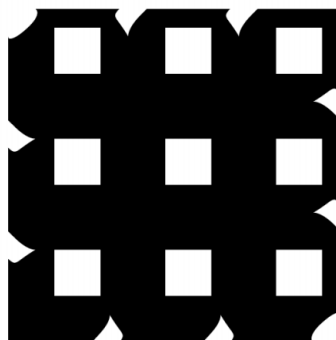


**Perseguindo o Mestre:
O Legado de Stanislavski
abordado pelo GITIS -
Academia Russa de Arte Teatral**

Vicente Concilio



As idéias que circundam o debate em torno do legado do grande encenador russo Constantin Stanislavski são muitas e raramente chegam a um consenso, tantas são as vozes que contribuem para enriquecer a discussão. Qual é o verdadeiro sistema proposto por Stanislavski? A memória emotiva foi realmente abolida de seu sistema de interpretação? Como fundamentar, então, o método das ações físicas, ao qual ele dedicou seus últimos anos de pesquisa, mas sobre o qual não deixou um documento, sistematizando suas idéias? Seus discípulos podem lançar luz a essas questões? O Actor's Studio realmente divulgou as idéias do encenador russo a partir de uma perspectiva que jamais interessaria ao mestre russo, porque ligadas a um momento que Stanislavski superou? Como abordar seus livros: eles são realmente mal traduzidos e pouco relevantes?

Talvez, para a maior parte destas questões nós realmente saibamos a resposta, mas durante muito tempo sentia uma certa desconfiança das certezas que, ao meu ver, não iam a fundo nas questões, contribuindo para uma série de preconceitos relacionados ao sistema de pedagogia da interpretação oriundo das pesquisas cênicas do encenador russo.

Ao confundir o sistema de interpretação de Stanislavski com um certo tipo de naturalismo mal elaborado, que encontra seu veículo maior de legitimação nas telenovelas e em amplas parcelas do teatro dito “comercial”, o que se comete é um engano que prejudica principalmente a formação do ator brasileiro, que normalmente relega a segundo plano o trabalho com a imaginação e processos internos de elaboração de personagens.

Uma das conseqüências desse desapareço é a consolidação de uma técnica de atuação bem mais voltada ao treinamento físico e corporal do ator, fruto de pesquisas relativas a apropriações de técnicas de dança (clássica, contemporânea, danças brasileiras, contato-improvisacional, etc.), circo, ioga e técnicas desenvolvidas por pesquisadores a partir de diálogos com a antropologia teatral, abandonando práticas interpretativas voltadas ao esforço imaginativo, como se ambos fossem excludentes, quando deveriam ser complementares.

Dessa forma, diante da possibilidade de estudar durante um mês no GITIS - Academia Russa de Arte Teatral, parti rumo à capital russa junto a um grupo de dezoito brasileiros, atores, diretores e dramaturgos oriundos de quatro capitais brasileiras (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador). O curso, com duração de 120 horas em trinta dias, intitulava-se “O Método Stanislavski: Objetivo, Motivação e Perspectiva”, e foi ministrado por professores da renomada instituição.

140

O curso era ministrado em língua nativa, porém contávamos com a presença de um intérprete brasileiro extremamente conhecedor da língua russa e, mais que isso, dos termos teatrais e técnicos utilizados pelos professores ao se referirem ao universo da metodologia stanislavskiana. Uma de nossas primeiras foi descobrir que o termo superobjetivo, um dos termos stanislavskianos consolidados no Brasil, em verdade seria mais bem traduzido como “supertarefa”, o que lhe confere dimensão mais concreta, sendo portanto mais coerente ao tipo de elaboração de análise do personagem ensinada pelos professores da Academia, como veremos a seguir.

O GITIS é a mais antiga e maior escola de teatro na Rússia. Foi fundada em 1878, como escola de música da Filarmônica de Moscou, que mais tarde passou a desenvolver um departamento específico para a arte dramática. De acordo com seu catálogo de apresentação, “*de 1891 a 1901, Vladimir Nmirovitch-*

Danchenko e Constantin Stanislavsky, fundadores do lendário Teatro de Arte de Moscou, lecionaram no Departamento de Arte Dramática. Os graduados pela escola Meyerhold, Savitskaya e Knipper (que mais tarde seria esposa de Anton Tchecov) acompanharam seus professores na renovação teatral. Isto marca o início das reconhecidas tradições do GITIS. Uma é o tradicional retorno para educar as novas gerações de atores e diretores, como Meyerhold fez. A outra é a criação de novas companhias teatrais com os alunos graduados, como Nmirovich-Danchenko fez”.

Foi lá também que Meyerhold, em 1922, iniciou algumas de suas pesquisas, culminando com a abertura, em 1935, da primeira faculdade de Direção Teatral do mundo. Então, “grandes atores e diretores do teatro moscovita, Leonidov, Sakbnovsky, Tarkhanov, Androvskaia, Raevsky, Orlov, Lobanov, Astangov, Sudakov, Zavadsky, Popov e Knebel e outros seguiram os passos de Constantin Stanislavski na pedagogia do teatro”. O resultado é que o GITIS acabou se tornando a referência mundial no treinamento e formação do trabalho do ator na tradição stanislavskiana.

Hoje, a Academia forma profissionais das mais diversas áreas relativas às Artes Cênicas: Interpretação Teatral, Direção Teatral, Direção de Teatro Musical, Direção de Espetáculo de Dança, Professor de Balé, Direção de Espetáculos de Variedades e Espetáculos de Massa, Teoria e Crítica Teatral, Produção e Administração Teatral, Interpretação para Espetáculo Musical, Interpretação para Espetáculos de Variedades, Direção de Circo e, finalmente, Cenografia. Mas o nosso interesse específico está voltado ao tratamento do trabalho do ator consolidado pela GITIS, ou seja, ao exame da maneira com que eles tratam o controverso legado deixado por Stanislavski.

A faculdade de Interpretação Teatral dura quatro anos, sendo que cada grupo de estudantes, formado por 35 alunos, está ligado, desde sua seleção, a um diretor artístico, espécie de tutor que se responsabiliza pelo desenvolvimento da turma durante todo o tempo do curso. Conforme já mencionamos, a formação do ator está totalmente vinculada ao sistema stanislavskiano desenvolvido pela Academia, e que é completamente subordinado ao estudo de técnica vocal (vozes falada e cantada), técnicas corporais (dança e movimento cênico) e formação teórica (estética e história da arte e do teatro).

Assim sendo, estamos falando de uma formação direcionada à composição de personagens oriundos de uma dramaturgia já existente e que será levada ao palco nos moldes textocêntricos de encenação. Apesar disso, os professores da Academia são muito claros ao defender que o trabalho do ator, nos moldes do sistema stanislavskiano, independe das opções estéticas da direção, visto que o julgamento de qualidade cairá sempre na questão da verdade cênica da atuação.

Portanto, estamos no terreno do parâmetro do “eu acredito no que vejo”, sobretudo no que tange o trabalho do intérprete. Não importa em que estética o trabalho do ator está inserido; ele tem que ser verdadeiro, e o pressuposto colocado pelo GITIS é que o sistema vai fornecer a técnica para que isso aconteça.

Durante o primeiro ano do curso, o trabalho está voltado para o desenvolvimento da concentração e da observação de pessoas e animais, não para saber imitá-los, mas para o treinamento do olhar e da percepção. Esta palavra, **percepção**, é de suma importância. No exame final, cada aluno vai apresentar para a banca avaliadora um estudo, uma cena individual em que esteja aparente o processo de “tomada de decisão”. A “tomada de decisão” é construída quando uma situação obriga o intérprete a uma mudança de estado interno, transformando o estado inicial de sua chegada em cena.

Um exemplo: Uma sala de ensaio. Entra uma bailarina e inicia seu aquecimento corporal. Ela está tranqüila e aparenta real preocupação com a qualidade de seu trabalho. Alguém bate na porta. Ela permite que a pessoa entre. Esta pessoa lhe entrega uma flor e pede que leia a carta, e sai sem dar maiores explicações. A bailarina lê a carta. Nós não sabemos o que está escrito, mas percebemos, pelo grau de sua atenção à leitura, que se trata de um conteúdo relevante. Ela volta a se aquecer completamente feliz. Mas, aos poucos, percebemos que algo a perturba, algo relativo à carta que acabara de ler. Ela continua a se aquecer, mas percebemos o seu desapego à qualidade do trabalho. Sua fisionomia ganha outro aspecto. Suas ações cessam. Ela toma uma decisão. Recolhe seus pertences e sai. Temos certeza de que ela vai resolver um caso muito sério.

142

Este exemplo é uma das cenas a que assistimos, durante os exames finais, apesar dos alunos do primeiro ano só se apresentarem normalmente para a banca avaliadora. O que estava sendo avaliado não era a qualidade do resultado em termos de encenação, mas o envolvimento e a elaboração dos estados internos da atriz durante o tempo em que esteve em cena. Apesar de trivial, a situação foi altamente expressiva, acompanhávamos cada passo do raciocínio da atriz e vimos o momento em que ela decidiu resolver o problema em que acabou envolvida, isso sem fazermos a mínima idéia do conteúdo da carta. Não sabíamos de nada, mas entendemos tudo.

A base do trabalho reside na elaboração do famoso monólogo interno. É o controle do ator sobre seu pensamento em cena a base principal do método, pois é esse pensamento que vai resultar no preenchimento qualitativo das ações cênicas. Portanto, o método das ações físicas na verdade é conquistado, para além da elaboração do movimento e do treinamento físico, através de um treinamento

mental do ator, que precisa desenvolver sua capacidade de pensar em cena.

Como assim, “pensar em cena”? A aparente simplicidade do problema na verdade encobre o desafio complexo de elaborar um raciocínio do personagem em situação e mantê-lo vivo e orgânico a cada vez que a cena é repetida. Além disso, este monólogo interno pré-concebido necessita encontrar o tom pessoal de cada ator em relação a cada situação proposta, a fim de estabelecer condições realmente mobilizadoras, que tornem a interpretação realmente expressiva. Não basta escrever um monólogo interno e decorá-lo se ele não motivar o intérprete internamente, se ele não estabelecer ligações coerentes entre a percepção que o ator vai construindo e a decisão que ele vai tomar na conclusão da cena.

Dessa forma, podemos concluir que o primeiro ano do curso de interpretação do GITIS está voltado para o treinamento deste aparato de construção do monólogo interno, de seu enriquecimento e eterna adaptação tanto às possibilidades de transformação das situações quanto a possíveis novas considerações do ator com relação à cena, sempre mantendo a preocupação com relação ao frescor da situação a ser representada, para que a cena não se transforme algo amorfo e estereotipado.

Como não se está lidando com texto, o monólogo interno encontra no processo de percepção sua fonte de material constitutivo. Esse processo é complexo e, apesar da quase simultaneidade com que suas fases acontecem no cotidiano, é essencial que o ator tenha consciência de suas especificidades, uma vez que na cena ele deverá ser intensificado e elaborado previamente, a fim de se obter o resultado artístico desejado.

As fases do processo de percepção são as seguintes: 1- a informação é recebida; 2- toma-se consciência dessa informação; 3- nasce o questionamento, a dúvida: “o que fazer?” (este é o momento crucial, que antecede a ação); 4- toma-se a decisão; 5- resolve-se a questão, age-se, soluciona-se o caso; 6- verifica-se o resultado da ação. É importante frisar que o momento da ação está inscrito no processo de percepção, que será ininterrupto, uma vez que o ator esteja em cena.

Fora da cena, cabe ao ator elaborar o monólogo interno relativo aos momentos que antecedem sua entrada, para que ele não aparente estar “entrando da coxia”. O personagem deve ser elaborado também a partir de todos os fatos que influenciam sua trajetória, mesmo que eles sejam apenas narrados ou citados durante o desenvolvimento da peça. A cobrança dos professores era muito forte com relação a isso, pois a entrada em cena obriga o ator a trazer um universo anterior à ação cênica e, portanto, vai proporcionar significados mais intensos à apreciação da platéia em relação ao trabalho do ator.

Já no segundo ano de curso, o desafio ganha outras proporções: são duplas ou trios que se debruçam sobre cenas escolhidas a partir de dramaturgia já existente. Dessa forma, o monólogo interno vai ganhar coerência e qualidade a partir do estudo aprofundado das relações e situações criadas pelo dramaturgo. Estamos falando do estudo das “circunstâncias propostas”, da possibilidade de extrair informações preciosas de um texto a fim de assimilá-las ao monólogo interno, construindo o tecido de motivações que obrigam o personagem a agir internamente e, portanto, revelando suas características para além daquilo que ele faz, daquilo que ele diz fazer.

É de extrema relevância compreender, neste ponto, como se faz necessária a capacidade de ler um texto dramático como matéria-prima teatral, e não como romance, em que as motivações dos personagens são reveladas pela narração. Isto porque no texto teatral não está sempre clara a real motivação que leva um personagem a tomar determinada atitude ou dizer determinada fala; quem deve encontrar isso é o ator, ao debruçar-se sobre o estudo das circunstâncias propostas, construindo a história de vida do personagem que irá interpretar e elaborando um monólogo interno que realmente o motive e torne expressiva sua relação com o outro ator, através de uma pesquisa que crie um consistente trabalho interno capaz de preencher todas as ações realizadas em cena.

A entrada de um parceiro transforma o grau de elaboração do monólogo interno, pois agora não basta apenas o trabalho de cada intérprete em relação ao próprio personagem, mas também se faz necessária a construção das relações, baseadas em desejos e necessidades de um personagem em relação ao outro, sintetizadas na questão “o que eu quero dele?”. As questões são recursos fundamentais na construção do monólogo interno. É através do jogo constante de questionar o personagem que se vai elaborando seus anseios, necessidades e meios que ele vai erigir para conquistar o que pretende. O “jogo dos por quês”, que vai esmiuçando cada atitude, cada gesto do personagem, até que se encontre a real motivação para aquele ato é sempre o princípio da abordagem que vai construir a materialidade do personagem. Pergunta-se até que a resposta seja satisfatoriamente concreta:

“Você está apto a barganhar?” Stanislavski me perguntou.

“O que você quer dizer com barganhar?”.

“Bem, comprar algo barato, vendê-lo mais caro, jogar areia no olho do comprador, valorizar o seu produto e desvalorizar os dos vendedores, chegar ao menor preço, fingir ser mais pobre, jurar, prometer, etc.”.

“Não, eu não sou bom nisso”.

“Você deve aprender, isto é muito importante para seu papel”.

“Por que, depois de tudo, Chichikov compra as almas mortas?” Stanislavski me questiona repentinamente.

O que eu deveria responder? É evidente para todo mundo, mas...

“Bem, com quais intenções?”

“Gogol escreve que ele vai declarar os servos mortos como vivos e receber o dinheiro por eles”.

“E com que intenção?”

“O que você quer dizer com ‘com que intenção’?”

“Por que isso é vantajoso para ele; para que ele necessita deste dinheiro? O que ele vai fazer com o dinheiro? Você pensou nisso?”

“Não, eu não pensei em cada detalhe”.

“*Bom, pense sobre isso*”.

Longa pausa.

“Você deveria saber a intenção final disso tudo com muito mais precisão e riqueza de detalhes do que você sabe. Pensá-la diretamente até o fim, e estudar a vida inteira de Chichikov a fim de coletar material para seu trabalho prático com o papel”.

Constantin muito delicadamente, muito cuidadosamente foi fazendo aparecer idéias, mas ele nunca me impôs alo pronto previamente. Ele simplesmente exercitava minha imaginação.

“Coloque-se no lugar de Chichikov. O que você faria em tais circunstâncias?”

“*Sim, mas eu não sou Chichikov; eu não estou interessado em ganhos*”.

“Então, se você estivesse interessado, como agiria?”¹.

Este trecho, extraído do essencial “*Stanislavski in Rehearsal*”, em que o ator Vasily Toporkov relata sua experiência como ator dos últimos espetáculos de Stanislavski (quando ele já explorava o método das ações físicas), é significativo pois revela o valor da análise da personagem e por instigar o ator a imaginar em que situação ele poderia agir tal qual o papel que irá interpretar. Esse procedimento, que visa aproximar o ator da personagem, é mais um recurso de elaboração do monólogo interior, e não deve ser confundido com o que se convencionou denominar memória emotiva.

A memória emotiva seria o esforço do ator em trazer de volta sensações e emoções marcantes de sua vida, emprestando-as ao personagem que necessitasse de algo equivalente na situação criada pelo dramaturgo. Durante muito tempo,

¹ TOPORKOV, V. Osipovich. *Stanislavsky in Rehearsal*. New York: Routledge, 1998. p. 81-82. Tradução livre.

esse foi considerado o grande legado, a grande técnica elaborada por Stanislavski, a ponto se confundir o sistema stanislavskiano com memória emotiva.

O termo, realmente mal traduzido para a língua portuguesa, foi criado e utilizado pelo encenador russo, tanto que ele existe nas obras escritas por ele. Acontece que suas pesquisas evoluíram, receberam influência de seus discípulos (Meyerhold e Vakhtangov, para ficamos com apenas dois), e o interesse de Stanislavski acabou direcionado para a questão da ação física, deixando de utilizar o termo “memória emotiva”, enquanto o mundo se apropriava dele através da divulgação de suas obras, traduzidas para diversas línguas, e escritas em momentos muito distintos da fase final de suas pesquisas.

A questão é que o termo realmente não é utilizado no GITIS, e quando questionados por nós, os professores da Academia Russa de Arte Teatral dizem que ele só aparece quando estão ministrando cursos para estrangeiros. O que eles defendiam é que o ator jamais deve recorrer a lembranças de sensações passadas se estiver realmente envolvido, em cena, com o monólogo interno elaborado por ele ao longo dos ensaios, através de muito estudo e pesquisa das motivações concreta do personagem em relação a seus anseios e objetivos.

Se o ator está realmente interessado em conquistar seus objetivos, através de suas ligações com os outros personagens com que se relaciona no exato momento em que a cena está acontecendo diante do público, então, não é necessário que o ator pare de se relacionar com as circunstâncias e comece a tentar lembrar de qualquer sensação que tenha vivido sabe-se lá quanto tempo antes. É mais importante que o ator mobilize os esforços de seu monólogo interior para a situação que está acontecendo no presente, ao invés de desviá-lo para fatos absolutamente descontextualizados da situação cênica em que seu conflito está inserido.

146

Esse esforço de elaboração, manutenção e organicidade da ação cênica através do trabalho com a imaginação e o pensamento do ator ganham complexidade no terceiro e quarto anos do curso de interpretação quando os alunos participam, respectivamente, de montagens de atos de peças e, finalmente, de um espetáculo completo, única montagem de espetáculo realizada durante todo o curso, que está elaborado a partir de um complexo cuidado com o treinamento do ator em relação ao exercício de sua imaginação e material interno, expressos pela gradação com que os desafios vão crescendo ano após ano e que culminam na construção de espetáculos cuja maior ambição é a de proporcionar aos atores a possibilidade de mostrar sua maturidade no trato com o sistema stanislavskiano, expresso na verdade da atuação cênica.

O curso do qual participamos propôs o desafio de exercitarmos o sistema

através de pequenos estudos cênicos, que poderiam ser criados por nós, nos moldes do já explicitado exercícios de tomada de decisão, sobre o qual os alunos do primeiro ano do GITIS se debruçam. Também poderíamos trabalhar com cenas de material dramático de reconhecido interesse no que diz respeito ao trabalho do ator, e que o grupo decidiu limitar às obras de Tchecov (*A Gaivota* e *Tio Vânia*) e Górkí (*Pequenos Burgueses*). A escolha foi feita tendo por parâmetro facilitar, por um lado, a comunicação com os professores, que obviamente já conheceriam as cenas apresentadas, e por outro, exercitarmos os fundamentos do sistema stanislavskiano através das obras que foram cruciais para as inquietações do encenador russo e que o impulsionaram a se aprofundar nos desafios da interpretação.

As manhãs eram utilizadas para aulas de expressão vocal e movimento cênico. No período da tarde, aconteciam as aulas de interpretação, ministradas por David Levniev e Valentin Treplyakov, este último professor decano da Academia. As aulas de interpretação aconteciam nos moldes de um *master-class*. Nós ensaiávamos as cenas e estudávamos as motivações dos personagens, construíamos o monólogo interno e procurávamos estabelecer objetivos concretos para mobilizar o ator em relação às circunstâncias propostas, e depois conversávamos sobre o resultado da apresentação, trocando impressões a respeito do universo de cada cena, de cada personagem, a fim de concluir se o monólogo interior elaborado pelo ator realmente atingiu suas finalidades, a de envolver o espectador em uma cena onde estivessem claramente expressas a verdade de cada interpretação de modo a mantê-lo atento aos fatos e ao jogo entre os atores.

As maiores dificuldades encontravam-se justamente na aparente simplicidade do método, que se revela extremamente difícil, sobretudo com relação ao exercício do pensamento durante a cena. Era sempre mais fácil abandonar o esforço de procurar vivenciar o processo de percepção e sair falando o texto. O resultado é que se abandona o mais interessante, e as falas perdem seu verdadeiro potencial dramático e ganham um suposto “colorido” verbal, que não significa nada aos olhos nem aos ouvidos do espectador, que se vê privado de apreciar o verdadeiro sentido daquilo para o personagem, o que aconteceria através de um bem realizado processo de interpretação.

Os problemas também apareciam pela dificuldade com relação à interpretação do texto. Responder aos por quês a fim de investigar as motivações dos personagens resultavam em respostas altamente elaboradas e até possíveis, mas um monólogo interno bem construído é sintetizador, pois o ator ganha vitalidade com a concisão, sobretudo em cenas cheias de diálogos. Expressões e palavras simples, mas fortes, são mais interessantes que períodos elaborados,

quando a cena exige intensidade dramática. Além disso, textos como o de Tchecov, em que há uma desconexão entre as falas e as reais motivações das personagens, podem se revelar traiçoeiros para o trabalho o ator.

Tomemos por exemplo o personagem Treplev, d'A Gaivota. Ele passa o tempo inteiro dizendo que quer se tornar um grande escritor, um escritor revolucionário, propagador de novas formas de arte. Um exame pouco atento pode considerar que sua grande tarefa, sua supertarefa, é se tornar um grande escritor. Mas tudo o que ele faz durante a peça nos revela que o grande motivador de sua vida é o amor por Nina, a ponto de ele ter abandonado tudo, inclusive a literatura, para persegui-la pelas províncias. Mas ele segue dizendo que quer ser escritor. Dessa forma, a construção do monólogo interno não pode ignorar o peso de ambas, mas será mais simples para o ator construí-lo tendo como supertarefa "conquistar Nina" que "tornar-se escritor reconhecido". Isso por que, ao deixar sempre ativa a questão do amor por Nina, o monólogo interior será mais concreto, uma vez que este problema consome grande parte das preocupações de Treplev, mesmo quando a cena não parece evidenciar tanto assim esta questão.

Por fim, cabe aqui uma consideração a respeito das obras de Stanislavski. A única leitura recomendada pelos professores do GITIS é a de sua autobiografia "Minha Vida na Arte". Os famosos manuais, "A Preparação do Ator", "A Construção da Personagem" e "A Criação de um Papel" devem ser encaradas como documentos de uma fase inicial do mestre russo, cujo conteúdo não corresponde às pesquisas da fase final de Stanislavski, portanto pouco relevante como embasamento para uma prática do trabalho de interpretação que se pretenda debruçar sobre os fundamentos do sistema concebido por ele.

A despeito das distâncias, práticas e teóricas, existentes entre o GITIS e a realidade das escolas de teatro e universidades brasileiras, ampliadas pelas barreiras lingüísticas e também institucionais, vale ressaltar a importância de se fomentar possibilidades de aproximação, até para que possamos compreender a verdadeira herança da trajetória do pensamento e prática do sistema stanislavskiano para o teatro brasileiro, que não é pequena. A título de exemplo, podemos citar:

1. As práticas do ator e pedagogo teatral Eugênio Kusnet, cuja obra "Ator e Método" revela grande qualidade em termos de embasamento do trabalho do ator a partir dos preceitos de Stanislavski, e os efeitos de suas lições sobre o Teatro Oficina e seus artistas;

2. As idéias trazidas por Augusto Boal do Actor's Studio e sua influência nas práticas do Teatro de Arena, e mais tarde no Centro de Teatro do Oprimido;

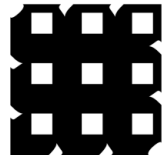
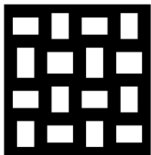
3. A tradição das escolas técnicas de teatro e a maneira com que elas abordam o sistema stanislavskiano na formação dos artistas que pretendem profissionalizar.

São temas demasiado importantes para compreensão de nosso teatro, e ainda pouco explorados por conta dessa confusa relação de nossos discursos artísticos com o legado pedagógico de Stanislavski.

O teatro que fazemos hoje, que rompeu com limitações estéticas e abriu caminho para as mais diversas formas de expressão, teria muito a ganhar se conduzíssemos nossas pesquisas a partir de uma compreensão efetiva do verdadeiro legado do encenador russo, e não sobre preconceitos mal fundamentados que insistem em entendê-lo ou como algo simples, portanto ao qual pouco tempo é dedicado, ou como sistema superado. Ambos constituem um certo pensamento infeliz que, desde muito cedo, é solidificado nos discursos velados das escolas de teatro, que precisa ser superado.

Referências Bibliográficas

- ACADEMIA RUSSA DE ARTE TEATRAL. Catálogo de Apresentação. Rússia, Moscou, s/data.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. SP-RJ: Editora Hucitec-FUNARTE, 2003.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1989.
- TOPORKOV, V. A. *Stanislavski in Rehearsal*. New York: Routledge, 1998.







“???????????, ??????????????
????????????????????????????????????
????????????????????????????????????
????????????????????????????????????
????????????????????????????????????
?????????????”

????????????? ????????????

apoio cultural

COCEN

Coordenadoria dos Centros e Núcleos
Interdisciplinares de Pesquisa



UNICAMP