

As contribuições de Stanislávski, Decroux, Grotowski e Barba para o desenvolvimento do conceito de ação-física

Umberto Cerasoli Jr

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA– USP

Mestrando – Prática e Teoria do Teatro – Or.Prof. Dr. Clovis Garcia

Bolsa FAPESP

Pesquisador do CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, da ECA/USP)

Resumo: Após apresentarmos uma definição de ação-física, examinaremos os aspectos relacionados ao conceito na prática e no discurso de Stanislávski, para, em seguida, observarmos como as propostas de Decroux, Grotowski e Eugênio Barba adaptam e alargam a noção inicial.

Palavras-chave: ação-física, Stanislávski, Decroux, Grotowski e Eugênio Barba

O conceito de ação-física

Matteo Bonfitto, em seu livro *O Ator Compositor* identifica nas *ações-físicas* o “instrumento prático fundamental do trabalho do ator”. Como notas musicais gravadas no corpo, as ações seriam momentos físicos (com concretude material e temporal) privilegiados para estruturar e conduzir a performance do ator.

Para Renato Ferracini,

Podemos dizer que a ação física é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré-expressivos de trabalho e (...) é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É por meio dela que esse ator comunica sua vida e sua arte. Segundo Luís Otávio Burnier, a ação física é a poesia do ator¹.

Bonfitto, tendo como referência as experiências e proposições dos principais renovadores teatrais do século XX (Stanislávski, Meyerhold, Artaud, Decroux, Brecht, Tchekhov, Grotowski e Eugênio Barba), propõe que a *ação-física* seja considerada “o elemento estruturante dos fenômenos teatrais” (sobretudo dos que têm o ator/atuante como o seu eixo de significações)².

No centro dessa proposição está a constatação de que, para um tipo de teatro que toma o corpo não como objeto, mas como sujeito produtor de sentido; “as ações-físicas, eixos da prática atoral, são também eixos de significação”, conforme destaca Azevedo³.

Stanislávski – o método das ações físicas

¹ Ferracini, Renato. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. São Paulo: FAPESP e Imprensa Oficial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2001

² Bonfitto, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.119

³ Azevedo, Sônia. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.247

A contribuição do mestre russo para o trabalho do ator pode ser dividida em duas fases: a da *Linha das Forças Motivas* (método predominante no livro *A Preparação do Ator*) e do *Método das Ações Físicas* (já presente no livro *A Construção da Personagem*)⁴. Se no primeiro a ênfase recai sobre os “processos interiores” (o se, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, os objetivos, a adaptação, a comunhão, a fé, o sentimento da verdade e o elemento mais importante daquele momento: a memória emotiva), no segundo momento vemos que a ênfase recai sobre os “processos exteriores” (ritmo e impulso), ou seja: *ação* passa a estar a frente no processo criativo. Como observa Bernard Dort⁵, “em a *A Construção da Personagem* já se esboça a evolução que conduzirá Stanislavski, se não a modificar totalmente o seu Sistema, ao menos a proceder a uma inversão dos termos do mesmo”. Stanislavski constata que a ação, não dependendo de ocorrências interiores que estão além da vontade, é um elemento reproduzível, controlável e passível de fixação. No fim de sua vida, o mestre russo chega a dizer “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações-físicas.”⁶

Para o mestre russo, as ações são *psico-físicas*, ou seja, no processo de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo desta forma como “iscas”. E sendo a “isca” de processos interiores, funcionariam como uma espécie de *catalisador* de outros elementos do Sistema. Estas são as duas principais características da ação.

Com a elaboração do conceito de ação física, vemos então que não há mais distinção funcional entre *ação interna* e *ação externa*.⁷ Como observa Stanislavski: “a ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos”⁸.

Outra característica importante das ações físicas, consequência das duas primeiras, é que a ação física, além de ser um catalisador dos elementos já presentes no Sistema, pode alterar o funcionamento desses elementos. Nesse sentido, como exemplo, o elemento mais evidente que pode ser tomado com é a *memória*. Stanislavski, com a elaboração do Método das Ações Físicas, parece considerar com mais profundidade a utilização de “outras memórias” no trabalho do ator⁹. Ou seja, no processo de execução das ações físicas, diferentes memórias podem ser evocadas: a memória de emoções, mas também a memória das sensações e dos sentidos: uma memória física, portanto.

⁴ Tal “divisão” é meramente analítica porque, como observa Bonfitto esta “passagem” não representa a eliminação dos elementos elaborados anteriormente, mas sim uma diferente utilização desses.

⁵ Dort, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.106

⁶ Cf. Toporkov, *Stanislavski alle Prove. Gli ultimi anni*; Milano: Ubulibri, 1991, p.111

⁷ Cf. Bonfitto, idem, p.26

⁸ Idem, p.30

⁹ Idem, p.27

Decroux – o ator dilatado

Quatro aspectos da prática de Decroux estão relacionados diretamente à ação física.

1) O primeiro aspecto refere-se a um “deslocamento da função expressiva” no corpo do ator. Decroux propõe que se valorize como núcleo expressivo do corpo não mais o rosto e as mãos, mas o tronco, com os braços e as pernas reagindo como uma espécie de prolongamento de suas linhas de força. Neste ponto, a proposição Decroux significa um verdadeira inversão de valores no trabalho do ator sobre as ações.

2) O segundo aspecto relacionado à ação-física envolve três elementos que interagem: as oposições musculares, o impulso e o esforço. Decroux fala do “disparo” ou o “impulso” como um “mergulho na ação” e o relaciona a um jogo muscular – chama-o também “desigualdades da força muscular” – que envolvem torções, tensões e variações rítmicas. O esforço, por sua vez, tem a função de intensificar as tensões e oposições musculares.

3) O terceiro aspecto diz respeito ao “equilíbrio instável”. Esse aspecto está ligado por sua vez ao impulso e às oposições musculares, enquanto possível gerador e dinamizador desses últimos. Decroux associa tal aspecto a negação da força da gravidade, conforme observa Bonfitto¹⁰. Para Decroux, “O equilíbrio que seria instável para o espectador, que deve ser mantido, e que parece estável para o ator, torna divina a sua interpretação porque parece negar a sua condição terrestre”¹¹.

4) O quarto aspecto está relacionado a lógica de construção das ações e diz respeito ao “princípio da equivalência”. As ações cotidianas, executadas na realidade, contêm tensões, oposições e esforço que agem em determinadas partes do corpo. Segundo essa lógica, esses elementos são deslocados para outras partes do corpo, criando assim equivalentes dos encontrados nas ações reais.

Decroux também chama a atenção para a importância da dimensão da *presença* quando se trabalha com ações físicas: “O mimo produz somente presenças...”¹². Por meio da eliminação da palavra e da intensificação de sua presença, o corpo do ator transforma-se em um corpo vivo, não ilustrativo – ou anedótico, como diz Decroux. Este conceito aglutina e dá unidade aos aspectos tratados anteriormente.

Como observa Bonfitto,

¹⁰ Bonfitto, idem, p.62

¹¹ Decroux, Etienne. *Paroles sur le mime*. 9a. ed. Paris: Gallimard, 1963, p.155

¹² Decroux, idem, p.135

Podemos reconhecer, a partir dos aspectos tratados, especificidades na prática e na elaboração teórica de Decroux, sobretudo no que diz respeito ao “modo”, ou à confecção da ação-física: a escolha do tronco como núcleo expressivo do corpo; a interação entre impulso, esforço e tensões musculares; o equilíbrio instável e o princípio de equivalência. Considero tais princípios e elementos não como especificidades da linguagem do mimo, mas sim como elementos e procedimentos utilizáveis na confecção da ação física em qualquer linguagem. Nem mesmo o mestre francês pensava o mimo de maneira obtusa. Para ele o “mimo” é o “ator dilatado”¹³.

Jerzy Grotowski – os impulsos e suas In/tensões

No livro de Thomas Richards, *Al Lavarò con Grotowski sulle Azioni Fische*, podemos ler um texto escrito por Grotowski: “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo”. Nele, o diretor polonês descreve sumariamente seu percurso desde o Teatro Laboratório, passando pelo Parateatro, pelo Teatro das Fontes até a “Arte como Veículo”, desenvolvido no Workcenter de Pontedera, na Itália. Do trabalho desenvolvido no Workcenter, Grotowski reconhece a existência de dois polos: um, dedicado à formação permanente, utilizando como materiais os cantos, textos, ações físicas, exercícios plásticos e físicos para os atores; e o outro, que diz respeito às atividades direcionadas à “arte como veículo”.

Grotowski, dando continuidade ao trabalho efetuado por Stanislavski sobre as *ações físicas*, diferencia-se do mestre russo em dois aspectos: a questão do “impulso” - considerado como elemento que parte do interior para o exterior da ação¹⁴ (caminho contrário do proposto pelo mestre russo); e das tensões correspondentes.

A partir do reconhecimento deste novo percurso do impulso no corpo do ator e da conexão necessária existente entre impulso e a dinâmica tensão/relaxamento, Grotowski revê o conceito da ação física.

Eugênio Barba – os princípios interculturais e a subpartitura

Através dos *princípios-que-retornam*, do conceito de ação real e de subpartitura, Eugênio Barba oferece outros parâmetros que ampliam a operacionalidade, a confecção e o conceito de ação física. Já tendo abordado as duas primeiras contribuições, analisaremos agora o conceito de subpartitura.

Para Barba “Qualquer que seja a estética da encenação, deve existir uma relação entre a partitura e a “subpartitura”, os pontos de apoio, a mobilização interna do ator”.¹⁵

¹³ Bonfitto, idem, p.63

¹⁴ Cf. Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

¹⁵ Barba, Eugênio. *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. México: Gaceta, 1992, p.171

Podemos então entender a *subpartitura* como o conjunto de elementos ou pontos de apoio que mobilizam o ator internamente, e que estão relacionados, por sua vez, à execução da partitura. Como reconhece Barba, a ideia de *subpartitura* já está presente na proposta de outros artistas:

O efeito de verdade buscado por Stanislávski, a teatralidade buscada por Meyerhold, o efeito de estranhamento buscado por Brecht indicam objetivos opostos em termos de resultado, mas não critérios divergentes no processo. Estes diferentes objetivos pressupõem, por trás da coerência da ação externa da partitura, uma coerente organização da subpartitura, de um “forro do pensamento” que o ator controla. Ela (a subpartitura) é constituída por imagens circunstanciadas ou por regras técnicas, por experiências ou perguntas feitas a si mesmo, ou por ritmos, modelos dinâmicos ou por situações vividas ou hipotéticas¹⁶.

Dessa forma, podem-se entender todos os procedimentos que envolvem a interioridade do ator a fim de preencher, dar vida e justificar os elementos da partitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERRACINI, Renato. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. São Paulo: FAPESP e Imprensa Oficial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2001
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- AZEVEDO, Sônia. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2005
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977
- TOPORKOV. *Stanislavski alle Prove. Gli ultimi anni*; Milano: Ubulibri, 1991
- DECROUX, Etienne. *Paroles sur le mime*. 9a. ed. Paris: Gallimard, 1963
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. México: Gaceta, 1992

¹⁶ Idem, p.171