



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT ESTUDOS DA PERFORMANCE - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

NATUREZA CRIATIVA E PRESENÇA DO ATOR

ADRIANA DAL FORNO

DAL FORNO, Adriana. **Natureza criativa e presença do ator**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Universidade Federal de Santa Maria – CAL – UFSM; professora Adjunta. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – IA – UFRGS; doutorado; Inês Alcaraz Marocco.

RESUMO

Este trabalho pretende refletir sobre a natureza criativa do ator e a sua presença fazendo uso de alguns elementos do sistema de Konstantin Stanislávski e da abordagem de Patricia Cardona sobre a noção de tensão. Na relação entre a tensão de Cardona e a de vivência em Stanislávski, propõe-se ainda abordar aspectos da relação entre a natureza e a natureza criativa do ator.

Palavras-chave: Ator. Presença. Natureza criativa.

RESUMEN

Este trabajo pretende reflexionar sobre la naturaleza creativa del actor y su presencia usando algunos elementos del sistema de Konstantin Stanislávski y del enfoque de Patricia Cardona sobre la noción de tensión. En la relación entre la tensión de Cardona y la de vivencia en Stanislávski, también se busca tratar de aspectos de la relación entre la naturaleza y la naturaleza creativa del actor.

Palabras clave: Actor. Presencia. Naturaleza creativa.

ABSTRACT

- 1694 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

This study aims at reflecting on the creative nature of the actor and his presence making use of some elements from Konstantin Stanislávski's system and Patricia Cardona's approach about the notion of tension. In the relation between Cardona's tension and Stanislávski's experience this study also aims at addressing aspects on the relation between nature and the creative nature of the actor.

Keywords: Actor. Presence. Creative nature.

Este trabalho relaciona conceitos oriundos dos estudos da Performance e Espetacularidade, orientados pela professora Inês Alcaraz Marocco¹, com elementos do Sistema de Konstantin Stanislávski, e visa uma abordagem da presença do ator. Assim, este artigo relaciona-se com a pesquisa de doutorado que desenvolvo, que tem como tema *O Movimento do Ator em Ato*, em que busco identificar e discutir o movimento no ato criativo do ator. Parto da abordagem de Stanislávski, especialmente sobre a noção de arte da vivência, permeada pela prática do movimento. A prática na qual amparo a pesquisa se referencia nas aulas de formação de atores no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, da Universidade Federal de Santa Maria (2002)², como também na prática individual de criação sobre o movimento³. Artigo, assim, um desdobramento de dois movimentos: o primeiro, do corpo em movimento e suas relações com a arte da vivência, e o segundo, da própria criação implicada nesse processo. O movimento do corpo do ator para acessar o movimento da criação é aludido por Stanislávski ao tratar do caminho da natureza criativa. Esse termo e suas reverberações para a presença do ator são os temas que passo a desenvolver a seguir.

No artigo *La agresion ritualizada I e II*, Patricia Cardona (2009) propõe como critério de eficácia do contato entre o espectador e o público a “organização do impulso vital”. Utilizando-se da Etologia⁴ para pensar a presença do ator, Cardona compara o comportamento animal ao comportamento cênico. A eficácia da presença do ator, assim como a do animal, reporta, para a autora, à expressão do corpo, ao gesto e ao instinto. As

- 1695 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ações do ator e do bailarino neste campo buscam a aquisição de um corpo habitado, que operaria tecnicamente para despertar “estratégias naturais que passam despercebidas na vida cotidiana. Organizam impulsos e condicionam o corpo para responder de maneira imediata e decidida” (CARDONA, 2009)⁵.

A autora busca na Etologia a noção de agressão ritualizada, especialmente nos comportamentos defensivos, e os elementos de contato entre a natureza animal e a humana. Nesse comportamento, os elementos que se destacam são a necessidade e o impulso, o estado de alerta diferente do cotidiano (concernente à presença do ator) e, devido à natureza da agressão ritualizada, a organização da estrutura dramática. A técnica do ator, por essa analogia, visaria mobilizar a sua presença e a do bailarino e, ainda, a estrutura dramática por elementos determinados:

Inspirada no comportamento animal, as técnicas levam os impulsos naturais a: conscientizar estados de tensão/oposição; em movimento contínuo, (transformação permanente do tônus muscular); a captar níveis qualitativos de energia (mudanças de dinâmica); diferenciar simetria e assimetria; a manejar o equilíbrio precário de suspensão, além de resgatar o comportamento imprescindível e surpreendente vida natural. Estes são, portanto, assim como a solidez estrutural, os que ativam a percepção do espectador. O jogo de contrastes, de ritmos dinâmicos, equilíbrios e transformações mantêm seu estado de alerta, atraem sua atenção. Além do mais, junto com a tensão dramática ou estrutural, estimulam a memória do espectador. Constituem um golpe de força emocional que se introduz nos impulsos do espectador, orientando-os (CARDONA, 2009)⁶.

Sintetizando as operações de presença e estruturação como tensões, Cardona (2009) alude à memória do espectador por revivescência de “poderes potenciais”, estabelecendo um contato vivo e de impressão duradoura entre a



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

cena e a recepção. As tensões são a força da natureza humana, por analogia ao comportamento animal regido por impulso e necessidade.

Stanislávski propõe, a partir da experiência na pesquisa da atuação, também a natureza como guia de acesso à criação autêntica:

O artista, como a criança que ainda mama, deve aprender tudo desde o princípio; a olhar, a caminhar, a falar, etc. – lembrem-. Tudo isso sabemos fazer na vida comum, porém, desagradavelmente, na maioria dos casos o fazemos mal, não como estabelece a natureza. Na cena há que se olhar, caminhar, falar de uma maneira diferente, melhor, mais normal que a vida corrente, mais próximos da natureza; primeiro porque estes defeitos que se mostram a luz da cena se tornam particularmente notáveis, e imediatamente porque estes defeitos influem sobre o estado geral do ator⁷ (STANISLAVSKI, 1980, p. 155).

Por esse pensamento, tantas vezes reiterado em inúmeras passagens de sua obra escrita, o autor se insere na abordagem que Cassiano Quilici⁸ observa no trabalho do ator, que vê uma possibilidade de desenvolver potências humanas nubladas pelo ambiente social (2015, p. 75).

Para Stanislavski (1986), a arte da vivência, abordada por meio das ações físicas, operação guia de seu sistema, propunha o acesso do ator ao estado criador e este como modo contato direto da cena com o público. O ator vivenciando sua ação⁹, a cada repetição, elevaria não só a qualidade da atuação, mas também a qualidade desta influência. A vivência é um aspecto, portanto, da presença do ator.

Stanislavski diferenciava a arte da vivência da arte da representação e da arte artesanal. A prática artesanal está vinculada, segundo ele, à ilustração de sentimentos humanos e não cria, apenas repete modelos e convenções, mostrando um ritual sem vida, já que se apoia na imitação, seja de ações próprias, de outros atores ou da vida em si. Já a arte da representação é a



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

cristalização da vivência, realizada em alguma etapa do processo, demonstrada pela forma artística, ou seja, a vivência é tornada convencional mediante a técnica apurada e a ênfase intelectual do processo.

A vivência refere-se à natureza como fonte de beleza, o que, para Stanislávski, é um campo de criação desvinculado das regras estéticas da arte:

A beleza existe em todas as partes onde existe a vida. É diversa como a natureza e nunca, graças a Deus, poderá inscrever-se em nenhum tipo de marco nem condição. Em vez de criar novas regras trate de estar mais perto da natureza, do natural, isto é, de Deus, e então poderás compreender não uma, mas inumeráveis belezas da Criação, que atualmente não existe para vós graças às regras e as condições que foram impostas (STANISLÁVSKI, 1986, p. 32).

A beleza, entendida como a manifestação do que é vivo, deve ser acessada pela natureza criativa do ator. Quando isso ocorre, é devido à criação do instante nas configurações da cena. Este instante criador ocorre mediante a compreensão, por parte do ator, da complexidade gerada pelas ações humanas. Tal complexidade, própria da natureza, deve ser entendida e desenvolvida no processo de trabalho do ator sobre si para desenvolver o que Stanislávski denomina domínio de si. A cena propriamente dita exige a entrega a este fluxo criativo no instante. A técnica prepara o ator para estar em condições de buscar e de descobrir, a partir de forças naturais, a vivência de cada ato, o vivo, o acompanhamento do processo em seu acontecer. A vida consciente, considera Stanislávski (1986, p. 208-209), representa apenas um décimo desse processo. O ator então se prepara para dar livre curso àquilo que não nos é dado conscientemente: a “criação natural da natureza mesma”.

Por a natureza e a vida serem movimento e transformação é que não podem haver regras fixas para se atuar de modo vivo. Para esse trabalho, a “verdade artística” é que nos aproxima do trabalho criativo. Essa verdade não

- 1698 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

coincide com a simples imitação da natureza produzida pelo naturalismo nem pela artificialidade:

É outra verdade, é a verdade mais elevada, artística, completa e orgânica da natureza; é a verdade mesma da existência, a das sensações, é a verdade da vivência e da encarnação [...] Para isso, com a finalidade que as sensações cheguem profunda e sinceramente ao espírito do espectador, é necessário que ele creia naquilo que vê e escuta no teatro. Porém, para isso, é preciso que primeiramente o ator creia naquilo que ele mesmo faz sobre a cena (STANISLÁVKI, 1986, p. 224).

Esta verdade por adesão aos processos naturais da ação encontra a beleza. Acessá-la implica, aí sim, um trabalho, um esforço e um domínio de si por parte do ator. O domínio de si para estar no fluxo criativo poderia assinalar um paradoxo, mas, em verdade, aponta para a percepção de que os impulsos de nossa natureza criativa se tornaram sombra no comportamento cênico dos atores por meio de hábitos de vida, em geral, disjuntivos, tanto quanto o domínio aqui não é um indicativo de controle, mas de possibilidade de escolha no fluxo criativo.

Esse pensamento não nega os hábitos em geral. Por meio deles o conhecimento pode ser passado e desenvolvido de geração em geração. Edgar Morin (2000), nesse sentido, coloca o surgimento da cultura como ocorrido já entre os primatas nas sociedades dos hominídeos e, tentando desfazer a cisão entre cultura e natureza, fundamenta que “a cultura não começa por ser a infra-estrutura da sociedade, ela passa a ser a infra-estrutura da alta complexidade social” (2000, p. 76) mediante transmissão e complexidade. Por esse viés, “a cultura deve ser transmitida, ensinada, aprendida, quer dizer, reproduzida em cada novo indivíduo no seu período de aprendizagem (learning), para se poder autoperpetuar e para perpetuar a alta complexidade social” (MORIN, 2000, p. 75). Morin, desse modo, implica a natureza na cultura e a cultura na natureza.

- 1699 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O hábito a que se refere Stanislávski se dirige, por um lado, à demanda de uma atuação viva, dada sob condições diferentes das necessidades da vida – aspecto de que tratarei mais detalhadamente adiante – e, por outro, aponta para um alto grau de qualidade na atuação, pois, diferentemente do cotidiano, a criação exigiria domínio de si para estar em condições de dar curso à natureza criadora nas circunstâncias da cena. Os gênios, segundo ele, criavam sob a égide de um princípio natural: criavam quando sentiam; do contrário, só repetiriam (STANISLÁVSKI, 1986, p. 146). Esses, porém, são raros. Aos demais, caberia desenvolver em si modos de acesso a este sentir a ação que se desenrola. Sentir é, então, um dos aspectos necessários ressaltados pelo autor para o ator acessar o fluxo de sua natureza criativa.

O domínio de si é um dos últimos elementos abordados na apresentação do seu sistema e envolve o exercício e a consciência de vários outros elementos, sendo o primeiro deles a focalização da atenção. De certo modo, podemos, mediante o entendimento desse elemento, vislumbrar melhor a natureza do sentir antes referido. Um dos pressupostos iniciais é o de que o ator deve controlar suas emoções. Sem negar a vivência e os sentimentos necessários à ação, Stanislávski trata especificamente de focar nos sentimentos que envolvem a ação que se realiza, dispensando “a desordem interior do indivíduo” (1980, p. 216).

Nas aulas aos artistas do Teatro Bolshoi, transcritas pela aluna K. E. Antorova, Stanislávski apresenta sete degraus para acessar o trabalho de criação no que concerne especificamente ao domínio dos estados anímicos do ator. Ele propõe acessar a natureza, que é fluxo, por domínio de si. Na vida, a necessidade guia as ações, com ou sem aderência entre o que se faz e o que se sente ou o que se pensa. Qualquer ação na arte da vivência exige esforço de concentração. Podemos traduzir a indicação da “desordem interior” no que seria o quarto degrau para a obtenção do estado criador: a calma criativa, em relação a qual Stanislávski afirma que, para acessar imagens e experiências

- 1700 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

criativas, o ator deve se afastar do turbilhão e do fluxo de pensamentos e sentimentos pessoais corriqueiros, focando a atenção na ação que realiza (STANISLÁVSKI, 1994). O autor considerava esse degrau como um ponto de inversão no trabalho criativo do ator no qual a vida e a vivência, por focalização da atenção, concentram-se somente nas tarefas cênicas.

Outro aspecto do domínio de si para tocar o espectador é o controle dos gestos supérfluos. A eficácia da presença envolveria ainda a transparência desses gestos ou movimentos, vinculando-os aos sentidos que por eles se produzem. Aqui cabe pontuar um aspecto importante: a plasticidade de movimentos, elemento pelo qual Stanislávski estabelece um dos acessos à correspondência entre corpo e pensamento. Ademais, esse elemento conduz minha pesquisa de doutorado em seu aspecto operativo concreto: o corpo em movimento e seu correspondente, o movimento da criação. Para Stanislávski, a plasticidade de movimento opera sentido por percepção e domínio do ator de uma corrente de energia, imaginada, percorrendo o corpo. O movimento natural para Stanislávski é aquele que, por vivência, revela sentidos. Longe de ser uma abstração de cunho idealista, o autor propunha a seus atores imaginar uma bola de mercúrio percorrendo o corpo.

O mercúrio é um elemento químico de característica fluídica que se adapta às superfícies que percorre, mas que, diferentemente da água, possui uma densidade diversa sob determinadas condições de temperatura. A imagem mais próxima a nós é a do mercúrio do termômetro usado para medir a temperatura do corpo, que se move num ritmo determinado pelo calor do corpo. Na cultura grega antiga, Mercúrio (em grego, Hermes) era um deus mitológico, filho de Júpiter e Maia, descrito por Commelin como sendo intérprete ou mensageiro dos deuses, em especial de Júpiter, o rei dos deuses e dos homens. A ele são atribuídas inúmeras invenções e descobertas, entre as quais a língua e a lira. Além, considera-se que contribuiu para as artes e para o comércio em geral e que ensinou aos homens a luta, a dança e as atividades físicas de força e graça (COMMELIN, 1993). Fortemente associado

- 1701 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

à simbologia das operações alquímicas, carregava um caduceu e possuía asas no capacete e nos pés, que acentuavam seu trânsito rápido nas demandas que lhe eram postas. Simbolicamente, é interpretado como mediador e gerativo das manifestações da vida (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 606). Assim, para além da operatividade do exercício do mercúrio imaginário, o simbolismo desse elemento carrega consigo também o sentido que lhe atribui Stanislávski: um mediador entre a percepção de si, por força da imaginação, que acessa as energias motrizes do Movimento¹⁰.

Volto ao exercício com uma proposição de experiência: imaginemos uma bola de mercúrio percorrendo os dois dedos das mãos, passando pelo punho, as articulações do braço, indo até o pescoço, descendo por cada vértebra da coluna, descendo por uma perna até chegar ao pé. Do pé retorna, passando em ritmo lento por todas as articulações da perna, voltando vértebra por vértebra até o ombro, e daí até o pulso e novamente à mão. Dou-lhes um tempo para visualizar essa imagem e fazer o percurso no lado inverso do corpo. O corpo imediatamente se torna presente, ganha volume mediante a atenção focada no percurso do mercúrio. Imediatamente, produzem-se sensações e, se continuarmos a imaginar trajetos detalhados no corpo, sob determinado ritmo, especificamente de andamento mais lento, logo imagens internas (mentais) e novas sensações/estados vão se criando no acompanhar do movimento do mercúrio e propondo movimentos do corpo no espaço, dos quais surgem ritmos diferenciados e sentidos que não poderiam ser apenas projetados racionalmente.

Stanislávski dizia que o mercúrio imaginário desbloqueava a energia motriz do movimento, criando uma linha ininterrupta que carregaria consigo estímulos ao movimento, à vontade e ao intelecto, configurando fluxo de energia e, a esse processo, nomeava sentido do movimento (1997, p. 49-50). Para ele, o ator que produz beleza é aquele que estabelece “uma cadeia contínua de sentimentos e sensações” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 126). Vista à luz da operatividade da potência na plasticidade de movimento, a linha



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

contínua de energia move-se no corpo e com o corpo – mercúrio imaginário –, configura tempo e ritmo em seu avanço contínuo no qual podemos “[...] acelerar, retardar, deter, interromper, agregar acento rítmico, e, por fim, coordenar nossos movimentos com a ênfase do tempo e do ritmo” (STANISLÁVSKI, 1997, p. 49). Por essa atenção voltada à linha de energia e seu fluxo rítmico, o ator produziria imagens, sensações e, conseqüentemente, sentimentos, compondo forças que impulsionam o movimento numa “simultaneidade interdependente”¹¹. Podemos notar assim a relação entre a vivência e as leis orgânicas do homem em ação: plasticidade do movimento, tempo ritmo, imaginação e atenção. Atenção gera ritmo, que produz ou acessa imagem em um processo que combina volição, percepção e sensações, estabelecendo um fluxo contínuo. O ator, focando a atenção ao corpo em movimento, percurso da atenção a si na criação, pode produzir imagens ao mesmo tempo em que é expressão dessas. Os movimentos do corpo geram as ações do ator a partir da percepção do percurso da energia imaginada no corpo. A este estado Stanislávski nomeava “sensação interior do movimento”.

O psicologismo, ou o realismo, ou ainda o naturalismo comumente atribuído a Stanislávski, por esse ponto de vista, não se sustenta na prática do ator, porque tem na concretude da mobilização da natureza criativa, pelo corpo, acesso ao que considerava criação. Segundo o autor, os experimentos com o realismo promoveram no teatro novas possibilidades artísticas, mas, quanto mais se investia nas buscas sobre essa estética, mais se aclarava a distância entre o teatro e a vida, o teatro e a natureza. Para ele, o realismo “verdadeiro”, o realismo interior, independe da tendência artística, refere-se à aproximação entre a vida e a natureza e só seria possível mediante a vivência (STANISLÁVSKI, 1986, p. 154).

O último aspecto do domínio de si é denominado toque final. O toque final é a transparência da ação que acontece por contenção e calma. Sem calma as tensões desnecessárias e os movimentos supérfluos e involuntários aparecem; já sem contenção o tom da atuação se torna falso, desproporcional à coerência

- 1703 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

da ação que está em curso. O ator calmo e altamente atento ao que realiza esculpe e produz a ação pelo corpo. Esse é um processo de concentração da energia motriz que os gênios como Tommaso Salvini, dizia Stanislávski, desenvolviam gradualmente, ação por ação, explorando cada detalhe e potência da ação em curso com precisão: “o escultor esculpe o sonho com o bronze, enquanto que o ator cria com seu corpo” (STANISLÁVSKI, p. 222, 1980).

O sentir conforma-se como uma complexidade que envolve o vivenciar com controle, concentração, calma e precisão e pode ser tomado como correlato das forças que Patricia Cardona refere à presença e à estruturação da cena: as tensões. Para Cardona (2009), a gestualidade dos animais manifesta “clareza, congruência, precisão e credibilidade”. Assim, a coreógrafa toma o comportamento animal como referência de treinamento para a organização das energias corporais. Por sua vez, o uso das tensões do corpo em Stanislávski tem importância crucial para a criação e o “estado geral do ator”, referindo-se também ele ao comportamento animal como eficácia na utilização das potências do corpo. Aqui a natureza da tensão é diversa da proposta por Cardona e faz alusão a um indício da violação da natureza por parte do ator. Por esse elemento do sistema, Stanislávski desenvolve detalhadamente uma das características dos animais que poderia contribuir para o entendimento da força de presença a que se refere Cardona.

É ao tratar do relaxamento dos músculos que Stanislávski (1980) aborda mais pragmaticamente a relação que entre natureza e criação. Nesse elemento do sistema, observa que a tensão muscular impede a percepção das sensações sutis, propondo a auto-observação como exercício para o ator em diferentes situações. Primeiramente, o autor propõe deitar de costas e perceber os músculos contraídos sem necessidade. A segunda etapa seria fazer diferentes posturas em posições distintas e encontrar nelas as tensões desnecessárias, como também as necessárias para manter a postura, localizando, além disso, o centro de gravidade e equilíbrio do corpo em cada

- 1704 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

uma. A seguir, o ator deveria justificar cada postura pelo uso da imaginação para aliá-la a um objetivo. As operações sobre as tensões então incluiriam a observação das tensões inerentes a cada postura e movimento, a liberação das tensões não necessárias por auto-observação, a identificação do centro de gravidade no corpo em determinada postura e, por fim, a justificação da postura.

A referência aos animais é introduzida na narrativa do autor¹² em função do exercício de deitar-se para perceber as tensões musculares, pela seguinte fala do personagem-professor “– Os hindus ensinam que se deve deitar como as crianças pequenas e os animais. Como os animais! – repetiu, para sublinhar sua observação. – Podem estar seguros!”¹³ (STANISLÁVSKI, 1980, p. 155). Desse modo, acompanhando as etapas do exercício supracitado, o personagem-aluno que havia cortado a mão com um cinzeiro de vidro em uma cena por descontrole das emoções e excesso de tensão vai seguindo o relato das aulas feitas por seu colega e experimentando todas as etapas do exercício em si e em seu gato de estimação.

O aluno observa o gato deitando-se e, a seguir, inventa diferentes posturas, larga-o ao chão de diferentes maneiras e provoca seu desequilíbrio. O aluno percebe, por essas brincadeiras, que o gato se adapta a qualquer postura e queda pela harmonização das tensões, utilizando, para isso, a força necessária, nem mais nem menos, e ainda que possui um senso de equilíbrio perfeito, caindo só quando quer. A última observação faz com que o aluno verifique, acompanhando seus movimentos ágeis, harmônicos e justificados pela caça, a prontidão e o foco do felino que, estando no colo de seu dono, pula agilmente em direção a uma possível presa em outra parte do recinto. O aluno, experimentando em si uma postura justificada, percebe que as tensões surgem quando ele direciona a atenção à execução e não ao objetivo real que se propunha com ela e, observando o gato, conclui que “a natureza guia o organismo vivo melhor que a consciência e a tão celebrada técnica do ator”¹⁴ (STANISLÁVSKI, 1980, p. 159).

- 1705 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Stanislávski usa do detalhamento dessas narrativas para salientar o correlato da necessidade e do instinto dos animais com a criação de objetivo concreto pelas posturas. A justificação das posturas segue um processo que inicia na liberação das tensões impróprias e na formulação de um objetivo, por imaginação, para configurar uma ação viva. A natureza no ato criativo age, portanto, mais pela realização de objetivos do que pela consciência dirigida à sua execução. A precisão, a prontidão e a direção da atenção a um objetivo para a ação são justamente os pontos de diferença quanto à vida corriqueira, guiada por atos geralmente mecânicos e automáticos, adaptados aos modos de vida usuais. Por isso, Stanislávski, através da fala de seu personagem-aluno, apontava para a exemplaridade dos felinos na superioridade da natureza na criação do ator:

A harmonia de movimentos e o desenvolvimento corporal dos animais são inacessíveis para o homem. Não há técnica que alcance tal perfeição no domínio dos músculos. Unicamente a natureza pode chegar a tais virtuosismo, facilidade, precisão e soltura das ações e das posturas, e a tal plasticidade. Quando meu belo gato salta, brinca ou se joga para agarrar meu dedo, passa imediatamente da quietude ao mais rápido dos movimentos, que é difícil seguir. Com quanta economia vai usando sua energia, e como sabe distribuí-la! Quando se prepara para a mobilidade ou o salto, não perde força em vão em tensões supérfluas. Estas não existem nele. Vai acumulando forças para dirigi-las de uma só vez ao centro motor que necessita na ocasião dada. Daí que suas ações sejam tão precisas, determinadas e poderosas. O movimento seguro e fácil, a mobilidade e a liberdade dos músculos criam a plasticidade excepcional em todo sentido que, com toda razão, se atribui aos felinos¹⁵ (1980, p. 163-164).

Para o artista¹⁶ “sentir a verdade do ato”, ele deveria, segundo Stanislávski, criar objetivos, como substitutos da necessidade que na natureza

- 1706 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

dita o comportamento dos animais. Sergio Sierra (2015, p. 51), ao analisar este elemento da ação em Stanislávski – músculos livres –, refere-se à necessidade de o ator perceber o fluxo de energia através do corpo para evitar bloqueios por sobrecarga de tensões na musculatura. Sierra atenta também para a distinção entre o comportamento cotidiano, que flui automaticamente e de modo inconsciente, e aquele que ocorre por impulso motivado na atuação. Nesse sentido, a estratégia de Stanislávski de percepção de si, por um lado, é sensível, porque inclui as sensações e a imaginação, e, por outro, é funcional, porque envolve também a definição de “objetivo”. Ao definir um objetivo para a ação, sentindo-a e envolvendo-se sensível e funcionalmente com ela, o ator mobilizaria a natureza e, assim, as tensões necessárias se afirmariam e a supérflua se atenuaria (STANISLÁVSKI, 1980, p. 158). Se a natureza no seu sistema é o lugar a que o ator deve acessar para a realização do ato criativo, percebe-se que o autor se refere à percepção de si na identificação das tensões, no seu relaxamento, na justificação da ação por definição de objetivos.

Para finalizar, trago outra referência que busca no comportamento animal a referência para abordar o pensamento. Em *Sobre o teatro de marionetes*, Heinrich Von Kleist conta a história de um encontro entre um personagem narrador e um personagem bailarino em uma apresentação de teatro de marionetes na praça de um mercado. Kleist desenvolve, de forma prática, literária e filosófica, a questão temática deste trabalho: o gesto, ou movimento, ou ação que contenha a graça, lugar da mais alta qualidade da atuação do ator e do bailarino – as tensões, como nomeia Cardona, a vivência plástica, como diria Stanislávski.

O bailarino estava ali para aprender com as marionetes, afirmando terem os bonecos o segredo para a graça: não se moviam sem um centro de gravidade. Ocorre que o comando aos movimentos do boneco é operado por este centro e seus membros apenas seguem a lei da gravidade. Essa linha que ocorre pelo centro configuraria a alma dançante da marionete. Os bailarinos,

- 1707 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

em geral, não se movem com o centro de gravidade, assegurava a personagem, e, por isso, diferentemente das marionetes, tem movimentos afetados, enquanto os bonecos possuem naturalidade. Os erros "são inevitáveis desde que comemos da árvore do conhecimento. Mas o paraíso está trancado e o Querubim atrás de nós. Precisamos dar a volta ao mundo, e ver se não há talvez, do outro lado, uma abertura em algum lugar" (KLEIST, 2013, p. 23).

No conto, o narrador aclara a inocência do gesto e a sua perda apresentando a história de um jovem que, sem intenção, reproduz com precisão a postura de uma famosa escultura e, ao tentar repeti-la, não consegue, apesar da insistência. Na sequência, o bailarino conta a história do espadachim que treinava com um urso. O instinto do animal era capaz de antever o movimento pela visualização de centro de gravidade do adversário.

Valendo-se dessas analogias, Kleist afirma pontos importantes levantados por Cardona e Stanislávski e acrescenta, pela oposição "entre a graça, o encanto e a inocência, de um lado, e reflexão, vaidade e conhecimento de outro" (SÜSSEKIND *apud* KLEIST, 2013, p. 50), os dilemas do artista que talvez tenha de dar uma "volta ao mundo" para se reaproximar da graça. A imagem do paraíso, que fechou a porta na queda em Kleist, aponta para o ator estar constantemente em trabalho para encontrar os impulsos no movimento, o que, todavia, configura também um bom mote para este trabalho: a missão de Querubim, de estar em presença por vivência, ou por força na presença. Assim, parece então que pensar a natureza criativa do artista implicaria refletir sobre a aproximação dos impulsos do corpo em ação, ao invés de se tentar definir o papel da natureza e da técnica/cultura na criação. Visto que cultura e natureza estão entrelaçadas, propus-me a pensar a natureza criativa do ator, considerando as proposições dos autores citados, em uma perspectiva específica que se utiliza da vivência e da presença, operada, antes de tudo, na complexidade que envolve o vivo, buscando-a, segundo o próprio Stanislávski



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

(1997), a partir da energia motriz do movimento, que por si já mobiliza sensibilidade, vontade e intelecto.

Referências Bibliográficas

CARDONA, Patricia. *La Agresion ritualizada I e II*. Publicado no Blog Totopo, em 21 de setembro de 2009. Disponível em <<http://sobreteatro-totopo.blogspot.com.br/2009/09/la-gresion-ritualizada.html>>. Acesso em 10 jan. 2016.

CHEVALIER, Jean e GHUEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DAL FORNO, Adriana. *A Organicidade do ator*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, 2002.

HUXLEY, JULIAN. *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*. Paris: Gallimard, 1971.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas de transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Tradução e posfácio de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

MORIN, Edgar. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Tradução de Hermano Neves. Portugal: Europa-América, 2000.

- 1709 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

SIERRA M., Sergio. *Acciones Corporales Dinámicas: metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos inspirada en el Principio del Alteración del Equilibrio*. Doctorado en Estudios Teatrales, Universitat Autònoma de Barcelona. 2015. Disponível em <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285118/ss1de1.pdf?sequence=1>>. Acesso em 17 de maio de 2015.

STANISLAVSKI, Constantin. *El Trabajo del Actor Sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Trad. Para o espanhol de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

STANISLAVSKI, Constantin. *Trabajos Teatrales – Correspondencia*. Trad. Para o espanhol de Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. *Etica y Disciplina – Método de Acciones Físicas (propedéutica del actor)*. Selección y notas de Edgar Ceballos. Trad. Para o espanhol de Margherita Pavia e Ricardo Rodríguez. México: Col. Escenología, Editorial Gaceta, 1994.

STANISLAVSKI, Constantin. *El Trabajo del Actor Sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. Para o espanhol de Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

² Refiro-me às aulas ministradas a partir da conclusão da pesquisa de mestrado. A dissertação de mestrado *A organicidade do ator* (DAL FORNO, 2002) investigou o processo de estabelecimento da organicidade no ator, tendo como principal referência as leis orgânicas da ação, propostas por Constantin Stanislávski em seu Método de Ações Físicas. Neste trabalho, levantei os vários aspectos que envolvem o trabalho do ator e abordei o modo como esses elementos se articulam pelo princípio da ação física e, ainda, como fundamentam a criação orgânica do ator. Desse modo, busquei compreender ativamente o processo da organicidade no ator pelo estudo e pela realização da prática criativa na forma de um exercício cênico.

³ Pesquisa ainda em vigência, iniciada em 2012.

⁴ Julian Huxley (1971) apresenta etologicamente a ritualização como formalização ou canalização adaptativa de um comportamento, enfatizando as condutas formalizadas e, em particular, o gesto.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

⁵ “[...] estrategias naturales que pasan desapercibidas en la vida cotidiana. Organizan impulsos y acondicionan al cuerpo para responder de manera inmediata y decidida” Tradução nossa.

⁶ “Inspiradas en el comportamiento animal, las técnicas llevan los impulsos naturales a: concienciar estados de tensión/ oposición; en movimiento continuo, (transformación permanente del tono muscular); a captar niveles cualitativos de energía (cambios de dinámica); a diferenciar simetría de asimetría; a manejar el equilibrio precario de suspensión, además de rescatar el comportamiento impredecible y sorpresivo de la vida natural. Estos son, por tanto, así como la solidez estructural los que activan la percepción del espectador. El juego de contrastes, de ritmos dinámicos, equilibrios y transformaciones mantiene su estado de alerta; atrapa su atención. Además junto con la tensión dramática o estructural, estimulan la memoria del espectador. Constituyen un golpe de fuerza emocional que se introduce en los impulsos del espectador, orientándolos.” Tradução nossa.

⁷ “El artista, como el niño de pecho, debe aprenderlo todo desde el principio; a mirar, a caminar, hablar, etcétera – recordé -. Todo esto sabemos hacerlo en la vida común, pero desagradablemente en la mayoría de los casos lo hacemos mal, no como lo establece la naturaleza. En la escena hay que mirar, caminar, hablar de una manera distinta, mejor, más normal que en la vida corriente, más cerca de la naturaleza; en primero lugar, porque los defectos se muestran a la luz de las candilejas se tornan particularmente notables, y subsiguientemente, porque esos defectos influyen sobre el estado general del actor.” Tradução nossa.

⁸ Abordagem iniciada a partir do século XX, segundo o autor.

⁹ Utilizo a palavra “ação” e não “papel” ou “personagem”, termos mais recorrentes em Stanislávski, considerando minha dissertação de mestrado, em que observo que “o personagem é uma consequência da construção do ator, o resultado de uma linha ininterrupta de ações. O personagem para Stanislávski é um efeito que acontece pelo processo de trabalho técnico e criativo [...] é pela ação física que o comportamento do personagem se estrutura” (DAL FORNO, 2002, p. 52). Esse uso também se relaciona com a prática pedagógica e criativa na qual a personagem nem sempre é um fim almejado.

¹⁰ Acentuo o termo “movimento” com maiúscula para observar que estas forças motrizes movem os sentidos.

¹¹ Termo utilizado por Stanislávski para referenciar a mecânica da ação de andar.

¹² Stanislavski compõe seus livros como um “romance teatral” no qual narra o cotidiano de uma escola por meio da criação de situações e personagens ficcionais.

¹³ “- Los hindúes enseñan que hay que acostarse como los niños pequeños y los animales. ¡Como los animales! – Repitió, para subrayar su observación –. ¡Puede estar seguro!”. Tradução nossa.

¹⁴ “La naturaleza guía al organismo vivo mejor que la conciencia y la tan celebrada técnica del actor.” Tradução nossa.

¹⁵ “La armonía de movimientos y el desarrollo corporal de los animales son inaccesibles para el hombre. No hay técnica que alcance perfección en el dominio de los músculos. Únicamente la naturaleza puede llegar a tales virtuosismos, facilidad, precisión y soltura de las acciones y las posturas, y a tal plasticidad. Cuando mi hermoso gato salta, juguetea o se arroja para agarrar mi dedo, pasa instantáneamente de la quietud al más rápido de los movimientos, que resulta difícil de seguir. ¡Con cuánta economía va gastando su energía, y como sabe distribuirla! Cuando se prepara para movilidad o el salto, no pierde fuerza en vano en tensiones superfluas. Éstas no existen en él. Va acumulando fuerzas para dirigirlas de una sola vez hacia el centro motor que necesita en la ocasión dada. De ahí que sus acciones sean tan precisas, determinadas y poderosas. El movimiento seguro y fácil, la movilidad y la libertad de los músculos crean la plasticidad excepcional en todo sentido que con toda razón se atribuye a los felinos”. Tradução nossa.

- 1711 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

¹⁶ Stanislávski preferia nomear “artista” aos atores, embora utilizasse “ator” especialmente quando se referia a um ator ou atriz específica, mas com muito menos frequência. A adoção do termo “artista” revela o quanto considerava este ofício uma arte e, de certo modo, priorizava o ato de criação ao papel social profissional do ator, já tão decadente em sua época por conta dos clichês, convencionalismos e estrelismos decorrentes do período anterior à afirmação do diretor teatral e da ideia de conjunto de atuação no espetáculo, identificado na historiografia teatral como a época dos atores.

- 1712 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG