

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO EM RADIALISMO**

JOÃO CARLOS DE OLIVEIRA JÚNIOR

**PREPARAÇÃO DE ATORES:
Conexões entre Diderot, Stanislavski e Strasberg**

**BAURU
2010**

JOÃO CARLOS DE OLIVEIRA JÚNIOR

PREPARAÇÃO DE ATORES:

Conexões entre Diderot, Stanislavski e Strasberg

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Faculdade de Arquitetura,
Artes e Comunicação para a obtenção do
título de Bacharel em Comunicação
Social.**

Orientadora: Profa. Dra. Letícia Passos Affini

BAURU

2010

JOÃO CARLOS DE OLIVEIRA JÚNIOR

PREPARAÇÃO DE ATORES:

Conexões entre Diderot, Stanislavski e Strasberg

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Faculdade de Arquitetura,
Artes e Comunicação para a obtenção do
título de Bacharel em Comunicação
Social.**

Orientadora: Profa. Dra. Letícia Passos Affini

COMISSÃO EXAMINADORA

**Profa. Dra. Letícia Passos Affini
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”**

**Profa. Dra. Maria Angélica Seabra Rodrigues Martins
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”**

**Orientador de Arte Dramática Ms. Francisco Serpa Peres
Universidade de São Paulo**

BAURU

2010

A meus pais, pelo amor incondicional que é capaz de superar todas as peças do destino.

Agradecimentos

Agradeço a Deus pelos dons recebidos; a meus pais pela dedicação integral e zelo na minha educação humana e acadêmica; às professoras Letícia e Angélica pelas portas a mim abertas na Universidade; à professora Magê a quem devo minha iniciação no mundo da pesquisa; ao amigo Tailon pela busca incansável pela bibliografia; e a todos os outros amigos que compreenderam minha ausência neste período.

Et verbum caro factum est.

Jo 1, 14

RESUMO

A proposta deste trabalho acadêmico é comparar os métodos de preparação de atores de Denis Diderot, Constantin Stanislavski e Lee Strasberg, evidenciando a linha evolutiva que se estabelece entre eles, recortando-os de acordo com a estética audiovisual. Na primeira parte realizaremos o levantamento histórico e estrutural dos métodos, partindo do ensaio proposto por Diderot no século XVIII, passando pelo sistema de Stanislavski e finalmente aportando no método de Strasberg. Num segundo momento, elaboraremos a comparação entre esses estudos para, finalmente, em uma última etapa, discutir a evidenciação do processo evolutivo que origina as diversas técnicas da área, a fim compreende-las em sua plenitude a partir do apontamento dos pontos de interseção.

Palavras-chave: preparação de atores, Diderot, Stanislavski, Strasberg.

RESUMEN

El propósito de este estudio académico es comparar los métodos de preparación de actores de Denis Diderot, Konstantin Stanislavsky y Lee Strasberg, mostrando la línea evolutiva que se establece entre ellos, recortándolos de acuerdo con la estética audiovisual. En la primera parte se llevará a cabo el estudio estructural e histórico de los métodos, a contar de la propuesta de Diderot en el siglo XVIII, después por el sistema de Stanislavsky y, finalmente, por el método de Strasberg. En un segundo momento, se elaborará una comparación entre estos estudios para que entonces, en un último paso, discutir la notoriedad del proceso evolutivo que origina muchas de las técnicas del campo de acción para comprenderlas en su plenitud a partir de los apuntamientos de los puntos de intersección.

Palabras-claves: preparación de actores, Diderot, Stanislavsky, Strasberg.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1. A origem da preparação de atores	12
1.2. Preparação <i>versus</i> Direção	14
1.3. Diderot e o Paradoxo.....	16
1.4. Stanislavski e seu Sistema	21
1.5. Strasberg e o Método	28
2. MÉTODO	35
3. RESULTADOS E DISCUSSÕES	37
3.1. Relaxamento	42
3.2. Objeto	44
3.3. Memória	47
3.4. Comunhão	50
3.5. Adaptação	52
3.6. Improviso.....	55
3.7. SE	58
3.8. Sentimento de Verdade	60
3.9. Ator <i>versus</i> Personagem	63
3.10. Ensaios	65
3.11. Partitura	67
3.12. Texto	69
3.13. Objetivos	71
3.14. Espelho	73
3.15. Atuação Mecânica	76

3.16. Estética da Atuação	78
3.17. Natureza da Representação	81
3.18. Ética	85
4. CONCLUSÕES	87
5. REFERÊNCIAS	92

1 INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho acadêmico é comparar os métodos de preparação de atores conhecidos como Paradoxo sobre o Comediante, de Denis Diderot; Sistema Stanislavski, de Constantin Stanislavski; e O Método, de Lee Strasberg, segundo a conjuntura audiovisual. Partimos da hipótese que se analisarmos as construções desses três teóricos colocando-as paralelamente, apontando suas correlações, podemos, então, tratá-las como proposições complementares.

Poderíamos ter elencado aqui diversas outras teorias, como as de Meyerhold, Grotowski, Brecht, Toledo, que também derivam da mesma raiz. Entretanto, além de caracterizar um objeto de estudo bastante extenso – o que inviabilizaria a proposta – a maioria dessas correntes é deveras teatral, e não nos possibilitariam um recorte tão rico na construção da linguagem audiovisual como nos propiciam os três autores escolhidos.

Num primeiro momento, descrevemos como se iniciou a prática de preparação de atores no audiovisual iniciada no cinema, bem como as diretrizes de trabalho neste novo contexto. O foco recai sobre *Hollywood* e o *Star System*. A partir da falência desse primeiro sistema de gerenciamento surgiu a preparação tal como conhecemos hoje.

Na sequência são destacados os pontos que diferenciam a postura do diretor e do preparador durante a execução de um projeto. São elencadas suas funções específicas e a relevância do trabalho de cada um deles no processo audiovisual.

Em seguida, tratamos sobre as contribuições de Diderot, Stanislavski e Strasberg em itens isolados, os quais descrevem minuciosamente suas teorias dentro do recorte proposto. Este recorte limita-se a transcrever as práticas plausíveis de aplicação em audiovisual, isolando-as dos procedimentos destinados à criação exclusiva em teatro. Desta forma, são abordados o Paradoxo sobre o comediante (2006) – ensaio elaborado por Diderot por volta de 1773 dentro do ideal filosófico de sua corrente iluminista; o Sistema Stanislavski, inaugurado na Rússia, já no século XX e que revolucionou a maneira de interpretar; e finalmente o Método,

desenvolvido por Strasberg e que ganhou dimensões mundiais a partir de sua consagração em *Hollywood*.

Após a descrição do método de trabalho, são apresentados os resultados da pesquisa juntamente com a elaboração da discussão. Primeiramente fazemos um panorama geral sobre a constatação da confluência das três teorias segundo seus autores e comentaristas, bem como de sua aplicação em audiovisual. Posteriormente são elencadas individualmente as práticas de preparação de atores relevantes ao recorte, apontado as correlações entre os objetos de estudo. Foram analisados, respectivamente, os seguintes itens: relaxamento; objetos; memória; comunhão; adaptação; improviso; SE¹; sentimento de verdade; ator *versus* personagem; ensaios; partitura; texto; objetivos; espelho; atuação mecânica; natureza da representação; estética da atuação; e ética.

Por fim, apresentamos as conclusões que sintetizam os aspectos levantados durante esta pesquisa, fazendo uma breve retomada do percurso percorrido. Este trabalho científico busca enfatizar a evolução dos métodos de preparação de atores que, por sua vez, completam-se uns aos outros a partir das dificuldades encontradas pelos atores e das soluções apontadas por si mesmos.

1.1. A origem da preparação de atores

No princípio, o cinema desenvolveu-se como uma arte que primava pela ação – os atores eram meros executores de ações narrativas que se desenvolviam na tela e construíam uma história destinada a um público ainda restrito. Com o avanço da tecnologia cinematográfica e o surgimento do cinema falado, houve uma preocupação maior com a postura dos atores em cena e a maneira com que desempenhavam sua função. Em primeira mão, buscou-se suporte no teatro através do recrutamento de atores com experiência de palco, o que gerou certa teatralização e exagero da interpretação nesses primeiros tempos. A escolha dos atores primava pela busca de biotipos que se destacassem pelos belos semblantes e boa forma

¹ Foi adotada a grafia em caixa alta para o conceito de interpretação conhecido como SE a fim de diferenciá-lo de vocábulos de mesma grafia.

física. Com a freqüente repetição desses rostos nas películas, o público começou a identificar-se diretamente com os artistas, fato que deu origem ao *Star System*.

Vigorava na era do *Star System* uma relação intrínseca entre as produtoras e os atores. Os estúdios ditavam o modo de vida dos artistas, cuidavam de sua imagem perante a sociedade americana, davam subsídios para uma vida confortável e, conseqüentemente, atrelavam sua imagem à imagem dos atores. Os atores, por sua vez, recebiam altos salários e tinham vários benefícios garantidos; mas, ao mesmo tempo, se submetiam à censura das produtoras que cuidavam de suas agendas em tempo integral através de contratos de exclusividade que previam muito além da mera postura profissional, chegando a incluir cláusulas de cunho pessoal. Os filmes desta época foram apelidados de *pictures personalities*, visto que os espectadores acreditavam que os artistas interpretavam suas realidades pessoais na tela, tais quais eram idealizadas nas revistas de celebridades, sob influência dos estúdios. A teatralização do setor continuava em voga, e a estética do cinema acontecia de maneira estilizada, segundo os padrões trazidos diretamente dos palcos, inclusive sob forte influência da *Broadway*.

Contudo, a Crise de 1929 atingiu também a indústria cinematográfica e abalou as bases do *Star System*. Com a queda do sistema, houve uma demanda por uma nova forma de agenciamento e de atuação. Foi dentro desse contexto que surgiu a preparação de atores, para sanar as deficiências de um novo cinema, que não mais se pautava na figura ator e em sua reputação como fatores centrais.

O auxílio do *coach* – nome dado aos preparadores norte-americanos – na pré-produção cinematográfica marca uma era de liberdade que cria densas raízes na criação dos atores e que vigora até hoje. O *coach* é quem realiza os primeiros trabalhos com o ator, visando sanar suas dificuldades e desenvolver suas aptidões. Ele o faz através de exercícios específicos, muitas vezes advindos do teatro e que ganharam nova configuração no cenário audiovisual.²

Sendo assim, o trabalho deixa de ser focado na sustentação da imagem do ator e passa a enfatizar a exploração da psicologia da personagem. Nos roteiros, cai o arquétipo do herói e institui-se a presença do anti-herói: um ser susceptível a falhas e pecados, assim como os próprios atores e qualquer outra pessoa da vida comum. Começa aí a busca por novas estéticas de interpretação que satisfaçam o

² As funções do preparador são descritas no item 1.2 Preparador x Diretor.

novo padrão de produção hollywoodiano, incapaz de sustentar os contratos astronômicos que vigoravam na época do *Star System* e que tolhiam a autonomia dos artistas.

Para tal, novamente foram resgatadas no teatro teorias e exercícios que auxiliassem os atores em sua nova jornada de trabalho. Nesse reformulado contexto, destaca-se a figura de Lee Strasberg, um dos objetos de nosso estudo, que firmou sua carreira no *Group Theatre* e tomou posse da direção artística do *Actors Studio* no início da década de 50, dando início a uma nova Escola de interpretação.

A preparação de atores surgida no cinema, de certa forma acompanhou o nascimento da televisão – ainda que não em seu período inicial, no qual a TV sintetizava aspectos teatrais e agregava os produtos cinematográficos. Porém, a partir do desenvolvimento de uma linguagem própria e do surgimento da teledramaturgia, a televisão incorpora as técnicas cinematográficas de produção em um novo viés e mantém a preparação de atores numa outra escala, sobretudo nos *workshops* que acontecem durante a etapa de pré-produção.

No Brasil, o terreno da preparação de atores constitui-se um campo ainda muito recente. Destacam-se no cenário do cinema nacional nomes como Sérgio Penna e Fátima Toledo, com trabalhos datados no começo dos anos 80. O diferencial dos preparadores brasileiros é o trabalho com não-atores, que acontece visando preparar cidadãos comuns a uma realidade fílmica semelhante à qual pertencem, despertando seu senso de atuação especificamente para um determinado produto.

1.2. Preparador versus Diretor

Tratamos da preparação de atores porque, além de constituir um campo pouco explorado pelas recentes pesquisas acadêmicas, é uma função pouco usual no Brasil. Acreditamos que a função do preparador ainda esteja pouco esclarecida no cenário contemporâneo nacional.

O papel de diretor e preparador muitas vezes é atribuído ao mesmo profissional quando se trata de teatro. Na verdade o que vemos é o diretor

assumindo a condição de ensaiador, tornando-se assim o preparador de todo o elenco. Entretanto, quando se trata de uma produção audiovisual, as atribuições são distintas. Não apenas no que diz respeito ao hiato preparador-diretor, mas o próprio diretor assume uma postura diferente. Existem, no audiovisual, preocupações que vão além da conduta artística adotada pelo ator em cena.

Cabe ao diretor decupar o roteiro – concebendo planos, ângulos, enquadramentos e uma gama de outros fatores determinantes da linguagem audiovisual. Além disso, é ele que faz o elo entre todas as outras áreas envolvidas na produção, e que gerencia as demais direções (como Arte, Fotografia, Efeitos, Sonorização), ditando a estética adotada pelo produto. É também um dos responsáveis pelo *casting*. A direção de atores seria mais uma área quando tratamos de produção audiovisual. Muitas vezes, o diretor de audiovisual sequer está apto a dirigir atores, sendo comum a contratação de um profissional que exerça exclusivamente a função de diretor de elenco.

É dentro dessa concepção que o modelo hollywoodiano de Cinema estabelece a figura do *coach*, termo traduzido ao português brasileiro como preparador. Cabe a este profissional o trabalho com os atores no estágio da pré-produção e, em algumas ocasiões, durante a gravação/filmagem. É papel do preparador, em sintonia com o diretor, ditar as diretrizes de atuação e familiarizar o ator com o roteiro, bem como com seus colegas de elenco e demais da equipe.

O trabalho do preparador se insere em um período inicial, no qual o ator é orientado sobre a premissa dramática e a fundamentação de sua personagem; realiza *workshops* específicos a respeito da temática do produto e das atribuições de seu papel; e constrói suas próprias acepções primárias sobre ele baseadas no texto recebido – tudo acontece sob orientação do preparador. No estágio seguinte, o ator segue para o *set* onde colocará em prática os procedimentos elaborados com o preparador durante o estudo do roteiro e a construção da personagem. Nesse momento, seu trabalho se dá exclusivamente com o diretor, que fará as marcações e dará as indicações necessárias para a realização da cena. Fica a cargo do diretor solicitar a presença do preparador no *set*, caso julgue necessário que o processo de preparação se estenda até o momento prévio das gravações afim de enfatizar um ou outro aspecto da atuação.

Dessa forma, as funções de preparador e diretor coexistem de maneira uníssona. É o preparador quem dá suporte para que o trabalho do diretor seja bem

sucedido; é o diretor o responsável por fazer com que o trabalho do preparador se efetive e ganhe forma.

Na televisão brasileira, não é raro que o diretor esteja apto a dirigir seus atores, sendo comum ver as funções de diretor e preparador sintetizadas em um único profissional. Atuam da mesma forma como no cinema, sobretudo na fase inicial dos trabalhos que corresponde às pesquisas e desenvolvimento das personagens e da trama.

1.3. Diderot e o Paradoxo

Denis Diderot nasceu em Langres, na França no ano de 1713, vindo a falecer em Paris em 1784, onde se graduou em Artes, além de estudar Literatura, Filosofia e Matemática. O autor ganhou destaque ao encabeçar a edição francesa da *Cyclopaedia*, de Ephraim Chambers, entre os anos de 1751 a 1772, a qual foi revista e ampliada, recebendo o título de *Encyclopédie*. Diderot foi ainda um dos ideólogos da Revolução Francesa e do Iluminismo. É dentro do contexto Iluminista do século XVIII que ele produz sua obra, essencialmente filosófica.

Muito já se tinha escrito sobre a psicologia do artista criador. Mas é Diderot que apresenta um primeiro estudo sistemático da psicologia do ator. (CARBONELLI, 2009, p.8)

Paradoxo sobre o comediante foi escrito cerca de 1773, em forma de diálogo filosófico, e publicado postumamente em 1830. A obra está intrinsecamente ligada à tríade Bom-Belo-Verdadeiro inaugurada na Antiguidade Clássica. Os três elementos formam uma unidade indissociável. O belo seria alcançado a partir de sua identificação com que é bom, que por sua vez levaria em consideração os valores morais. Se algo é bom e belo, conseqüentemente é tomado por verdadeiro. Para o filósofo, a fim de que uma boa atuação seja verdadeira, ela deve, antes de tudo, ser bela. O teatro é visto como obra arte, e como tal, imita a natureza ao invés de reproduzi-la. O belo na natureza é efêmero; na arte, é eterno. Portanto, a arte eterniza a beleza da natureza.

Em Paradoxo, Diderot aparece como o interlocutor nomeado de Primeiro que conversa com o empirismo que marca a fala do Segundo. No que diz respeito ao título da obra, podemos dividi-lo em dois núcleos:

- Paradoxo: trata sobre a relação da máxima posta por Diderot que afirma que o ator deve sentir, mas não ser sensível – e sobre a qual trataremos posteriormente com mais zelo.
- Comediante: artista que desempenha vários papéis, ao contrário do ator que desempenha apenas determinados papéis. Segundo Carbonelli (2009), o termo tem acepção inversa ao português, onde o comediante representa apenas comédias. Para tanto, neste trabalho usaremos as denominações “comediante” e “ator” como vocábulos sinônimos.

O autor inicia seu discurso em Paradoxo já discorrendo sobre o modelo ideal, termo recorrente durante toda a obra. Este modelo seria constituído por um apanhado de características individuais advindas de diversas amostras que o comediante colhe na natureza a fim de construir um ideal, digno de reprodução na arte, já que, para ele, é função da arte aperfeiçoar a natureza. O processo de construção do modelo ideal dá-se a partir da observação de exemplares encontrados na sociedade que sejam similares ao papel, dos quais o artista colhe as características que lhe sejam úteis – que julga boas e, portanto, belas. Depois de uma seleção criteriosa das impressões coletadas, ele começa o trabalho de reflexão em relação a elas em seu papel segundo sua conveniência, para assim formar um modelo ideal que reúna os melhores pontos recolhidos em cada modelo real observado.

O grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível lhe serve de modelo, ele o medita e encontra, por reflexão, o que se deve acrescentar ou subtrair para o melhor. (DIDEROT, 2006, p.44)

Para Carbonelli (2009), são a observação e a reflexão que apuram o gosto e conduzem às melhores escolhas.

Uma vez que o modelo ideal não é encontrado na natureza, apreendemos que a atuação verdadeira não aconteceria de acordo com termos puramente naturais. Diderot (2006) destaca que a pura reprodução das coisas no palco, tal qual

são na natureza, ganharia apenas o sentido do que é comum. O que seria considerado verdadeiro no palco aparece conforme o modelo ideal, apurado e previsto, de acordo com a conformidade das ações e do discurso previamente estudado, construído a partir do que é bom e belo.

Ao fundamentar sua teoria no uso do modelo ideal, na busca de um parâmetro externo a ser reproduzido, Diderot exclui automaticamente a herança cognitiva do artista na criação de seu papel. Este ponto fica bem claro durante a enunciação da máxima:

Se ele [comediante] é ele quando representa, como vai deixar de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como vai perceber o ponto certo em que deve se colocar e se deter? (DIDEROT, 2006, p.23)

De acordo com sua teoria, a representação de acordo com a vivência do próprio ator seria banal e destinada aos artistas menores. Além do mais, o autor é categórico ao dizer que o ofício de representar seria o mais infeliz entre todos caso fosse pré-requisito que o ator se baseasse em suas experiências cotidianas, melancolias e agitações.

Ao colocar o modelo ideal em prática, o comediante dá à luz o que o autor metaforicamente chama de fantasma – um ser superior ao artista em qualidades. É este o artifício responsável pela ilusão da platéia: a partir do fantasma o artista dá vida ao personagem, sem sê-lo. O ator materializa os gestos, movimentos, ações e expressões do fantasma. A ilusão só existe para o público que toma o artista como personagem tamanha a eficácia do processo. O artista, por sua vez, tem plena consciência do que não faz parte de si mesmo. “A emoção é da personagem e não do ator. Nesse caso, o ator não deve ser, mas parecer ser.” (FERRACINI, 2006, p.62)

Antes de ganhar os palcos, toda a expressividade do fantasma passou por um árduo processo de ensaios e experimentações. Os procedimentos de reflexão do comediante, para Diderot, deveriam ser realizados mediante um espelho, o qual retrataria com fidelidade as posturas, expressões e sequências por ele adotadas durante a atuação, evidenciando exatamente os momentos propícios para sua realização, o que a tornariam consciente.

A atuação consciente é o ponto central das questões levantadas por Diderot.

O comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo um modelo ideal, com imaginação, com memória, vai ser um, o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado em sua cabeça. (DIDEROT, 2006, p.23)

O que o autor levanta nesse ponto é a capacidade do comediante de ser bem sucedido em sucessivas apresentações. Se o artista representasse de acordo com a sensibilidade e a efervescência das emoções num primeiro momento, ele não seria capaz de reproduzi-las nas subseqüentes funções. Diderot defende o uso de uma técnica com a qual seja plausível a manutenção da qualidade entre todas as apresentações desempenhadas pelo ator. Durante essa discussão, ele chama a atenção para o fato de que uma atuação consciente não necessariamente é uma atuação mecânica. Todas as paixões são marcadas por trejeitos característicos que facilmente seriam copiados pelos artistas medianos. Entretanto, são esses mesmos trejeitos do senso comum que o bom ator evita em sua preparação, não reproduzindo assim uma atuação clichê.

Ao questionar-se se o comediante sensível seria capaz de representar mais de uma vez o mesmo papel com a mesma intensidade, Diderot enuncia a principal tese de seu paradoxo:

É a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes. [...] Ser sensível é uma coisa e sentir é outra. A primeira é uma questão de alma e a outra de julgamento. (DIDEROT, 2006, p27-78)

Eis o maior questionamento em Paradoxo. O que o autor sanciona aqui é que o ator deve sentir as emoções da personagem a partir do modelo ideal que concebeu, e não por via das emoções desencadeadas por um processo autossensível. O sentir é a etapa intermediária entre o ser sensível e a expressão. O ator não se deve deixar levar-se pelos anseios da personagem, não deve sensibilizar-se para com ela, ou tão pouco ser sensível às suas deficiências e/ou provações; mas deve expressar as emoções do papel na medida em que o modelo ideal indica como conveniente, deve senti-las para garantir a veracidade, mas não deve deixar-se envolver por essas sensações.

Ainda assim, as primeiras sensações causadas pelo papel no ator podem vir equivocadas, aquecidas pelo calor da empolgação de um primeiro encontro. Para que o ator possa trabalhar na filtragem dos sentimentos em busca da perfeição, Diderot destaca a importância dos ensaios. É a partir dos ensaios múltiplos, que beiram o cansaço, que o comediante adquire a capacidade de discernir o que é excesso do que de fato é necessário para sua atuação. A capacidade de extrair os excessos da personagem vai sendo adquirida na medida em que o ator amadurece na profissão, ganha experiência e não se deixa corromper pelo ímpeto das paixões. É nesse período, sobretudo, que raramente o ator se encontrará despreparado.

Quando um ator bem preparado contracena com outro que não esteja ao seu nível, costumeiramente o primeiro se verá na condição de ter que abandonar seu trabalho para acompanhar o ritmo imposto pelo parceiro. Aos olhos do público, o bom ator parecerá inicialmente exagerado, ao invés de perceber o despreparo do ator menor. Muitas vezes é a vaidade do ator mediano que age em detrimento do espetáculo, na medida em que ele se recusa de adaptar-se ao parceiro de cena em busca do equilíbrio.

A vaidade e a inveja são outras preocupações destacadas pelo autor no campo da ética. Como toda arte, não se deve atuar para ganhar prestígio e status social, ou ainda adquirir vantagens. É desprezível a luta de egos e a busca por ovações. Mais do que isso, nessa arte deve haver a renúncia do particular em prol do coletivo. Diderot afirma que o ofício é uma questão de vocação ao dizer que o teatro é um recurso e não uma escolha. Atuar seria um dom, característica inata de alguns seres humanos, que muito respeitosamente devem desempenhar sua função, mantendo sua imagem incorruptível perante a sociedade. A arte tem papel educacional e moralizante; seria impossível a um indivíduo de conduta duvidosa manter sua credibilidade perante o público. Ainda tratando da vocação, ele destaca a importância do estudo e da formação do artista. O estímulo ao estudo das Artes deve provir da família e ser iniciado ainda na juventude. Ofício deve ser bem visto e seus aspirantes encaminhados às companhias de maneira natural, assim como, em sua época, acontecia com o sacerdócio e à carreira pública.

Nesses termos, Diderot formaliza a discussão a respeito da natureza criadora do ator. Seu objetivo é destacar os pontos que julga relevantes para embasar uma atuação segura e eficiente, embora não descreva efetivamente nenhum método para tal fim. Ainda que não haja diretrizes concretas traçadas,

Paradoxo traz contribuições singulares que despertaram, não somente nos atores de seu tempo, a necessidade de uma investigação mais profunda sobre a arte de representar.

1.4. Stanislavski e seu Sistema

Constantin Stanislavski nasceu em Moscou, na Rússia, em 1863, onde veio a falecer no ano de 1938. Em 1897 fundou o Teatro Popular de Arte, nome original do Teatro de Arte de Moscou. Viajou com sua companhia pela Europa e Estados Unidos entre os anos de 1922 e 1924, o que contribuiu para a difusão mundial de seu sistema. Em 1925 publicou “Minha vida na Arte”, uma espécie de autobiografia que narra sua trajetória nas Artes Cênicas. Em 1936, publicou nos Estados Unidos “A preparação do ator”, na ocasião traduzido por Elizabeth Hapgood, e que foi editado em seu país natal somente em 1938. O segundo volume da série, “A construção da personagem”, foi lançado treze anos depois. O primeiro trata sobre o trabalho interior do ator e o segundo sobre o exterior, o trabalho corporal. O terceiro e último volume do estudo proposto por Stanislavski, “A criação do papel”, discorre sobre a preparação de papéis específicos, aplicando a teoria descrita nos livros anteriores, e alguns novos conceitos.

A trilogia stanislavskiana é descrita em forma de diário. Stanislavski aparece como o jovem aspirante Kostia, que representa seus anseios e experiências de iniciante, tendo aulas consigo próprio, na figura do diretor Tortsov, quem nada mais é do que Stanislavski em sua maturidade profissional. Os alicerces da Escola Russa são firmados sobre uma atuação baseada na psicotécnica, capaz de dar uma natureza convincente à vida interior do papel. Trataremos da obra de Stanislavski considerando-a pelo conjunto, e não segmentando-a de acordo com o conteúdo de cada volume.

Coube a Stanislavski a importante tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e de explicar ao ator contemporâneo como agir no momento da criação ou da realização. (GONÇALVES, 1999 apud STANISLAVSKI, 2002, p.8)

É Stanislavski quem vem inaugurar um sistema de trabalho aplicado às Artes Cênicas. Um conjunto de técnicas que visam nortear o trabalho do ator e dar-lhe segurança durante o processo criativo. É ele também quem institui a figura do diretor, função de papel predeterminado e indispensável, que dedica sua atenção exclusivamente ao ator durante seu processo de descoberta. São inúmeros os procedimentos e exercícios descritos pelo autor ao longo da trilogia. Como proposto, manteremos o foco dessa descrição nas questões plausíveis de aplicação direta ao audiovisual que auxiliem especificamente no processo de preparação do ator, não nos preocupando neste momento com as descrições das técnicas que visam um melhor proveito do artista no decorrer de sua função no teatro.

Num primeiro contato do artista com a obra, antes mesmo de iniciar seu processo criador, ocorre a leitura do texto escolhido, a qual servirá de base para todo o trabalho individual subsequente. A primeira leitura deve, então, ser realizada por uma única pessoa que não carece se preocupar com as entonações e acentos da fala, mas exclusivamente transmitir ao ator o cerne de seu objetivo criador.

A questão do belo artístico também permeia a obra stanislavskiana. Os estudos russos não desejam apenas que a vida seja recriada no palco, mas que seja feita de forma artística e bela. Uma arte sem beleza, sem vida própria, estaria fadada ao mecanicismo, marcado pela atuação pautada em “carimbos”, que nada mais são que as maneiras clichês de reproduzir os sentimentos humanos. Os clichês preenchem os momentos de atuação vazia, que não foram previamente explorados durante a construção da personagem, e muitas vezes estão relacionados com a plasticidade estética dos movimentos e das falas, gerando a tão comum teatralidade, objeto de desprezo dos russos nesse período. A recorrente plasticidade é herança do ballet, arte tradicional na Rússia que influenciou outros campos artísticos. Ainda preocupado com a plasticidade exagerada, que conferiria artificialidade à cena, o autor aponta o espelho como artifício perigoso para o estudo do ator, na medida em que o objeto trabalha as impressões externas sem a exploração da motivação interior dos movimentos e expressões.

São essas motivações interiores que devem gerar o processo de ação. A ação por si só não desperta sentimentos, são os sentimentos que geram as ações. As ações podem ser tanto externas quanto internas: as externas correspondem diretamente às ações físicas; as internas são fruto da intensidade interior que muitas vezes é o elo essencial do processo artístico.

Uma vez que todas as ações são o resultado de um processo interior (ainda que sejam exprimidas exteriormente), Stanislavski aponta uma ferramenta capaz de estimular esse processo. O mágico SE desencadeia uma série de suposições que despertam o ator para a atividade criadora. O SE conduz o ator a agir como a personagem, o primeiro estágio percorrido para alcançar a plenitude do papel, marcada pelo eu sou, chave final do processo, que sintetiza a fusão completa entre ator e personagem.

O SE atua como alavanca para o trabalho subconsciente do artista, que deve funcionar de acordo com as circunstâncias dadas. Motivado pelo SE, o ator deve primeiramente se perguntar: quando, o que, onde, por que e como a personagem age, o que muitas vezes é marcado pela intencionalidade do texto. Essas são as bases para o exercício da imaginação, que cria coisas plausíveis de acontecerem – ao contrário da fantasia que inventa coisas que não existiriam. Essa parte do discurso stanislavskiano marca a área de aplicação de seu sistema, limitado-a à representação de cunho real e levando-a à conseqüente exclusão do Realismo Fantástico, Operísticos e demais formatos.

O trabalho de concentração de Stanislavski se baseia primordialmente em objetos e círculos de atenção. Os objetos são responsáveis por ancorar a atenção do ator no ato da representação e que lhe conferem verossimilhança, marcando o discurso do eu sou, que gera a ilusão de realismo na platéia. São objetos comuns à cena, que podem estar perto ou longe do artista, dependendo do seu nível de concentração – quanto mais próximo o objeto, mais fraca a capacidade de concentração. O objeto por si só é tomado como um ponto de atenção. A observação de suas características e a construção valorativa daquele objeto no contexto da cena são responsáveis por manter o ator focado em seu objetivo cênico. Um conjunto de objetos próximos ou o espaço delimitado entre artista e objeto constituem um círculo de atenção. Uma ação realizada com objeto intensifica o contato do ator para com ele. Os objetos funcionam, ainda, como propulsores da concentração interior e são capazes de reavivar impressões sensoriais guardadas na memória do ator.

A memória tem papel essencial na construção técnica do Sistema. É o principal alicerce responsável pela difusão mundial das idéias de Stanislavski. Mais do que a memória utilizada para decorar falas, ou memória visual para fazer

descrições, o autor preocupa-se com a memória das emoções – aqui, também, sinônimo de memória afetiva. Ela se divide em duas partes:

- Memória das sensações: responsável por reproduzir as impressões sensoriais. Pode ser chamada de memória analítica.
- Memória do sentimento ou emocional: é a responsável por resgatar as lembranças sentimentais. Muitas vezes chamada puramente de memória afetiva por Stanislavski.

Memória afetiva (do sentimento) não denota exatamente reviver uma sensação, mas trazer à tona o estado de espírito do ator no momento em que ela ocorria. (STRASBERG, 1990) Já a memória das sensações está atrelada aos cinco sentidos, e é utilizada como recurso para estimular a memória afetiva.

Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. (STANISLAVSKI, 2002, p.207)

Durante a representação, ator lança mão de suas próprias emoções em prol da personagem. Ele deve viver a si mesmo no palco, adaptando-se às circunstâncias do roteiro. É a vida do ator que dá forma à da personagem. A isso Stanislavski chama de a pessoa no papel. Não é possível traçar um limite entre essas duas entidades. Há aqui um processo de fusão. O procedimento de resgate da memória afetiva é o principal elemento que confere veracidade à interpretação e que desencadeia o processo de inspiração.

Sempre e eternamente quando você estiver em cena, você terá de interpretar a si mesmo. Mas isso será numa variedade infinita de combinações de objetivos e circunstâncias dadas. (STANISLAVSKI, 2002, p.217)

Eis aqui, outro alicerce do estado do eu sou. Entretanto, essas lembranças emotivas não são um retrato fiel da realidade, podendo haver variações entre as representações dessas emoções, que se manifestam em maior ou menor grau. Cada uma dessas imagens dramáticas, assim como na natureza, é efêmera e não pode ser exatamente repetida.

A memória afetiva reforça no ator o sentimento de verdade naquilo em que está sendo representado. Quanto maior a crença do ator na cena, maior a veracidade com que ela será representada. Crença e verdade são valores complementares. Stanislavski usa da falsidade e do exagero como artifício para chamar a atenção do ator para a realidade empregada na realização da cena. É possível, ainda, observar que há um ciclo vicioso entre veracidade e crença: quando me convenço da veracidade da cena, me sinto a vontade e creio no que se passa ao meu redor; ao crer na situação representada, tomo aquilo como verdade. Além do mais, a familiarização do ator com o papel durante o período de preparação e ensaios, torna as ações cada vez mais reais, aumentando assim o teor de veracidade da interpretação. Porém, nem tudo o que é real na natureza se faz crível em cena. O que se representa é a “verdade transformada em um equivalente poético pela imaginação criadora.” (STANISLAVSKI, 2002, p.198). O ator cria um modelo e então o transfere para a cena, a fim de que seu trabalho não resulte em pura imitação.

Delimitados os objetivos, o ator elabora o que é chamado de partitura – um diagrama composto pelas cenas e seus respectivos gestos, falas e acentos, responsáveis pela caracterização externa comum ao papel. Essa partitura, que pouco influencia no trabalho interior de construção da personagem, e serviria a qualquer ator que a representasse.

A criação fiel, concebida de forma real, também não é possível se o ator estiver munido de tensões. Stanislavski dedica boa atenção ao relaxamento e à descontração muscular. Ele nos mostra que enquanto há tensão física, não é possível racionalizar as nuances da vida interior do papel. O ator deve evitar que venha à tona a tensão que identificar como supérflua, e caso não consiga impedi-la, deve eliminá-la imediatamente.

Estes quatro elementos – relaxamento, objeto, crença e o mágico SE – constituem os quatro pilares do estado interior da criação. Juntos, eles despertam o estado nomeado como eu sou, ponto máximo da fusão entre ator e personagem. Concretiza-se aí a prática da psicotécnica. O ator trabalha no estágio que conhecemos como limiar do subconsciente.

Se pressentirem subconscientemente a verdade de uma peça, vocês terão naturalmente despertada sua confiança nela e o estado do eu

sou virá em seguida. [...] A inspiração não lhe veio por si mesma. Você a convocou, preparando terreno para ela. [...] Nesse estado, quase tudo o que faz é subconsciente, e ele não tem noção consciente de como efetua seu propósito. (STANISLAVSKI, 2002, p.346)

Segundo a teoria stanislavskiana, a completa imersão na psicotécnica dá subsídios para que o ator possa criar segura e livremente de acordo com a estética considerada ideal pelo autor.

Seguros de sua autonomia criadora, no momento da encenação, os diversos atores em atividade desenvolvem o processo de comunhão. Num primeiro momento acontece a autocomunhão, processo pelo qual o ator trava consigo mesmo um monólogo interior responsável por encadear logicamente todas as suas atitudes em cena, conferindo verossimilhança à atuação. Paralelamente ocorre um fluxo ininterrupto entre os atores que estão em cena composto por um intercâmbio natural de pensamentos e sentimentos responsáveis por efetuar as ações e concretizar os objetivos propostos. Durante o diálogo, os atores alternam entre a emissão e a recepção desse fluxo. O indivíduo emissor é nomeado de irradiador e o receptor, de agarrador. Durante o processo de comunhão, é trivial que aconteça o que o autor reconhece como adaptação, termo para designar a capacidade que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras durante sua relação (2002, p.268). Essa adaptação ocorre de maneira espontânea, individual e de acordo com a circunstância do momento. Podemos perceber aí o esboço de um processo de improvisação dentro da psicotécnica.

O fluxo de ações está ligado a pequenos núcleos chamados de objetivos, que encadeados em uma linha direta de ação, levam a atividade criadora até o superobjetivo, cerne do argumento dramático, e que juntos conferem verossimilhança à representação.

Stanislavski também dedica atenção à questão da ética na profissão. O autor é categórico ao dizer que devemos amar a arte em nós e não a nós mesmos na arte (2004, p.334), e que devemos estar dispostos a fazer sacrifícios de nossos papéis em prol do todo. Representar é uma arte que acontece coletivamente, e onde um indivíduo tem responsabilidade sobre o conjunto.

Ele [o ator] precisa de ordem, disciplina, de um código de ética, não só para as circunstâncias gerais do seu trabalho como também, e

principalmente, para os seus objetivos artísticos e criadores. (STANISLAVSKI, 2004, p.334)

O artista deve manter-se longe de escândalos ou qualquer outra ocasião que possa causar danos à sua reputação e conseqüentemente à sua equipe de trabalho, uma vez que o público não dissocia sua vida particular da profissional. Devido a isso, as questões acerca da moral e da boa conduta social são discutidas no capítulo reservado à ética. Ao entrar em seu ambiente de trabalho o ator deve deixar para trás seus problemas, vícios, e tudo o que desvie sua atenção do fim artístico. Disciplina é um ponto primordial para o trabalho do ator, que jamais deve se atrasar, prejudicando assim o andamento das atividades de todo o grupo. A formação deve acontecer em caráter integral; o ator não deve dedicar-se à sua arte somente no momento em que estiver executando sua função, mas sim fazê-lo cotidianamente. Ele próprio é seu instrumento de trabalho, portanto deve privar-se de tudo que possa prejudicá-lo. Vaidade e inveja também são sentimentos condenados pelo autor. Um artista não deve usar de seu ofício para autopromoção, quanto menos agir em detrimento do outro para atingir sucesso, gerando problemas de trabalho.

Stanislavski, sem dúvidas, destaca-se pelo seu pioneirismo. Antes de tornar-se diretor, Stanislavski foi ator e vivenciou as dificuldades do processo criador, e assim adquiriu subsídios para a elaboração de estratégias diretas que facilitassem a criação no ato da representação. A possibilidade do uso concreto de uma técnica que se pauta na bagagem individual de cada artista garante particularidade à vivência de circunstâncias da mesma natureza por diversos atores e a possibilidade de inovação em diferentes montagens de um mesmo texto; ao mesmo tempo confere universalismo ao seu sistema e possibilita a expansão de seus horizontes. Através de suas turnês pela Europa e Estados Unidos o autor instaurou as raízes de um sistema que solidificou a arte e apontou diretrizes para outras novas investigações, sendo inclusive uma das bases para o desenvolvimento artístico da indústria hollywoodiana.

1.5. Strasberg e o Método

Lee Strasberg nasceu na Polônia em 1901 e morreu nos Estados Unidos em 1982, para onde havia se mudado ainda jovem, aos 8 anos, e onde também iniciou sua carreira no teatro em 1923. Foi aluno de Richard Boleslavski, discípulo de Stanislavski, com quem aprendeu profundamente as bases do sistema russo. Logo em 1931, fundou o *Group Theatre* ao lado de Clurman e Crawford, no qual iniciou seus próprios estudos baseados no Sistema Stanislavski. Tornou-se diretor artístico do *Actors Studio* em 1951, solidificando, assim, suas experiências.

O Método considera o ator como um artista criativo que deve traduzir idéias, intenções e palavras do autor em uma apresentação viva. Nessa apresentação, o som da palavra engloba tanto o significado, como a sensação, a emoção e o comportamento. Uma nova realidade é adquirida. (STRASBERG, 1990, p.235)

Um importante apontamento feito por Strasberg serve para nortear os atores e diretores que se dedicam ao seu método: a diferença entre sentir e expressar. O ator que não conhece a forma exata de se expressar em cena, não é necessariamente o ator que não sente as emoções vividas pela personagem. Ele apenas está fazendo uso indevido de seu instrumento de trabalho, que é ele próprio. O Método vem a contribuir de maneira com que prepare o ator a estar apto para desenvolver uma boa performance em qualquer tempo e circunstância, de acordo com uma série de passos e exercícios que são associados naturalmente à sua rotina durante o processo de treinamento. O Método se compromete a preparar o ator para atuar nas mais diversas estéticas da Arte, tornando possível sua criação inclusive nos moldes do Realismo Fantástico, haja vista que o trabalho de preparação visa ensinar o ator a interpretar também de forma estilizada sem a perda do comportamento lógico.

O ponto inicial do trabalho de Strasberg se firma nas bases do relaxamento corporal do artista aliado à respiração. A respiração prepara o aparelho do ator – seu corpo – para as outras etapas do processo, ditando o ritmo no qual deverá trabalhar. A tensão é constituída pelo excesso de energia que inibe o fluxo das sensações, o que faz do relaxamento uma ferramenta necessária para a sustentação da atuação no palco; além disso, é o responsável por atenuar hábitos

inconscientes desnecessários à representação. O relaxamento acontece tanto na esfera mental como na física. Mesmo as áreas de tensão mental se expressam em áreas específicas do corpo, como têmporas, pálpebras e nariz. A tensão física manifesta-se principalmente nas áreas que englobam a nuca, ombros e costas. O relaxamento é, portanto, a chave para a concentração e a porta de entrada para o trabalho da memória emocional.

A concentração iniciada no processo de relaxamento é de suma importância para o bom desempenho do ator em seu trabalho emocional, e estão intrinsecamente ligados. Ela é a responsável pela concretização da realidade imaginária da cena. O detonador do processo de concentração é o mesmo utilizado para a memória emocional – o objeto – e que está ligado a questões sensoriais. O objeto atua como âncora para a concentração, aumentando o nível de crença do ator na situação dramática. É necessário estabelecer com ele uma relação intimista, que ative pontos necessários para as reações fisiológicas. É necessário estar atento a cada um dos sentidos e ver como eles respondem a cada objeto elegido. Esses objetos também são chamados de objetos correlativos, uma vez que são a ponte de uma ligação particular direta entre o ator e a emoção que ele deseja expressar.

Para Strasberg, as deixas sensoriais são capazes de desencadear no ator o processo emocional necessário à realização da performance. Através dos objetos – reais ou imaginários, dependendo da fase do procedimento – é iniciado um trabalho de reavivamento da memória mental responsável por despertar a memória sensorial, que por sua vez será capaz de estimular a memória emocional.

Neste momento é propícia uma pausa na descrição do Método para explanar os diferentes tipos de memória nele envolvidos. Segundo Strasberg, são eles:

- Memória mental: é a responsável por relembrar situações cotidianas
- Memória física: age como controladora dos músculos e adquire status de automatismo. É o que acontece quando aprendemos a amarrar o sapato, por exemplo.
- Memória afetiva: é o material que será aproveitado em cena. Divide-se em duas subcategorias:

- Memória sensorial: desperta as sensações dos cinco sentidos. Geralmente é reavivada por algum objeto imaginário. É conhecida também pelo termo memória analítica.
- Memória emocional: ou memória do sentimento e é responsável pelas reações fisiológicas da resposta emotiva às deixas sensoriais.

“O Método, por tanto, é [...] o procedimento através do qual o ator pode usar sua memória afetiva para criar uma realidade no palco.” (STRASBERG, 1990, p.152) A memória afetiva constitui o material básico para o ator na cena. É através dela que o artista aprende a controlar o fluxo de inspiração (1990, p.143). Ele primeiramente relaxa seu corpo e mente, e em seguida se recorda do momento que escolheu. Concentra seus sentidos em detalhes do objeto que sejam capazes de, finalmente, estimular a emoção. O ator não deve preocupar-se somente em recriar a emoção, mas sim em recriar a emoção exata para o êxito da cena. O foco desse processo não recai sobre as emoções, mas sim sobre os objetos correlativos, pois eles são os responsáveis por desencadear as emoções almejadas.

Outro ponto de destaque nos estudos de Strasberg é o improviso, responsável pela espontaneidade do artista no palco e à criação conjunta. Ele tem suas origens no trabalho da Commedia Dell'Arte italiana, na qual os comediantes trabalhavam apenas com argumentos dramáticos, livres de textos previamente decorados. Tal como em sua raiz histórica, seu foco está no realismo da representação, não necessariamente ligado a questões de fala, mas ao trabalho com a premissa dramática. O improviso ilustra a instantaneidade do momento atrelada ao fluxo de pensamento e sensações. É ainda o mecanismo responsável pelo ajuste e pelas reações entre os parceiros de cena através de um processo lógico de acontecimentos que, por consequência, faz com que o ator se desvincule do texto puramente decorado. O trabalho exclusivo com o texto é, para Strasberg, exercício de memória mental e nada tem a ver com representar (1990, p.129). O improviso não deve manter seu foco na relação entre pensamento e reação que ocorre dentro do ator, mas no desenvolvimento do comportamento lógico do artista, ainda que o fluxo contínuo dependa desses dois primeiros fatores – pensamento e reação interiores. Este é um processo essencial para que não haja antecipações por parte do ator, viabilizando assim a essência da ilusão da primeira vez, que confere

frescor à encenação. Além disso, o improviso traduz o que conhecemos por subtexto – aquilo que está pro trás de cada cena e que desenvolve a sequência das ações que nela ocorre, e que, por sua vez, conduz o ator ao comportamento exato relativo à personagem.

A fim de facilitar o processo de criação do ator, Strasberg descreveu alguns exercícios que devem ser rigorosamente executados durante o treinamento.

O primeiro deles é o exercício do desjejum que consiste em retomar o que ator bebeu em seu café da manhã. Primeiramente é feito com o objeto real – xícara, copo, etc. – e depois disso, sem ele. O exercício tem como objetivo estimular as reações sensoriais dos cinco sentidos através de um único objeto.

O segundo é o de olhar-se no espelho – penteando-se e maquiando-se para as mulheres; barbeando-se para os homens. A lógica do exercício é despertar a visão interior do ator através do contato consigo mesmo. A primeira observação é realizada com o ator em casa, durante a realização real desses procedimentos, e em seguida, sem os objetos necessários para tal fim. Esse exercício tem por objetivo diferenciar as reações sensoriais das musculares.

Caso o artista apresente alguma dificuldade nesse primeiro período do processo, Strasberg introduz alguns outros exercícios intermediários. O primeiro deles trata da diferença sensorial entre objetos de natureza diferentes, como madeira, seda e pele (1990, p.167). O foco do exercício está em mostrar que o comportamento muscular pode ser o mesmo, ainda que desperte reações sensoriais diversas. Outro exercício consiste em transformar um objeto em outro diferente – como, por exemplo, um chapéu transformado em cachorro (1990, p.168) – a fim de gerar uma sensação imaginária. Um último exercício é proposto nessa fase, caso nenhum dos anteriores venha a sanar as deficiências do ator. Trata-se do uso do objeto pessoal. Esse recurso é utilizado para que o ator desenvolva um vínculo maior com a situação e que, seguramente, desencadeará uma reação significativa para ele próprio.

Retomando o programa original de exercícios do Método, o terceiro deles consiste em recriar sensações de temperatura. Não envolve qualquer tipo de reação muscular, apenas sensorial. O ator é levado a estimular apenas as áreas do corpo envolvidas no exercício, e relaxar as demais.

A intensidade da memória sensorial é desenvolvida através do exercício subsequente, no qual o ator deverá recriar uma dor aguda em determinada área. É

um exercício puramente imaginário que visa estimular a imaginação e a fé cênica do artista.

Na sequência, os sentidos são explorados individualmente, através de objetos reais, a fim reforçar a memória sensorial. Limão ou vinagre para o paladar, cheiro forte para o olfato, barulho agudo para audição, etc. (1990, p.170)

Depois de desenvolvidos exercícios sensoriais segmentados a cada um dos sentidos, passamos a trabalhar com exercícios de sensações globais. É o caso de recriar situações como o banho, sauna, uma caminhada na chuva. (1990, p.170). A finalidade desse exercício, além de desenvolver os sentidos de maneira geral, é desbloquear zonas de inibição, já que cada parte do corpo é capaz de uma reação independente das demais. Numa segunda fase desse processo, somamos o trabalho com o objeto pessoal imaginário para que desperte uma sensação ainda mais forte. Em seguida, acrescenta-se uma ação vocal como complemento da ação – geralmente um vocalize. Depois, o ator recria ações físicas do cotidiano para despertar uma construção lógica. Por fim, o artista deve apresentar um monólogo pré-determinado, enfatizando as sensações geradas pelo exercício e não apenas representando-o como de praxe.

Neste ponto, acontece a intervenção do diretor, que dá comandos específicos ao ator, observando como ele reage a essas novas indicações.

Strasberg acredita que as inibições próprias de cada ator podem, de certa forma, gerar tensões desnecessárias e comprometer sua performance. Muitas dessas inibições vem dos hábitos que o ator cultivava em sua vida particular. Para solucionar esse problema, ele propõe o exercício do momento privado. Ele é caracterizado pela sensação de particularidade e liberdade que confere ao artista. Nele, o ator desenvolve ações que realiza somente quando está retirado de todo o mundo exterior. O ator deve escolher um desses atos que pratica, e desenvolvê-los em cena durante sua preparação, perante o público. O objetivo do exercício é libertar o ator da autocensura e da preocupação com a recepção da platéia. Esse exercício apresenta relações com o solilóquio, responsável pelo encadeamento lógico de ações e verossimilhança da representação. Além disso, é um exercício plausível de ser aplicado em obras operísticas, ressaltando a viabilidade do Método no Realismo Fantástico.

Ainda no campo das preocupações com a inibição perante a platéia, o estudioso desenvolve o exercício do “canto & dança”. O exercício consiste em pedir

para que o ator fique relaxado e em pé, e comece a cantar uma música de sua preferência, separando as sílabas de cada palavra, porém mantendo o ritmo. Assim o faz para que tenha maior consciência do ato, e não atue mecanicamente. Numa segunda etapa, o ator deve mover-se de acordo com o ritmo da música. Mover-se de forma livre, e não dançar segundo passos previamente coreografados. O objetivo é conscientizá-lo do ritmo da ação e mostrar-lhe a espontaneidade dos gestos em cena. No estágio final, ele agrega as duas primeiras fases para que possa compreender as relações entre a energia da voz e o ritmo corporal. O objetivo geral é fazer com que ele se desprenda de seus vícios fonéticos e, ao mesmo tempo, controle sua expressividade; visa as conexões entre impulso e expressão. Outra vez, Strasberg nos apresenta um exercício que viabiliza o trabalho do ator em musicais e operísticos.

Strasberg acredita ainda que as diferenças entre ator e personagem possam ser usadas como material para a valorização e caracterização do papel. Para tal fim, o autor desenvolveu um exercício especial, nomeado de representação de animais, que se inicia com a observação de um animal pelo ator a fim de identificar as diferenças físicas entre si – não somente anatômicas, como também fisiológicas. A partir disso, o ator reproduz os movimentos do animal, conscientizando-se da ação de novos grupos musculares e de novas áreas do seu corpo. Através disso, pode incorporar também sons emitido pelo animal, até o momento de acrescentar palavras, dando origem ao personagem a partir do animal observado. O exercício enfatiza a ação física através da observação, e não mais das respostas sensoriais; focaliza o processo na personagem, e não no ator – que deve ser capaz de reconhecer o comportamento da personagem independentemente de sua própria experiência sentimental.

Dessa maneira, Strasberg estabelece vias mais seguras para a exploração da psicotécnica desenvolvida por Stanislavski. O diretor foi, sem dúvidas, o responsável pelo padrão de qualidade das atuações de *Hollywood*; foi também o mentor artístico de astros como Marlon Brando e Marilyn Monroe. Strasberg destaca a importância do trabalho de preparação do ator também na indústria cinematográfica, implementando o trabalho efetivo do *coach* nos *sets* de filmagem, que até hoje é o responsável por lapidar a interpretação de cada ator. A preparação artística, ao lado da incomparável qualidade técnica, ajudou a solidificar o padrão hollywoodiano de cinema.

Pudemos vislumbrar neste primeiro momento as proposições dos autores que configuram o objeto de nosso estudo. É a partir do breve resumo da enunciação de suas teorias que construiremos, doravante, a nossa discussão independente, pautada nas características aqui apontadas e que, por sua vez, possibilitarão a elaboração de uma comparação direta entre eles. Comparação, esta, que se abreviará a averiguar aspectos que julgar relevantes à conjuntura audiovisual, recorte desta pesquisa.

2. MÉTODO

A pesquisa teve início com a revisão da literatura que serve de base para esse trabalho científico, estando de acordo com as diretrizes estruturais da pesquisa bibliográfica exploratória. Foi realizada a leitura analítica das teorias elegidas que, segundo Gil (1996), é composta dos seguintes passos: leitura integral da obra; identificação das idéias-chaves; hierarquização das idéias; e sintetização das idéias. Após a minuciosa leitura da obra de Denis Diderot, Constantin Stanislavski e Lee Strasberg foram coletados os conceitos que estruturam as teorias e que mostravam-se relevantes para a preparação do ator no âmbito audiovisual. Por consequência, o primeiro item – da introdução – constitui-se de um breve resumo das enunciações dos três autores, e que se atém a descrever os itens aplicáveis ao recorte proposto.

Foram descartadas as práticas relacionadas à interpretação exclusiva em teatro, que fogem do recorte dessa pesquisa. Grande parte dos conceitos postos à parte pertence ao Método das ações físicas de Stanislavski (que se dedica ao preparo físico do ator para os grandes palcos) e seus estudos sobre obras específicas, que se encontram respectivamente nos volumes 2 e 3 de sua trilogia. Da mesma forma, não foi realizada nenhuma análise filosófica sobre a obra de Denis Diderot, limitando-se este estudo a extrair dela apenas os conceitos que discutem diretamente a criação do ator nas Artes Cênicas.

A partir da análise dos dados coletados no discurso dos autores, os conceitos abordados foram divididos segundo seu tema e agrupados em tabelas que possibilitassem sua comparação direta. A composição dessas tabelas é realizada através de categorias que “são estruturas analíticas construídas pelo pesquisador que reúnem e organizam o conjunto de informações obtidas a partir do fracionamento e classificação em temas autônomos” (DUARTE, 2009, p.79). Essas tabelas contém breves explicações sobre as proposições de cada teoria a respeito dos conceitos relevantes à preparação do ator em audiovisual. Suas nomenclaturas foram realizadas de acordo com os termos cunhados por Constantin Stanislavski, haja vista seu pioneirismo em observar e relatar diversos conceitos referentes ao processo de criação, conferindo-lhes uma denominação padrão. O objetivo não é obter generalizações, mas apenas criar um padrão para a designação dos conceitos e facilitar seu entendimento durante a etapa da discussão. Além do mais, os termos

stanislavskianos são tomados como modelo pela classe artística, que reconhece o valor das contribuições do autor para as Artes Cênicas.

A análise das tabelas foi realizada segundo o método comparativo que “realiza comparações com a finalidade de verificar semelhanças e explicar divergências. [...] É usado tanto para comparações de grupo no presente, no passado, ou entre os existentes e os do passado.” (ANDRADE, 2001, p.134) Foram ainda levantadas fontes secundárias de dados que se restringem aos comentaristas dos teóricos tomados objetos primários e que auxiliarão no entendimento da evolução entre as três teorias. São eles:

	Diderot	Stanislavski	Strasberg
Carbonelli	X		
Carreira	X		
Eines		X	X
Hethmon			X
Perales			X
Strasberg		X	

Tabela 1. Dos comentaristas.

Pautado nisso, a discussão será elaborada de maneira autônoma, baseada nas explanações das teorias desenvolvidas no capítulo I, reservado à introdução; nas comparações levantadas nas tabelas presentes referentes aos resultados; bem como nos comentaristas das teorias apresentadas. Para fins didáticos, o item destinado às discussões será desenvolvido juntamente com a apresentação dos resultados a fim de facilitar a compreensão da argumentação mediante a observação imediata das tabelas.

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Com o advento ocorrido em *Hollywood* a partir da queda do *Star System*, podemos assimilar uma nova linha de trabalho na representação audiovisual, que não mais se pauta na criação puramente instintiva, mas que se preocupa tanto com a qualidade de interpretação quanto com os recursos técnicos. Com a herança teatral influenciando diretamente a criação, se fez necessária a aplicação de um filtro que trouxesse para os novos meios apenas as diretrizes necessárias para criação no *set*, segundo as condições exigidas por este formato.

Entretanto, podemos observar que as preocupações e o cerne bruto da criação são semelhantes tanto para o teatro quanto para o audiovisual. É possível estabelecer paralelos não só quanto aos exercícios e técnicas, mas sim por todo o caminho realizado pelo processo. As diversas apresentações do teatro ao longo dos meses em que um espetáculo fica em cartaz podem muito bem ser comparadas aos diversos *takes* realizados durante a gravação de uma cena audiovisual. A repetição também é presente e faz-se necessário um artifício que possibilite a naturalidade do ator nessa repetição ainda mais contínua e instantânea.

Por outro lado, um fator que difere entre os meios e torna indispensável a presença do preparador é a falta de cronologia do processo audiovisual. Um ator deve estar apto a representar uma gama infinita de emoções de maneira imediata, sem a evolução comum prevista na trajetória de iluminação da personagem. Isso acontece devido à logística do trabalho audiovisual, que se dá de maneira muito diferente da teatral. É comum que ocorra num mesmo dia a gravação das cenas inicial e final de uma obra, a fim de aproveitar o deslocamento da equipe para uma determinada locação, por exemplo.

Outra grande diferença notada durante a evidenciação, e que diz respeito à migração entre os formatos, é a presença da construção da linguagem a partir de planos: no teatro temos a predominância unânime do plano geral, enquanto em audiovisual a construção se dá a partir da multiplicidade de enquadramentos, possibilitando o olhar a partir de um close ou um plano detalhe. Em ambos os casos temos o direcionamento da atenção para um determinado ponto da atuação. Porém, enquanto no teatro se faz necessária uma carga energética infinitamente maior para dar destaque ao foco da atuação, no audiovisual o ator mantém-se na mesma

intensidade de ação, bastando que a câmera se aproxime e valorize o ponto de destaque.

Caracterizando especificamente a telenovela, expoente das Artes Cênicas no Brasil, temos que esta é uma obra aberta, sujeita a modificações durante seu período de exibição. A fim de manter a audiência é plausível que ocorram mudanças significativas no perfil das personagens, alterando assim todo o trabalho de preparação realizado num primeiro momento. O ator deve encontrar-se flexível a essas mudanças, podendo contar com o auxílio de seu preparador e/ou diretor que o encaminhará para a nova concepção de seu papel. O trabalho dos *workshops* e o estudo da personagem em parceria com o preparador fazem-se constante diante desse quadro, que deixa o ator susceptível a alterações imprevisíveis durante sua criação.

Agora, tratando diretamente das teorias apontadas e concretizando a hipótese levantada no início desta pesquisa, as tabelas a seguir trazem os frutos da investigação realizada no primeiro capítulo desse trabalho científico, no qual foram destacadas as principais diretrizes do trabalho de Diderot, Stanislavski e Strasberg, viáveis de aplicação na conjuntura audiovisual. Elas constituem a base para a sustentação da discussão que acontecerá imediatamente às suas apresentações.

A nomenclatura da maioria dessas tabelas segue o padrão stanislavskiano com a finalidade de facilitar o entendimento do leitor ao criar uma normatização para a designação dos termos.

Nelas são apontadas as características que julgamos relevantes para a construção audiovisual, as quais foram devidamente citadas e explicadas de acordo com o pensamento de cada autor, sem haver aqui qualquer juízo de valor por nossa parte a respeito da enunciação de cada teórico.

A disposição dos conceitos obedece a uma lógica de encadeamento dentro do processo básico de preparação; são também dispostos paralelamente na medida em que haja um correspondente comum entre as diversas teorias; caso contrário, é mantida uma lacuna a fim de não mesclar diversos conceitos extraídos de uma mesma temática.

Através de uma primeira vista das tabelas é possível identificar vários conceitos recorrentes em duas, ou mesmo nas três teorias discutidas. Se as colocarmos lado a lado, através de um resumo dado a partir da enumeração desses conceitos, podemos ver claramente a presença de uma repetição entre os métodos.

	Diderot	Stanislavski	Strasberg
Relaxamento		X	X
Objeto		X	X
Memória	X	X	X
Comunhão		X	X
Adaptação	X	X	X
Improviso			X
Se		X	X
Sentimento de verdade	X	X	X
Ator versus Personagem	X	X	X
Ensaaios	X	X	X
Partitura	X	X	
Texto	X	X	X
Objetivos	X	X	X
Espelho	X	X	X
Atuação mecânica	X	X	X
Estética da atuação	X	X	
Natureza da representação	X	X	X
Ética	X	X	X

Tabela 2. Dos resultados.

Por meio de um estudo minucioso podemos vislumbrar que essas repetições não se tratam de meras coincidências. Carbonelli (2009) já apontava que as preocupações levantadas por Diderot são tão antigas quanto a própria arte de representar. Acontece aqui o mesmo que ocorre com as tecnologias exatas, que evoluem com o passar do tempo a fim de aprimorar idéias, produtos e diretrizes. Com a arte não é diferente. Diderot foi o primeiro a formalizar essas questões. Contudo, sua inserção no contexto filosófico talvez não lhe tenha permitido aprofundar suas idéias no campo prático, atendo-se a um discurso idealizado, ainda que riquíssimo e de suma importância para nortear as construções que lhe sucederam e que ainda virão.

O paradoxo sobre o comediante é uma das obras de Diderot que dificilmente perderão sua atualidade. No confronto que estabelece entre a alma do comediante e sua expressão, chega uma linha pensamento que só encontra paralelo na teoria elaborada por Stanislavski, um século e meio depois. (GUINSBURG, 1966 apud CARREIRA, 2009, p.3)

Diderot consegue transpor a aura idealista que se construiu em torno da arte de representar e de seus artistas, e coloca em xeque preocupações que revelam o caráter comum do ofício, que se estabelece como qualquer outro. Atuar também exige disciplina, formação, estudo, dedicação e muito trabalho. Neste ponto, nos deparamos com as contribuições de dois comentaristas que vislumbram essa realidade sobre um mesmo viés.

Isto explica que Stanislavski tenha considerado o ensaio de Diderot como uma das contribuições mais importantes à teoria da representação (WILSON, 1985 *apud* CARBONELLI, 2009, p.93)

O que atraía a atenção de Stanislavski para o ensaio de Diderot, fora sua procura de um método de criação. (STRASBERG, 1990, p.55)

Stanislavski foi um homem erudito, escolarizado e teve acesso a muitas das obras consideradas clássicas produzidas até então. Não seria estranho que ele tenha tido contato direto com a obra de Diderot, ainda mais com o seu notório interesse pelas Artes Cênicas. Embora sejam complementares, as obras desses dois estudiosos se confrontam em pontos básicos. Tal discrepância vem a valorizar ainda mais o processo de criação, mostrando a versatilidade das vias de se atingir os objetivos almejados em cena.

Segundo Stanislavski, “O método de viver um papel na vida exige uma improvisação constante, enquanto que o problema técnico de decorar o papel torna impossível a atuação improvisada.” Esta é a parte central do paradoxo de Diderot. (STRASBERG, 1990, p.67)

Stanislavski foi ator experiente e depois, diretor; conhecia seu ofício profundamente e teve sensibilidade para refletir sobre seus pontos de dificuldades pessoais. Dificuldades essas, que também preenchiam o interior de muitos de seus colegas de trabalho e alunos. Parece-nos então que ele toma o Paradoxo sobre o comediante como linha de partida para uma formalização de seus estudos. São vários os pontos de intersecção entre as obras, o que nos leva a crer que Stanislavski, devido a sua maior experiência prática, pretendeu apontar caminhos concretos que supririam as indagações levantadas pelo seu antecessor; e claro,

contribuiu com tantos outros ensinamentos próprios, colhidos ao longo de toda sua carreira.

Mesmo elencando diversos fatores que dificultam o exercício da profissão e apontando meios seguros para saná-los, Stanislavski não pode encontrar respostas imediatas para todos os seus questionamentos. Porém, seu sistema difundiu-se rapidamente por todo mundo e ganhou novas ramificações que discutiam essas lacunas por novos prismas. Meyerhold aprofundou o Método das ações físicas e converteu-o na Biomecânica; da mesma forma o fez Grotowski ao inaugurar o seu Teatro Pobre; e por que não também citar Brecht, que descreve seu distanciamento renunciando a ilusão da quarta parede em confronto direto ao mestre russo. Mas é Strasberg quem vem a contribuir de maneira mais significativa com o avanço da psicotécnica e os meios que geram o improviso. Ele o faz de maneira transparente, sendo a obra stanislavskiana recorrentemente citada em seu discurso. “O Método, na realidade, é uma continuação e uma adição ao sistema utilizado por Stanislavski na Rússia.” (STRASBERG, 1990, p.24) Strasberg conheceu Stanislavski, interessou-se por sua técnica e prosseguiu com seus estudos no *American Laboratory Theatre*, escola aberta por Boleslavski na ocasião de seu desligamento da companhia de Stanislavski ao fixar-se nos Estados Unidos. Porém, Strasberg não se contenta com o material oferecido e vai além na investigação sobre a natureza criadora do ator, aprofundando a técnica aprendida com os russos em um método próprio. Faz complementações singulares ao sistema proposto e inaugura um novo modo de representar; sobretudo porque, além de permitir a representação em outras estéticas além da realista, aplica sua técnica ao cinema, até então carente de estratégias próprias de preparação.

É a partir desse quadro geral de constatações que prosseguiremos, apontando pontos peculiares que tornam concreto esse processo de evolução entre três das mais valiosas Escolas de atuação criadas até hoje.

3.1. Relaxamento

RELAXAMENTO		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Não há citações referentes ao processo.	Relaxamento físico. Necessário para racionalizar nuances interiores.	Relaxamento físico e mental. Relaxamento físico para desvincular de hábitos posturais. Relaxamento mental para permitir o fluxo de sensações. Ponto inicial da concentração.

Tabela 3. Relaxamento corporal.

Neste primeiro item são discutidas as questões latentes ao relaxamento e à tensão física. Diderot não faz nenhuma citação sobre a interferência da tensão no trabalho do ator, não sendo possível, então, apontar concretamente seu ponto de vista sobre o tema.

Stanislavski, no capítulo *Descontração dos músculos* (2002), pauta-se na necessidade de identificar as tensões supérfluas e removê-las, uma vez que elas vem em detrimento do trabalho do artista, sendo as responsáveis por impedir seu fluxo de raciocínio lógico. Para o autor, o controle dos músculos, deve ocorrer no dia-a-dia do ator, e não apenas no desenvolvimento da função. No processo de representação, o profissional deve reaprender a expressar-se, e não apenas transpor seus hábitos posturais, de gestos ou fala tal qual como acontece na vida real. Stanislavski chega a descrever um exercício primário que consta em deita-se de costas numa superfície dura e plana a fim de identificar os grupos musculares comprometidos diretamente pela tensão (2002, p.136).

O relaxamento é porta de entrada para a concentração, chave do processo do Método. A grande contribuição de Strasberg para Stanislavski é a separação entre tensão física e mental. Strasberg é meticuloso ao descrever as zonas de tensão mental, bem como o processo para aliviá-las. São três as citadas pelo autor: a das têmporas, a qual deve ser aliviada através de um processo mental de concentração, e não através de massagem como comumente se faz; a das pálpebras, que podem piscar freneticamente; e por fim, a região do nariz e sequele lateral bucal, atingida por maior circulação sanguínea em momentos de apreensão. A tensão física, assim como para Stanislavski deve ser tratada a fim de permita o fluxo das sensações.

3.2. Objeto

OBJETO		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Não descrito.	Uso de objetos de cena para concentração durante a função.	Uso de objetos como âncora para a concentração. <i>Objeto correlativo</i> como ponte para a expressão e reações sensoriais. Exercício do objeto pessoal como detonador da memória sensorial.

Tabela 4. Uso de objetos.

O uso de objetos constitui um item importante durante essa investigação. Dentro deste quadro, Diderot também não se posiciona quanto ao uso de objetos como âncora para a concentração ou qualquer outro fim.

Já Stanislavski aponta os objetos presentes em cena como ponto concreto e seguro para a manutenção da concentração do ator. Ele realiza exercícios que visam a observação e a posterior descrição do objeto escolhido como treinamento da concentração, bem como a observação isolada desse objeto dentro de seu círculo de influência através de demarcações pontuais de luz que ensinam o ator a delimitar os círculos de atenção. Com o hábito, esses círculos de atenção são criados automaticamente e ajudam o ator a ater-se ao ato da representação. Quanto mais distante o objeto se encontra do ator, maior é sua capacidade de concentração. Mais do que concentração para o desenvolvimento da cena, o autor prega o uso primário desse artifício para manter o ator isolado da platéia, construindo a ilusão da quarta parede. Entendemos por quarta parede a construção de uma parede imaginária na ribalta do palco – ou do estúdio – com a intenção de vedar o cenário edificado a partir das três já existentes, a fim de criar um ambiente privado que isole a cena do mundo exterior.

Em última instância, Strasberg novamente contribui com os estudos de Stanislavski ao descrever a importância do uso dos objetos não só como amparo para a concentração, mas também como detonadores da memória sensorial – essencial para seu programa de treinamento e sobre a qual trataremos a seguir. Os objetos, generalizados por Stanislavski, aqui ganham o *status* de objetos correlativos, tendo influência direta na cena; mais do que presentes no cenário, são objetos usados pelo ator – podendo ser imaginários ou reais, dependendo do nível de envolvimento do artista; os imaginários são usados num estágio mais avançado, onde o ator tem maior domínio de seu aparelho sensorial. A cada ação executada pelo ator com determinado objeto, maior é o vínculo criado entre eles. O trabalho do ator com determinado objeto permite-lhe o desencadeamento da memória sensorial através de impressões táteis, olfativas, visuais, gustativas e auditivas. Essas impressões são utilizadas como agentes responsáveis por reavivar a memória emocional. O autor vai ainda mais além, ao fazer uso de objetos pessoais durante o processo de preparação. Caso o ator não apresente resultados satisfatórios com o uso de objetos correlativos, a presença do objeto pessoal vem a reforçar a ligação

do ator para com ele, a fim de intensificar as reações da memória sensorial e, conseqüentemente, da memória emocional.

3.3. Memória

MEMÓRIA		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
<p>Uso da memória mental como aporte para efetivação do modelo ideal.</p>	<p>Uso da memória afetiva para a vivência da personagem.</p> <p>Exploração paralela das memórias das sensações e do sentimento.</p>	<p>Uso da memória emocional para gerar fluxo de inspiração.</p> <p>Exploração da memória sensorial como detonador da memória emocional.</p>

Tabela 5. Exploração dos diversos tipos de memória

A memória é elemento fundamental no trabalho do ator. Seja para a reprodução sistemática de falas e gestos ou para reviver emoções.

Diderot prega o uso da memória mental, já que se faz necessária para armazenar e posteriormente reviver as impressões escolhidas para dar vida ao modelo ideal. É um tipo de memória primária, sem qualquer envolvimento emocional por parte do artista. Seu trabalho resume-se a memorizar ordenadamente as impressões para sua futura reprodução.

Em adição à exploração da memória mental, Stanislavski desenvolve trabalhos com a memória emotiva. É nesse tipo de memória onde estão armazenadas as impressões das nuances emocionais já vividas pelo indivíduo e que serão a base para seu trabalho em cena. Esta é a grande revolução causada por Stanislavski nas Artes Cênicas. O autor faz uma ponte com a Psicanálise ao inaugurar a psicotécnica – procedimento pelo qual o ator tenta estimular o subconsciente através de mecanismos conscientes. Esses mecanismos muitas vezes estão ligados à memória das sensações. A intenção do ator não é exatamente reviver uma situação de sua vida – já que na verdade deve adaptar suas emoções às circunstâncias da personagem – mas reafiorar seu estado de espírito em uma situação similar a de seu papel.

As experiências de vida são armazenadas pelos seres humanos. Dessa forma, Stanislavski prega que um ator deveria representar de acordo com sua experiência e recorrer ao seu material particular quando o trabalho em cena assim o requeira. (RIBOT, 1990 *apud* Eines, 2005, p.63)³

Mesmo sendo Stanislavski o primeiro a tratar categoricamente sobre o assunto, especulações sobre o tema foram feitas desde a época de Diderot, quiçá anteriormente. O autor francês é taxativo ao recusar o uso deste tipo de memória pelo ator durante sua representação.

O ator está cansado, e tu [espectador], triste; é que ele se agitou sem nada sentir e tu sentiste sem te agitar. Se fosse de outra forma, a

³ Minha tradução.

condição do comediante seria a mais infeliz das condições.
(DIDEROT, 2006, p.27)

A enunciação de Diderot nos mostra que a memória afetiva era um artifício já pensado no século XVIII. Porém, coube a Stanislavski o trabalho de investigação e enunciação de uma técnica que tornasse viável a exploração dessa memória independentemente das condições particulares do artista.

Stanislavski acreditava que a memória afetiva era a responsável por despertar a inspiração que resultaria na verdadeira interpretação. Porém, suas bases eram muito frágeis e ainda insuficientes para despertar a inspiração. E é também neste campo que temos a maior contribuição de Strasberg.

Mas como irá o ator encontrar a sementinha de sua memória emocional que surgiu por um instante em sua mente e depois desapareceu, aparentemente para sempre? Stanislavski continuava a afirmar que era ali que residia a verdadeira tarefa dos atores. E foi a essa tarefa que resolvi me dedicar para estabelecer o Método.
(STRASBERG, 1990, p.85)

O grande diferencial entre a teoria russa e a americana é uso efetivo da memória sensorial como propulsora da memória emotiva, que, finalmente, gerará o estado de inspiração. Daí o uso não somente de objetos de cena, mas de objetos correlativos e até pessoais, capazes de despertar no indivíduo essas reações sensoriais de maneira segura e eficaz. Para tal, Strasberg desenvolve uma série de exercícios, partindo da básica tarefa de reviver o que se tomou no café da manhã, até exercícios complexos que trabalham com sensações globais, como a recriação de um banho.

3.4. Comunhão

COMUNHAO		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
<p>Não é citada durante a obra.</p> <p>O intercâmbio entre atores é efetuado a partir da execução de cada modelo ideal, que por sua vez, foram compostos segundo as necessidades previstas no texto.</p>	<p>Gerada pelo fluxo de pensamentos e sentimentos dos atores em cena.</p> <p>Ocorre espontaneamente durante o processo de estudo.</p> <p><i>Autocomunhão</i> como ponto inicial, que acontece a partir do <i>monólogo interior</i>.</p> <p>Composta pelos elementos <i>irradiador e agarrador</i>.</p>	<p>Reação ao companheiro de cena através da lógica desencadeada.</p> <p>Ocorre após o primeiro estágio da preparação.</p> <p>Fluxo contínuo de pensamento do ator gerado pelo <i>solilóquio</i>.</p>

Tabela 6. Comunhão em cena.

Não há nenhum conceito equivalente à comunhão em Paradoxo sobre o comediante. O que ocorre durante a representação efetuada nesses moldes é um intercâmbio previsto entre os atores desde a concepção de seus modelos ideais, que acontece conjuntamente e em sintonia com o propósito da obra.

Para Stanislavski, o processo de comunhão se inicia dentro do próprio ator, num processo por ele denominado como autocomunhão e que ocorre num estágio conhecido como monólogo interior – que nada mais é do que o fluxo ininterrupto de pensamentos e sentimentos, e que desvenda a motivação para a ação. A partir do encadeamento lógico das ações de cada ator é que se estabelecerá o intercâmbio entre os diversos artistas que compuserem a cena. É este mesmo fluxo de pensamentos e sentimentos entre eles que origina a comunhão, composta pela emissão, recepção, absorção e reação a um estímulo, e que acontece como a um ciclo vicioso. Para tal, Stanislavski nomeia as figuras participantes de irradiador e agarrador, respectivamente emissor e receptor das ações desenvolvidas.

Assim como no Sistema Stanislavski, o Método mantém os dois estágios da comunhão. Ao monólogo interior, Strasberg emprega o termo solilóquio, o qual acredita estar intrinsecamente presente na natureza do ator. O solilóquio se dá a partir do fluxo contínuo de pensamento que é comum ao ser humano; basta ao ator transportá-lo para a cena, segundo as necessidades ditadas pelo texto. O processo de comunhão com os outros atores pode ser notado na etapa de ensaios, após a preparação propriamente dita, quando Strasberg força algumas situações que levem o ator a pensar de fato, e não apenas ater-se ao texto estudado. São situações simples, como a troca ou ausência de um objeto esperado, ou a substituição do parceiro de cena.

3.5. Adaptação

ADAPTAÇÃO		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Para nivelar a qualidade dos atores em cena.	Consequência da comunhão.	Paralelo a comunhão.
Ocorre conscientemente.	Ocorre espontaneamente durante o processo de estudo. Esboço da prática do improviso.	Ocorre após primeiro estágio da preparação. <i>Ajuste</i> que acontece a partir da improvisação.

Tabela 7. Adaptação em cena.

Como complemento da comunhão, ocorre tanto no Sistema Stanislaski, como no Método o que conhecemos por adaptação. Para Stanislavski este é um processo consequente da comunhão e que ocorre espontaneamente. A adaptação pode ocorrer tanto no que diz respeito ao fluxo de pensamento quanto às ações físicas. Quando se trata de pensamento, a adaptação corresponde ao último estágio identificado na comunhão – a reação, que acontece de acordo com a ação imposta anteriormente pelo parceiro de cena, e que confere sua continuidade verossímil. “Vocês [atores] devem se adaptar às circunstâncias, à hora e a cada pessoa individualmente.” (STANISLAVSKI, 2002, p.272) É possível identificar aqui, um esboço da prática do improviso. Quanto às ações físicas, a adaptação refere-se à polidez de gestos dada a partir das observações feitas pelo diretor.

A diferença da comunhão em Stanislavski para o Método é o estágio em que elas ocorrem. Ambos partem do mesmo princípio, de que a adaptação é um ajuste que ocorre com a fluência da cena. Strasberg, inclusive, faz uso do termo ajuste para designar a adaptação. Entretanto, para o diretor polonês, a adaptação já acontece no instante inicial da comunhão. São processos indissociáveis e complementares. A adaptação principia num processo interior, no início da enunciação do parceiro em cena. Acreditamos que tal diferenciação se deva ao nível avançado dos exercícios de improvisação usados por Strasberg no período da preparação, o que confere maior autonomia para o artista nesse momento; exercícios, estes, inexistentes no Sistema Stanislavski.

Nos termos descritos acima, não encontramos nenhuma referência similar na obra de Diderot. Ainda que tenha sido encontrado um esboço da adaptação no trecho em que o autor diz:

Aqui é o lugar de te falar da pérfida influência de um parceiro medíocre sobre um excelente comediante. Este concebeu com grandeza, mas será forçado a renunciar a seu modelo ideal para se colocar ao nível do pobre diabo com quem contracena. (DIDEROT, 2006, p.32)

Vemos que, para o autor, a adaptação sempre ocorre em detrimento do trabalho do artista que se encontram mais bem preparado. Diderot aponta ainda que

o público encarará a boa performance como exagerada, ao invés de tomar o parceiro de cena do bom comediante como despreparado.

3.6. Improviso

IMPROVISO		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Não aceito. A técnica baseia-se em uma atuação consciente. Usa da repetição.	Prática que gera o improviso de maneira indireta.	Exercícios que trabalham diretamente com o improviso, como <i>sensação global, momento privado, canto & dança</i> .
Criação da ilusão da primeira vez no público.	Criação da ilusão da primeira vez no artista.	Criação da ilusão da primeira vez no artista através do improviso, e consequentemente no público.

Tabela 8. Prática do improviso.

A prática do improviso é abolida pela concepção diderotiana. A atuação depende incondicionalmente da execução do modelo ideal, foco de todo o processo de preparação.

São os mesmos acentos, as mesmas posições, os mesmos movimentos; se há alguma diferença entre uma apresentação ou outra, é usualmente em vantagem da última. Ele [ator] não será variável segundo os dias. (DIDEROT, 2006, p.23)

A atuação nos moldes desenvolvidos por Diderot acontece integralmente de maneira consciente. Não há lacunas a serem preenchidas por improvisos durante a representação, tampouco no intercâmbio entre os atores que contracenam. Como vimos anteriormente, o processo de adaptação interfere no grau da atuação, e não na concepção de novas ações, o que por sua vez, não caracteriza o improviso. A ilusão da primeira vez ocorre, então, somente no público que assiste à representação, enquanto o ator tem pleno conhecimento dos atos que deve realizar.

Não existe qualquer capítulo sobre improvisação no trabalho de Stanislavski; mesmo assim, os *études* que descreve eram de fato improvisações. (STRASBERG, 1990, p. 134)

Os estudos de Stanislavski a respeito das antecipações servem de esboço para a prática do improviso. Este é um contraponto direto ao estilo francês. Stanislavski entende que o conhecimento prévio das ações e falas gera automaticamente antecipações na representação. O autor esforça-se para extrair ao máximo a previsibilidade do trabalho do ator, mas não cria diretrizes para que de fato isso aconteça. Mais que no público, o autor deseja que a ilusão da primeira vez seja despertada no artista, e por isso seu trabalho pauta-se em motivações interiores.

O método de viver um papel na vida exige uma improvisação constante, enquanto que o problema técnico de decorar o papel torna impossível a ação improvisada. Esta é a parte central do paradoxo de Diderot. (STRASBERG, 1990, p.67)

Strasberg sintetiza o pensamento dos dois outros autores, ao desenvolver uma técnica que responde a um questionamento fundamental na arte de representar: “como é possível para ele [ator] sentir de verdade e, ao mesmo tempo, ter completo domínio do que precisa fazer no palco?” (STRASBERG, 1990, p.24) Ao mesmo tempo em que prima pelo improviso, ditando práticas concretas para sua realização, ele não descarta o conhecimento do texto por parte do ator⁴. Acontece que os exercícios de improvisação são executados de maneira tão minuciosa, que no final do processo, o texto aparece como resultado natural na interpretação, e é necessário ao ator ter noção do que acontecerá consigo em cena. O foco da prática do improviso não está nas vias do que o ator pensa e faz concretamente, mas no encadeamento lógico de suas ações dentro de si próprio e no processo de reação ao que acontece ao seu redor. Para o autor, não importa o que ator pensa, mas que de fato pense. Ao lado da memória afetiva, Strasberg enxerga a improvisação como sua grande descoberta durante seu trabalho.

⁴ Os levantamentos sobre a interferência do texto na interpretação são apontados no item 3.12. Texto.

3.7. SE

SE		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Não há referências ao caráter ilusório do se. O ator apenas executa o que a personagem faz.	O ator representa o que ele faria se fosse a personagem.	O ator representa o que ele faria se estivesse na circunstância da personagem.

Tabela 9. Vivência da circunstância.

Mais uma vez não há uma descrição objetiva sobre o conceito do mágico SE nos estudos de Diderot. Entretanto, o autor serve de base para os estudos futuros que serão feitos a respeito da fusão entre ator e personagem. Diderot em momento algum coloca o ator na condição de personagem. O artista deve apenas executar o comportamento do papel segundo as determinações do texto.

Stanislavski inaugura o termo SE, contrapondo exatamente esta visão do colega francês. Nele, o autor faz com que o artista se comporte de acordo com as reações que ele teria SE fosse a personagem em questão.

As circunstâncias que servem de complemento ao se são tiradas de fontes próximas aos próprios sentimentos do ator e exercem forte influência na sua vida interior. Uma vez estabelecido este contato entre as suas vidas e o papel, vocês experimentarão aquele impulso ou estímulo interior. (STANISLAVSKI, 2002, p.79)

O SE estimula o monólogo interior, fazendo com que o ator responda à circunstância proposta. Através do SE, é reforçada a relação que se dá entre ator e personagem.

“Uma das principais descobertas que fiz como diretor do *Group Theatre*, foi a reformulação do „se criativo“ de Stanislavski”. (STRASBERG, 1990, p.112) Strasberg vem, então, a reformular o conceito do SE proposto por Stanislavski, afirmando isso em seu próprio discurso. Segundo ele, essa reformulação exige que o resultado artístico seja real e pessoal (1990, p.113); o fato se dá na medida em que o ator se coloca diretamente na situação da personagem através da indagação: o que eu faria SE eu estivesse na situação da personagem; e não apenas o que eu faria SE fosse a personagem.

3.8. Sentimento de verdade

SENTIMENTO DE VERDADE		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Sentimento de verdade gerado no espectador.	Sentimento despertado no ator a fim de conferir maior realidade à representação e que desencadeia o mesmo sentimento no espectador. <i>Sentimento de verdade.</i>	Resultado de todo o processo de criação. Presente no momento da representação. <i>Sexto sentido.</i>

Tabela 10. Sentimento de verdade cênica.

Em Paradoxo, vemos que a crença é despertada somente no público. Não é intenção do autor encaminhar os atores para uma representação ilusória para si próprios.

Mas ele [ator] não é o personagem, ele o representa e o representa tão bem que tu [espectador] o tomas como tal; ilusão só existe para ti; quanto a ele, sabe muito bem que ele não o é. (DIDEROT, 2006, p.27)

A verdade cênica é instituída na medida em que o ator executa bem sua função e convence o público do teor de veracidade dos fatos que acontecem no palco, segundo um pacto fiduciário previamente estabelecido entre ambas as partes: o espectador assiste à representação sabendo que ela não passa de uma ficção, mas a toma por real na medida em que deseja deixar-se levar por aquela prática. “Todos os homens que vão aos espetáculos sabem estarem diante de uma ilusão.” (CARBONELLI, 2009, p.83) Antes de tudo, estamos tratando de entretenimento, e é obrigação dessa categoria de espetáculos libertar o espectador do mundo real e transportá-lo para uma outra realidade, na qual os fatos pareçam reais e desencadeiem nele o sentimento de catarse.

Já para Stanislavski despertar o sentimento de verdade no artista é requisito básico para que essa reação também ocorra no espectador. A esse processo, o autor dá o título de justificação do papel, através do qual é conferida verossimilhança à representação. “A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas.” (STANISLAVSKI, 2002, p.169) Em contrapartida, Stanislavski destaca o mesmo contrato fiduciário firmado entre artista e público ao dizer que é desejo da platéia acreditar em tudo que se passa em cena (2002, p.173).

Strasberg, por sua vez, descreve um meio concreto que atrela o sentimento de verdade do ator com reações sensoriais reais, devendo o ator comportar-se como se a circunstância fosse, de fato, verídica. “A tarefa do ator é criar esse nível de crença [...] para que seja capaz de experimentar os acontecimentos” (STRASBERG, 2006, p.163) O sentimento de verdade é compartilhado por todos que participam do ato; não apenas dos artistas em cena,

como também por parte dos espectadores. Ao sentimento de verdade, Strasberg atribui o termo sexto sentido.

No momento no qual está mais absorto, parte do ator – o que chamamos de „sexto sentido“ e que Stanislavski denominava „sentimento de verdade“ – deve permanecer ativa. (STRASBERG *apud* HETHMON, 2009, p.228)⁵

⁵ Minha tradução.

3.9. Ator versus Personagem

ATOR versus PERSONAGEM		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
<p>Separação total entre ator e personagem</p> <p>O ator representa a personagem.</p> <p>O ator dá vida ao <i>fantasma</i>.</p> <p>O ator sugere que sejam coletadas na natureza as características que originarão o modelo ideal executado pelo ator.</p>	<p>Fusão entre ator e personagem.</p> <p>O ator é a personagem.</p> <p>O ator empresta suas emoções a personagem.</p> <p>O ator sugere que sejam trabalhadas as semelhanças entre ator e personagem. Dai a exploração da memória afetiva.</p>	<p>Identificação entre ator e personagem.</p> <p>O ator é ele mesmo vivendo a situação da personagem.</p> <p>O ator adapta suas emoções a personagem e vive a si mesmo em cena.</p> <p>O ator sugere que, além das semelhanças, sejam trabalhadas as diferenças entre ator e personagem para o enriquecimento do processo.</p>

Tabela 11. Relação entre ator e personagem.

As relações entre ator e personagem sempre receberam atenção especial dos estudiosos das Artes Cênicas, independentemente de seu posicionamento. Ainda que identifiquemos concepções diferentes para esse conceito dentro das três teorias estudadas, é possível identificar certa relação entre elas.

Diderot defende a separação total entre as duas entidades. “Somos nós mesmos por natureza; somos um outro por imitação.” (DIDEROT, 2006, p.64) Para ele, o ator deve somente representar a personagem, exprimir suas emoções, sem ser sensível a elas. Durante a representação, o ator dá vida ao fantasma – termo utilizado para metaforizar o novo ser criado na realidade da cena. A concepção do fantasma se dá através da materialização das impressões resgatadas pelo artista na etapa de elaboração seu modelo ideal.

A teoria stanislavskiana confronta diretamente a proposta por Diderot. Para ele, o ator deve sim, sentir e ser sensível às emoções da personagem. Mais do que isso, deve emprestar suas próprias emoções a ele; o ator deve ser a personagem integralmente. O que ocorre é uma fusão completa entre esses dois seres.

Você não pode, absolutamente, descobrir onde traçará o limite entre você mesmo e o papel. Devido a esse estado [eu sou], irá sentir-se mais chegado ao papel do que nunca. (STANISLAVSKI, 2002, p.358)

Já Strasberg, novamente, faz uma adaptação da concepção de Stanislavski. O ator não deve ser a personagem, mas deve ser ele mesmo na situação da personagem. Aqui não há exatamente uma fusão entre as duas entidades, mas uma identificação entre elas. Sendo assim, o ator não empresta suas emoções ao papel, mas as adapta para a nova realidade em que estão inseridas. Mais do que trabalhar pontos em comum, Strasberg destaca as diferenças entre ator e personagem – sejam físicas ou comportamentais – a fim de enriquecer o processo de criação com uma gama maior de impressões.

3.10. Ensaios

ENSAIOS		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Usados para tornar o roteiro natural, corriqueiro e seguro, sem a empolgação do primeiro contato.	Usados para intensificar o fluxo de pensamento, a comunhão e familiarizar o ator com a personagem.	Usados para a prática do improviso e familiarização entre ator e personagem.

Tabela 12. Prática de ensaios.

Embora desenvolvam-se de uma mesma maneira, os ensaios podem adquirir sentidos distintos dentro da construção de cada um desses autores, ainda que apontem para um mesmo objetivo.

Diderot aponta o ensaio como ferramenta para naturalizar o processo de interpretação, tornando corriqueiras as formas de expressão do modelo ideal para que fujam da deturpação causada pela euforia do contato inicial do ator com sua personagem. A prática ocorre para uma maior familiarização do ator com a realidade do papel.

Por sua vez, Stanislavski vê nos ensaios a possibilidade de intensificar o fluxo de relações entre ator e personagem e entre atores em cena, construindo bases sólidas para o processo da comunhão. Sendo assim, os ensaios avivariam o fluxo de pensamento lógico do ator, levando também a uma consequente familiarização com o papel. Os ensaios também são usados para reforçar no ator a ilusão da primeira vez. A cada execução, o ator deve buscar novos elementos que componham sua atuação para diversificá-la. A repetição da cena acaba por evitar a repetição da ação.

Na mesma direção dos outros dois teóricos, Strasberg enxerga o ensaio como ferramenta para estreitar os laços entre ator e personagem. Usa-o com o mesmo propósito de Stanislavski – repetir para não repetir. O que Strasberg agrega aos ensaios é a viabilidade que esta ferramenta propicia para seu princípio básico da improvisação. É durante os ensaios que o ator pode trabalhar livremente desenvolvendo um leque maior de possibilidades que possam ser aplicadas ao seu personagem.

3.11. Partitura

PARTITURA		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Dada a partir da elaboração do modelo ideal.	Modelos que o ator toma por referência quanto a estilo, época, etc. Conjunto de ações físicas próprias da personagem que serviriam a qualquer ator que o representasse.	Não há equivalente. Preferência pelo improvisado e pelas contribuições individuais de cada ator.

Tabela 13. Partitura de um papel.

Durante a enunciação de Paradoxo, Diderot não faz nenhuma menção direta à partitura ou a algum conceito de nome semelhante que possamos apontar como correlativo a ela. Entretanto, é importante salientar que, mesmo na ausência de um termo específico para essa formalização da sequência de atuação, todo o trabalho do autor se baseia no princípio do modelo ideal; tal modelo é construído diretamente sobre o princípio da partitura, no qual o ator enumera suas ações, entonações e gestos a fim de garantir a polidez da atuação.

Fica evidente, por tanto, que Stanislavski bebeu nas fontes de Diderot ao desenvolver seu conceito de partitura, que nada mais é do que o diagrama de ações, entonações e gestos próprios da personagem. A diferença entre as teorias encontra-se na origem da formulação da partitura. Enquanto para Diderot, o modelo ideal é concebido de acordo com a escolha de cada artista que compõe a personagem, para Stanislavski, a partitura seria composta de elementos comuns a qualquer ator que a representasse.

Neste ponto, ainda, não é possível estabelecer nenhuma relação com os procedimentos de Strasberg. O autor prima pelo improvisado e destaca as contribuições autônomas de cada ator para a elaboração do papel.

3.12. Texto

TEXTO		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Utilização desde o primeiro momento da preparação.	Primeira leitura realizada por apenas um indivíduo a fim de nortear a criação segundo o enredo. Contato com o texto em um segundo momento para averiguação da criação.	Texto aparece como consequência voluntária dos exercícios de improviso. Contato com o texto em um segundo momento para averiguação da criação.

Tabela 14. Utilização do texto pelos atores.

O texto é ferramenta essencial no desenvolvimento das Artes Cênicas, constituindo seu elemento primário. Várias acepções são feitas a respeito dele e sobre sua aplicação na construção a personagem.

Para Diderot, o texto é elemento fundamental para a estruturação do modelo ideal e para a busca da personagem. Deve ser rigorosamente seguido, respeitando suas pontuações, pausas e entonações, a fim de obter êxito na apresentação; deve, ainda, ser trabalhado desde um primeiro momento para que o ator se habitue às circunstâncias nele propostas, tenha tempo hábil para decorá-lo e fazer seu polimento segundo a referência escolhida para o modelo ideal.

Stanislavski, ao apontar sua predileção pela ilusão da primeira vez no artista, renuncia ao texto como elemento principal de sua criação, confrontando diretamente a concepção feita por Diderot anteriormente. Aqui, o texto aparece em um primeiro contato do elenco, porém sendo lido por apenas um indivíduo; leitura cuja finalidade é esboçar as premissas dramáticas da história e de cada personagem, a fim de orientar o trabalho de cada um dos atores. Seguido a isso, no estágio da preparação, o ator encontra-se livre para trabalhar o argumento de acordo com os objetivos identificados durante a leitura, para então, numa etapa final, recorrer ao texto para a sistematização da atuação em consonância com o trabalho já realizado.

Strasberg se baseia no princípio stanislavskiano e vai além. O texto aparece naturalmente como conseqüência do trabalho de preparação e dos improvisos dele decorrentes. O ator é orientado a trabalhar de acordo com as indicações do texto que lhe são sutilmente passadas pelo seu preparador. O resultado desse trabalho inicial é uma atuação livre dos formalismos textuais, mas que corresponde fielmente á proposta do roteirista. Da mesma forma que acontece no sistema russo, o texto aparece em último momento, mas apenas para a averiguação do processo, respeitando a proposta inicial apresentada com a aprovação do roteiro, impedindo que haja incertezas durante a efetivação do trabalho.

3.13. Objetivos

OBJETIVOS		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Identificados durante estudos que geram o modelo ideal.	Identificados a partir das cenas, que levam ao <i>superobjetivo</i> .	Dados pelo <i>subtexto</i> que, por sua vez, traduz a intenção de cada cena.
Concretizados através da execução do modelo ideal.	Ações realizadas de maneira isoladas. <i>Objetivo</i> <i>Linha direta de ação</i> <i>Superobjetivo</i>	Ações realizadas de maneira global. <i>Subtexto</i> <i>Sequência de ações</i> Trajetória da personagem

Tabela 15. Marcação dos objetivos do ator em cena.

Também não há em Paradoxo uma categoria dedicada aos objetivos em cena. O autor não faz nenhuma menção à divisão da obra dramática em núcleos menores que orientem a atuação do artista. O objetivo do ator seria exatamente o proposto por todo roteiro, executado de maneira direta, sem a preocupação com as intervenções causadas pelos demais elementos da ação. A vivência do modelo ideal, por si só, já é orientada e construída segundo as indicações da premissa do roteiro, e que ditam o objetivo de cada uma das personagens em cena, não se prendendo aos pormenores para alcançá-lo durante o desenvolvimento da obra dramática.

Para facilitar o trabalho do ator, Stanislavski preocupa-se em identificar núcleos isolados de ação presentes em cada cena, aos quais chama de objetivos. Esses objetivos sugerem a maneira como ator deve se comportar em cena, constituindo o cerne de sua criação. A linha direta de ação rege a sequência de objetivos, fazendo com que sejam uníssonos; reforça a orientação do ator, para que os objetivos executados confluam para atingir o superobjetivo, que é composto pelo objetivo geral da obra.

A concepção de Strasberg sobre os objetivos é semelhante a de Stanislavski. A eles, Strasberg os chama de subtexto. São compostos pelo real sentido da ação subentendido nas linhas propostas pelo roteiro, e desvendam a maneira como o ator deve se comportar em cena; ditam a sequência de ação que se deve realizar para efetuar a trajetória da personagem segundo as pré-determinações do argumento.

3.14. Espelho

ESPELHO		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Uso do espelho como ferramenta para polir a estética da atuação.	Recusa do uso do espelho como artefato que auxilie a preparação.	Uso do espelho em exercícios específicos que motivem a criação do ator e a estética de atuação.

Tabela 16. Uso do espelho.

Diderot descreve em *Paradoxo*, o uso do espelho como ferramenta que auxilia o ator na construção de seu modelo ideal, ao possibilitar o polimento estético das ações do artista. Tal prática é de grande importância na fundamentação de sua teoria, haja vista a preocupação do autor com o conceito de belo, atrelado aos princípios do bom e verdadeiro.

Os gestos [...] são decorados e foram ensaiados diante de um espelho. Ele sabe o momento exato em que vai tirar o seu lenço e em que as lágrimas devem rolar; espera-as a essa palavra, a essa sílaba, nem mais cedo, nem mais tarde. (DIDEROT, 2006, p.27)

Podemos notar a fidelidade na representação do modelo ideal, que deve seguir a mesma ordenação em todas as apresentações. Para tal, o uso do espelho confere maior segurança na sistematização do modelo e na intensidade de sua execução.

Diferentemente de Diderot, Stanislavski nega a aplicação do uso de espelhos pelos atores durante sua preparação. Teme que isso os leve a convencionalismos que vem em detrimento de sua criação artística.

É preciso ter muito cuidado na utilização do espelho. Ele ensina o ator a observar antes o exterior que o interior da alma. [...] De início, sentem o papel, mas depois de o terem feito uma vez não continuam a senti-lo de novo, apenas recordam e repetem os movimentos, entonações e expressões exteriores que haviam elaborado de início, executando essa repetição sem emoção. (STANISLAVSKI, 2002, p.48)

É essa repetição exata o objetivo de Diderot, visando que todas as representações tenham a mesma qualidade. O teórico francês, ao contrário de seu colega russo, acredita que o ator é capaz de repetir suas ações sem deixar as emoções se esvaírem pelo hábito. Para Stanislavski, além de ator ficar excessivamente preocupado com a beleza de sua performance, a execução sistematizada das ações, impossibilitariam a ação livre do subconsciente – fator principal que rege a atuação.

Strasberg, por sua vez, faz uso bem peculiar do espelho como instrumento de auxílio. Seu foco não está no reforço ou na negação do polimento estético, como os autores anteriores diretamente se confrontam. Strasberg o usa em exercícios específicos que conscientizem o ator de suas ações em conformidade com o fluxo de pensamento interior. São exercícios ligados à concentração, que visam a repetição de ações feitas geralmente na frente de um espelho, sem os objetos para elas necessários; contribuem, assim, para um reforço da memória sensorial. Além do mais, as práticas realizadas perante um espelho forçam o ator a um contato consigo mesmo, libertando-o de convencionalismos ou de inibições particulares.

3.15. Atuação Mecânica

ATUAÇÃO MECÂNICA		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Ocorre em momentos de êxtase, nos quais o ator não racionaliza a ação.	Ações de senso comum a todos os atores, tomadas como uma segunda natureza de ação, que acontecem em pontos vazios da atuação. <i>Carimbo.</i>	Primeiras impressões generalizadas que o ator traz para a personagem. Pode ser consciente ou inconsciente. Consequência da ausência de impulsos imaginativos. <i>Clichê.</i> Imitação de outros atores.

Tabela 17. Auto matismos na atuação.

É preocupação comum a todos os artistas e diretores, que seu trabalho não seja comprometido por uma atuação vazia, pobre de sentimentos e sem motivações interiores.

Diderot salienta que a atuação mecânica ocorre nos momentos em que o ator está absorto pelo êxtase, não racionaliza seu modelo ideal e se submete a convencionalismos da arte. A expressão dos sentimentos habitualmente está associada a um padrão de reações ao qual o ator estaria sujeito caso fosse sensível às emoções da personagem. Os automatismos da atuação constituem, portanto, outro fator que distancia o ator da fusão com seu papel.

A esses automatismos, Stanislavski dá o nome de carimbos. Da mesma forma como aponta Diderot, os carimbos fazem parte de um conjunto de reações comuns à expressão dos sentimentos, mas que apareceriam em momentos em que o ator foge à inspiração. Ao contrário de Diderot, o ator estaria sujeito a esses convencionalismos no momento em que não vive as emoções da personagem e, deste modo, recorre a modelos prontos de expressão para se fazer entender.

Ainda na linha do pensamento stanislavskiano, Strasberg aponta o carimbo como a solução encontrada pelo ator para a ausência da imaginação. O autor emprega o termo clichê para designar a ocorrência de uma postura mecânica. Essa postura aconteceria, primordialmente, num primeiro momento de contato do ator com a personagem, no qual não a conhece profundamente, e é capaz de reproduzir apenas as impressões superficiais de sua expressão. Somada à definição de Stanislavski, o autor polonês acrescenta que esses automatismos podem vir em recorrência à imitação de outros atores cuja interpretação é considerada como exemplo a ser seguido. Entretanto, tomamos como exemplos a conduta à qual o ator se submeteu para desenvolver seu trabalho e atingir determinados resultados, e não apenas à expressão externa desses resultados em si.

3.16. Estética da atuação

ESTÉTICA DA ATUAÇÃO		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
<p>Conceitos enraizados na tríade clássica Bom-Belo-Verdadeiro.</p> <p>Paralelo com outras áreas de expressão da arte como a música e a pintura.</p> <p>Negação do formalismo retórico.</p>	<p>Criação da realidade segundo convenções artísticas e belas.</p> <p>Não envolvimento com outras expressões artísticas.</p> <p>Negação da plasticidade artística.</p>	<p>Não há referências sobre conceitos estéticos discutidos pelo autor.</p>

Tabela 18. Caracterização quanto à estética da atuação.

Como apresentado durante a descrição da teoria de Diderot, o autor tem o seu juízo de ideal atrelado à tríade clássica do bom, belo e verdadeiro. Para eles, nada se aconteceria no palco tal como em realidade.

Nada se passa exatamente no palco como na natureza e [...] os poemas dramáticos são todos compostos de acordo com um certo sistema de princípios. (DIDEROT, 2006, p.20)

O autor destaca que a realidade criada no palco é composta por filtros que determinam os aspectos dignos de representação artística, descartando aqueles que pareceriam grotescos enquanto manifestação da arte. Diderot nega ainda o formalismo da retórica mantido pelos europeus no desenvolvimento das Artes Cênicas.

Para ele [Diderot], os europeus de sua época não só pararam no tempo, como retrocederam e remontaram às formas e aos parâmetros Greco-latinos de representar. Conclama, portanto, autores, atores e diretores dos espetáculos a revitalizar essa arte, a inseri-la no imaginário e na realidade do mundo contemporâneo. (MIORANZA, 2006, *apud*, DIDEROT, 2006, p.7)

O francês estabelece ainda um paralelo entre outras manifestações artísticas, como a pintura e a música, ao dizer que Artes Cênicas necessitam do mesmo zelo e cuidado em seu desenvolvimento.

Stanislavski mantém o princípio proposto por Diderot de que as artes devem tratar da natureza com certo polimento. “Nosso objetivo não é somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela.” (STANISLAVSKI, 2002, p.44) O filtro dos aspectos vinculados ao belo não são tão fortes aqui como em Paradoxo; mesmo assim é possível vislumbrar a mesma preocupação do autor russo no que diz respeito à estética da atuação. A grande preocupação de Stanislavski, entretanto, recai na negação da plasticidade artística, composta por gestos e posturas harmoniosas, que por sua vez, são herança do tradicional *ballet* russo. Uma vez que o autor defende o caráter realista de seu

trabalho, não há espaço para a plasticidade imposta pela dança, e que destoa do ser humano em sua concepção natural e cotidiana.

Em última instância, não foram identificadas quaisquer referências à estética da atuação na obra de Strasberg, não sendo possível apontar aqui o posicionamento do autor quanto a este princípio.

3.17. Natureza da representação

NATUREZA DE REPRESENTAÇÃO		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Neoclassicismo com traços do Romantismo.	Realismo.	Realismo. Realismo Fantástico. Ópera.

Tabela 19. Possibilidade de atuação quanto à natureza de representação.

Antes de iniciarmos esta discussão, é conveniente apontar as definições das correntes estéticas das Artes conhecidas como Neoclassicismo, Romantismo, Realismo e Realismo Fantástico.

O Neoclassicismo, surgido na França do século XVIII, dentro da utopia Iluminista – e, portanto, contemporâneo a Diderot – é marcado pela retomada dos padrões clássicos greco-romanos como forma ideal de expressão sócio-cultural. Tal padrão é visto como modelo para a estruturação da nova sociedade, pautada pelos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade defendidos pela Revolução Francesa. Nas Artes, o Neoclassicismo se manifesta de maneira a reaver o racionalismo e a exatidão pregados no período da Antiguidade Clássica. Neste contexto, há uma sistematização da expressão artística, presa aos moldes idealizados, à riqueza de detalhes e à reprodução fiel dos exemplares naturais. Nas Artes Cênicas, nota-se a retomada da retórica aristotélica como ideal de representação.

O Romantismo, por sua vez, surge na Alemanha, ainda na segunda metade do século XVIII, em reação à expressão neoclássica. É marcado pela manifestação individual do ser, pela multiplicidade de olhares, pelo apelo aos sentimentos e sensibilidade à natureza.

Já o Realismo, surge em resistência ao ideal pregado pelo Romantismo. Caracteriza-se por descrever a realidade comum, tal qual acontece no cotidiano – destacando, inclusive, os aspectos negativos da natureza humana e as falhas sociais – utilizando-se de uma linguagem simples e coloquial. A grande característica do Realismo nas Artes Cênicas é a substituição do herói romântico pelo homem prosaico, mostrando o comportamento lógico das personagens e sua susceptibilidade a erros.

Por fim, o Realismo Fantástico mantém as características praticadas pelo Realismo, somadas ao caráter onírico e fantasioso das situações retratadas; não se tratam mais de fatos cotidianos, mas sim, eventos insólitos que acontecem com pessoas comuns ao nosso cotidiano. Muitas vezes, esta corrente artística aparece vinculada a outras, como o Simbolismo e o Surrealismo. Como exemplo que ilustra essa definição, apontamos o recente sucesso de bilheteria do cinema hollywoodiano *Avatar* (CAMERON, 2009):

Bem vindo a Pandora. Renascido em sua forma avatar, Jake consegue voltar a andar. Ele recebe a missão de se infiltrar entre os

na"vi, que se tornam um obstáculo à extração do precioso minério.
(TWENTIETH CENTURY FOX, 2009, contra-capa)

A existência de seres alienígenas vivendo em outros planetas até hoje não pode ser comprovada pela ciência, o que então faz do fato, um fato fictício. Tampouco a medicina se apresenta capaz de devolver os movimentos a uma pessoa incapacitada de andar – caso de Jake, protagonista de Avatar – ainda que haja avanços nas pesquisas com células-tronco embrionárias, ou até mesmo conferir aos indivíduos mutações genéticas. Essa descrição nos leva a concluir que Avatar não pode ser concebido de maneira real, uma vez que sua premissa é integralmente fictícia. Entretanto, Avatar retrata também seres humanos em conflitos de desencadeamentos lógicos, o que possibilita sua classificação como Realismo Fantástico.

No que diz respeito aos objetos de estudo desta pesquisa, observamos que a teoria diderotiana está enraizada no movimento Neoclássico na medida em que se encontra presa ao sentimento clássico de beleza e verdade, à rigidez da retratação estética da realidade e ao racionalismo – marcado pela instituição do modelo ideal. Entretanto, é possível identificar que o autor esboça, ao mesmo tempo, uma linha de pensamento que pertencerá ao subsequente Romantismo. Diderot nega o formalismo da retórica aristotélica visando exatamente uma maior fidelidade ao natural – distante do convencionalismo do discurso retórico utilizado nos palcos até então e próximo da sensibilidade pela natureza. De certa forma, Diderot dá possibilidade para o artista manifestar-se segundo seu próprio ímpeto, faz uso de uma atuação puramente natural, desvinculada dos padrões instituídos que caracterizariam uma atuação banal, de caráter mecânico e ausente de expressividade.

Stanislavski, em sua busca pela fusão total entre ator e personagem, requer que as situações vividas no palco sejam completamente retratadas como na vida real. Aqui, sua parceria com Tchekhov merece destaque. Anton Tchekhov (Rússia, 1860-1904) foi um dos grandes expoentes da dramaturgia realista mundial e que teve suma importância na estruturação dos anos iniciais do Teatro de Arte de Moscou. Trabalhava em parceria com Stanislavski, o que de certa forma ditou as diretrizes de formação da companhia, já que ambos trabalhavam em sintonia, por um teatro fiel à realidade, distante dos formalismos da arte clássica que vigoravam

anteriormente e que, para eles, deturpava o verdadeiro significado e função do teatro. Stanislavski, num primeiro momento, tinha preferência por textos que retratassem o ser humano tal qual em seu cotidiano, sujeito a falhas – o que é bastante evidente na obra tchekhoviana – conferindo assim um caráter real às representações realizadas sob seu sistema. As próprias diretrizes do sistema foram construídas seguindo as bases do Realismo, aqui já descrito. Posteriormente, Stanislavski tentou aplicar seu sistema a outras estéticas de representação, entretanto, não obteve sucesso.

É nesse ponto que Strasberg vem a contribuir com as complementações ao sistema. De acordo com os termos pautados no início desta seção, no Método, os trabalhos de improvisação e liberdade de criação, conferem maior flexibilidade para sua aplicação a textos que exigem uma maior estilização da representação. Sendo assim, é possível a interpretação nos moldes do Realismo Fantástico, dos Operísticos e outros estilos que diferenciem da atuação puramente realista.

3.18. Ética

ÉTICA		
Paradoxo sobre o comediante	Sistema Stanislavski	O Método
Primazia pelo conjunto. Polidez em sociedade. Busca da formação sistematizada. Condenação da vaidade e inveja.	Primazia pelo conjunto. Polidez em sociedade. Dedicação integral. Condenação da vaidade e inveja. Ligação entre vida pessoal e profissional. Disciplina.	Polidez em sociedade - reflexo do <i>Star System</i> . Dedicação. Aspectos da vida pessoal influem no trabalho do ator. Autodisciplina.

Tabela 20. Conduta ética.

Todos os autores defendem uma conduta reta do ator em sociedade. Para Diderot, a arte tem caráter moralizante. Portanto, um artista mal visto por seu público seria incapaz de difundir conceitos morais; Stanislavski pontua que o público muitas vezes não é capaz de distinguir a vida pessoal do ator de sua vida profissional. Sendo assim, qualquer conduta errônea por parte de algum de seus atores seria aplicada a toda companhia em detrimento de seu trabalho. Para Strasberg, a polidez em sociedade é reflexo do *Star System* que tolhe a liberdade dos artistas, impondo-lhes parâmetros de conduta e normatividade.

Os três autores também defendem a dedicação integral do artista cênico. Uma vez que eles próprios são seu instrumento de trabalho, o ator deve resguardar-se de vícios e condutas que possa prejudicar seu desempenho. Diderot defende ainda a formação do ator em centros especializados, já que se trata de um ofício como outro qualquer e requer prévia preparação.

Diderot e Stanislavski se encontram no ponto em que afirmam que deve-se primar pelo conjunto o invés do destaque a um só artista; condenam ainda a prática da vaidade e da inveja entre colegas de trabalho. Este talvez seja um ponto de difícil absorção para Strasberg, uma vez que recebe como herança atores concebidos nos padrões do *Star System*, no qual a figura central de um único artista era o trunfo de toda uma sequência de obras.

Como arte coletiva, Stanislavski e Strasberg destacam a importância da disciplina. Stanislavski descreve uma série de condutas que o ator deve adotar para não prejudicar o andamento dos trabalhos em equipe, como atrasos e envolvimento de problemas pessoais; Strasberg, por sua vez, aponta para a relevância da autodisciplina, como mecanismo que confere eficácia ao conjunto: a dedicação de cada ator para com arte é o que sustenta o bom trabalho de todos.

4. CONCLUSÕES

Desde o princípio desta pesquisa, havia uma preocupação em destacar o papel do preparador de atores, uma vez que se trata de uma função de suma importância e ainda pouco reconhecida no Brasil. A telenovela domina o mercado audiovisual brasileiro e seu esquema de produção frequentemente é comparado ao do cinema – é comum ouvir a sentença de que cada capítulo gravado corresponde a um filme rodado. Diante deste quadro, notamos que o ritmo acelerado de produção na televisão impede muitas vezes o trabalho continuado do preparador na formação dos atores da televisão nacional. A função do preparador, como foi mencionada, é transferida para o diretor, que acumula mais esse cargo, ditando, assim, as diretrizes da representação imediatamente no ato da gravação; não há tempo hábil para que seja feita uma preparação antecedente como acontece no cinema. Tal ocorrência, entretanto, não diminui a autenticidade da atuação, ou tampouco vem em detrimento do processo artístico.

Diante da hegemonia televisiva, o cinema nacional sempre enfrentou dificuldades para se desenvolver. São comuns os orçamentos baixos e o acúmulo de funções que acabam por limitar as opções das equipes brasileiras. Os atores muitas vezes também são advindos da televisão e estão acostumados com um ritmo acelerado de trabalho e que dispensa o preparador; sendo assim, a ausência deste profissional não é reclamada. Apontamos estes como alguns dos motivos pelo quais o cinema em nosso país não tenha dedicado tanta atenção ao trabalho do preparador.

Por que então tratar de preparação e não direção, se os termos normalmente são fundidos no cenário nacional? Para obter essa resposta, devemos nos reportar para as raízes de nossa questão. As teorias descritas por esse estudo – Paradoxo sobre o Comediante, Sistema Stanislavski e O Método – foram concebidas no centro da influência teatral, na qual as funções de preparador e diretor coexistiam na figura do ensaiador. É a partir de Stanislavski que surge a diferenciação do termo diretor tal qual a conhecemos hoje e a consequente valorização de seu trabalho. O diretor é o responsável pela concepção de toda a obra, independe do meio para o qual é produzida; seu êxito ou fracasso é a ele atribuído. A partir deste marco é possível a percepção de aspectos estilísticos

particulares que nos possibilitam identificar a linha de trabalho de cada diretor e sua influência sobre o teor da obra. Contudo, a partir da migração de Strasberg para *Hollywood*, as funções de preparador e diretor finalmente se apartam. Passa a ser função do preparador o trabalho inicial com os atores dedicado à construção de suas personagens, desvinculando essa obrigação do foco do diretor, que por sua vez passa a se preocupar com os demais artifícios da construção da linguagem cinematográfica, que é capaz de produzir inúmeros recortes e uma gama infinita de interpretações sobre um mesmo quadro.

Daí, tão fortemente como o Sistema Stanislavski havia feito décadas antes, essa nova influência norte-americana se dissipa pelo mundo e atinge o cenário brasileiro. Fátima Toledo é a primeira a reconhecer a importância do trabalho do preparador no Brasil e inicia suas experiências no ramo em 1981, com o longa-metragem “Pixote: A Lei do Mais Fraco”, do aclamado diretor Hector Babenco. O trabalho de Toledo na preparação de atores é pioneiro no cinema brasileiro e constitui-se de maneira muito particular. A preparadora adota diversas técnicas de renomados diretores como Grotowski, Meyerhold, e dos próprios Stanislavski e Strasberg, dando origem a trabalhos peculiares que norteiam o trabalho do ator de acordo com o objetivo do filme em que está inserido.

Deparamos-nos, então, que para a construção audiovisual, o trabalho do preparador constitui-se fundamental ao orientar os atores sobre a maneira como devem representar. É ele que dá subsídios para o trabalho posterior do diretor e para que as atuações sejam consoantes com o todo o projeto, viabilizando a instituição da *mise-en-scène* idealizada pela direção.

Ao iniciar essa investigação, não tínhamos a intenção de criar um novo método, ou sequer um híbrido a partir das teorias eleitas para essa formulação, como acontece com Toledo. Nosso enfoque era destacar as contribuições feitas por Diderot, Stanislavski e Strasberg, ainda que tão diferentes entre si, apontavam na mesma direção e discutiam conceitos muito semelhantes. Partimos da hipótese de essas três teorias eram complementares; de que com o passar dos anos foram feitas inúmeras reflexões sobre o trabalho do ator de acordo com as teorias predecessoras, o que tornou possível o desenvolvimento de técnicas que suprissem as deficiências apontadas pelos precursores – os quais de certa forma não obtiveram solução satisfatória.

Durante a leitura minuciosa das teorias de Diderot, Stanislavski e Strasberg, já era possível vislumbrar alguns indícios que apontavam para a viabilidade da comprovação de nossa hipótese. Os temas discutidos eram muitas vezes recorrentes nas três obras: ora abordados de forma semelhante, ora abordados de forma complementar; apontavam melhorias no processo do antecessor que ou não obteve resposta para o questionamento levantado, ou que com o passar dos anos essa resposta tornou-se uma técnica obsoleta.

A composição das tabelas mostrou-se de suma importância para a viabilização do projeto. Através delas pudemos observar de maneira simples e clara os pontos de convergência, divergência e complementaridade das três correntes. Durante o processo de sua construção, nos preocupamos em elencar apenas as práticas realizadas na preparação em audiovisual, daí o recorte de nossa pesquisa. Inúmeros outros processos, relativos à imitação de voz, escalonagem de movimentos, por exemplo, foram descartados, haja vista a mudança de linguagem entre formatos. Para o teatro, essas práticas são deveras relevantes devido à dimensão do espaço cênico que sofre uma significativa redução no audiovisual – muitas vezes de um grande auditório para milhares de espectadores a um pequeno cenário para uma câmera.

Foram apresentadas dezoito categorias temáticas que remetiam a diferentes etapas da preparação. Começamos com os apontamentos sobre o processo primário de preparação, constituído inicialmente do relaxamento, necessário para a concentração que, por sua vez, é efetuada com os princípios do uso de objetos, descritos na segunda tabela; tais objetos frequentemente são a alavanca para a exploração da memória do artista, apresentada na sequência; posteriormente descrevemos os conceitos de comunhão e adaptação, co-dependentes entre si; passamos, então, para a prática do improvisado que só é possível a partir de um processo básico de comunhão, e que depende diretamente do uso do SE, delineado na tabela seguinte; o SE é o responsável por desencadear o sentimento de verdade, o qual foi tratado na oitava tabela; em seguida, expusemos as relações construídas entre ator e personagem, pautadas sobre os processos anteriores de comunhão, SE, e sentimento de verdade. Já na etapa avançada da preparação, apontamos a relevância dos ensaios, o uso da partitura do papel, a presença do texto durante a preparação dos atores e a evidenciação dos objetivos em cena; descrevemos o uso do espelho no trabalho do ator e seus

questionamentos sobre a geração de uma atuação mecânica. Quanto aos aspectos gerais da preparação, discorreremos acerca da estética da atuação e seu vínculo com a natureza da representação. Por fim, assinalamos as considerações feitas a respeito da ética nas Artes Cênicas. Dos dezoito temas apresentados, onze estão simultaneamente presentes nas três teorias estudadas, seis em duas delas, e apenas um – o improviso – é exclusivo a uma das correntes; deles, dezessete estão presentes no Sistema Stanislavski, dezesseis em O Método, e treze em Paradoxo sobre o Comediante.

Durante o processo de levantamento e discussão dos resultados, utilizamo-nos de comparações diretas que sintetizassem o pensamento e que comprovassem com eficácia o discurso estabelecido. Diversos comentaristas foram utilizados a fim de enriquecer os argumentos e mostrar que as comparações levantadas não se tratavam de meras coincidências. Carbonelli e Carreira foram usados como ponte para as relações entre Diderot e Stanislavski; e Eines, entre Stanislavski e Strasberg. Perales e Hethmon foram empregados como fonte de comentários a prática de Strasberg. Da mesma forma, os discursos diretos de Diderot, Stanislavski ou Strasberg também foram utilizados como índice para essas correlações, na medida em que o próprio Strasberg evidencia seu processo de criação sobre as estruturas desenvolvidas por Stanislavski, apontando muitas vezes as relações deste último com Diderot. Tais apontamentos solidificavam cada vez mais a hipótese desenvolvida levando à sua comprovação.

Diante deste quadro, concluímos, então, que há sim uma complementaridade entre Paradoxo sobre o comediante, Sistema Stanislavski e O Método. Em momento algum apontamos que essas correntes agem em detrimento uma das outras ou que se sobrepõem de maneira hegemônica entre si; pelo contrário, juntas visam dar ao artista cênico diversas possibilidades de criação, para que assim possa melhor desenvolver o seu trabalho de acordo com as necessidades que surgem durante o processo de desenvolvimento de seu papel.

Vislumbramos a versatilidade das Artes Cênicas e a capacidade que elas tem de se reinventar baseadas em um atributo intrínseco ao ser humano: representar. Alguns de nós tomamos essa natureza por profissão e a convertemos em trabalho – um trabalho que não é visto como punição – semelhante à dada a Adão e Eva no Gênesis, na ocasião de sua expulsão do paraíso – mas que proporciona prazer ao seu artífice e o transporta para um paraíso efêmero. O efeito

causado pelas Artes Cênicas se faz tão importante para a humanidade, que as torna atemporais e firma sua presença na história desde a Era Primitiva, nas representações feitas pelo homem das cavernas; nos grandes festivais dionisíacos que instituíram de fato o ofício do ator na Grécia Antiga; nos espetáculos que redefiniram o humano nos singulares escritos de Shakespeare; e ao ganhar diretrizes sólidas sob a ótica de Stanislavski. Fazem-se presentes até hoje, encantando e divertindo a todos que apreciam a cultura.

5 REFERÊNCIAS

AERTSEN, Jan. A tríade „Verdadeiro-Bom-Belo“: O lugar da beleza na Idade Média . **Viso**. Revista online, jan.-jun. 2008. Cadernos de estética aplicada. Disponível em: <<http://www.revistaviso.com.br>>. Acesso em 14 ago. 2010.

ANDRADE, Maria Margarida de. **Introdução à metodologia do trabalho científico: elaboração de trabalhos na graduação**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2001.

AVATAR. Direção de James Cameron. São Paulo: Twentieth Century Fox, 2009. 1 disco de DVD (162 min). DVD, son. color.

CARBONELLI, Ricardo Rui. **A questão do ator na estética de Diderot**. 2009. 116fs. (Dissertação de Mestrado – Área de concentração Filosofia).-Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2009. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000468121>>. Acesso em: 01 mai. 2010.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; CARVALHO, Ana Luiza Fortes. **Autobiografias sumárias: o paradoxo do ator**. In: Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica da UDESC - FAED, 2009, Florianópolis. XIX Seminário de Iniciação Científica da UDESC - FAED. Florianópolis : UDESC, 2009. Artes Cênicas. p. 1-5. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/autobiografias.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2010.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. Tradução. Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Escala, 2006.

DUAILIBI, Julia. Descontrola, Descontrola!. **Veja**. São Paulo, 21 set. 2007. Perfil, p.124-125.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2 ed. São Paulo: Atlas, 2009.

EINES, Jorge. **Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg**. 4 ed. Barcelona: Gedisa, 2007.

FERRACINI, Renato. **Os pais-mestres do ator criador**. *Revista Lume*. 2006. Disponível em: <http://www.primeirosinal.com.br/files/publication/12/90_210.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2010.

GERBASE, Carlos. **Direção de atores: como dirigir atores no cinema e na TV**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1996.

HETHMON, Robert H. **El método del Actors Studio**. Tradução. Charo Álvarez e Ana María Gutiérrez Cabello. 12 ed. Caracas: Fundamentos, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. 6 ed. São Paulo: Loyola, 2001.

MAMET, David. **Sobre direção de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

PAULA, Nikita. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas**. Belo Horizonte: Annablume/FUMEC, 2001.

PERALES, Francisco. **El método Brando**. Madrid: T&B Editores, 2009.

RIBEIRO, Walmeri Kellen. **À procura da essência do ator: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica**. 2005. 93fs. (Dissertação de Mestrado).-Instituto de Artes da UNICAMP, 2005. Disponível em: <<http://ideiadoator.sites.uol.com.br/atorcriador1.pdf>>. Acesso em: 01 mai. 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução. Pontes de P. Lima. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **A preparação do ator**. Tradução. Pontes de P. Lima. 18 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **A criação do papel**. Tradução. Pontes de P. Lima. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **Manual do ator**. Tradução. Álvaro Cabral. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão: o desenvolvimento do Método**. Tradução. Anna Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

TORRES NETO, Walter Lima. **Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador**. *Revista Teatro*. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4011>>. Acesso em: 27 abr. 2010.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 3 ed. Floresta: L&PM, 2001.