeiro a exploração mental e logo depois as improvisações das ações, os *études*. Era um trabalho de construção que possibilitava descobertas, experimentei diferentes formas de realizar as ações físicas, das mais complexas às mais simples, como amarrar um cadarço enquanto dizia o texto. Nesse processo, decidia se determinada fala cabia melhor no meu levantar da cama ou no calçar as botas. Transformava essas atividades em ações físicas a partir do momento em que as integrava aos meus objetivos.

Mesmo quando o aluno alegava desconhecer o suficiente para um improviso, era convidado a experimentar. Todos com o auxílio do texto impresso<sup>59</sup>, ao lado em um “cantinho” da sala, para a necessidade de lembrar alguma coisa. Este ponto era interessante, pois o aluno podia, mesmo no momento das improvisações, utilizar o texto não apenas para lembrar as palavras do autor, mas também para realizar as novas análises do texto que poderiam redirecionar os caminhos trilhados.

Quando descobria uma ação que parecia adequada ao que pretendia realizar, tratava de aperfeiçoá-la e integrá-la à minha linha de ação. O texto, assim como as ações, ia sendo improvisado, as ações criadas ganhavam cada vez mais organicidade, e aos poucos eu ia me aproximando do texto escrito. E, importante ressaltar, apesar de ser redundante, no processo, criávamos ações físicas, integrávamos o movimento externo com nossos processos internos, nos apropriávamos realmente dos textos.

Realizávamos a análise realmente em ação, criando a partir de nós mesmos para, em seguida, desenvolvermos o papel e a personagem. Como não havia necessidade de ter o texto

---

<sup>59</sup> No início dos ensaios, utilizei o texto com os primeiros cortes. Com o andamento dos ensaios realizei novos cortes, para desenvolver da melhor forma possível a história em acordo com o tempo estipulado pela professora.

decorado, improvisava com minhas próprias palavras, pois importava descobrir e experimentar ações físicas. Aos poucos, ia inserindo o texto do autor. Esta é outra similaridade com o processo de análise ativa, a própria Meran nos diz em sua tese que: “Contar a história com sua própria voz e vocabulário e ir percebendo as escolhas feitas pelo autor é um exercício delicioso.” (VARGENS, 2007, p. 105). É este exercício de criar a partir de si mesmo e depois criar a personagem em si, a partir da interação com as palavras do texto e as ideias do autor.

Ao final das aulas/ensaio, mostrávamos o que tínhamos feito e ouvíamos as opiniões dos colegas e da professora. Os olhares de fora nos ajudavam a melhorar nosso trabalho, nossa construção e, como era um dos objetivos principais da disciplina, observar os nossos processos vocais. Em pouco tempo, percebi que minha cena havia sido montada sem a necessidade de uma interferência externa constante ou mesmo sem demorados processos de análise de texto realizados fora da sala de ensaio.

Embora já conhecesse o texto há algum tempo e já desejasse em algum momento de minha vida levá-lo para o palco, percebo que as aulas foram essenciais para desenvolver a minha relação enquanto ator-criador, com o texto, pois foi na experiência do fazer que consegui criar muitas das soluções utilizadas no pequeno espetáculo que apresentei na mostra final da disciplina. Muito do que diz respeito ao planejamento da cena, a construção da personagem e muitas descobertas em relação ao seu segundo plano foram realizados durante os improvisos e repetições. Acredito que, realmente, realizei uma análise em ação. Ainda mais se considerarmos que todas as fases de um processo de análise ativa foram atendidas neste trabalho. Pode-se alegar que não realizamos uma exploração mental mais aprofundada, mas acredito que este aprofundamento aconteceu durante os ensaios. Ressalto que acredito muito no processo de improviso do texto, de criação de ações físicas como um processo crucial para a análise do texto, pois neste o corpo todo atua em conjunto, inclusive a mente, o subconsciente e outras faculdades humanas que possam contribuir no processo criativo.

Percebi, há pouco tempo, frequentando a disciplina Interpretação e Direção na Cena Contemporânea (Contadores de Histórias-TEA508), no semestre 2018.1, que não sobrecarregar os alunos/atores com teoria ou com análises pormenorizadas do texto durante a criação faz parte da forma de trabalho da professora e isso parece ser direcionado a não atrapalhar o desenvolvimento das atividades práticas. Uma forma de fazer os alunos entregarem-se à criação sem a necessidade de um processo racional elaborado. A teoria, os debates aprofundados, as discussões mais elaboradas aparecem nos momentos indicados para isso, antes ou após os momentos de criação, mas não nesses momentos de criação artística.

Fiquei muito satisfeito com o resultado do meu processo. Como ator, me senti realizado por conseguir dar vida àquela personagem. Acredito que a leveza do processo ajudou muito nisso. Mas apenas me dei conta de que poderia incluir este processo entre minhas experiências com análise ativa quando me dediquei a estudar de forma mais aprofundada o tema, por ocasião do mestrado.

#### 4.2 ANÁLISE ATIVA NA PEÇA “O CASAMENTO SUSPEITOSO”

No ano de 2003, eu e um grupo de amigos decidimos montar um grupo teatral e, para iniciar esta empreitada, decidimos montar um espetáculo. A direção geral ficaria a cargo do colega Jorge Ricardo, com quem havia trabalhado anteriormente e eu seria o responsável pelo trabalho de direção de atores. Desde o início, propus uma forma de trabalho inspirada na análise ativa, forma que foi adotada durante a maior parte do processo.

Decidimos montar um texto de Ariano Suassuna chamado “O casamento suspeito”. Isso aconteceu devido à nossa familiaridade com o universo teatral do Nordeste, que já fazia parte do repertório pessoal de cada um dos integrantes do grupo. Por outro lado, surgiu um certo temor em utilizar um texto que estivesse muito próximo à última montagem em que quase todos nós havíamos participado como atores, também escrito por Ariano Suassuna. Daí surgiu uma das justificativas para realizar o trabalho com a utilização da análise ativa.

Eu e o diretor realizamos um trabalho de análise do texto, levantando as circunstâncias propostas, características das personagens e, especialmente, os acontecimentos principais para, a partir deles, iniciar o processo de criação. Não utilizamos o texto com os atores desde o início dos trabalhos, além disso, não revelamos o texto que utilizaríamos na montagem e os atores tinham acesso apenas ao enredo de algumas cenas que eram trabalhadas durante os ensaios. Realizávamos também algumas experimentações nas quais os atores desenvolviam linhas de ações físicas. Nestes exercícios, incentivávamos os atores a construir determinadas características físicas e psicológicas das personagens, o que, em nossa opinião, nos ajudaria a estudar a melhor forma de dividir os papéis entre os atores.

Uma das nossas intenções era a de criarmos personagens com características físicas e de comportamento diferentes das que havíamos realizado na montagem da qual participamos anteriormente no Teatro Vila Velha, sob a direção de Vinício Oliveira. Este espetáculo foi montado a partir do texto “A pena e a lei” de Ariano Suassuna. Como a nova montagem fazia parte do mesmo universo representado, inclusive com o mesmo autor, decidimos procurar uma forma de diferenciarmos os dois trabalhos.

No novo trabalho, pretendíamos criar personagens que demonstrassem uma série de características físicas e psicológicas diferentes daqueles que criamos para o espetáculo anterior, pois um dos nossos objetivos, ao criar o grupo, era o aperfeiçoamento de nossos trabalhos como atores e, nesse momento, essa parecia uma forma de atingir essa meta. Por isso a disposição, minha e do diretor principal, em deixar os atores vivenciarem os vários papéis antes de escolhermos quem os assumiria definitivamente. Ao realizar as experimentações, o ator tinha liberdade para preencher as lacunas deixadas pelo texto, sem a necessidade de desenvolver uma personagem específica. Isso, em tese, nos ajudaria a avaliar melhor o trabalho dos atores, direcionando-os aos papéis mais adequados àquilo que haviam apresentado durante as experimentações. Por outro lado, possibilitava uma série de experimentações que enriqueciam o repertório pessoal do ator.

Outra intenção que nos movia neste sentido dizia respeito ao próprio trabalho de direção da cena, pois os ensaios serviam para estudarmos as melhores formas de realizá-la. É interessante aqui destacar como, neste processo, várias cenas diferentes surgiram e mesmo vários pontos da concepção inicial dos diretores foram revistos a partir do que os atores nos traziam. Pude constatar o quanto os atores, munidos de poucas informações, desenvolviam a cena e criavam muitas soluções que foram utilizadas na montagem final, e isso acontecia a partir da improvisação. Como exemplo para isso, posso citar a cena da surra na personagem Roberto Flávio, a movimentação da cena e as ações físicas das personagens, presentes na montagem final, foram totalmente desenvolvidas durante essas improvisações.

Não seria o mesmo trabalho se quiséssemos apenas elaborar uma concepção a partir do estudo do texto e, logo depois deste trabalho inicial, tentar materializar esta concepção no trabalho dos atores. Vivenciei alguns processos deste tipo e sei que mesmo neles muita coisa se modifica no embate com a prática do ensaio, mas, geralmente, muito da concepção original, anteriormente elaborada pelo diretor se mantém. Em nosso caso, possuíamos ideias, mas, ao menos no meu caso, tentei mantê-las como guias e não como caminhos únicos.

Para levar adiante um trabalho deste tipo é necessária uma boa dose de despreendimento em relação à posição hierárquica, às ideias fixas e às concepções pessoais. É preciso mesmo admitir que não precisamos, necessariamente, dominar o processo de produção artística, e sim aceitar o que se nos oferece a partir do exercício da cena, sem a intervenção preponderante da consciência. É preciso abrir espaço para a criação do outro, mas não como um comandado, e sim como um artista parceiro e criador. É preciso uma disposição para se deixar convencer pelo que o outro traz e abrir mão dos planejamentos iniciais ou ao

menos para unir estes planejamentos com tudo o que surge na sala de ensaio. Como desprezar o material criado que muitas vezes supera em qualidade aquilo que foi planejado?

Aqui faço questão de ressaltar a análise ativa como elemento importante do trabalho do diretor, conforme citado por Kusnet (1975), não o trabalho feito em separado que determina o trabalho dos demais criadores, mas o trabalho daquele que orienta, conduz e se permite contaminar com as criações do outro e repensar os seus caminhos. Acredito na potência da criação com o corpo, com a interação dos corpos em situações de cena. Aí a vida real floresce. O estudo individual, por meio das leituras do texto, é importante e necessário, mas apenas se complementa com o encontro entre as ideias e a prática, é esta que valida o que foi planejado.

Em relação às atividades realizadas durante este período, posso destacar alguns procedimentos realizados para a criação das personagens. Em um destes procedimentos, atribuíamos aos atores apenas uma das características de determinada personagem do texto como, por exemplo: sagacidade, lerdeza, coragem etc. Em seguida, nós desenvolvíamos uma série de atividades em que esta característica deveria ser expressa através do corpo, como o laboratório de criação a partir da imitação de animais, por exemplo. Logo depois, os atores, a partir da vivência desta “personagem” (desenvolvida a partir de uma característica principal de uma das personagens do texto), improvisavam pequenos trechos de cenas retiradas da peça escrita por Ariano Suassuna.

Em outro procedimento, descrevíamos para todos os atores o conjunto de características de apenas uma personagem. A partir de uma série de atividades pedíamos aos atores que exercitassem o comportamento físico daquela personagem: sua forma de andar, sua forma de olhar para as pessoas, considerando os diferentes tipos físicos dos participantes e os interesses desta personagem referentes a essas pessoas etc. Em seguida, fazíamos com que as personagens interagissem em relação a um interesse comum, por exemplo, o direito a sentar-se em uma cadeira. Cada um, a seu tempo deveria convencer a personagem que estava sentada a lhe ceder a cadeira.

Estes procedimentos visavam desenvolver as características necessárias à interpretação de cada personagem. Ao mesmo tempo nos permitiam observar quais os atores que melhor desenvolviam estas características nos vários exercícios realizados.

Estas atividades nos ajudaram na distribuição dos papéis entre os atores mas, mais do que isso, ajudaram os atores a construírem coletivamente as personagens com a ajuda da observação do que fora criado pelos outros.

Em relação às cenas, algumas delas foram selecionadas para serem utilizadas durante este processo de construção e definição das personagens. Escolhemos algumas cenas do texto como: a cena da chegada de Lúcia, Susana e Roberto Flávio, os espertalhões que querem passar um golpe no ingênuo Geraldo; e a cena da surra em Roberto Flávio. A partir de uma pequena narração dos acontecimentos, ainda sem a divisão de personagens, os atores improvisavam as cenas. Como disse, muitas marcações das cenas foram criadas a partir destes improvisos. Este tipo de atividade também serviu para trabalhar as personagens tanto no processo de divisão dos papéis quanto no período de preparação da cena. Apesar disso, não utilizamos a análise ativa em todas as cenas do espetáculo.

Após estudarmos as criações realizadas durante a fase de improvisações e laboratórios, realizamos a distribuição dos papéis das personagens e começamos a montar, a partir do que fora criado, as cenas do espetáculo. Foi uma grata surpresa constatar que as experimentações dos atores, nas várias situações, possibilitaram a criação e o exercício de uma série de características físicas e psicológicas, o que facilitou o processo de assunção de cada personagem. Por outro lado, pouco trabalho tivemos com as cenas experimentadas, todos os atores haviam passado por elas e já sabiam como poderiam agir em determinadas situações. Além disso, o material criado durante as experimentações serviu de base para as cenas, tudo isso fez a montagem do espetáculo fluir sem maiores sobressaltos.

#### 4.3 ANÁLISE ATIVA EM SITUAÇÕES PEDAGÓGICAS

Recentemente, passei a refletir sobre o papel da análise ativa nos processos de formação de atores, ou seja, na realização de atividades que promovam o aprendizado dos atores com a utilização de textos em processos que reúnem a análise de um texto e montagem de linhas de ação. Acredito que tal processo é adequado, pois a análise ativa consegue reunir todos os elementos do Sistema Stanislávski, inclusive as ações físicas, como vimos anteriormente.

Para isso, é necessário destacar a importância dos *études*. Lembremos que os *études* consistem na criação de uma linha de ações e envolve tanto os improvisos quanto as repetições para a fixação das ações físicas. E isto pode ser realizado tanto no exercício direto com o texto quanto em experimentações realizadas para a criação do papel e da personagem

(laboratórios<sup>60</sup>). Afinal, experimentações que envolvem a criação de uma linha de ações físicas podem ser classificadas como *études*. São essas experimentações que possibilitam a criação do segundo plano, por exemplo, e o desenvolvimento das características das personagens.

Os *études* são uma forma importante de trabalho e fazem parte dos exemplos citados por Stanislávski em seus livros. A maioria dos exercícios orientados por Tortsov, durante as suas aulas, envolvem a criação de ações físicas por meio da realização de improvisações. É importante ressaltar que, nesses processos, elementos do Sistema Stanislávski como, por exemplo, imaginação, foco, se mágico, objetivos, circunstâncias propostas etc., podem ser trabalhados simultaneamente, de forma orgânica. Foi pensando nisso que comecei a desenvolver uma forma de trabalho que envolve o texto desde o início do processo de aprendizagem ou aprimoramento, centrando-se mais nos processos de montagem de textos. Para a realização destas atividades, o texto escrito é presença frequente desde o início das atividades ou então um texto criado a partir da improvisação dos alunos. Isso é realizado com a intenção de desenvolver junto aos alunos a prática da análise ativa e, ao mesmo tempo, trabalhar os elementos necessários ao desenvolvimento dos atores.

#### 4.3.1 Oficina PACE

Tive a oportunidade de realizar essas experiências, envolvendo a análise ativa, em duas situações de aula que vivenciei como professor no ano passado. A primeira foi realizada em uma Oficina de Teatro que ministrei na organização não governamental Pé de Arte Cultura e Educação (PACE) durante o segundo semestre de 2018. A PACE é uma ONG da cidade de São Gonçalo dos Campos, no estado da Bahia, que oferece vários cursos nas áreas de artes, entre outros, em sua maioria para crianças e adolescentes. Realizei uma oficina para adultos, como forma de levar à sociedade uma contrapartida, em relação a todos os aprendizados que esta mesma sociedade está me proporcionando por meio deste mestrado na Escola de Teatro da UFBA.

Desde o início, a minha intenção era trabalhar com a análise ativa como forma de preparação dos atores. Minha intenção era aplicar esta forma de trabalho para preparar pequenos monólogos com os alunos e utilizá-los em uma mostra no final do curso. No início

---

<sup>60</sup> Não me refiro aqui aos laboratórios como espaços de aprimoramento do ator desvinculados da necessidade de realização de performances públicas, criados por Grotowski e Barba a partir dos anos sessenta, e sim às experimentações realizadas para desenvolver características de um papel ou personagem.



do curso, concentrei as atividades em exercícios para o aprendizado dos elementos do sistema. Neste momento, devido à inexperiência do grupo, ainda não realizava experiências com a análise ativa, mas tentava realizar atividades que os inserissem nos trabalhos com ações físicas. Aos poucos, inseri os textos e procurei realizar um trabalho com a análise ativa, fazendo com que os alunos improvisassem as ações do texto desde os primeiros momentos dos nossos ensaios.

A intenção esbarrou na inexperiência da turma e na falta de disposição de alguns alunos para um novo aprendizado. Acredito que essa falta deveu-se muito à dificuldade de alguns deles em se expor ou mesmo em vivenciar uma forma desconhecida de criação teatral, pois a ONG já possui cursos de teatro infantil e, constantemente, realiza montagens teatrais. Apesar disso, a ONG nunca contou com professores com formação acadêmica em teatro. As aulas desta arte, geralmente, são voltadas a estimular a espontaneidade dos alunos sem a aplicação de técnicas ou métodos em especial. Notei que os alunos resistiam a quaisquer exercícios que envolvessem repetições. Um dos alunos que mais se desenvolveu durante os processos, por exemplo, possuía certa dificuldade em lembrar-se das ações físicas criadas, desenvolvendo sempre uma nova partitura a cada apresentação do seu texto.

Acredito também que houve uma grande falha no meu planejamento. Nunca havia aplicado esta forma de trabalho com uma turma tão inexperiente e talvez tivesse que planejar melhor as atividades para um tempo maior de aplicação. Talvez um tempo maior com um número maior de atividades introdutórias ao sistema também ajudasse.

Apesar das dificuldades, a experiência foi muito positiva, pois passei a perceber como o Sistema de Stanislávski é formado por um conjunto de elementos e princípios que se complementam, passei a ver como cada elemento descoberto pelo mestre está presente em suas mais diversas práticas. Por exemplo, no caso dos laboratórios realizados durante os nossos encontros, comecei a perceber como estes são importantes *études* que envolvem a improvisação e a criação de uma pequena linha de ações, nas quais as características das personagens são, paulatinamente, construídas pelos alunos. E não apenas as características visíveis ao público, mas também elementos que não são explícitos, como o subtexto da personagem.

Durante as minhas aulas com a turma, tive a oportunidade de realizar exercícios em que os alunos, após alguns exercícios de imaginação, eram estimulados a criar uma linha de ações que envolvia fatos anteriores aos acontecimentos do texto. Isto os auxiliava a desenvolver os subtextos de suas personagens, criando uma justificativa interna para o acontecimento vivido durante as suas cenas, em seus monólogos.

Acredito que foram importantes para as minhas observações e para as práticas pessoais de cada aluno/ator, as práticas envolvendo ações físicas no trabalho com o texto. Eram perceptíveis os avanços dos alunos quando estes conseguiam integrar os objetivos das falas e as atividades que realizavam em cena, transformando-as em ações físicas.

Voltando ao mesmo aluno citado anteriormente, numa das aulas sugeri que ele se posicionasse numa mesa de escritório e escrevesse cartas enquanto trabalhava com seu monólogo, no qual a personagem contava uma história de sua infância. A ação de escrever, somada a todas as pequenas ações de arrumar papéis, olhar em volta para ajudar a lembrar os fatos, entre outras, ajudaram-no a construir a organicidade de sua atuação. Neste processo, as atividades realizadas transformaram-se em ações físicas e suas falas ganharam muito em organicidade.

Apesar das dificuldades dos atores na utilização da análise ativa para a criação da cena, acredito que os exercícios realizados com laboratórios foram fundamentais para melhorar o entendimento dos textos. A maioria dos alunos não se sentiam à vontade para a improvisação e recorriam à memorização do texto para sentirem-se seguros. Não impus uma forma de trabalho, me adaptei a eles e procurei ajudá-los a desenvolverem os seus trabalhos individuais e desenvolverem os monólogos com os quais iniciamos as aulas, da melhor maneira possível.

#### **4.3.2 Aula Didática UFBA**

Logo após a experiência citada anteriormente, tive a chance de utilizar um processo inspirado na análise ativa durante a seleção para professor substituto da disciplina Dicção I do Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da UFBA. Os temas para a aula foram decididos por meio de um sorteio e coube a mim o seguinte tema: a preparação e treinamento do ator para o desempenho de papéis.

Os objetivos que me propus a buscar, nesta aula, consistiam em: proporcionar o conhecimento de processos baseados em ações físicas e análise ativa, possibilitando a introdução dos alunos nos conhecimentos sobre estes temas; e experimentar um processo de estudo do texto e do papel, desenvolvido a partir da utilização de uma forma de análise através da ação.

A aula começou com um breve aquecimento para potencializar a criação dos alunos e aquecer os músculos. Utilizei para isso uma brincadeira que consiste no seguinte: os alunos, em um grande círculo, começam batendo três palmas acima da cabeça e logo depois dando

três tapas em suas coxas, num local próximo aos joelhos. Todos devem seguir o mesmo ritmo do professor. Aos poucos, o professor aumenta o ritmo. Aí surge o desafio, pois o professor aumenta a velocidade da execução das palmas. Geralmente, os alunos assumem o desafio e começam a competir para estabelecer qual é o mais rápido. Ao chegar na máxima velocidade, o professor interrompe a atividade. Logo depois, sugere que se adicione outro movimento às palmas e aos tapas nas próprias coxas, tapas nas coxas dos colegas ao seu lado. Novamente o professor aumenta a velocidade de execução. Depois adicionam-se aos movimentos anteriores mais tapas, na bunda dos colegas ao lado. Segue-se a mesma indicação de aumentar a velocidade.

Como a aula era de 25 minutos, escolhi esta atividade por ser lúdica e rapidamente proporcionar um aquecimento corporal suficiente para o desenvolvimento do trabalho. Além disso, por ser uma atividade que favorece o riso, ajuda a ativar os músculos da região da garganta, área essencial para a produção da voz.

Em seguida, pedi aos alunos que andassem pela sala e soltassem o ar com as vogais para complementar o aquecimento vocal. Logo depois iniciei a experimentação com os textos. Nesta experimentação, primeiramente, os alunos deveriam ler os textos e tentar extrair deles uma compreensão geral sobre a personagem e as circunstâncias dadas, algo rápido e simples, para tentar descobrir quem fala, onde está, com quem fala etc.

Cada texto estava dividido em três partes. Pedi aos alunos que lessem novamente apenas a primeira parte e elaborassem uma imagem inicial com os seus corpos, como numa foto, referente à personagem enunciadora do texto com que trabalhavam, uma imagem que retratasse sua ação inicial e que também ajudasse a mostrar quem era a sua personagem. Depois disso, pedi que os alunos lessem novamente a segunda parte do texto e elaborassem uma segunda imagem, referente a este trecho. Por fim, solicitei que os alunos fizessem o mesmo para as falas da parte final do seu monólogo.

Feito isso, solicitei que os alunos improvisassem o texto correspondente ao primeiro bloco mantendo o seu corpo na posição que retratava a imagem escolhida para este bloco. Durante a improvisação, os alunos poderiam mover apenas os músculos necessários à emissão da voz. Depois disso, solicitei que eles caminhassem pela sala. Após a caminhada, instruí os alunos a se colocarem na posição escolhida para o segundo bloco. A partir daí eles improvisaram o texto do segundo bloco. Se necessário, os alunos podiam voltar ao texto para lembrar os acontecimentos. Logo depois, repetimos os mesmos procedimentos; caminhada e improvisação da terceira parte do texto.

Feito isso, pedi que os alunos improvisassem as três partes de seus textos iniciando com o corpo na posição da imagem inicial. Durante o primeiro texto, os alunos deveriam improvisar a passagem da primeira para a segunda imagem. Os alunos deveriam chegar à segunda imagem no momento em que iniciassem a segunda parte do texto. Ao chegar à segunda imagem, os alunos já poderiam iniciar a transição para a terceira imagem.

Orientei os alunos para que realizassem as transições entre as imagens elaboradas, criando ações. Os alunos não deviam apenas sair de uma posição para outra, pois a atividade não se restringia a transitar entre duas posições estáticas. Os alunos foram orientados a criar ações entre as duas imagens. Por exemplo, os alunos poderiam experimentar, durante as transições, ações físicas como: manipular um objeto imaginário, observar o entorno, apontar para alguém ou algo etc.

A cada repetição o aluno deveria buscar novas ações possíveis, constituindo, assim, uma partitura cada vez mais complexa, com o cuidado de fixar os movimentos que parecessem mais adequados ao texto. Cada aluno poderia consultar o texto, mas sem a preocupação de utilizar as palavras exatas do autor.

Em minha avaliação, o processo foi satisfatório, pois os alunos conseguiram, mesmo num espaço curto de tempo, criar uma linha de ações possíveis de serem utilizadas num processo de montagem com os textos utilizados e isso foi realizado com intensa vontade de criar.

Esta foi uma experiência bem diferente da anterior, pois trabalhei com alunos do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, com uma preparação para o trabalho de ator já iniciada (um deles já havia participado de aulas referentes às ações físicas), mas acredito que o mesmo processo pode ser utilizado com alunos menos experientes, precisando, para isso, apenas realizar algumas adaptações.

#### **4.3.3 Análise em Ação com o Professor Harildo Déda**

Um dos momentos mais aguardados por mim, durante a graduação, foi o de iniciar minhas aulas com o professor Harildo Déda. Já o conhecia muito por sua atuação no teatro, no cinema, na televisão e na universidade, mas nunca havia passado por alguma experiência de ensino-aprendizagem com o professor. A fama de profundo conhecedor e aplicador dos conhecimentos de Stanislávski também me fazia ansiar pelas aulas com o mestre do teatro baiano.

Frequentei três disciplinas com o professor Harildo: Prática da Interpretação II e Desempenho de Papéis I e II. Tais disciplinas faziam parte dos últimos anos da formação dos alunos de interpretação, no currículo antigo da Escola de Teatro da UFBA.

O professor sempre preferiu trabalhar com atores experientes, pois seu trabalho se volta à construção de personagens e a criação de papéis. E isso não é feito através de exercícios ou outras atividades anteriores ao momento da interpretação, e sim no próprio exercício da cena. Nesta forma de trabalho, um de seus objetivos principais é o de auxiliar o aluno a compreender melhor o texto levado à cena (ARAÚJO, 2010, p. 31-32).

A primeira disciplina na qual fui seu aluno, Prática da Interpretação II, talvez tenha sido a mais importante, pois foi a primeira vez em que vivenciei uma experiência com *études* orientados pelo professor. Nessas aulas, os textos dramáticos, divididos em cenas para o exercício dos atores em duplas, eram utilizados a partir da aplicação das ações físicas e da análise ativa.

Não me lembro de forma muito clara como o professor escolhia as duplas e os textos atribuídos a cada grupo, mas lembro bem que não fazíamos análises aprofundadas das cenas e nem das obras antes dos exercícios. Claro que o aluno podia tentar fazê-lo fora da sala de aulas, mas isso não era solicitado de forma veemente. O professor apresentava-nos os textos e as personagens e falava um pouco sobre a obra da qual faziam parte, mas sem muitos pormenores, sem maiores esclarecimentos sobre a peça, ao menos nos momentos iniciais.

Também não falava muito sobre os conhecimentos teóricos da interpretação, nem mesmo sobre Stanislávski. Tais procedimentos visam evitar a abordagem dos processos realizados em suas aulas por intermédio da razão. Sua intenção é que os alunos participem das aulas “com vontade de agir e não de conversar sobre o tal método”. Além disso, para ele, raciocinar sobre o texto nos momentos em que se deve dedicar à interpretação inibe o trabalho do ator (ARAÚJO, 2010, p. 35-36). De acordo com Araújo:

No seu entendimento, as discussões comandadas pelo intelecto, o excesso de análise e o fascínio que muitos atores têm pelas próprias palavras impedem que aconteça a particularização que tanto reclama para o trabalho da construção de um personagem (*sic*). As forças inconscientes, o despertar da memória, os apelos da subjetividade não têm como eclodir e participar ativamente da criação de um papel, se as pessoas envolvidas no processo de montagem dos espetáculos ficarem a discutir sobre Stanislavski (*sic*), seus livros e as filigranas de sua terminologia. (ARAÚJO, 2010, p. 36).

Não era cobrada a memorização imediata dos nossos textos, lembro, por exemplo, que fiquei um bom tempo exercitando a minha cena com o texto nas mãos. A cena que exercitei

foi retirada do segundo ato do texto “A gaivota” de Anton Tchekhov. Era uma cena entre as personagens Trigorin e Nina. Eu exercitava com a personagem Trigorin. Mas mesmo lendo muitos trechos da cena, isso não me impediu de tentar materializar algumas ações da minha personagem.

E este é o ponto importante a destacar, mesmo sem a memorização dos textos, éramos estimulados a realizar as cenas. Sinceramente, não lembro se fizemos leituras anteriores do texto, mas, se isso aconteceu, foi por um período muito breve e sem a intenção de dissecar o texto. Lembro bem que partíamos logo para a cena e tentávamos executá-la com os nossos parceiros e parceiras.

Um ponto importante das aulas do professor Harildo, que acho muito digno de nota, diz respeito à sua metodologia de trabalho, algo que procuro aplicar, na medida do possível, em meus processos de ensino. Esse tipo de aula se assemelha muito aos processos descritos a partir dos estenogramas das aulas-ensaios sobre o papel de Hamlet, reproduzidas na tese de Nair D’Agostini e também dos processos descritos no livro “A preparação do ator”. Neles, os alunos são estimulados a realizar suas cenas enquanto os demais assistem. Uma ou duas cenas ocupam uma aula inteira e cada cena é repetida algumas vezes, sempre após uma série de considerações feitas pelo professor. Além disso, interrupções são constantes como num processo de ensaio.

Harildo fazia uso de tal expediente, com a certeza de que não apenas o exercício, mas também o exemplo visualizado pelos demais, auxiliava nossos processos de aprendizagem. Como aluno, pude observar que muitas aprendizagens sobre elementos do Sistema Stanislávski são trabalhados dessa forma, para quem realiza a cena e para quem visualiza também. A experiência de enxergar a utilização de pequenas alterações no comportamento físico das personagens, a partir das orientações do professor, ajuda a demonstrar como a concentração e os objetivos, por exemplo, podem ser trabalhados a partir desses processos.

Acredito que processos como este, a partir de situações que simulam a atividade profissional, são muito importantes para o aprendizado do ator e potencializam o aprendizado dos elementos do Sistema Stanislávski.

Durante as aulas, através da ação, vamos construindo a cena e a compreensão sobre ela e o texto. E elementos da encenação e mesmo do texto vão sendo criados/descobertos durante este processo.

Nos meus primeiros semestres da graduação, ouvi alguns professores falarem, especialmente sobre os textos de Anton Tchekhov, em relação ao que se esconde nas entrelinhas do texto. Algo que deveria ser descoberto pelos artistas e revelado através da

encenação, pois não estava explícito nas palavras do texto. Algo ainda bastante abstrato para um aluno sem experiências com este tipo de peça. Quando ouvia isso, não conseguia elaborar uma ligação entre o que era falado e a prática da cena. Durante as aulas de Harildo, lembro bem de uma cena feita por dois colegas, retirada de “As três irmãs” de Anton Tchekhov. Era a cena entre Macha e Verchinin no segundo ato. Com o andamento das improvisações, fomos descobrindo, com o auxílio do professor, que havia durante toda a cena um desejo ardente, mas controlado, entre as duas personagens. Isso não aparece de forma tão clara no texto (talvez apenas nas falas finais de Verchinin), mas faz parte do monólogo interior de cada personagem, algo que acaba se revelando por meio de nossos subtextos, construídos em meio às descobertas realizadas e as orientações do nosso professor/diretor. Subtextos que apareciam por meio de nossas ações físicas na cena, fossem grandes ações ou pequenos gestos transformados em ações.

Essa experiência prática me ajudou a compreender o significado das “entrelinhas” citadas durante as minhas aulas em disciplinas anteriores. “O sub-texto (*sic*) se refere à real intenção subjacente da personagem que condiciona seu texto, mas quase nunca se revela explicitamente”<sup>61</sup>, e isso é o que se esconde nas entrelinhas. Através das aulas de Harildo conseguimos compreender o subtexto sugerido por Tchekhov em seus textos. Importante destacar que isso não aparece em forma de rubrica, está no texto, mas não aparece de forma explícita. É necessária a vivência da cena para descobrir as reais intenções das personagens, mas uma vivência que também é um processo de análise.

Outro exemplo digno de nota diz respeito à minha participação nas aulas. Como relatei acima, exercitei junto com uma colega uma cena do texto “A gaivota”. Não conversamos muito sobre o texto e eu também não pude realizar uma análise aprofundada da cena, acredito que nem consegui, se bem me lembro, ler o texto completo da peça. Nessa época, enfrentava, além da graduação, uma carga de trabalho na rede estadual do estado, além de outra em ensaios no período da noite.

Na primeira vez que tentei realizar a cena com minha parceira, lembro que o que aconteceu foi mais leitura que ação, fiquei muito preso ao texto escrito, pois não sabia bem minhas falas. Nas vezes posteriores, tentei construir através de pequenos gestos o mínimo de interação, mesmo quando ainda estava preso ao texto. Tentava fazer o meu corpo corresponder ao que aquele homem dizia e ao fato dele encontrar-se em conversa privada com uma jovem admiradora sua, o que parecia alimentar sua vaidade e mesmo as suas pretensões

---

<sup>61</sup> Trecho retirado da página 4 da tradução do Capítulo 3 do livro “The act of being” de Charles Marovitz. Traduzido por Harildo Déda.

de conquista sexual. Aos poucos, a sua auto piedade, expressa no texto, começou a parecer uma estratégia de conquista mais do que um desabafo e investi nisso. Fiz isso pela minha intensa vontade de aprender, também por intuição e com o máximo respeito que sempre votei aos meus colegas de cena, sem nunca pretender utilizar o espaço do teatro para conquistas pessoais ou para aproveitar-me de outrem.

Acreditei nessa impressão primeira, que foi se tornando a minha visão sobre a personagem. Investi em seu desejo, na sua estratégia de discurso para conquistar o jovem coração da outra personagem. Coração que já se demonstrava afeito à conquista devido à sua admiração pelo escritor que eu tentava interpretar. E tudo isso num ambiente de mais completo respeito, tanto que minha personagem mal se aproximava de sua parceira de cena. Durante todo o tempo eu permanecia sentado, todo o resto eram olhares, pequenos gestos com o tronco e principalmente as mãos. Por vezes, alguma intenção escondida nas frases escapava em um olhar ou mesmo um sorriso.

Íamos já por alguns ensaios quando o professor perguntou à minha parceira de cena o que fazia com que ela estivesse tão retraída. Sua personagem era uma jovem atriz se mostrando para um escritor famoso, o qual ela admirava. Ela, demonstrando excessiva timidez, negou-se a responder ao professor. Uma de suas amigas então entregou o que causava o retraimento de minha parceira, em voz alta bradou para toda a sala algo parecido com: “É por que ele a olha como se quisesse fazer sexo com ela”. Na verdade, ela não falou a palavra sexo, falou mesmo no popular, usando o verbo comer. Harildo respondeu no ato, sem direito a pausas: “Mas é isso, a cena é isso!”

Acredito que a colega talvez não conseguisse separar a vida pessoal do trabalho profissional, mas isso é o que menos importa. Como disse, não fizemos um estudo pormenorizado do texto anteriormente às aulas. Talvez este tipo de atividade ajudasse a colega a compreender como deveriam se comportar as personagens. O mais importante é perceber como o desenvolvimento desse estudo, que acionava um processo de criação de ações físicas em conjunto com um processo de análise ativa, funcionou na prática, potencializando o processo de entendimento do texto e de criação da cena.

O estudo ia se desenvolvendo a cada aula em que realizávamos as nossas cenas, a cada percepção sobre o texto que surgia das tentativas de transformar em vida as palavras criadas por Anton Tchekhov. Transformar o texto em ações e em ações físicas e ampliar essa construção de vida real, possibilitada pelo teatro, através das interações entre nossas personagens.



Acredito ter conseguido, a partir do conhecimento das circunstâncias propostas para a cena, construir uma linha de ações que me ajudou a desenvolver a minha personagem. E mesmo ainda preso ao texto, ao texto impresso, improvisava as ações e aos poucos selecionava as que melhor se adequavam ao que eu dizia na cena e ao que o autor parecia querer dizer. Dessa forma, desenvolvendo o segundo plano, o subtexto e o monólogo interior que pareciam mais adequados à personagem e aos seus desejos, minha compreensão do texto aos poucos ia se fazendo em cena.

Foi dessa forma que aconteceram as aulas das disciplinas práticas de interpretação com o professor Harildo Déda, com a construção de cenas a partir de monólogos ou de cenas com dois ou mais atores. E sempre partindo da prática da cena, era nesse encontro com a cena que refinávamos nossa compreensão sobre o texto, ao mesmo tempo em que descobríamos ações físicas adequadas para o seu desenvolvimento. A seguir, falarei um pouco mais sobre esse processo de ensino-aprendizagem que envolve o estudo como prática central para o aperfeiçoamento do ator.

#### 4.4 *ÉTUDE* NÚCLEO DO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE STANISLÁVSKI

Em meu percurso de pesquisa, fui criando uma percepção na qual o *étude* se constituiu na prática central do processo de ensino-aprendizagem dentro da metodologia de Constantin Stanislávski. Para desenvolver essa ideia, acredito ser necessário voltarmos ao conceito e à sua história dentro da pesquisa teatral stanislavskiana e de seus seguidores.

Lembremos que o *étude* é um tipo de exercício utilizado na aprendizagem e aperfeiçoamento das habilidades técnicas do artista. No teatro, o *étude* é a construção de uma linha de ações do início ao final de determinado acontecimento (ZALTRON, 2011, p. 100-101). No desenvolvimento da linha de ação, o *étude* contempla tanto os processos de improvisação como os processos de fixação das ações. Talvez devido a essa abrangência do *étude*, que abarca desde o improvisado das cenas de um texto à fixação das ações, Vassíliev chama a análise ativa também por este nome.

Segundo Zaltron, os processos envolvendo a criação de *études* já aconteciam desde 1912, no Primeiro Estúdio do TAM. Segundo ela, estes tipos de procedimentos já eram utilizados para experimentação, aprofundamento e transmissão dos elementos do Sistema (ZALTRON, 2011, p. 103).

Nos livros escritos por Stanislávski traduzidos para o português, podem ser vistos alguns exemplos da utilização dos *études* nas práticas stanislavskianas. No livro “A preparação do ator”, por exemplo, o professor Tortsov se utiliza de um *étude* durante seu processo de ensino-aprendizagem ao sugerir o exercício em que contracenava com a sua aluna Maria (STANISLÁVSKI, 2007, p. 66). Neste exercício, é realizada uma ação em acordo com objetivos definidos demonstrando assim uma ação física. E isso é realizado através de um *étude* simples. O simples fato de sentar-se com o olhar concentrado em seu parceiro de cena já anuncia como serão os futuros estudos desenvolvidos pelo professor Tortsov no decorrer do livro; criação de estados corporais, geralmente com execução de movimentos, em conjunto com objetivos definidos, o que origina uma linha de ações físicas.

É importante destacar este ponto; continuamente falei em movimento ao falarmos sobre ações físicas e o movimento humano caracteriza-se pelo deslocamento de partes do nosso corpo no espaço. Mas uma ação pode realizar-se sem a realização de movimentos ou gestos visíveis e ser uma ação física. Por exemplo, quando estou sentado em posição relaxada e de repente avisto um inimigo vindo em minha direção, me preparo para a sua chegada e um possível embate. Não apenas o meu olhar, mas todo o meu corpo concentra-se nessa ação, mesmo que eu mantenha a mesma posição. Apesar de minha aparente imobilidade, meu corpo encontra-se num estado corporal diferente do relaxamento e voltado para a ação de encarar o meu inimigo. Um estado corporal em que impulsos partem de meus músculos em direção à ação, embora não gerem ações visíveis. Cito isto aqui para ajudar a desenvolver a discussão sobre as ações físicas e o movimento, os impulsos foram um tema desenvolvido por Stanislávski e, posteriormente, por Grotowski, mas não pretendo discuti-los de forma aprofundada nesta dissertação. Por enquanto, vamos apenas pensar no fato de que, neste caso, existem intenção e tensão muscular.

O outro exemplo de estudo, realizado também com sua aluna fictícia Maria, é ainda mais ilustrativo (STANISLÁVSKI, 2007, p. 67-69). Nele o professor relata uma série de circunstâncias anteriores e determina que a aluna deve procurar um broche, deixado por uma amiga, espetado numa cortina de sua casa. A ação é bem definida e simples, procurar o broche. No entanto, a aluna desempenha uma série de ações tentando demonstrar ao público o seu intenso sofrimento, pois a perda do broche significava também a perda de todo o dinheiro de que dispunha. Ao terminar o exercício, a aluna se volta para o mestre e ele pergunta: “Mas onde está o broche?”. Em sua ânsia de ilustrar o desespero para o público, a aluna esqueceu o mais importante.

Trago este exemplo para falar um pouco sobre a nossa tendência em criar interpretações do texto, esquecendo o mais importante que são as ações do papel e as ações físicas que as traduzem. Não duvido que movimentações semelhantes àquelas criadas por Maria possam ser adequadas à cena, mas ela esqueceu-se de sua ação principal, procurar o broche, este deveria ser o seu objetivo. Quando a ação principal passa a ser a de demonstrar o seu sofrimento, todas as suas ações fogem ao contexto das circunstâncias dadas. A aluna preocupa-se em interpretar a consequência:

[...] ao invés de executar uma série de ações que produziriam tal consequência”. Uma “consequência”, em nossos termos, é a demonstração de um estado emocional em vez de uma sensação orgânica surgida pelo apropriado desempenho de ações. É a inevitável consequência de indicar em vez de experimentar a “necessidade” que produz a sensação.<sup>62</sup>

Este tipo de procedimento utilizado pelo professor Tortsov é muito parecido com os que vivenciei com o professor Harildo Déda, mesmo se considerarmos que, no meu caso, contava com um texto escrito. O que é essencial, nesses casos, é que a partir de determinados estímulos o aluno é levado a criar linhas de ações, a descobrir o que as personagens fazem em cena. E é este movimento de descobrir quais são as ações da cena que vai nos ajudando a aprofundar a compreensão sobre o texto, num movimento de retroalimentação que ocorre através do exercício, da prática, e principalmente da execução das ações físicas da cena.

Anteriormente, a aprendizagem dos atores era realizada a partir da imitação de poses e gestos que expressavam os sentimentos e o estado interior da personagem. Stanislávski desenvolve uma metodologia de ensino que busca integrar o corpo e os objetivos da personagem. Sua finalidade é levar os atores a expressarem algo que pareça orgânico, que crie nos espectadores uma sensação de verdade. Stanislávski desenvolve a sua pedagogia baseada na experiência da cena, que é uma tentativa de reconstruir uma verdade semelhante à da vida cotidiana. A forma de conseguir isto? Integrar movimentos do corpo aos objetivos das personagens, criar ações físicas.

Por isso a prioridade dada à ação cênica. A melhor forma de ensinar aos atores o seu ofício é colocá-los em ação na cena o quanto antes. Não faltam, no livro “A preparação do ator”, momentos de diálogos e mesmo discussões sobre o trabalho de interpretação e também recomendações para que os atores vivenciem outras aprendizagens corporais, mas o mais importante do ofício é aprendido através deste processo de criação e aperfeiçoamento de

---

<sup>62</sup> Trecho retirado da tradução do capítulo três do livro “The act of being” de Charles Marovitz. Traduzido por Harildo Déda.

*études* que vão, algumas vezes, sendo executados, discutidos e realizados novamente, num processo de ação e reflexão sobre o material criado.

Podemos notar que esta forma de trabalho é muito presente dentro da pedagogia stanislavskiana, não apenas pelos exemplos presentes nos livros, mas também pelos relatos de seus alunos e seguidores em seus processos de formação de alunos. D'Agostini (2007), por exemplo, ao falar sobre o seu aprendizado no Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leningrado, destaca a importância da realização dos *études* para o aprendizado de atores e diretores. Prática que também incentivou em seus anos de trabalho com alunos da graduação, na Universidade Federal de Santa Maria.

Um dos fatores que me levam a acreditar no *étude* como uma prática fundamental da pedagogia stanislavskiana é o fato dela ser um meio de potencializar o aprendizado de todos os elementos do Sistema. A começar pelo aprendizado da análise ativa e das aplicações com ações físicas. Ambos são estruturados a partir dos *études* e, por isso, se confundem com ele, como a análise ativa na visão de Vassíliev, conforme já foi citado.

Colocar os aprendizes em ação a partir dos *études* é ensinar desde cedo a importância da compreensão das circunstâncias dadas e dos objetivos para a compreensão da cena. Aliás, o desenvolvimento dos *études* depende do conhecimento das circunstâncias dadas e dos objetivos das personagens.

Trabalhar os objetivos da cena a partir das circunstâncias auxilia os alunos a compreenderem melhor o que significam os superobjetivos da obra, do espetáculo e das personagens.

Os outros elementos presentes no livro como a concentração, imaginação, adaptação, entre outros, apesar de poderem ser exercitados a partir de outras práticas fora dos *études*, ganham maior efetividade quando aplicados nos exercícios com criação de ações físicas, pois, neste caso, são aplicados em atividades similares ao exercício profissional, o exercício da cena.

É importante lembrarmos que uma das revoluções trazidas por Stanislávski, no que diz respeito à preparação e aperfeiçoamento dos atores, é o aprendizado que se dá a partir do exercício da cena, mas não uma cena construída a partir da repetição de posturas e gestos copiados das práticas de profissionais mais experientes, e sim uma cena que deve espelhar a vida e basear-se nas ações do nosso dia a dia. Reconstruir artisticamente a vida desde o aprendizado, eis uma via importante de formação para o ator, e os *études*, a criação de linhas de ações físicas são o núcleo fundamental para este tipo de aprendizado.

Stanislávski acreditava que o ator que teria mais possibilidade de afetar profundamente o público seria o ator que se comporta como um completo ser humano, desta forma afetando não apenas sua emoção mas seus pensamentos também. Sua arte se baseia na compreensão da forma como nos comportamos em nossas vidas diárias, o que então ele usa ao criar uma personagem. Se o comportamento de uma personagem é semelhante ao nosso comportamento na vida, então ela se torna “humana”.<sup>63</sup>

Mas há outros aspectos importantes presentes na utilização dos *études* e que faziam parte das pretensões de Stanislávski em relação ao ator. Já foi citada, no primeiro capítulo, a intenção de Stanislávski em transformar o ator em coautor do trabalho de criação da cena. A utilização dos *études* potencializa isso a partir do momento em que os atores iniciam a construção de seus improvisos. E o próprio processo possibilita as trocas entre a direção, os atores e o texto, chegando-se, inclusive, ao ponto de favorecer a criação do texto a partir das improvisações dos atores. Processos deste tipo podem resultar em atores mais criativos e autônomos.

A utilização dos estudos individuais favorece o desenvolvimento do ator a partir da adoção de seus próprios tempos de aprendizagem e de suas experiências e referências pessoais que se transformam em seu material de trabalho e são recriadas para a cena. O *étude* é uma prática propícia à experimentação em que o aluno também é autor daquilo que cria.

Os *études* coletivos favorecem a interação e a criação coletiva, muito importantes para o desenvolvimento das atividades teatrais e mesmo para a vida. Mas é importante destacar que a experiência coletiva é essencial para desenvolver qualidades referentes às relações entre os atores, o que refletirá nas relações entre as personagens criadas. Os exercícios coletivos ajudam a desenvolver elementos do Sistema como a comunhão, que diz respeito ao processo de comunicação entre os atores e destes com o público, e a adaptação, que diz respeito aos “meios humanos tanto internos quanto externos, que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras, numa variedade de relações e, também, como auxílio para afetar um objeto.” (STANISLÁVSKI, 2007, p. 268).

Acredito que o uso de *études* nos processos de aprendizagem e aperfeiçoamento de atores são importantes, principalmente, devido a dois fatores: auxiliam o aprendizado dos elementos do Sistema e proporcionam a realização destes aprendizados por meio de práticas que inserem o aluno em atividades semelhantes às desempenhadas no exercício da profissão.

---

<sup>63</sup> Trecho retirado da tradução da primeira parte do livro “Stanislávski and the actor” de Jean Benedetti (1998).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reflexões, reflexões, reflexões! Antes de iniciar essa pesquisa, desenhei um trajeto, mas com o início do Mestrado, aceitei uma ideia do Prof. Dr. George Mascarenhas e comecei a pensar num ponto de partida e um possível ponto (ou porto) de chegada, mas sem desprezar toda a vastidão de possibilidades entre estes dois lugares. No início, talvez isso tenha me conduzido a desvios, talvez alguma deriva no meio do caminho, mas acredito que nada foi em vão. Como todo aluno que se preza e sabe ser aluno, mais do que tudo, realizei o papel que cabe ao discente e aprendi.

Aprendi com um pouco da sabedoria daquele que conhece mais a sua ignorância quanto mais estuda, por isso agora sei que o aprofundamento nos estudos da análise ativa apenas iniciou enquanto impulso. Impulso que ainda permanece no músculo sem produzir grandes movimentos. Fui adiante, aprendi, mas sei que ainda é pouco. Conheci a figura maravilhosa e corajosa de Knebel e conheci uma série de importantes experiências suas, que fazem parte de seu inestimável legado. Legado que recebeu do seu mestre Stanislávski e tratou de misturar com o que aprendeu com seus outros mestres. Legado que possibilitou e vem possibilitando a criação de diversas experiências realizadas pelo mundo afora.

Para seguir o meu rumo, acredito que foi de suma importância observar o legado de Stanislávski como uma série de princípios orientadores, nunca como um punhado de técnicas. Princípios que exigem mais daqueles que por ele se interessam do que a leitura de um manual, pois exigem leitura, reflexão, criação. Stanislávski e Knebel não fornecem uma bula a ser rigorosamente cumprida, mas sim a apresentação de suas observações de toda uma vida, observações carregadas de reflexões, que estimulam nossas práticas e promovem mais reflexões.

Nesse caminho, conheci melhor a própria metodologia stanislavskiana, que não se fecha num círculo hermético e que também não se resume a uma técnica de interpretação. Instrumentaliza para a prática, mas procura instrumentalizar o refletir sobre a prática e, antes de tudo, busca integrar o refletir e a prática, ativando todo o corpo para o processo de criação. Foi muito importante para as minhas vidas como artista, professor e cidadão descobrir o quanto esse velho mestre russo, geralmente transformado pela nossa imaginação numa figura imutável, preocupava-se em ajudar a construir a autonomia do ator. Reforçar, no ator, o ator que cria, trazê-lo para o centro do processo. Estudar a artesanania desse ser, outrora desprezado, para fazer crescer a artesanania do Teatro.

Importante descobrir que sua história foi povoada de muita luta. Foi muito positivo enxergar a dimensão humana da caminhada deste grande mestre, sua luta contra a incompreensão, os vícios da profissão, sua sede pelo conhecimento. Luta que não se esvaiu com sua morte, pois era necessário manter a chama acesa e coube principalmente a Knebel fazer isso.

Impossível não sentir empatia ao conhecer a trajetória desta mulher, o seu sofrimento ante a violência sutil e desumana de uma sociedade que avalia pela beleza e que despreza quem não a possui. Impossível não admirar sua força, pois mesmo quando tudo se voltava contra ela, principalmente a sociedade patriarcal da Rússia stalinista, ela continuou em frente. O fato é que ela venceu e seu legado continuará fazendo parte do teatro, do nosso teatro. E a análise ativa continuará fazendo parte do teatro.

A análise ativa, motivo iniciador desta pesquisa, que é uma forma de fazer teatro a partir da compreensão de nossa experiência de estar no mundo, de agir no mundo. A vida no palco não mais se cria a partir de uma análise racional profunda que se faz no texto e que posteriormente será aplicada no palco. Nesta última forma de trabalho idealizada por Stanislávski, a análise ainda existe e ganha mais força associada ao próprio processo de criação. Processo no qual nossas pretensões de domínio do resultado não podem ser tão grandes como geralmente se acredita em um processo analítico, pois envolvem processos corporais outros, sensações, relações, elementos não conscientes e a imaginação. Elementos que nos tiram um pouco da posição de domínio, abrindo espaço para que uma boa parte do construído seja fruto da descoberta.

É importante ressaltar que a proposta de trabalho de Stanislávski consiste em dominar os meios possíveis para a criação por meio do consciente, mas com a clara intenção de promover os meios necessários para a ação do subconsciente. Apenas lançamos uma faísca e aguardamos as labaredas.

A análise ativa não nos ajuda apenas a compreender (ou elaborar uma compreensão de) um texto, ela pode abrigar em si uma forma de construir a encenação, de composição do ator e, mesmo, de criação do texto. Conseguir isso valorizando a nossa existência material nesse mundo. Parte da vida para criar a vida, mas a vida no palco, a vida com arte. A vida que multiplica as possibilidades da própria vida.

Uma das coisas que acredito terem ficado evidentes para mim durante este processo é que a análise ativa pode, sim, ser utilizada em diferenciados tipos de textos teatrais, precisando, para isso, apenas ser realizadas as modificações necessárias. Mesmo que se diga que a ênfase no conflito possa levar a dificuldades para a sua aplicação em determinados tipos

de textos. Basta pensarmos que um dos fundamentos de sua aplicação se baseia na colocação do corpo em movimento, do corpo em situações de vida, para potencializar todas as nossas faculdades criativas com a intenção de realizar o nosso trabalho teatral.

Outra reflexão importante, surgida durante este processo, diz respeito aos momentos de criação e os de análise. Quando eles acontecem? Quais os momentos em que a análise é potencializada? O de exploração mental ou o da *práxis* do improviso?

Acredito não ter uma resposta para isso, a não ser a da minha realidade concreta. Posso dizer apenas que, nos processos vivenciados por mim, não percebi ou tentei estabelecer diferenciações qualitativas entre esses momentos. Acredito que, em cada um deles, abri uma porta para a criação. Mas é importante salientar que essa abertura se tornou mais visível a partir das experimentações. Deste momento em diante, o processo criativo fez-se presente em diversos momentos de minha vida ampliando a minha sensibilidade para as realidades à minha volta, potencializando conexões entre o que eu percebia do mundo cotidiano e minhas criações artísticas. Cada hora, cada experiência do dia torna-se um momento de descoberta e de criação.

A análise e a criação podem ocorrer de forma mais concentrada em determinados momentos, mas o que acredito é que penetramos num fluxo criativo quando nos colocamos dentro do processo de criação, com o corpo inteiro. Nesse fluxo constante, talvez nem mais exista essa separação entre análise e criação, tudo é apenas fluxo criativo.

Mas e a análise ativa na obra de Fernando Pessoa? Tenho consciência que, mesmo defendendo a análise ativa e valorizando o seu formato que privilegia a participação do corpo, de toda a nossa integralidade no processo de criação artística, parei no trabalho de análise “de mesa”, conforme pode ser visto nos apêndices. Apesar de propor um caminho para a prática dos *études*, não os realizei, embora saiba que comecei a sedimentar um caminho para isso.

Sei alguma coisa que posso encontrar nos poemas, sei o que procurar inicialmente, mas, antes de tudo, acredito que sei de onde posso partir. Não realizei a parte prática, que propus no início deste processo, durante tempo suficiente para emitir conclusões, mas consigo vislumbrar algumas possibilidades que podem surgir com ela, pois trago comigo as observações feitas ao longo de minha vida, principalmente, as observações feitas na seara do Teatro. Reuni poemas, referências e experiências e até cheguei a formular uma ideia (ver apêndice), mas sei que isso é apenas o início de um processo para o qual estou mais capacitado que há dois anos, quando iniciei esta pesquisa. Não iniciei o processo prático, não fechei o ciclo da análise ativa, mas ao menos sei que hoje estou muito mais preparado para isso.



No entanto, não devo fechar meus olhos para os questionamentos que ainda persistem à minha frente: como aplicar a análise ativa nos poemas de Caeiro? Como desenvolver os improvisos? Como estruturar uma dramaturgia, por meio da utilização da análise ativa, em poemas que não oferecem uma história com início, meio e fim? Como estabelecer as cenas e os acontecimentos? Como?

Questões que não me desestimulam, antes me empurram adiante, me impelem para a ação.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALMEIDA, M. V. F. **A pedagogia metafísica de Anatóli Vassíliev**: uma formação do ator através da ação verbal e dialética – Platão e Homero. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

ANTONELLO, C. M. **Sobre a Formação em Encenação Teatral**: Análise de uma Experiência Pedagógica em Sala de Aula e de seus Respectivos Itinerários de Processos Criativos. 2017. 406 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21627.pdf>. Acesso em: 01 jan. 2019.

ANTUNES, A. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1993.

ARAÚJO, R. L. C. **O triângulo de Ceres**: metodologias fundamentais para a formação de atores em Salvador. 2010. 450 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9644>. Acesso em: 05 jul. 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. 3ª edição Tradução e notas: Ana Maria Valente. Fundação Calouste Gulbenkian: 1965.

ARQUIVO PESSOA. **Textos Filosóficos**. Vol. I. Fernando Pessoa. (Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho.) Lisboa: Ática, 1968 (imp. 1993) p. 135. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1656>. Acesso em: 22 mai. 2019.

BARSON, M. Joshua Logan: Diretor e Produtor Americano. **Encyclopedia Britannica**, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Joshua-Logan>. Acesso em: 01 mai. 2019.

BATCHÉLIS, T. Stanislávski e Meyerhold. In: CAVALIERE, A; VÁSSINA, E (Orgs.). **Teatro Russo Literatura e Espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 25-62. Ateliê Editorial. São Paulo, 2011.

BENEDETTI, J. **Stanislavski – An Introduction**. Nova York: Theatre Arts Books, 1982. Tradução de Laédio José Martins. Esta edição eletrônica foi publicada na e-Livraria Taylor e Francis, 2005. Disponível em: [https://www.academia.edu/9030232/STANISL%C3%81VSKI\\_-\\_UMA\\_INTRODU%C3%87%C3%83O\\_de\\_Jean\\_Benedetti](https://www.academia.edu/9030232/STANISL%C3%81VSKI_-_UMA_INTRODU%C3%87%C3%83O_de_Jean_Benedetti). Acesso em: 18 jun. 2019.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**[online], n.19, 2002, p. 20-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 01 jan. 2019.

BONFITTO, M. **O Ator-compositor** - As Ações Físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORGES, P. G. **A Relação do Ator com o Espaço e o Espectador no Espetáculo Teatro à La Carte**. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/101731>. Acesso em: 01 jan. 2019.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Coletados por Siegfried Unseld. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRONDANI, J. A. **Clown, Absurdo e Encenação: Processos de Montagem dos Espetáculos “Godô”, “Trattoria” e “Joguete”**. 2006. 211 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27113>. Acesso em: 01 jan. 2019.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. *In: Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARNICKE, S. M. Stanislavsky’s System – Pathways for the actor. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2000. *In: HODGE, A (Org.). Twentieth Century Actor Training*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000, p. 11-36. Tradução: Laédio José Martins. Revisão: Maria Andrea dos Santos Soares e Letícia Bombo. Disponível em: [https://www.academia.edu/2700819/O\\_Sistema\\_de\\_Stani%C3%A1vski\\_-\\_Caminhos\\_para\\_o\\_Ator](https://www.academia.edu/2700819/O_Sistema_de_Stani%C3%A1vski_-_Caminhos_para_o_Ator). Acesso em: 30 dez. 2018.

CARNICKE, S. M. **Stanislavsky in Focus** – An acting Master for the Twenty-first Century. 2ª Ed. London/New York: Routledge, 2009. The System’s Terminology: a selected glossary, p. 211-227. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Maio/2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/7218969/A\\_Terminologia\\_do\\_Sistema\\_Stani%C3%A1vski\\_-\\_Um\\_Gloss%C3%A1rio\\_Selecionado](https://www.academia.edu/7218969/A_Terminologia_do_Sistema_Stani%C3%A1vski_-_Um_Gloss%C3%A1rio_Selecionado). Acesso em: 18 jun. 2019

CARNICKE, S. M. A técnica Knebel: Análise Ativa na prática [The Knebel Technique: Active Analysis in Practice]. *In: HODGE, A (Org.) A Formação do Ator [Actor Training]*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2010, p. 99-116. Tradução Laédio José Martins. Disponível em: [https://www.academia.edu/27596624/A\\_T%C3%89CNICA\\_KN%C3%89BEL\\_A\\_AN%C3%81LISE\\_ATIVA\\_NA\\_PR%C3%81TICA\\_-\\_Sharon\\_Marie\\_Carnicke](https://www.academia.edu/27596624/A_T%C3%89CNICA_KN%C3%89BEL_A_AN%C3%81LISE_ATIVA_NA_PR%C3%81TICA_-_Sharon_Marie_Carnicke). Acesso em: 05 ago. 2017.

CARREIRA, A. L. A. N; SILVA, D. O. Ator-criador, ator-autor, ator-encenador... Aspectos da autonomia do ator nas criações do teatro de grupo. **Revista DAPesquisa**, Santa Catarina, v. 2, n. 2, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas). Acesso em: 07 out. 2018.

CAVALIERE, A. O. **O Inspetor Geral de Gógol / Meyerhold: Um Espetáculo Síntese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. 139 p.

CHEKHOV, M. Para o Ator. Tradução de Álvaro Cabral; revisão técnica Juca de Oliveira; revisão de tradução Antônio de Pádua Danese, Maurício Balthazar Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1986

CONRADO, A. (Org.). **O Teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

D'AGOSTINI, N. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. 551 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: 10.11606/T.8.2007.tde-112007-133811. Acesso em: 28 ago. 2017.

DAL FORNO, A. **A Organicidade do Ator**. 2002. 89 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284232>. Acesso em: 28 ago. 2017.

DONOSO, M. G. A. **O treinamento como processo de investigação do ator-criador**. 2010. 197 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86851/donoso\\_mga\\_me\\_ia.pdf;jsessionid=E39CC6C90EE6A300465AF047EADF4D68?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86851/donoso_mga_me_ia.pdf;jsessionid=E39CC6C90EE6A300465AF047EADF4D68?sequence=1). Acesso em: 28 ago. 2017.

GOMES, M. A. A análise ativa como princípio da Direção Teatral. *In: VII CONGRESSO DA ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, v. 13, n.01, out. 2012, Porto Alegre. **Anais eletrônicos do VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2387>. Acesso em: 05 dez. 2018.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de Presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. PUC-Rio, 2010. 206 p.

HAMILAKIS, Y. **Arqueología e los sentidos**: Experiência, Memória e Afeto. Traducción de: Nekbet Corpas Cívicos, JAS Arqueología Editorial, 2015.

HENCKES, L. **Corpo fora do lugar**: movimento, fluxo e desordem no percurso entre treinamento psicofísico e construção cênica pela via das ações físicas. 2011. 190 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9625/3/LEONEL%20HENCKES%20-20Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mestrado.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2017.

KEDROV, M. N. **Stat'i, retchi** (Ensaio e discursos). Moscou: VTO, 1978.

KNEBEL, M. **Análise Ação**: Prática das Ideias Teatrais de Stanislávski. São Paulo: Editora 34, 2016.

KUSNET, E. **Ator e Método**. São Paulo: Editora MEC, 1975.

LUBISCO, N. M. L.; VIEIRA, S. C. **Manual de Estilo Acadêmico**: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. 6. ed. rev. e ampl. Salvador: EDUFBA, 2019. 158 p. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/29414/1/manual-de-estilo-academico-6ed-RI.pdf>. Acesso em: 05 mai. 2019.

MACHADO, R. **Nietzsche e a Verdade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.

MAROCCO, I. A. O Sobrado: a performance do ator/autor criador. *In*: V CONGRESSO DA ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, v. 9, n.01, out. 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos do V Congresso da ABRACE**, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1318>. Acesso em: 05 dez. 2018.

MAROWITZ, C. **The act of being**. London: Secker&Warburg, 1978. Tradução de: Harildo Déda, [S.l.: s.n.]. Não Publicado.

MARTINS, L. J. **Análise Ativa**: Uma Abordagem do Método das Ações Físicas na Perspectiva do Curso de Direção Teatral da Universidade Federal de Santa Maria/RS. 2011. 159 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2011. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/handle/tede/1255>. Acesso em: 28 ago. 2017.

MARX, K. Teses Sobre Feuerbach. *In*: MARX, K; ENGELS, F. **A Ideologia Alemã**. 3ª edição. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.

MAUCH, M. **Poética e Pedagogia**: Maria O. Knebel e o Monólogo Interior. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-18052015-164353/pt-br.php>. Acesso em: 28 ago. 2017.

MAYORAL, M. R. P. A filosofia da práxis segundo Adolfo Sánchez Vázquez. *In*: **A Teoria Marxista Hoje**. Problemas e perspectivas. Buenos Aires CLACSO, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Originalmente publicado em francês, 1945). 662 p.

NIETZSCHE, F. Genealogia da Moral: uma polêmica. (Tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NUNES, S. M. **As metáforas do corpomídia em cena**: repensando as ações físicas no trabalho do ator. 2006. 191 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4693>. Acesso em: 28 ago. 2017.

OLIVEIRA, F. R. **Estudo das aplicações dos conceitos *análise ativa e tempo ritmo* no treinamento do Grupo Fisções EBA/UFMG (2002-2010)**. 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-8QGKWS>. Acesso em: 15 ago. 2017.

PADILHA, P. G. **Canção de Ninar**: um encontro entre o Clownesco e Beckett. 2011. 123 p. Memorial (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/28178>. Acesso em: 28 ago. 2017.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELLINI, J. R. Paisagens: práticas, memórias e narrativas. **Habitus**, Goiânia, v. 12, n.1, p. 125-142, jan./jun. 2014.

PERRONE-MOISÉS, L. **Fernando Pessoa aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, F. **Poemas Completos de Alberto Caeiro**. Livro Digital. [S.l.: s.n.]. [19--]. Disponível em: <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/06/Poemas-de-Alberto-Caeiro.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2017.

PICON-VALLIN, B. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda / Meyerhold e a cena contemporânea**. SAADI, F (Org). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

RIBEIRO, A. Uma pedagogia teatral velada: a über-marionette de Gordon Craig. **Revista Cena nº 12**. 2012. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/35379>. Acesso em: 10 jul. 2019.

RICHARDS, T. **Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas**. São Paulo: Perspectiva, 1ª. reimpressão, 2014.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SILVA, P. H. G; CARVALHO, M. B. Análise Ativa e Dramaturgia Caiofernandiana: uma Experiência de Criação Atoral a partir do Drama Épico-Lírico - O Homem e a Mancha. **Olhares - Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena**, [S.I.], v.5, nº 1 e 2, p. 44-52, 2017. Disponível em: <http://www.celiahelena.com.br/olhares/index.php/olhares/article/view/97>. Acesso em: 02 dez. 2018.

SMOLKO, A. **O Método da Análise Ativa como um Instrumento do Teatro Moderno**. (Pesquisa de Doutorado) - Academia Estatal de Teatro de São Petersburgo, 2009. Original disponível em: <http://www.jamu.cz/documents/difa/presentations/smolko.pdf>; Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Tradução disponível em:

[https://www.academia.edu/6337447/O\\_M%C3%A9todo\\_da\\_An%C3%A1lise\\_Ativa\\_como\\_um\\_Instrumento\\_do\\_Teatro\\_Moderno](https://www.academia.edu/6337447/O_M%C3%A9todo_da_An%C3%A1lise_Ativa_como_um_Instrumento_do_Teatro_Moderno). Acesso em: 05 ago. 2017.

STANISLAVSKI, C. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, C. O Método das Ações Físicas. In: JIMENEZ, S. (Org.) **El Evangelio de Stanislávski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote**. México: Gaceta, 1990.

STANISLAVSKI, C. **Manual do Ator**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STANISLAVSKI, C. **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

STANISLAVSKI, C. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKI, C. **A Preparação do Ator**. 22ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

VARGENS, M. M. C. **O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator**. 2005. 188 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27388>. Acesso em: 07 out. 2018.

VÁSSINA, E. O “Novo Método” de Stanislavski segundo seu Último Texto: “Abordagem à Criação do Papel, Descoberta de Si Mesmo no Papel e o Papel em Si Mesmo”. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 6, n. 2, p. 121 a 130, jul/dez. 2015. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/27185/14490>. Acesso em: 07 out. 2018.

VÁSSINA, E; LABAKI, A. **Stanislávski: vida, obra e sistema**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016, 342p.

ZALTRON, M. A. **Imaginação e Desconstrução em K. Stanislávski**. 2011. 149 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense – UFF. Rio de Janeiro. 2011.

ZALTRON, M. A. A prática do etud no “sistema” de Stanislavski. **Revista Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 65, p. 184-200, ago. 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/a-pratica-do-etiud-no-sistema-de-stanislavski/>. Acesso em: 05 dez. 2018.

## APÊNDICES



## APÊNDICE A – Memorial

Desde o momento em que adentrei a vida acadêmica, cultivei a preferência por autores que enfatizavam a importância de nossa existência material para a compreensão do mundo. Quando iniciei essa vida, como estudante do curso de Licenciatura em História da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), sofri bastante ao penetrar, de forma mais aprofundada, na tentativa de compreender o “mundo dos conceitos”. Aquelas novas experiências eram muito distantes do mundo da juventude que vivera até ali, recheado de banhos de rio, subidas em árvores, roçar nas plantas e flores. Roçar que exerci na minha cidade do interior tanto com a pele quanto com a enxada nas mãos.

Talvez por isso, desde o início me apeguei mais às teorias que tratam do conhecimento por vias que valorizam a nossa existência material no mundo. E acredito que o encontro com as teorias marxistas foi o primeiro passo nessa direção. O materialismo histórico e sua proposta de abordar o mundo a partir da sua história material, da produção e da nossa ação no mundo. Uma leitura de mundo que parte das condições materiais deste mesmo mundo, sem pretensões em buscar explicações metafísicas. Outro conceito que despertou meu interesse foi o de *Práxis*, entendida aqui como o conjunto formado por ação e reflexão que redimensiona a ação. Tal conceito assume importância fundamental na minha visão de mundo por valorizar a ação, colocando-a como peça fundamental para a transformação da realidade.

Uma descoberta muito importante desse período, aconteceu durante a leitura das “Teses sobre Feuerbach”, de Karl Marx, especificamente a tese XI: “Os filósofos não fizeram mais que interpretar o mundo de forma diferente; trata-se porém de modificá-lo.” (MARX, 1982). Transformou-se, para mim, na citação favorita desse autor. Modificar exige a ação na realidade, modificar exige que se vá além da observação. Modificar é fazer, mas não um fazer que se encerra em círculos fechados, compostos apenas por aqueles que dedicam-se a pensar. É preciso transformar o mundo.

Desde então, venho tecendo um caminho pautado pela valorização das experiências chamadas práticas, das vivências realizadas no mundo material e da sua importância para os nossos processos de desenvolvimento humano.

Minha entrada no curso de Licenciatura em Educação Física na Universidade Federal da Bahia (UFBA), um curso “dedicado ao fazer” não me afastou da preferência por este autor, antes aprofundou minhas leituras. Mas foi responsável também pelo aprofundamento nas teorias de outros autores que valorizam a prática, a experiência no mundo material e a sua

importância para a construção de nosso conhecimento. Foi importante aprender, com Piaget<sup>64</sup>, que os nossos primeiros processos de construção do conhecimento acontecem com a participação efetiva de nosso corpo. Assim como talvez tenha sido mais importante ainda conhecer os estudos de Vygotsky<sup>65</sup> sobre a importância da interação entre sujeitos para os nossos processos de aprendizado. Acredito que o curso de Educação Física me ajudou a construir uma noção de corpo que foge à fragmentação corpo/mente. Aliás, este assunto era motivo de discussões nos primeiros semestres. Desde cedo os professores nos faziam ver que longe de sermos um corpo, uma máquina controlada pela mente, somos um corpo, que também pensa. Melhor afirmar que, pensar é apenas uma das faculdades do nosso corpo.

Na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), local onde cursei o Bacharelado em Artes Cênicas (Interpretação Teatral), não trilhei um caminho muito diferente, foi a oportunidade de aprofundar um pouco os estudos na Filosofia de Friedrich Nietzsche<sup>66</sup>, e conseqüentemente, na valorização da existência, contra os ascetismos que negam a vida. Este também foi um período para aprofundar os estudos em relação à Constantin Stanislávski (1863-1938), além de outros.

Afastei-me dos vínculos diretos com a universidade por um tempo, depois de minha formatura, mas devido a uma participação como assistente de pesquisa em um projeto na área de Arqueologia, entrei em contato com a filosofia de Merleau-Ponty<sup>67</sup> (1908-1961). Após um período de ostracismo, causado pela dedicação quase que completa ao mundo do trabalho, isto me fez reacender o interesse por formas de enxergar o mundo e a construção do conhecimento por um viés que leve em conta, principalmente, a existência material neste mundo. Uma forma que valoriza o corpo e sua participação ativa no processo de conhecimento, e que valoriza os outros objetos (ou sujeitos, ou sujeitos/objetos), as coisas do mundo:

A noção de organicidade e de corpo vivido, em contrapartida à noção cartesiana de corpo objeto ou instrumento da mente ou alma, foi disseminada no século XX especialmente pelo pensamento fenomenológico, ressaltado na filosofia de Merleau-Ponty. Este nos lembrou que não temos um corpo, mas somos um corpo, num entendimento de corpo como relação, e não como instrumentalização. Reafirmando que a forma com que agimos no mundo depende do esquema sensório-motor,

<sup>64</sup> Jean William Fritz Piaget (1896-1980) foi um biólogo e psicólogo suíço. Exerce até hoje considerável influência no pensamento sobre a aprendizagem infantil.

<sup>65</sup> Lev Semenovich Vygotsky (1896-1934) foi um psicólogo bielo-russo. Defendeu a noção de que o desenvolvimento intelectual das crianças ocorre em função das interações sociais e condições de vida.

<sup>66</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche foi um filósofo e filólogo prussiano, nascido na atual Alemanha. Escreveu vários textos sobre a religião, a moral, filosofia e ciência.

<sup>67</sup> Filósofo e psicólogo francês associado à Fenomenologia. “‘Phenomenologie de La Perception’, sua tese de doutoramento, publicada em 1945, é considerada a sua principal obra, na qual critica a psicologia clássica, a fisiologia mecanicista e principalmente o cogito racionalista cartesiano.” Disponível em [http://www.ufscar.br/~defmh/spqmh/bio\\_ponty.html](http://www.ufscar.br/~defmh/spqmh/bio_ponty.html). Acesso em: 08 jun. 2019.

Merleau-Ponty (1980) reorganiza o lugar do corpo e do sensível, trazendo noções como a de um corpo que, simultaneamente, toca e é tocado. Um corpo que se vê vendo e que se toca tocando. (NUNES, 2006, p. 58)

Em 2017 conheci o trabalho de Hans Heinrich Gumbrecht<sup>68</sup>, e sua busca pelos efeitos de presença em nossos processos de comunicação e de construção de conhecimento. De certa forma, é ele quem fecha esse círculo de filósofos e artistas “coletados” na minha caminhada até aqui, e que me ajudaram (e ajudam) a pensar na valorização de nossa condição de existir para a construção de nossos produtos do conhecimento.

Mas como o foco aqui é o teatro, é importante abordar um pouco sobre a minha entrada nos caminhos desta arte, anos antes de minha entrada na Escola de Teatro. É necessário contar um pouco dessa história por meio do viés da prática, para estabelecer as relações entre minha prática de artista e minhas leituras acadêmicas. Desde o início, interessei-me pelas experiências que valorizavam a participação do corpo nos processos de preparação de atores e de encenação de espetáculos. Tinha acesso a pouquíssima bibliografia, mas neste tempo pude ler, pela primeira vez, o livro “A preparação do ator” de Stanislávski (2007).

Mesmo com poucas leituras, não deixava de observar as práticas realizadas pelos meus professores. Iniciei de forma sistemática e contínua a minha prática em Teatro no Curso Livre de Teatro do Serviço Social do Comércio (SESC) na cidade de Salvador, estado da Bahia. No curso aprendíamos os fundamentos básicos da interpretação, a partir de uma pedagogia baseada nas ideias de Stanislávski. Apesar de, neste período, ainda não pretender aprofundar-me nos estudos sobre as técnicas de interpretação e montagem, desde as minhas experiências iniciais já observava alguns princípios que se tornariam muito caros em minha trajetória de pesquisa. Estes remetiam justamente à forma de engajar o corpo nas atividades teatrais.

Foi muito importante para mim observar como o professor utilizava práticas simples para colocar o corpo do aluno/ator na cena, e como isso modificava de forma significativa o trabalho realizado, proporcionando organicidade. Foi muito importante, para mim, observar como, a partir da intervenção do professor, a simples repetição de um texto memorizado transformava-se em uma ação psicofísica, ou seja, uma “ação que desencadeia processos interiores” (BONFITTO, 2002, p. 25), e perceber como isso alterava de forma significativa o processo de construção do aluno.

---

<sup>68</sup> Hans Ulrich Gumbrecht (1948) é um alemão formado em Teoria Literária. Seus estudos envolvem filosofia, história cultural e da literatura, e epistemologia.

Com a minha entrada na Escola de Teatro, pude acessar, por meio das aulas e do acesso às bibliotecas da UFBA, uma quantidade maior de conhecimentos sobre artistas como Grotowski, Meyerhold (1874-1940) e o próprio Stanislávski.

Stanislávski que também pode ser integrado, de certa forma, ao grupo dos pensadores que buscam a integração do corpo em nossos processos de construção do conhecimento. Isso fica evidente quando percebemos seus esforços para a realização desta tarefa em seus processos criativos no Teatro. Uma de suas buscas fundamentais, neste sentido, diz respeito à construção da organicidade no trabalho dos atores. O que parece ganhar ainda mais força com a criação da análise ativa em substituição aos longos processos de análises e trabalho de mesa realizados em seus processos criativos anteriores.

Análise ativa que me fez pensar num processo de criação a partir dos poemas de Alberto Caiero. Aliás, é importante salientar que, mesmo na escolha do poeta, manifestou-se a minha preferência pela existência, pelo mundo material. Alberto Caiero é um dos heterônimos de Fernando Pessoa, segundo Perrone-Moisés (2001), o mestre dos outros dois heterônimos (Álvaro de Campos e Ricardo Reis) e do próprio Pessoa. Minha escolha decorreu, principalmente, de algo que já havia despertado o meu interesse durante os meus anos na Faculdade de Educação da UFBA (FACED - UFBA), local onde frequentei o curso de Educação Física, e que diz respeito à importância da experiência e dos sentidos na construção do conhecimento. Por outro lado, também atraiu minha atenção a valorização do mundo real, das coisas materiais e da vida simples, em detrimento da supervalorização dos “produtos do pensamento”, da Filosofia, e conseqüentemente da Ciência. O poema IX do livro “O guardador de rebanhos” foi essencial para alimentar esta minha percepção: “Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações [...]” (PESSOA, [19--]: 31-32).

Somado à isso, vem a visão de mundo deste poeta que valoriza a nossa existência, as coisas pelo que elas são e não pelo que pensamos sobre elas. O mundo das coisas, da existência física delas, assume relevância em sua poesia.

Por uma série de razões, reduzi o alcance de meus objetivos iniciais. Uma delas foi a necessidade de me aprofundar nos estudos teóricos sobre a análise ativa, em especial as suas formas de aplicação. Isso não eliminou a possibilidade de pensar a análise ativa como um processo de criação adequado ao ator-criador. Junto a isso, a possibilidade de pensar a análise ativa como um potencializador do processo de criação da cena, bem como um processo que possibilita a utilização de todas as nossas faculdades corporais no processo criativo.

Durante o meu processo de pesquisa, iniciei a construção de uma proposta de utilização da análise ativa na poesia de Alberto Caeiro, começando por tentar entender um pouco do universo inicial em que se situava a sua obra, relacionando-a a uma pequena amostra do conhecimento elaborado no período em que viveu o autor. Logo depois, a partir de um pequeno poema do livro “O guardador de rebanhos”, propus um trabalho de análise que pretende subsidiar o “trabalho prático”, a ser realizado durante a fase posterior de complementação do processo da análise ativa. Realizei também uma reflexão sobre a escolha dos verbos de ação presentes nos poemas de Caeiro. Fiz isso com o intuito de utilizá-los durante o processo de criação de ações físicas quando da realização das improvisações. (Estes escritos encontram-se no Apêndice B).

## APÊNDICE B - Uma proposta para a Análise Ativa na poesia de Alberto Caeiro

### 1 EXPLORANDO O UNIVERSO DE CAEIRO

Neste ponto, acredito ser importante ressaltar, como fiz no início desta escrita, que este trabalho não é uma tentativa de interpretar e descobrir as intenções “reais” do autor com seus poemas, mas construir uma compreensão baseada nas minhas referências e na minha visão de mundo, com auxílio de uma análise pela ação, e com o intuito de possibilitar a criação de um trabalho teatral. É possível que estudiosos da obra de Fernando Pessoa, ou mesmo qualquer outro leitor destes versos, discordem completamente da minha leitura, o que, acredito, não invalida os meus propósitos.

Sendo assim, antes de qualquer coisa, é necessário afirmar que existe a necessidade de optar por uma interpretação entre tantas possíveis, já falamos inicialmente sobre a polissemia dos textos artísticos, e das recriações que são realizadas por ocasião das traduções destes textos para outros formatos. Por isso é necessário assumir uma interpretação que, provavelmente, será fruto das relações entre as referências pessoais do ator-criador, as referências estudadas, relativas à obra, as intenções do ator-criador, etc. Desta forma, interpretações variadas são possíveis, a depender dos diversos fatores envolvidos.

Dito isto, D’Agostini orienta para a realização de um processo de estudo sobre o universo inicial da obra, com a intenção de investigar o contexto em que a história está inserida, considerando época, questões culturais, sociais, éticas, filosóficas e todas as informações que têm relação com o texto em questão. Acredito ser importante fazer o mesmo em relação aos poemas de Caeiro. Pretendo realizar esta tarefa focando, principalmente, na sua poesia, por meio de uma pequena análise em alguns poemas escolhidos, o que, acredito, me ajudará a iniciar uma proposição de trabalho para estes poemas.

Alberto Caeiro é um dos heterônimos de Fernando Pessoa, como já ressaltado neste texto, o mestre dos outros três heterônimos e do próprio Pessoa. Conheci a obra de Caeiro há alguns anos por meio do teatro. Sua poesia (poderia, talvez, até dizer Filosofia) entra neste processo devido à visão de mundo percebida por mim em seus versos. Principalmente, pela defesa de uma forma de conceber o mundo que também está presente na “filosofia” Zen, conforme apresentado por Perrone-Moisés (2001). Essa visão de mundo considera importante a valorização dos sentidos para a nossa “apropriação” do mundo, bem como a importância da

nossa existência física, a valorização do mundo real, da nossa existência e da existência das coisas do mundo, em detrimento da supervalorização da razão.

O período em que o poeta e seu heterônimo “viveram”, entre o final do século XIX e o início do século XX, foi um período de efervescência nos campos das artes, da Filosofia e da Ciência. Intensos desenvolvimentos foram realizados, por exemplo, no campo da Fisiologia, com os estudos de Ivan Pavlov (1849- 1936) e Vladimir Bekhterev (1857-1927), e da Psicologia, com os estudos de Freud em relação ao subconsciente, por exemplo. Nas artes, uma série de correntes artísticas conviveram durante este período.

O período em que viveu Fernando Pessoa (1888-1935) foi povoado por uma série de pensadores que refletiram sobre questões relativas ao corpo, sobre a consciência, o inconsciente e o subconsciente e sobre os processos de construção do conhecimento. Podemos citar entre estes pensadores: Friedrich Nietzsche, Henry Bergson<sup>69</sup> (1859-1941), Sigmund Freud<sup>70</sup> (1856-1939), Edmund Husserl<sup>71</sup> (1859-1938) e Martin Heidegger<sup>72</sup> (1889-1976).

Neste período talvez tenham se tornado agudas as discussões em relação aos processos de construção do conhecimento, especialmente entre os pensadores que valorizavam e os que davam pouco valor às experiências sensoriais. Para entender um pouco sobre uma dessas discussões que, para mim, são fundamentais para compreender um pouco melhor a poesia de Caetano, gosto de me referir aos estudos de Hans Ulrich Gumbrecht, referentes ao que ele chama de produção de presença, mesmo nome de um de seus livros lançado no Brasil no ano de 2010.

Segundo Gumbrecht, o período entre o final da Idade Média e o início do período chamado de “moderno” marca o início uma nova forma de relação da humanidade com o mundo. Enquanto que na Idade Média o homem se via como parte do mundo e da criação divina, nos novos tempos o homem passa a enxergar-se como excêntrico ao mundo. Junto a isso, começa a tomar forma a ideia de que a figura humana “é uma entidade intelectual e incorpórea [...] uma entidade puramente intelectual” (GUMBRECHT, 2010, p. 46). Mas isso não diz respeito ao corpo humano, este continua a ter seu lugar junto as coisas do mundo, como objeto. Mais uma visão de mundo que separa mente e corpo, pois a primeira é sujeito e o segundo objeto. Para essa nova visão, o mundo e suas coisas são passíveis de serem interpretados pelo sujeito. “Interpretar o mundo é ir além da superfície material ou penetrar

---

<sup>69</sup> Filósofo e diplomata francês, escritor do famoso livro “Matéria e memória”.

<sup>70</sup> Sigmund Schlomo Freud, foi um médico neurologista que criou a psicanálise.

<sup>71</sup> Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938) foi um matemático e filósofo alemão, criador da fenomenologia.

<sup>72</sup> Martin Heidegger (1889-1976) foi um filósofo, escritor, professor universitário e reitor alemão, conhecido por suas contribuições para a fenomenologia.

nessa superfície para identificar um sentido (isto é, algo espiritual) que deve estar atrás ou por baixo dela.” (GUMBRECHT, 2010, p. 48). A interpretação do mundo seria uma forma de produzir conhecimentos que extrai sentidos dos objetos do mundo<sup>73</sup>.

Para desenvolver o seu raciocínio, Gumbrecht identifica duas formas de perceber o mundo, as culturas de presença e as culturas de sentido. Em seus processos de construção do conhecimento, as culturas de presença consideram a nossa existência no mundo e nossa relação com as coisas do mundo, aquelas coisas que, cientificamente, chamamos de objetos, nesse tipo de cultura o conhecimento se dá por revelação. As culturas de sentido caracterizam-se pela busca de significados para o mundo. Segundo o autor, nestas culturas o conhecimento deve ser retirado (ou construído) do objeto pela observação (voltaremos a isso mais abaixo).

Um dos fatores essenciais para tornar possível a predominância do sentido é o alheamento do homem em relação ao mundo. O homem torna-se observador do mundo e de suas coisas, um observador externo e distante. Para isto lhe bastam as faculdades ditas intelectuais, sendo desprezadas, e até mesmo evitadas, as faculdades sensoriais, ligadas ao corpo (menos a visão e, talvez, a audição). Um dos resultados deste processo é o alheamento em relação ao nosso próprio corpo, agora apenas objeto distante, como as “coisas do mundo” e, principalmente, sem participação necessária no processo de construção do conhecimento.

A interpretação do mundo passou então a ser a tarefa principal de quem se dedica à construção do conhecimento. A tarefa científica, por exemplo, consiste na busca de conteúdos profundos a serem extraídos, sob a superfície dos objetos.

Segundo o autor, durante o século XIX (período em que nasceu o poeta e a maioria dos pensadores citados), este modelo de construção sofreu alguns abalos devido a emergência de dois fatos: em primeiro lugar, a descoberta da possibilidade de elaboração de diversas formas de representar um mesmo objeto ou fenômeno; segundo, a redescoberta da importância do corpo e dos sentidos nos processos de observação (percepção) do mundo e, conseqüentemente, nos processos de elaboração do conhecimento. Apesar disto, tais acontecimentos não foram suficientes para retirar a hermenêutica da sua posição hegemônica.

É na filosofia de Heidegger, discípulo de Edmund Husserl, que o autor parece encontrar elementos que reforçam as suas reivindicações. Um destes elementos é a substituição, dentro do sistema filosófico heideggeriano, do paradigma sujeito-objeto pelo conceito “ser-no-mundo”. Tal atitude reafirma a existência humana como algo em contato

---

<sup>73</sup> No entanto, é importante salientar que o paradigma da interpretação sofre uma mudança no decorrer do século XIX, passando a ser entendido como uma forma de atribuição, e não como uma forma de identificação, de sentido.



substancial com as coisas do mundo, em contraposição à ideia de separação homem/mundo, sujeito/corpo, razão/percepção. Além disso, Heidegger fez uso do termo substância<sup>74</sup> e utilizou a substancialidade corpórea e as dimensões do espaço no seio de suas concepções intelectuais.

Outro fator importante para a tese gumbrechtiana e presente nas discussões de Heidegger são as ideias em relação à verdade. Heidegger concebeu o acesso à verdade como revelação, ou desvelamento do Ser que, segundo o próprio Gumbrecht, pode ser definido como: “coisas tangíveis consideradas independentemente de suas situações culturais específicas” (GUMBRECHT, 2010, p. 102). Essa ideia se contrapõe às concepções dominantes de um sujeito que age sobre um objeto trazendo à tona ou construindo a verdade deste objeto.

A noção de revelação aproxima-se mais da concepção de verdade em que se acreditava durante a Idade Média, exemplo de cultura de presença citado por Gumbrecht. Ele parte da ideia de que neste sistema de pensamento, o Ser assume o lugar da verdade, sendo assim, o conceito é substituído pela substância, o metafísico substituído pelo espacial. A revelação da verdade acontece por um duplo movimento de aparecer/ocultar-se deste Ser que é substância e não ideia. Neste sentido, refere-se à coisa antes de ser interpretada ou conceituada culturalmente, ou melhor, separada da sua conceituação e interpretação<sup>75</sup>.

Acredito que esta pequena introdução ao pensamento de Gumbrecht é necessária para compreendermos melhor o mundo em que vivia Caeiro, pois em seus poemas pode-se identificar, em diversos momentos, uma reação a esse mundo dominante da interpretação e uma proposição de uma vida mais simples, propícia ao estabelecimento de relações mais próxima com as coisas do mundo, com a presença material dessas coisas. Para isso, ressaltar a importância de nossos sentidos é essencial, pois são eles o primeiro canal por onde começam a ser construídos nossos conhecimentos. Caeiro parece querer reivindicar a importância de reconhecer as coisas do mundo pelo que elas são e não pelas formas que criamos para representá-las.

Talvez por isso, no poema “XXXIX”<sup>76</sup> (Retirado do livro *O Guardador de Rebanhos*), o poeta, ao se perguntar sobre o mistério das coisas, talvez o mesmo mistério que os pesquisadores citados por Gumbrecht buscam desencavar de dentro das coisas, afirma:

---

<sup>74</sup> E isto constitui fato essencial para o autor, pois este pretende trazer para o centro dos debates as discussões sobre a substância (renegada dos debates intelectuais).

<sup>75</sup> O que insere um problema, pois como conhecer algo fora da cultura? Experimentaremos a mesma sensação com Merleau-Ponty.

<sup>76</sup> (PESSOA, [19--]).

“Porque o único sentido oculto das coisas / É elas não terem sentido oculto nenhum, [...]”. E conclui seu pensamento, tratando de valorizar os sentidos no processo de construção de conhecimento sobre o mundo:

“É mais estranho do que todas as estranhezas / E do que os sonhos de todos os poetas / E os pensamentos de todos os filósofos, / Que as coisas sejam realmente o que parecem ser/ E não haja nada que compreender. / Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: — / As coisas não têm significação: têm existência. / As coisas são o único sentido oculto das coisas”. (PESSOA, [19--], p. 60).

Outro aspecto importante da poesia de Caeiro, e presente no poema “XXXIX”, diz respeito às possibilidades de intersecção entre seus escritos e a Fenomenologia. Ao questionar o mistério das coisas e surpreender-se com a descoberta de que as coisas são o que são e, conseqüentemente, são aquilo que se apresenta aos nossos sentidos, talvez o autor proponha a realização de um encontro com elas. Seria este encontro o “contato ingênuo” que propõe Merleau-Ponty ao explicar o que é a fenomenologia<sup>77</sup>? É importante ressaltar que Perrone-Moisés (2001) nos fala que já foram apontadas as afinidades da poesia de Caeiro com a fenomenologia de Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty.

Neste caminho de questionamentos, em relação aos conhecimentos hegemônicos, encontrei também uma possível relação entre a poesia de Caeiro e a filosofia de René Descartes, embora não uma relação de concordância. No poema “Dizes-me”<sup>78</sup>, por exemplo, o poeta afirma: “Dizes-me: tu és mais alguma coisa / Que uma pedra ou uma planta. / Dizes-me: sentes, pensas e sabes / Que pensas e sentes.” Em várias passagens do poema, o autor parece questionar a validade do *Cogito, ergo sum*, o famoso “Penso, logo Existo”, atribuído ao filósofo René Descartes: “Sei que a pedra é a real, e que a planta existe. / Sei isto porque elas existem. / Sei isto porque os meus sentidos mo mostram. / Sei que sou real também. / Sei isto porque os meus sentidos mo mostram, / Embora com menos clareza que me mostram a pedra e a planta”.

O ser humano pensa e por isso tem consciência de sua existência, por isso existe, é o que parece concluir o *Cogito ergo sum*. Porém as pedras não escrevem versos e muito menos têm consciência disso, mas elas também existem. Será a consciência uma pré-condição para o

<sup>77</sup> Para Merleau-Ponty: “A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1)

<sup>78</sup> (PESSOA, [19--], p. 94).

existir? Será então que as pedras têm consciência? Pois existem! Ou é possível existir sem ter consciência disso?

O fato importante é que todos existimos, seres humanos e coisas do mundo. E o que comprova a nossa existência não é a ação da consciência, mas, sim, os nossos órgãos dos sentidos. Pedras são reais pelo fato de existirem, e existem pois são passíveis de serem percebidas pelos sentidos. Minha existência também é real, não por ocasião de uma consciência que afirma essa realidade, mas pelo fato de meus sentidos comprovarem essa existência. É a possibilidade de sentir que comprova, para mim, a existência das coisas do mundo, bem como a minha própria existência. Pois lembremos, o corpo também é uma dessas coisas.

Sentir é a condição essencial para comprovarmos a existência das coisas, e não apenas o pensamento, como somos levados a acreditar. Pensar não é a condição para sabermos que existimos, e sim sentir. É a ação de tocar minha pele que me faz saber que tenho pele. O olhar para minha perna me faz saber que a possuo e que ela existe. Saborear, ouvir e cheirar as coisas comprovam para mim a sua existência e, além disso, me fazem perceber o que faz umas coisas serem diferentes das outras.

Mas se a capacidade de sentir é condição para sabermos sobre a nossa existência, será que o mesmo vale para as outras coisas? Parodiando o poeta eu digo; “Não sei!”. Mas é interessante refletir um pouco sobre essa questão, pois algumas coisas, alguns outros habitantes deste mundo, comprovadamente sentem. Os animais sentem e as plantas, como seres vivos, provavelmente, também. Mas e as pedras? Elas sentem? Por enquanto basta sabermos que é o nosso aparato sensorial que comprova para nós a existência do mundo. Mas em relação às pedras, o fato é que elas existem.

O importante é perceber como Alberto Caeiro, por meio de sua poesia, parece questionar o estatuto do conhecimento vigente. No entanto, sua intenção não parece ser a de destruir o que está estabelecido, sua tentativa parece ser a de afirmar outra forma de conhecer, mas, em seu caso, por meio de um processo de ressignificação:

“Um animal humano”: nem o Zen, nem Caeiro, ao recusarem o intelectualismo e ao promoverem o conhecimento sensorial, pretendem que o homem deva ser só sentidos, só instintos. O próprio do animal humano é ter essa mente-corpo capaz de um conhecimento que é ao mesmo tempo físico e “espiritual”. O que se nega aí é o pensamento analítico e o que se exalta é um pensamento sintético, também exclusivo do homem, mas superior ao analítico (na busca desse pensamento sintético, o Zen está mais próximo do conhecimento artístico do que do conhecimento científico, daí sua adequação a uma expressão poética). (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 162)

Veremos que este tema é recorrente na obra de Caeiro. A valorização da apreensão pelos sentidos é um tema muito caro ao poeta e parte de uma visão de mundo, de um projeto de construção do conhecimento:

A apreensão sensorial do real traz um conhecimento que, não aspirando à intelecção da totalidade, alcança-a num outro nível. [...] O pensamento analítico abstratiza o objeto, inclui-o numa categoria mais vasta e geral, anulando sua particularidade; o extremo dessa tendência é o pensamento científico. Caeiro segue o caminho inverso: “Compreendi que as cousas são reais e todas diferentes umas das outras; / Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento; / Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais”. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 163)

E não são poucas, em seus poemas, as passagens que parecem referir-se ao conhecimento estabelecido e à forma de construir este conhecimento. No poema “Seja o que for”, por exemplo, ele volta a se questionar sobre as essências, em especial, sobre as pretensas essências humanas: “[...] Ser real quer dizer não estar dentro de mim. / Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade. / Sei que o mundo existe, mas não sei se existo. / Estou mais certo da existência da minha casa branca / Do que da existência interior do dono da casa branca [...]” (PESSOA, [19--], p. 125-128).

O poeta começa justamente se perguntando sobre a existência de uma possível essência das coisas, aquilo que está no centro. Mas existe mesmo algo dentro? Se existe, o que é? Seja o que for, existindo ou não, o que realmente podemos conhecer é o externo. A realidade exterior que se apresenta aos sentidos.

Voltamos novamente à questão levantada por Gumbrecht sobre os processos de interpretação da realidade e a necessidade de penetrar além da superfície das coisas, para descobrir as suas essências. Mas existe um além da superfície? Existe uma essência? E em relação a nós, seres humanos, existe algo que nos comanda lá de dentro, ou mesmo de fora, algo que não é nosso corpo?

O poeta, mais uma vez, afirma sua crença naquilo que pode ser apropriado pelos sentidos, concluindo pelo corpo:

[...] Creio mais no meu corpo do que na minha alma, / Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade. / Podendo ser visto por outros, / Podendo tocar em outros, / Podendo sentar-se e estar de pé, / Mas a minha alma só pode ser definida por termos de fora [...] / Existe para mim — nos momentos em que julgo que efetivamente existe — / Por um empréstimo da realidade exterior do Mundo [...] (PESSOA, [19--], p. 125-126).

O corpo existe, pois pode ser sentido e, assim, reconhecido como algo real. O que estabelece a realidade é a capacidade de sentir ou de ser sentido. Voltando ao problema da

pedra, não sabemos se a pedra sente, mas podemos senti-la, então ela é real. Mas a alma (ou a consciência) não existe, devido à impossibilidade de ser sentida, existe como uma concessão minha, existe quando quero que ela exista, existe graças à minha vontade.

Aqui, Caeiro parece, mais uma vez, fazer uma discussão muito próxima à que Gumbrecht expressa em relação ao momento em que o ser humano passa a enxergar-se como excêntrico ao mundo, e cria a ideia de uma entidade intelectual e incorpórea. Caeiro parece se questionar não apenas em relação à consciência ou à mente, mas também em relação à alma e ao espírito. Essa outra coisa que está numa outra dimensão, que não é o mundo das coisas.

Seria este tipo de pensamento fruto de uma recriação a partir das ideias de Platão sobre o mundo das ideias? Mas um mundo das ideias que está em nós e não em outro lugar distante e inacessível. Um mundo das ideias que não guarda toda a perfeição como o platônico, mas é a única forma de chegar a ela, através da pretensa possibilidade de penetrar nas coisas e descobrir sua essência.

Não seguindo neste rumo, Caeiro propõe que o eu concreto é o corpo, o eu interior existe como uma concessão do corpo, e não o contrário. Eu sou o meu corpo e posso conceder o direito desse outro eu interior existir. Por outro lado, as coisas existem independente da minha vontade, pois meu aparelho sensorial é uma forma de se apropriar da realidade, não de criá-la. Isso desfaz quaisquer pretensões do “eu interior” em afirmar a realidade como sua criação, pois as coisas existem independente dele.

Para sentir basta o corpo, não é necessário um eu interno (alma, espírito, ou seja lá como queiramos chamar o nosso eu interior) para exercer esta função. No livro “Nietzsche e a verdade” (1999), Roberto Machado cita uma frase atribuída a Nietzsche, nela podemos constatar que este filósofo também considerava a importância fundamental do corpo em nossa relação com o mundo: “Tomar o corpo como ponto de partida e fazer dele o fio condutor, eis o essencial. O corpo é um fenômeno muito mais rico e que autoriza observações mais claras. A crença no corpo é bem melhor estabelecida do que a crença no espírito.” (MACHADO, 1999, p. 93).

É necessário destacar um pequeno trecho do poema que parece ser referência à filosofia nietzschiana. Após se questionar sobre a possibilidade do mundo ser um erro, Caeiro encerra com a pergunta: “[...] Mas por que me interrogo, senão porque estou doente? [...]”. Não pude deixar de transportar-me às minhas leituras da “Genealogia da moral” (1999) do filósofo prussiano-alemão, bem como às leituras do livro de Roberto Machado, já citado. A seguinte citação, retirada do segundo, livro nos faz estabelecer pontes entre o poeta e o filósofo: “Tendo-se desenvolvido tardiamente, a consciência é menos completa, menos

perfeita, menos forte do que os instintos; é mesmo um estado freqüentemente doentio” (MACHADO, 1999, p. 92).

Recentemente, li um pequeno texto<sup>79</sup>, atribuído a Fernando Pessoa, no qual ele tece críticas a Nietzsche. Mas não posso deixar de comparar o “eu interior”, citado por Caeiro, à consciência, segundo Nietzsche. Ambos fazem o ser humano adoecer, o que não acontece nos dias claros de lucidez, nestes o ser apenas sente: “[...] Nos dias certos; nos dias exteriores da minha vida, / Nos meus dias de perfeita lucidez natural, / Sinto sem sentir que sinto, / Vejo sem saber que vejo, [...]”. Talvez por isso o poeta se refira aos filósofos como doentes, pois estes são dominados pela consciência.

E talvez por isso, o poeta buscasse uma forma de conhecimento diferente daquela consagrada pela Filosofia e pela Ciência:

[...] existe no corpo humano um saber maior, que foi sendo progressivamente menosprezado e embotado pela valorização exclusiva do saber racional. Caeiro queria recuperar esse saber: “O ‘homem’ vai andando com suas ideias, falso e estrangeiro, / E os passos vão com o sistema antigo que faz as pernas andar./ Olho-o de longe sem opinião nenhuma./ Que perfeito que é nele o que ele é – seu corpo,/ A sua verdadeira realidade que não tem desejos nem esperanças./ Mas músculos e a maneira certa e impessoal de os usar.” (OP, p. 231). Caeiro remete sempre toda percepção aos sentidos, contrariando a tendência intelectualista: “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...” (OP, p. 205) [...]. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 160-161)

Continuando as reflexões sobre a consciência, acredito ser necessário destacar o poema intitulado “XLVI” do livro “O guardador de rebanhos”, pois neste o poeta parece querer falar sobre a criação artística, em especial da poesia, seu campo de trabalho, e da participação da consciência neste processo: “Procuro dizer o que sinto / Sem pensar em que o sinto” (PESSOA, [19--], p. 65-68). É interessante perceber que o poeta afirma dizer o que sente sem pensá-lo. Ora, não é preciso pensar para sentir, e a ação de expressar o que se vive, o que se sente não precisa ser realizada apenas com a predominância do pensamento. É bom lembrarmos o que diz Stanislávski em relação aos prejuízos causados por uma eventual preponderância da mente em nossos processos artísticos: “Como se sabe, o trabalho exagerado da mente e da consciência no momento da criação enfraquece o subconsciente” (STANISLÁVSKI, 1994 *Apud* VÁSSINA, 2015, p. 128).

Seguindo adiante, por meio dos versos de Caeiro, e retornando novamente à questão do sentir, que parece ser central em sua visão de mundo, o poeta parece cada vez mais confirmar a linha de compreensão que venho construindo: “Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir. O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado/ Porque lhe

<sup>79</sup> (ARQUIVO PESSOA, 1968, p. 135).

pesa o fato que os homens o fizeram usar”. O primeiro verso pode ser entendido a partir de duas interpretações principais: Nem sempre consigo sentir o que meu pensamento diz que eu deveria sentir; ou, nem sempre consigo sentir o sentimento verdadeiro, não condicionado pela sociedade. Na verdade, as duas interpretações parecem apenas revelar dois lados de uma mesma moeda. Parecem existir um sentir “puro” e um sentir condicionado pelo pensamento.

As duas interpretações parecem confirmar o fato de que o sentimento sofre a interferência onipresente da mente, dos pensamentos. E este tipo de pensamento é pesado, pois é obrigado a utilizar uma roupa que os homens, ou seja a sociedade lhe obrigou a usar. Roupa que, por sua vez, condiciona o sentir (Isso me faz pensar num outro tipo de pensamento, talvez o desejo do poeta; um pensamento nu?).

A solução para, ao menos, livrar-se dessas pesadas vestes talvez seja desaprender o que se aprendeu, para aprender ou reaprender a sentir: “E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos, / Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras, Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro, / Mas um animal humano que a Natureza produziu”. É necessário até mesmo despir-se de nossa capa, de nosso fato, das roupas que adquirimos e construímos por meio de nossa vida social, para sentir verdadeiramente. É necessário dar vida ao animal humano (e nisso não posso deixar de pensar em Nietzsche, novamente), ou ao menos soltá-lo de suas amarras da vida social, para que ele possa sentir em liberdade e até mesmo descobrir novas formas de exercer o pensamento.

Nos versos posteriores o poeta reafirma suas intenções sobre sentir a natureza apenas como quem sente, provavelmente livre do fardo pesado que lhe impingiram desde sua infância. Algo que, provavelmente, lhe foi passado em um longo processo “educativo”. E afirma seguir no seu caminho como um cego teimoso, errando e acertando. Inevitável não associar a cegueira à luta contra a ditadura da visão, o ocularcentrismo<sup>80</sup>. Este termo se refere à centralidade do olho em nossos processos de construção do conhecimento, em detrimento dos outros sentidos. E me arrisco a dizer que mesmo esse olhar, que também faz parte de um dos processos dos sentidos, já está muito domesticado pela forma atual que construímos de “estar no mundo”, embotado pelos conceitos, cego aos detalhes que não interessam, contaminado pela objetividade. Não enxergamos, selecionamos o que nos interessa. Vemos o que é útil, não saboreamos os detalhes. No processo de constituição de nossa sociedade, nossa visão foi treinada para exercer uma prática utilitarista.

---

<sup>80</sup> Termo utilizado na Arqueologia para denominar a ênfase na utilização do sentido da visão em procedimentos científicos. Para maiores informações procurar José Roberto Pellini (PELLINI, 2014) ou Yannis Hamilakis (HAMILAKIS, 2015).

A visão parece ser condicionada pela roupa que a sociedade lhe impôs. Ser cego é não se entregar a esse domínio. A cegueira ajuda a seguir o caminho do sentir sem amarras, o sentir natural do animal humano. Por isso o poeta afirma: “Sou o descobridor da natureza. / Sou o argonauta das sensações verdadeiras. / Trago ao Universo um novo Universo / Porque trago ao universo ele-próprio” (PESSOA, [19--], p. 67). Este é o caminho do poeta Caeiro, o de descobrir as sensações verdadeiras, expô-las. Revelar para nós humanos o que somos e também o que é a realidade. Revelar o novo é revelar o que está por baixo dos condicionamentos, das criações feitas pela sociedade humana. Por isso trazer um novo universo é revelá-lo, antes de qualquer coisa.

O poema “Vive” parece trazer importantes contribuições para a nossa discussão: “Vive, dizes, no presente, / Vive só no presente. / Mas eu não quero o presente, quero a realidade; / Quero as coisas que existem, não o tempo que as mede” (PESSOA, [19--], p. 142-143). Vive, diz o autor, como se diz vê a quem enxerga perfeitamente, mas como “ordenar” que viva a alguém que está vivo? Talvez não se trate de ordenar, e sim de questionar as formas de vida que vivemos, a importância que centramos mais nos conceitos que criamos, em detrimento das coisas que estão à nossa volta. E, realmente, estamos cada vez mais preocupados com a passagem do tempo do que com a possibilidade de viver a vida, de aproveitá-la.

O fato é que esta parece ser a forma de estabelecer uma discussão sobre o presente e, fatalmente, sobre o passado e o futuro. O presente, assim como a alma, citada no poema “Seja o que for”, existe por que queremos que exista, existe como consequência da existência real das outras coisas. O poeta não quer qualificar as coisas apenas, não quer apenas colocá-las dentro de um esquema temporal. Como aparece exposto em todos os poemas tratados até aqui, seu maior interesse reside na existência das coisas, na sua própria relação com elas. Como já foi dito também, a forma de estabelecer de forma satisfatória essa relação, de afirmar a sua realidade é por meio de nosso aparelho sensorial.

Pensar nas coisas no presente ou no futuro separa as coisas de si próprias, pois cria uma outra coisa; a coisa no tempo. Mesmo dizer que elas são reais causa também este efeito, pois a realidade é um conceito; “Eu nem por reais as devia tratar. / Eu não as devia tratar por nada” (PESSOA, [19--], p. 142). E mesmo coisa é um conceito, por isso é melhor tratá-las por nada. As coisas são a sua representação material no espaço, são aquilo que tocamos, cheiramos, saboreamos, vemos e também aquilo que produz o que ouvimos. As coisas são a sua presença.



O poeta propõe, para estabelecer uma relação real com as coisas, algo bastante simples, embora, devido às nossas formas de enxergar o mundo, sejam algo difícil para a maioria das pessoas na atualidade: “Eu devia vê-las, apenas vê-las; / Vê-las até não poder pensar nelas, / Vê-las sem tempo, nem espaço, / Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê. / É esta a ciência de ver, que não é nenhuma” (PESSOA, [19--], p. 142).

Retornando à nossa discussão anterior em relação ao sentido da visão, este é, talvez, o menos passivo dentre os nossos sentidos, pois não se contenta em esperar pelos estímulos, vai até eles, os invade. Um sentido condicionado e bombardeado pelo excesso de estímulos. Diante disso, várias questões se impõem: Como enxergar além da visão? Além da normalidade de um sentido que opera incessantemente durante o dia, pois, diferentemente dos outros, é estimulado constantemente. Além disso, como sair da domesticação a que a visão foi imposta?

Caeiro não quer observar com os olhos da ciência, ou com os olhos domesticados pela nossa educação, moldada pela ciência. Ele quer apenas ver as coisas sem precisar pensar nelas. Talvez sem precisar da “presença” incômoda da mente discursiva a que se refere Richards (2014) no livro “Trabalhar as ações físicas com Grotowski”, aquela responsável por etiquetar, dividir e repartir o mundo. Talvez prescindir da consciência e suas potenciais formas de causar o adoecimento, como citado por Nietzsche.

Por isso o poeta recomenda que apenas se veja, sinta, perceba a coisa. Ver até que só exista o que se vê, nada mais. Eis, talvez uma forma de estar realmente vivo! Eis uma forma, talvez, de construir o saber diferente da que estamos acostumados, com o corpo participando do processo como um todo, pois neste processo de sentir, de ver, o corpo é fundamental. Possuímos um corpo que estabelece as nossas mediações com o mundo todos os dias, que possibilita as nossas relações com os mundos natural e cultural.

A partir dessas leituras, referentes à obra de Caeiro, comecei então a me lembrar que os sentidos não são apenas uma forma de captar as informações sobre o mundo à nossa volta, são uma forma de estabelecer relações com o mundo, com as coisas do mundo. Foi aí que me dei conta de que sentir não é apenas identificar qualidades de objetos, tampouco coletar informações passíveis de serem descritas, sentir é entregar-se à experiência. Peço licença para citar novamente Larrosa Bondía: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21). Mas basta querer entregar-se à experiência para que ela aconteça? Basta a minha vontade para que a minha experiência com as coisas se modifique? Isso é suficiente para superar os vários anos em que minha visão esteve treinada apenas para coletar informações? Basta isso para livrar-me dos meus fatos, como diria Caeiro?

Como transformar em experiência algo que mais se aproxima do corriqueiro, do cotidiano? Pois enxergar as coisas à minha volta parece ser algo banal. Ora, talvez o seja justamente pelo fato de, em minha vida inteira, ter sido treinado para isso, para apenas ver as coisas como triviais, ou apenas a ver o trivial nelas. É necessário lembrar o primeiro poema do qual falamos neste texto e observar as coisas em busca do seu real mistério, que são elas mesmas.

Mas como realizar essa tarefa? Entregando-se à observação, da mesma forma que os filósofos que o poeta critica? Procurando nas coisas seus detalhes ocultos? Aqui, é necessário relembra o que Gumbrecht foi buscar na filosofia de Heidegger. Sobre a revelação, ou desvelamento do Ser (que parte do Ser). Talvez não se trate de querer enxergar o objeto com um olhar mais acurado que o da observação cotidiana, e sim buscar uma experiência real. Isso parece entrar em rota comum com o pensamento de Caeiro e, além disso, me faz voltar àquela reflexão que tem sido constante nos diversos poemas: É preciso sentir, ver, sem pensar, apenas ver. Descobrir a coisa pelo que ela é, apreciá-la.

Isso nos leva a conduzir nossa discussão um pouco mais além, pois sentir não é apenas a forma de conhecer, como disse acima, é uma forma de estabelecer relações com as coisas à nossa volta, e mesmo de desfrutá-las. É preciso senti-las antes de qualquer coisa. Induz a pensar na vida como uma experiência realmente estética, na qual estar em contato com as coisas do mundo é realmente desfrutá-las, talvez num nível em que “nossos fatos” atuais não permitam tais proveitos.

No poema “Gozo os campos”<sup>81</sup>, por exemplo, o poeta parece fazer, mais uma vez, apologia à importância do sentir, mas dessa vez com ênfase em desfrutar as coisas do mundo. Interessante a contraposição entre gozar e reparar, presente no primeiro verso. Reparar está ligado ao mundo do coletar, do identificar, talvez o poeta sugestione que se deva aproveitar com a visão. Neste sentido, o olhar já é um gozo, um desfrute, já se encontra despido de qualquer possibilidade de atribuição de significado, pois gozar é gozar.

Gozo os campos sem reparar para eles.  
 Perguntas-me por que os gozo.  
 Porque os gozo, respondo.  
 Gozar uma flor é estar ao pé dela inconscientemente  
 E ter uma noção do seu perfume nas nossas ideias mais apagadas.  
 Quando reparo, não gozo: vejo.  
 Fecho os olhos, e o meu corpo, que está entre a erva,  
 Pertence inteiramente ao exterior de quem fecha os olhos  
 À dureza fresca da terra cheirosa e irregular;  
 E alguma coisa dos ruídos indistintos das coisas a existir,

---

<sup>81</sup> (PESSOA, [19--], p. 103).

E só uma sombra encarnada de luz me carrega levemente nas órbitas,  
E só um resto de vida ouve.

O sentir-conhecer já apareceu exposto em outros versos dos primeiros poemas, aqui conhecemos o sentir-desfrutar e o aproveitar. Mais uma vez o poeta demonstra a ligação entre os olhos e o pensamento nos versos: “Fecho os olhos, e o meu corpo, que está entre a erva, / Pertence inteiramente ao exterior de quem fecha os olhos”. Fechar os olhos é uma das formas de tirar a primazia do pensamento e acionar o corpo, de acionar a exterioridade do corpo e calar o que está em seu interior, pois ele é só exterior em contato com as coisas do mundo, com o exterior das coisas do mundo. Neste momento o seu tato pode sentir a dureza do chão e os seus ouvidos podem ouvir sons que antes talvez fossem inaudíveis. Tudo isso escondido pelos nossos processos conscientes, pelo pensamento que insiste em não nos deixar em paz. As coisas não tem paz!

Gozar é um ato que prescinde da consciência. A consciência embota o gozo, impede o desfrute por completo. Reparar é procurar elementos que denominamos nas coisas, ver, nesse sentido, não é sentir plenamente. A visão, provavelmente dirigida pela mente discursiva, tornou-se uma tirana que impede a democracia dos sentidos. Gozar é entregar-se às sensações, o que significa bem mais que as impressões captadas pelo nervo óptico.

Quando se fecha os olhos, o corpo pode exercer outras formas de desfrutar com os sentidos, por meio do toque nas ervas e na terra, que também emitem cheiros. Podemos mesmo escutar as coisas e seus ruídos comuns. Mas é bom ressaltar que não defendo a cegueira real dos olhos para potencializar nossas sensações, prefiro pensar em reeducar os olhos para apenas ver.

E esse ponto é importante pois os poemas lidos até aqui nos dão uma ideia de um poeta em luta contra o conceito e contra os discursos da filosofia. Seria ele contra a palavra? Talvez contra o poder que atribuímos a ela, poder que encobre as coisas que denomina. As palavras são a forma privilegiada que criamos para estabelecer comunicação com os outros seres humanos. Não precisamos abandoná-las e Caeiro, provavelmente, não queria isso. Sua poesia “[...] aponta para uma sabedoria que não consiste em conceituar, mas está numa vivência inteira do real” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 156). Por isso confia tanto nos sentidos “que nos revelam o real de modo imediato, sem deformações” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 160). Talvez buscasse apenas a forma de traduzir em palavras essas sensações e assim descrever a realidade que sentia.

O mesmo pode se dizer em relação à filosofia. Perrone-Moisés (2001) nos fala que já foram apontadas as afinidades da poesia de Caeiro com a fenomenologia. Apesar de criticar

os filósofos em sua poesia, sua crítica não é contra a existência dessa forma de pensamento e sim contra a forma de pensar dominante entre estes pensadores, que privilegia apenas a razão. O próprio Caeiro não deixa de ser filósofo, pois, por meio de sua poesia, elabora uma visão de mundo e para isso se utiliza de uma intensa reflexão sobre a nossa relação com a realidade, utilizando para isso a linguagem poética. Segundo Perrone-Moisés, em sua poesia, Caeiro:

Propõe uma espécie de filosofia; porém ao avesso dos sistemas filosóficos de nossa tradição, despreza a razão e o intelecto, desconfia das explicações totalizantes. Promete, como as religiões, uma harmonia, uma união, a paz interior e a libertação. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 149)

Bem, realizado este pequeno estudo em relação a este conjunto de poemas de Alberto Caeiro, acredito que posso elaborar uma “ideia da obra”. A partir desta ideia pretendo dar continuidade ao desenvolvimento do trabalho de exploração mental. Para D’Agostini “a idéia da obra é aquilo que o autor quer expressar com ela, seus conceitos, sua visão de mundo, sua posição” (D’AGOSTINI, 2007, p. 49).

IDEIA – No processo de desenvolvimento da humanidade, a ênfase que votamos aos processos de racionalização terminou por excluir outras formas de construção de conhecimento utilizadas pelas sociedades humanas. Mesmo admitindo a participação dos sentidos neste processo, consideramos o seu papel como acessório e por vezes até prejudicial à construção do conhecimento. Junto a isso, promovemos a desvalorização dos nossos sentidos ao centralizarmos as tarefas referentes à construção do conhecimento no cérebro e nos olhos - sentido corporal mais associado à investigação intelectual. Ambos indispensáveis ao processo de observação aprofundada das coisas. Neste mundo da razão, da mente analítica, da mente discursiva, do pensamento abstrato, do conceito, alguns seres humanos resolveram insurgir-se para afirmar outras possibilidades. Merleau-Ponty e Gumbrecht podem ser citados como alguns exemplos na Filosofia, Artaud e Grotowski, talvez, sejam bons exemplos no teatro. Na poesia, talvez possamos falar de Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. A intenção é mostrar um pouco dessa luta a partir da poesia de Alberto Caeiro.

## 2 UM POSSÍVEL CAMINHO DE ANÁLISE PELA AÇÃO NOS POEMAS DE CAEIRO

Partindo dessa ideia, formulada a partir dos temas que fazem parte da poesia de Alberto Caieiro e que talvez possam ser resumidos à valorização dos nossos sentidos em nossa relação com o mundo, acredito que posso proceder a um pequeno exercício a partir de um poema. Ressalto que, após essa “exploração mental”, minha tarefa aqui é propor caminhos para executar um trabalho a partir das improvisações, dos *études*.

Lembremos que o *étude* pode ser utilizado num processo de análise ativa como uma forma de criar ações físicas, isso é feito a partir das ações do texto, são elas que fornecem o material para iniciar a improvisação das cenas. Mas como criar as ações físicas a partir dos poemas de Caieiro?

Desde cedo percebi a necessidade de estabelecer uma ponte segura entre minhas intenções e o texto, o que me ajudaria a construir uma compreensão que estivesse fundamentada e fosse o resultado da interação destes dois elementos. Por isso parti da compreensão dos poemas de Caieiro. Iniciando por conhecer um pouco do universo que se encontrava em volta de sua obra, do período em que foi criada, até a formulação de uma interpretação, realizada a partir de alguns de seus poemas.

A forma que acredito ser adequada para estimular a criação de ações físicas deve partir da escolha dos verbos de ação presentes no textos, conforme sugeria Stanislávski. Uma escolha que leve em conta o conhecimento levantado sobre o poeta e sua obra. O trabalho aqui proposto é o de descobrir verbos que proporcionem o desenvolvimento de ações para a experimentação, e, conseqüentemente, possibilitem a criação de uma linha de ações a ser desenvolvida por ocasião da improvisação dos poemas. A utilização dos verbos é fundamental para fornecer os objetivos que desencadeiam as ações.

O problema é que a maioria dos verbos, referentes a quem diz o texto, não ajudam muito à construção de ações físicas, muitos deles remetem a estados: “Sou um guardador de rebanhos” - “Sei a verdade e sou feliz”. Sendo assim, uma outra possibilidade reside em utilizar os substantivos, transformando-os em verbos a serem utilizados durante as experimentações, seguindo desta forma uma orientação do próprio Stanislávski. Assim, o substantivo do primeiro verso, por exemplo, a palavra “guardador”, pode ser transformada em um verbo; guardar.

Alguns outros verbos, numa primeira vista, parecem mostrar-se infrutíferos para a criação de ações, como por exemplo: “Penso com os olhos e com os ouvidos” - “Pensar uma

flor é vê-la e cheirá-la/ E comer um fruto é saber-lhe o sentido”. Parecem, por um lado, indicar uma certa passividade corporal do agente, pois como traduzir em ações físicas o verbo pensar, verbo que geralmente não associamos ao movimento. E quanto ao verbo saber? Como saber o sentido pode ser traduzido em ações? Claro que isso implica um desafio para o ator, pois como expressar o ser e o estar? Um desafio positivo que pode encontrar respostas por meio de uma análise pela ação.

Até aí não havia me dado conta do universo em que realmente operava, adotava um pensamento muito centrado nas relações com a realidade, com uma construção criada a partir de um conjunto de ações realistas. Por outro lado, não estava levando em conta que trabalhava com a poesia e que, muito menos ainda, levava em conta a sugestão que o poeta me fizera quando entrei em contato com sua poesia. Não levei em conta que, por exemplo, pensar é sentir e sentir é muitas outras coisas que estão longe do que consideramos um estado de passividade. E aqui faço questão de ressaltar que não estou buscando com este processo descobrir as reais intenções do autor, não pretendo desencavar o real sentido das palavras do texto, mas, sim, respeitando a polissemia do texto poético, construir uma interpretação que sirva de base à experimentação e à criação teatral.

Seguindo esta linha de pensamento, também não intenciono descobrir as ações físicas corretas, como expressa Kusnet, mas ações físicas adequadas à leitura que desenvolvi, a partir da leitura do texto e do estudo sobre o poeta, seu tempo e sua poesia.

A partir disto, proponho-me então a tentar extrair do poema “IX” do livro “O guardador de rebanhos”, algumas possibilidades de ações a serem experimentadas, ações que podem, por sua vez, originar outras tantas ações físicas.

## IX

Sou um guardador de rebanhos.

O rebanho é os meus pensamentos

E os meus pensamentos são todos sensações.

Penso com os olhos e com os ouvidos

E com as mãos e os pés

E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la

E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor

Me sinto triste de gozá-lo tanto.

E me deito ao comprido na erva,  
E fecho os olhos quentes,  
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,  
Sei a verdade e sou feliz.

Numa primeira leitura do poema, poderia retirar os seguintes verbos e substantivos: guardador, pensar, comer, gozar, deitar, fechar. Esta seria uma escolha entre tantas possibilidades que se apresentam para uma adequação deste poema ao ambiente cênico. Mas, como venho dizendo, isso depende de uma série de outros fatores e, principalmente, das escolhas dos artistas que desenvolvem o trabalho.

Sendo assim, realizarei este trabalho de “pré-interpretação” do texto a partir do estudo que venho fazendo em relação ao autor e à sua poesia. Chamo esse trabalho de “pré-interpretação” não em referência a algum tipo de trabalho existente dentro da metodologia teatral, mas apenas como uma forma de destacar que este processo inicial de leitura visa apenas iniciar o processo de análise que se complementará a partir das improvisações por meio dos *études*.

O primeiro substantivo pode ser um poderoso criador de ações físicas e imagens. Embora guardar remeta a uma ação, de certa forma, passiva, guardar rebanhos é uma ação que pode dar margem a uma série de experimentações diferentes. Mas há um rebanho específico que deve ser resguardado e este rebanho é formado pelos pensamentos. Estes por sua vez não são pensamentos analíticos, racionais, mas o pensamento em sua forma principal, conforme os define o próprio poeta, sensações. Lembremos que os pensamentos reais, segundo Caeiro, como se pode ler a partir da poesia acima, representam o que para ele é o real conhecimento que se pode obter em relação às coisas do mundo, pensamentos são sensações.

Pensar é ver, ouvir, tatear, cheirar e acionar o paladar. A personagem guarda essas sensações. Talvez seja essa a forma de começar a construir conhecimentos, guardar sensações na memória, nas lembranças, assim me aproprio do mundo. É bom lembrar que, para o autor, sentir é a forma de entrar em contato com a realidade, de conhecê-la. Sendo assim, acredito que eu poderia sim partir da ação de guardar, experimentá-la de diversas formas improvisando o texto, sem nenhum compromisso de encontrar a ação correta. Mas não poderia deixar de privilegiar o sentir. Guardo o que sinto, penso o que sinto, guardo pois eu sinto. É preciso investir no guardar e no sentir.

Ao realizar experimentações referentes a este poema, não posso deixar de privilegiar a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar durante as experimentações. Acredito que estas

ações podem me fornecer caminhos e me ajudar a criar imagens que podem ser adequadas ao poema, criar imagens assim como o fez D'Agostini em sua experiência com os poemas de Sam Shepard.

Ressalto que esta é a minha forma de responder ao estímulo que o poema e o conhecimento que levantei sobre o poeta e sua obra me levam a desenvolver. Caminhos há outros, e verbos há outros, e criações haverá tantas outras possíveis. Apenas precisamos decidir por uma delas, e ainda assim, em se tratando de Teatro, quem garantirá que ela continuará a mesma entre o ensaio inicial e a última apresentação?