

**Universidade Federal de Goiás**  
**Escola de Musica e Artes Cênicas**  
**Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais**

**TEATRO DAS EMOÇÕES E EMOÇÕES NO TEATRO:  
DIÁLOGOS ENTRE NEUROCIÊNCIA E STANISLAVSKI**

**Mestrando:** Adailson Costa dos Santos.  
**Orientador:** Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo  
**Coorientadora:** Prof. Dr. Adriana Fernandes  
**Linha de Pesquisa:** Teorias e Práticas da Performance

Goiânia  
Novembro de 2014

**TEATRO DAS EMOÇÕES E EMOÇÕES NO TEATRO:  
DIÁLOGOS ENTRE NEUROCIÊNCIA E STANISLAVSKI**

ADAILSON COSTA DOS SANTOS

Projeto de Pesquisa do Mestrado Interdisciplinar  
em Performances Culturais da Escola de Música  
e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade  
Federal de Goiás (UFG).

**Orientador:** Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

**Coorientadora:** Prof. Dr. Adriana Fernandes

**Linha de Pesquisa:** Teorias e Práticas da Performance

Goiânia  
Novembro de 2014

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>4</b>
1.1 TEATRO DAS EMOÇÕES.....	4
1.2 EMOÇÕES NO TEATRO.....	9
<b>2. JUSTIFICATIVA.....</b>	<b>12</b>
<b>3. OBJETIVOS.....</b>	<b>16</b>
<b>4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>17</b>
<b>5. METODOLOGIA.....</b>	<b>20</b>
<b>6. CRONOGRAMA.....</b>	<b>21</b>
<b>7. RESULTADOS ESPERADOS.....</b>	<b>22</b>
<b>8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>23</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 TEATRO DAS EMOÇÕES

Chegamos ao teatro, sentamos e as três batidas soam, as luzes baixam e a cortina se abre. De súbito uma camada de ar escorre pela abertura da cortina, o ar está impregnado da densidade atmosférica do palco. O primeiro contato com este momento nos faz silenciar. A luz acende, e o momento seguinte é um mistério, um mistério que fica entre os limites do ator e seus códigos, cores e sons e o espectador e toda uma série de imagens e projeções que o levarão ao delírio quase dionisíaco. É neste delírio que a emoção aflora, independente de qual nível emocional seja o nosso, e independente de qual emoção aquilo tudo nos suscite, sempre chegamos à algum lugar. E o que nos conduz por este caminho é uma série de mecanismos cerebrais, que são resultado de outra série de mecanismos corporais, como resultado de estímulos externos e/ou internos.

Neste trabalho pretendemos entender como a emoção é gerada e como ela é entendida pelo cérebro humano, para posteriormente compreendemos como estímulos corporais geram estas emoções de forma que possamos pensa-las como orgânicas, para que derivada disso possamos compreender, os experimentos físicos e estéticos propostos por Stanislavski. Sendo assim, buscamos compreender a forma como os exercícios físicos propostos por Stanislavski, em forma de romance no seu Método das Ações Físicas, tem correlação e correspondência com a geração das emoções.

Stanislavski publicou o que passou a ser conhecido como Método das Ações Físicas em quatro livros, editados inicialmente em russo e publicados entre 1925 e 1957. Os quatro livros de Stanislavski publicado no Brasil são *Minha Vida na Arte* (1989), *A preparação do ator* (1964), *A construção da Personagem* (1970) e *A Criação de um Papel* (1972). No seu sistema de interpretação, Stanislavski busca por uma organicidade da interpretação do ator, o que também foi equivocadamente chamado de interpretação realista do ator.

Tudo é emoção. A todo o momento estamos sendo modificados pelas emoções e pelos efeitos decorrentes dela. Porém neste trabalho, utilizaremos a concepção de emoções, adotadas pelo escritor e neurocientista Antônio Damásio. A neurociência moderna tem como um dos seus principais nomes o pesquisador Português Antônio Damásio (1944), que em sua trilogia *O Erro de Descartes* (1996), *O Mistério da Consciência* (2000) e *Em Busca de Espinoza* (2004), tenta

entender os processos envolvidos na produção e compreensão das emoções e dos sentimentos, bem como os mistérios e processos envolvidos na produção da consciência e da razão. No seu primeiro livro ele delimita conceitualmente as diferenças entre as emoções dos sentimentos, no segundo livro se volta para a noção de constituição da consciência e no terceiro livro nas explicações teóricas das emoções e sentimentos relacionados às concepções de Spinoza.

Em linhas gerais Damásio define as emoções como um processo cognitivo, que tem sempre como resultado reações físicas, realizado através dos padrões mentais que adquirimos ao interpretarmos os códigos e signos presente no meio, sendo estes padrões mentais construídos com base em nossas experiências sensorio-motoras. Estes padrões mentais são chamados de imagens. Estas imagens são construídas com base nos mecanismos que acontecem no cérebro e não são nem estáticas, como as imagens de um retrato 3x4, nem somente visuais, sendo compostas pelos mais diversos estímulos e formando, portanto, os mais diferentes tipos de imagens.

A palavra [imagem] também se refere a imagens sonoras, como as causadas pela música e pelo vento, e às imagens sômato-sensitivas, que Einstein usava na resolução mental de seus problemas – em seu inspirado relato, ele designou esses padrões como imagens musculares. As imagens de todas as modalidades “retratam” processos e entidades de todos os tipos, concreto e abstrato. (DAMÁSIO, 2000, p. 402)

Quando imaginamos o som das ondas do mar, ou ainda o som de uma cachoeira ou de uma fonte d'água, estes sons que recordamos mentalmente, são as imagens mentais do som destes elementos da natureza. As imagens são construídas com base em nossas experiências diretas e indiretas, portanto, uma pessoa que mesmo nunca tendo conhecido de perto o mar, mas que já ouviu alguém comentando e tentando reproduzir o “*tchuár*” das ondas do mar armazenará informações a cerca do som do mar, mesmo que a imagem sonora do som do mar seja estritamente mecânica. Sendo assim, é importante que atentemos para o fato de que a produção de imagens mentais é condicionada a experiência cultural do indivíduo. Alguém em algum lugar isolado do Brasil, que nunca tenha visto o mar, ou não tenha entrado em contato com a sonoridade e nem mesmo com a ideia de mar, não conseguirá produzir nenhum tipo de imagem a este respeito, nem do azul, nem do som e nem da imensidão.

Em condições normais, o processo de produção de imagens no cérebro não tem pausa, excetuando-se o momento no qual dormimos desde que não sonhemos, pois o sonho também é

uma construção de imagens mentais. Talvez este seja o motivo, por que tantos sonhos parecem reais, eles são construções que o cérebro fez com base nos parâmetros armazenado como substrato de nossas experiências, e muito embora às vezes sonhemos com lugares que não conhecemos, estes são construções baseadas em um agrupamento de imagens evocadas. Nunca encontramos seres monstruosos na vida real tal como os que encontramos nos pesadelos, porém eles fazem parte da construção historiográfica de cada indivíduo. Quem poderia afirmar que não eram homens e mulheres brancos e bem vestidos que atormentavam os pesadelos dos negros nas senzalas.

A sobrevivência humana, desde seus idos pré-históricos, é regulada pela emoção. O “disparo” que em algum momento, sem que se existisse qualquer tipo de cognição, razão ou consciência levou nossos antepassados hominídeos a se proteger ao se depararem a primeira vez com a chuva, os raios e o fogo são o mesmo que nos faz sentir medo ao percebermos que estamos sendo seguidos por alguém em uma rua escura.

A emoção, segundo a neurociência, é o processo pelo qual nós identificamos e reagimos ao mundo a nossa volta. Ao nos depararmos com uma cena do dia-a-dia, nosso cérebro codifica os elementos desta cena em padrões mentais, ou em imagens. Com base nas associações que nosso cérebro produz, saberemos através dos sistemas reguladores biológicos, que servem para mandar ordens ao corpo com o único objetivo de manter a máquina do corpo viva, qual a melhor ação a ser realizada naquele momento. Os sistemas reguladores biológicos estão sempre escolhendo, com base nos padrões mentais, a emoção, ou melhor, a resposta física, que melhor responde a determinadas situações vivenciadas. Sendo assim nas definições de Antônio Damásio as emoções são uma:

coleção de mudanças no estado do corpo que são induzidas numa infinidade de órgão por meio das terminações das células nervosas sob o controle de um sistema cerebral dedicado, o qual responde ao conteúdo dos pensamentos relativos a uma determinada entidade ou acontecimento. [...] a emoção é a combinação de um processo avaliatório mental, simples ou complexo, com respostas dispositivas a esse processo, em sua maioria dirigida ao corpo propriamente dito, resultando num estado emocional do corpo, mas também dirigidas ao próprio cérebro (núcleos neurotransmissores no tronco cerebral), resultando em alterações mentais adicionais. (DAMASIO, 1996, p. 168-169)

Etimologicamente, a palavra emoção deriva da palavra latina *emovere* (de *ex movere*) que significa literalmente “colocar ou passar para fora”, ou seja, diz respeito diretamente ao ato de

exteriorizar. Sendo assim, podemos dizer que as emoções são as reações físicas, perceptíveis a olho nu ou não, que acontecem constantemente em nosso corpo. A neurociência determina que todas as reações perceptíveis por terceiros como a contração de músculos, o enrubescimento ou empaldecimento da face, as reações endócrinas, as lágrimas, o aceleração ou desaceleração do coração, bem como o ato de fugir de um perigo, são as reações físicas da emoção.

Antes de prosseguirmos, devemos nos ater mais um pouco nas reações físicas decorrentes dos processos de emoção. Através das reações físicas das emoções é possível que saibamos que alguém está “triste”, sem a necessidade de se pronunciar uma única palavra, ou seja, podemos saber que alguém está passando por uma reação física de tristeza, sem que o mesmo tenha sequer percebido tal estado.

Os estados emocionais, como estão relacionados com a regulação biológica da sobrevivência, herdaram de suas primeiras experiências funcionais a dissociação quase que completa da consciência. Em outras palavras não precisamos saber que estamos tristes para que estejamos sofrendo as reações físicas das emoções que geram a tristeza.

Em resumo a regulação biológica é tudo o que acontece em nosso corpo, como forma de mantê-lo em perfeito estado funcional. A regulação biológica é um sistema cerebral considerado antigo evolutivamente, sendo ele o responsável por determinar qual a melhor reação a determinadas situações experimentadas, com base na sua função de regulação das funções corporais, todas respondendo para o bem estar da “maquina” humana. Estas respostas foram organizadas pelo cérebro, como sendo as que melhores funcionavam para aquela situação, ou para alguma situação semelhante, durante o processo da evolução. São pertinentes ao campo dos reguladores biológicos: as mãos suadas em situações de apreensão, o arrepiamento na pele em situações de medo, a liberação de hormônios próximos da menstruação ou a liberações de hormônios que nos coloca sexualmente ativos, e as famosas borboletas no estômago quando estamos apaixonados, que nada mais são, do que nossas vísceras respondendo ao estado emocional que comumente chamamos de amor e/ou paixão.

As emoções foi o que nos fez evoluir, transpassando longos períodos de frio e calor, a necessidade do cultivo de alimento e a evolução das caçadas em grupo até o nosso atual churrasco de fim de semana como forma de interação comunitária. Todas estas modificações estão relacionadas à forma como o nosso cérebro com seus mecanismos de regulação biológica e com o passar do tempo, modificaram nossas reações físicas. Posteriormente na linha cronológica

da evolução acontece o aparecimento da consciência, e a partir deste momento, para além das nossas reações físicas, os nossos sentimentos passaram a ser modificados.

Como já foi dito, as emoções são respostas físicas à determinada imagem interna e/ou externa, como por exemplo, o latido de um cachorro ou a diminuição da imunidade. Porém, as imagens nem sempre se tornam conscientes no cérebro, separando assim as imagens entre as que se tornaram conscientes e que geraram uma resposta física, e um numero muito maior de outras que não chegaram a se tornar conscientes. O processo de tornar conscientes as imagens para gerar estados de emoções não é o mesmo pelo qual tomamos consciência de suas reações físicas ou tomamos consciência de que estamos emocionados. A este processo damos o nome de sentimento

É importante que compreendamos o processo que separa, quase que totalmente os sentimentos das emoções, para que possamos vislumbrar a luz da neurociência o que separa estes pseudo-sinônimos do cotidiano. Muitas comunidades diferentes utilizam há muito tempo as duas palavras em seu vocabulário, talvez por que elas já haviam sabiamente, antes dos estudos mais atuais que separaram conceitualmente as duas palavras e suas formações e conseqüências, entendido às como diferentes.

Os sentimentos são descritos por Damásio como sendo o processo de sentir uma emoção, ou melhor, o processo pelo qual tomamos consciência de um estado emotivo. É importante lembrarmos que as emoções são as reações físicas decorrentes das modificações no Self Central, portanto uma resposta física as alterações neste Self. Os sentimentos é o processo pelo qual o cérebro modifica o mapa mental do corpo durante a emoção.

Imaginemos o seguinte processo, o corpo recebe o estímulo externo e o cérebro codifica os códigos e produz uma reação específica, sendo esta uma emoção. Podemos não perceber esta emoção, porém quando a imagem do corpo é modificada no cérebro, ou seja, o mapa corporal é rerepresentado e comparado a imagem inicial, estamos iniciando o processo de um sentimento. As imagens iniciais são associadas às paisagens corporais e aos estímulos que continuam chegando a todo momento. As imagens são cruzadas no cérebro e isto produz um sentimento, pois estamos sentindo, no sentido de percepção, a emoção. Neste momento, com o cruzamento de dados no cérebro, associamos a determinados objetos e estímulos determinados sentimentos de emoção.

Por que somos capazes de chorarmos em momentos fúnebres, sem que tenhamos conhecimento algum de quem era o morto? Isso pode ser explicar, por que associamos as imagens que nos chegam com experiências passadas, o que pode rememorar estas imagens



entrecruzadas que trazem junto consigo uma série de conjunturas e reações. Daí podemos chegar a nos chorar, ou somente nos sentirmos mal, sem que tenhamos nenhum conhecimento consciente do que estamos sentindo.

## 1.2 EMOÇÕES NO TEATRO

Toda experiência sensorial causa-nos alguma emoção independente de qual nível sensorial seja atingido. Sendo assim, se toda experiência sensorial nos causa emoção o teatro com sua característica extremamente plural de sentidos é um poço quase sem fundo de sensações, e, por conseguinte de emoções. A gestualidade, a estética, a voz, o cenário, a música, o texto, a disposição do público, todos estes elementos são detentores de características sensoriais, que geram estados corporais.

É comumente entendido que ao irmos assistir um espetáculo teatral estejamos à procura de algo, algum momento, algum instante eterno, algo nos levou até ali. A experiência que buscamos pode ser sensorial, estética ou política, ou todas elas juntas ou até mesmo nenhuma delas. Neste ínterim o papel dos atores e atrizes da obra é conduzir-nos por uma experiência de sentidos, independente de qual sentido seja ativado. Estes estados sensoriais são as emoções, ou a forma como percebemos a experiência sensorial e como o nosso corpo responde a ela.

No ato da interpretação é comum nos depararmos com interpretações estereotipadas, ou melhor, interpretações consideravelmente caricaturadas, no sentido de só se voltarem para superfície dos modelos de representação das emoções. Existe porém outras maneiras de representação que se pautam na “veracidade” de uma interpretação, sem recair também no transe e na “viagem”. Este segundo tipo de atuação se preocupa com a forma individual de atuação de cada um, ou seja, se somos seres diferentes que reagimos aos estímulos de formas diferentes, por que todo mundo tem que interpretar alguém triste chorando, se minha reação física aos estímulos de tristeza é diferente da dos outros. Cada qual que chore a seu jeito.

Podemos propor a este contexto, e talvez somente a este, uma separação entre o tipo de atuação baseada em modelos e um tipo de atuação que se preocupa em identificar novas formas de atuação, baseadas nestas experiências com a ciência das reações emotivas, para tanto usarei neste trabalho a separação entre interprete e performer. Utilizarem quaisquer outros sinônimos de

ator e atuação, sempre no contexto de performer, pois se for me referir ao tipo de atuação com base nos modelos utilizarei sempre a designação interprete.

O interprete, neste minha definição, seria o tradutor, o que apresenta a forma do externo sem um cuidado com a individualidade dos externos de cada um. O oposto deste interprete é a figura do performer, como aquele que realiza uma ação completamente. Utilizaremos para definir a performance do ator o sentido mais próximo do original do termo performance, como derivado do francês *Parfournir* que significa realizar completamente, ou seja realizar o momento da atuação de forma completa, orgânica.

A atividade de representar do performer, se diferencia do interprete pelo fato de que este apresentaria a forma mais básica dos reflexos emocionais. O performer, nesta categoria de interpretação completa, experimentaria, através de diversos estímulos, os estados e reflexões emocionais da tristeza, pois afinal, cada um sente a tristeza a seu modo, sendo assim não existe característica universalizante da emoção, sendo necessário então um processo de percepção e descoberta de sua performance da tristeza. Porém em ambos os casos o que acontece não é a tristeza do ator, e sim a interpretação da tristeza, quer seja estereotipada ou orgânica. Mesmo com este fato é importante atentarmos que a representação da tristeza, por exemplo, apesar de se pautar na experiência orgânica da tristeza do ator, não deverá acarretar para o mesmo um sofrimento físico-mental, pois isto extrapolaria o próprio ator de interpretar.

Nemirovich-Danchenko em seu texto *La experiencia Del actor* publicado no livro *El Evangelio de Stanislavski* apresenta a ideia de que a interpretação do ator precisa passar pela experiência pessoal do mesmo, apresentando a capacidade de o ator sugestionar a emoção do personagem com base num forma “pessoal” de emotividade.

¿Y si usted es el que ha de desempeñar el papel? Hará un Hamlet según su temperamento, y el otro lo hará de acuerdo con el temperamento que le es propio. Usted actuara en escena habiendo puesto en la ejecución “su” temperamento; pero no puede poner ningún otro salvo el que posee, siempre que quiera ser un actor “sincero”. Si no lo es, y no se dispone a recrear el papel, sino que va a “representarlo”, entonces se imaginara que Otelo se echó a llorar de tal manera y que Hamlet lloraba de esta otra. Mas, en ninguna de las dos interpretaciones habrá acción, porque ambas serán fingidas, falsas. Podrá conmovier a toda la sala solamente con *su propia* sensibilidad, con *su propio* temperamento, y ello dependerá muchísimo de *su propio* talento. [...] todo talento consiste precisamente en la capacidad de “sugestionar”, de “transmitir” a otras personas sus propias *vivencias* (las llamaremos de esta manera). Esto es lo que se denomina talento, al margen de “aptitudes” escénicas o no-escénicas. (NEMIROVICH-DANCHENKO, 1990 Apud. JIMENEZ, 1990, p. 29-31)

Sendo assim, o que o ator deveria conseguir fazer no palco é sugerir ao público a sua forma pessoal de interpretação de determinada emoção, porém isso só seria possível se a vivência desta emoção passa-se pela vivência pessoal do ator, o que propomos através da experiência de produção das ações e emoções com base no corpo do ator.

A interpretação orgânica e “real” é difícil, pois é da natureza humana tentar decifrar os códigos apresentados pelas pessoas a nossa volta, porém não nos deixamos convencer por quaisquer códigos. É preciso que aquela gargalhada, aquele piscar de olhos, aquele suspiro ou aquele sorriso sejam verossímeis o suficiente para que nosso cérebro o identifique como real, pois o cérebro possui a capacidade de perceber e interpretar o que está sendo visto como algo real, e passível de resposta emotiva “semelhante”, ou como algo em separado do real, forçando uma resposta contrária a que se propôs. Quase nunca é culpa do público quando rimos durante uma cena de “emoção” extrema em determinado espetáculos.

Podemos perceber com base nos estudos de Guillaume-Benjamin Duchenne apresentados por Antônio Damásio em *O Erro de Descartes (1999)*, que o sorriso real requer uma voluntariedade, ou seja, não depende somente do desejo do ator.

Duchenne tinha estabelecido que o sorriso de alegria verdadeira requereria a contração involuntária e conjugada de dois músculos, o grande zigomato e o orbicularis oculi [...] tinha também descoberto que este último músculo só podia se mover de forma involuntária; era impossível ativá-lo propositadamente. Os ativadores involuntários do musculo orbicularis oculi, como explicou Duchenne, eram “as doces emoções da alma”. Quanto ao grande zigomato, pode ser ativado tanto involuntariamente como por nossa vontade, e constitui desse modo o caminho indicado para os sorrisos de cortesia. (DAMASIO, 1999, 172)

Sendo assim o que propomos com este estudo das emoções na neurociência, é que a “causa” seja efeito do “efeito”, ou seja, que a reação física emotiva da emoção seja resultado já de um estímulo físico, não necessariamente de tristeza, mas que com a condução da proposta possibilite ao cérebro projetar no ator a reação real de tal sentimento.

## 2 JUSTIFICATIVA

Compreender o processo pelo qual a emoção é produzida é de fato importante, pois através dele podemos compreender como o instituto da arte é formado, tendo em vista que são através destes elementos significantes ao qual damos significados cerebrais que a própria arte é compreendida.

Pode-se dizer sem duvida que o teatro é a arte da alteridade, da interação entre as partes, sendo elas palco e plateia. O próprio teatro para existir enquanto fenômeno precisa da presença de um público, mesmo que seja um público que tornar-se-á em outro momento também atores no processo.

O objetivo desta pesquisa não é desvelar o segredo “mágico” que acontece entre o ator e o público presente no momento da encenação, pois podemos cair na armadilha de achar que conseguiríamos explicar as subjetividades envolvidas neste ato expressivo. Porém, o neurocientista António Damásio, prevendo esta preocupação em relação aos estudos das emoções alerta, ainda nas primeiras páginas de sua introdução, que o objetivo não é trazer a luz a ponto de degradar e destruir os fenômenos da mente humana, mas sim que

Descobrir que um certo sentimento depende de atividade num determinado número de sistemas cerebrais específicos em interação com um série de órgãos corporais não diminui o estatuto desse sentimento enquanto fenômeno humano. Tampouco a angustia ou sublimidade que o amor ou a arte podem proporcionar são desvalorizadas pela compreensão de alguns dos diversos processos biológicos que fazem destes sentimentos o que eles são. Passa-se precisamente o inverso: o nosso maravilhamento aumenta perante os intrincados mecanismos que tornam tal magia possível. (DAMASIO, 1996, p. 16)

O caráter sentimental é quase exclusivo dos seres humanos, pois a cognição necessária para que compreendamos o estado corporal chamado de emoção, perpassa a capacidade de cognição e conseqüentemente o fato de possuímos uma mente pensante e que interpreta e nomeia o que acontece ao nosso redor. Portanto, podemos dizer que passa pela cognição, e conseqüentemente pelas emoções o fato concreto da existência da arte.

O que chamamos de arte é o que nosso cérebro codifica e nomeia como tal, com base numa serie de estruturas anteriormente apreendidas por meio de experiências antecedentes. Este processo de codificação e nomeação é baseado em nossas experiências cotidianas e emotivas,

pois a emoção é o que nos faz determinar o que achamos e interpretamos de cada situação. Sendo assim, a arte então estaria em tudo, mas as nossas emoções, aliadas ao nosso processo cognitivo, e tendo como pano de fundo as experiências ao qual somos submetidos durante a vida, determinaria o que considerariamos e nomeariamos como arte e o que não consideramos como tal.

Heidegger diz em seu livro *A Origem da Obra de Arte* (1977) que a arte surgiria da atividade do artista, e que este por sua vez surge da obra que produz. Sendo assim o que condicionaria a arte, seriam as percepções linguísticas dos signos que nos cerca. Todavia é importante que saibamos que as emoções estão presentes no processo de percepção linguística, pois como já foi dito são elas as responsáveis pelo processo interpretativo e eletivo do cérebro. Em um exemplo simples, posso dizer, que meu estado corporal reage aos estímulos do que me rodeia e através da leitura que o cérebro faz das reações corpóreas resultantes desta reação, o mesmo determina o que é belo, o que é feio o que é significativo e, posteriormente determinaria o que viríamos a chamar de é arte. Sendo assim o que transportaria o signo comum apresentado para a categoria de arte é a forma como lemos tal signo. Heidegger já dizia que “Se considerarmos nas obras de arte a sua pura realidade, sem nos deixarmos influenciar por nenhum preconceito, torna-se evidente que as obras estão presentes de modo tão natural como as demais coisas”. (HEIDEGGER, 1977, p.12.)

A obra de arte surge do pensamento, e o próprio Heidegger no texto *O caminho da linguagem* (2008) diz que “o pensamento busca elaborar uma representação universal da linguagem” (HEIDEGGER, 2008, p. 7). Portanto, a representação universal da linguagem seria nossa propensão por interpretar e eleger alguns elementos como arte e outros não, sendo estas interpretações completamente únicas e individuais, pois cada um de nós possui em sua mente seus códigos e seus paramentos.

Então deste modo, poderíamos dizer que a arte é fruto das representações artísticas que a mente produz com base nos estados corporais chamados por Damásio de emoção. Neste interim, a arte somos nós. A arte seria um conjunto de significações linguísticas, pois costumeiramente damos nomes ao que conhecemos e sentimos, derivadas de nossa cognição e pensamento e, que ao ler o que está projetado no ambiente gera o conceito de arte, que por sua vez nós transporta da posição de “espectadores” para a posição de artista. A arte esta, portanto em cada um, nos nossos estados emocionais e corporais, em nossa alma, pois como diria Damásio “A emoção e os

sentimentos constituem a base daquilo que os seres humanos têm descrito há milênios como alma ou espírito humano”(DAMÁSIO, 1997, p.16) Sendo assim, a alma do ser humano pode ser, apesar de ser uma ideia reducionista e, portanto cheia de lacunas, sua mente, seu poder de cognição que transpassa o estado corporal quase irracional que é a emoção.

Sendo assim, propomos um diálogo entre a neurociência e as indicações de exercícios físicos propostos por Stanislavski, pois partindo do princípio que ele pretendia do ator uma interpretação realista e, como o radical da palavra já nos aponta, real, sendo apresentada na obra dele como uma interpretação orgânica, podemos notar que, pode haver certa necessidade, ou antevisão do Stanislavski da importância do corpo na produção das emoções, tendo em vista que ele não se propunha a interpretação de emoções e sim a realização de ações físicas básicas para que se entende-se, ou se produzisse organicamente, com base nestas ações, as emoções.

Pensamos também que, a proposta de Stanislavski de romper com os estereótipos do ator, pode ser entendida, como o que apresentamos anteriormente a respeito das interpretações pautadas nos modelos vazios ou as interpretações de pronta-entrega, onde se pede que a cena tenha certo teor emotivo e usam-se os principais estereótipos para representar determinada emoção. Grita-se no momento final da morte. Propomos que o que Stanislavski antevia era a necessidade da produção de sentido orgânico, ou em palavras melhores, que o ator pudesse através de suas ações atingir o estado organicamente real, ou melhor, as respostas reais de determinada emoção. Porém, como aponta Damásio, lidar com o processo real da emoção não é uma tarefa simples, tendo em vista que a emoção sendo gerada de forma real tende a trazer consigo todos os estados físicos e mentais reais, que dialogaram com as imagens e padrões neurais do ator como ser orgânico, sendo assim, as emoções poderão ser geradas com base nos anseios, neuras e sofrimentos do ator. Demanda-se assim uma maturidade para que seja entendido o que está sendo gerado e com que finalidade, pois ao concluir o estado necessário, não pode o ator sofrer com as consequências dos exercícios e das emoções criadas para o personagem.

Damásio também nos alerta para este cuidado

Uma outra técnica, exemplificada pelo “método” de representação de Lee Strasberg e Elia Kazan (inspirado na obra de Constantin Stanislavski), baseia-se na criação real das emoções por parte dos atores, dando origem a uma situação real em vez de sua simulação. Isso pode ser mais convincente e cativante, mas requer talento e maturidade especiais para refrear os processos automatizados desencadeados pela emoção verdadeira. (DAMÁSIO, 1999, p. 172)

Sendo assim, fica claro que este trabalho pode sim vir a causar certo sofrimento em atores menos experientes, ou melhor, menos maduros, atores que ainda não perceberam a diferença entre encenação e vida real. O teatro de Stanislavski sofreu com isso, pois existia uma problemática com as questões do realismo e com as questões do naturalismo, pois as ideias do naturalismo, ou do natural, prezavam exatamente trazer o que era natural para o palco, ou seja, a vida tal qual ela é. No caso do realismo o objetivo é trazer um recorte da vida, e por isto é realista, pois se volta para a representação e assuntos que buscam ser um recorte da vida cotidiana, porém não natural no sentido de realidade nua e crua.

Porém, tudo pode estar perdido se imaginarmos que o ator pode não atingir o mesmo estado emotivo todos os dias em cena, por este motivo Stanislavski propõe o recurso da Memória emotiva, que seria sabiamente substituído pela ideia de memória corporal do ator, ou seja, uma série de registros físicos, nos quais o ator poderia acessar conscientemente e que produziriam estados aproximados, ou estados lapidados da emoção, ou seja, através desta memória corporal o ator conseguiria acessar os estados emotivos, ou melhor, os reflexos físicos dos estados emotivos, de forma aproximada durante sua performance.

Y no porque las acciones tengan un sonido que lo rompa, sino porque son capaces de dar sentido a lo que como actor hacemos; de hacer que a través de ellas lleguemos a la verdad escénica. [...]Esto, lo descubrió Stanislavski al final de su vida. Descubrió que las emociones no dependen de la voluntad y que el actor no tiene que preguntarse “¿qué tengo que *sentir*?”, sino “¿qué tengo que *hacer*?” [...] Stanislavski entendió que más que una memoria emocional, existía en el actor una memoria corporal. Fue cuando el mismo dio marcha atrás a toda la concepción de su Sistema. La pregunta “¿qué he *sentido* en aquel momento?” dejaba de ser válida y en su lugar formulaba: “¿qué he *hecho* en aquel momento?” Y se respondería con una acción a esta pregunta. (JIMENEZ, 1990, p.9)

Sendo assim, é perfeitamente possível, se já sabemos que os estados emocionais são respostas automáticas a proposições físicas e mentais a estímulos externos e o que Stanislavski chamava de ação física era uma busca por encontrar tais estímulos com base em ações simples, que criemos um diálogo entre os seus exercícios e as considerações da neurociência.

O campo da neurociência explica a memória física através de dois mecanismos, pois após as modificações corporais apresentadas para composição dos estados “orgânicos” da emoção, as encenações comumente retiram a posturas corporais, o que acarreta o acesso aos padrões neurais

que são o substrato deste sentimento. Este processo se dá de duas formas distintas, uma chamada de “alça corpórea” e a outra de “alça corpórea virtual”.

A *Alça Corpórea* é derivada do corpo para o cérebro, ou seja, o corpo assume algumas poucas posturas que geram a liberação de sinais neurais que chegam ao cérebro pelas vias nervosas, bem como sinais humorais composto de substancias químicas levadas ate o cérebro pela corrente sanguínea. Sendo assim ao retomarmos alguns elementos das posturas que geraram os estados emotivos de determinada cena inicialmente, como por exemplos a qualidade da respiração, ou o peso muscular, estes sinais são conduzidos ao cérebro que os associa com a emoção antes vivida, gerando assim a mesma emoção, ou algo aproximado dela.

No caso da *Alça Corpórea Virtual* a modificação é feita no cérebro e pelo cérebro. O cérebro recria através das imagens cerebrais a emoção, gerando com isso uma modificação na paisagem do corpo no cérebro, ou seja, o cérebro produz uma emoção informando aos córtices pré-frontais que o corpo se modificou, sem que de fato esta mudança tenha ocorrido. Este elemento de *Alça Corpórea Virtual* possibilita que o ator possa retomar a emoção registrada anteriormente, produzidas por imagens mentais e de associação física.

Estes dois elementos agem de forma conjunta na proposição de Stanislavski, pois ao assumirmos posições corporais, o cérebro produz uma série de associações o que pode gerar o estado emocional necessário àquela determinada cena. Porém, e como já foi dito anteriormente, precisamos produzir emoção semelhante nas diversas apresentações que fizermos, e para que consigamos este fato acessamos a *Alça Corpórea Virtual* que age de forma como se o corpo estivesse passando pelos mesmos estímulos que levaram o cérebro a produzir determinada emoção com base em estímulos corporais. Sendo assim, estes dois elementos são o que possibilitam que as emoções possam ser produzidas a partir de posturas físicas e que possam se rememoradas fisicamente nas posteriores apresentações.

### 3 OBJETIVOS

#### Geral

- Compreender como as propostas de memória emotiva/corporal de Stanislavski podem ser entendidas à luz dos estudos de neurociência das emoções proposto por Antônio Damásio.



## Específicos

- Descrever o processo pelo qual o neurocientista António Damásio explica a produção e compreensão das emoções;
- Distinguir as diferenças entre emoções e sentimentos segundo António Damásio;
- Resumir e contrastar as representações das emoções na história do teatro;
- Relatar a percurso histórico das emoções desde Darwin até as modernas acepções;
- Interpretar as propostas do método das ações físicas de Stanislavski;
- Relacionar os exercícios propostos no método de Stanislavski com os estudos da produção das emoções da neurociência

## 4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Um dos pontos iniciais desta pesquisa é a formatação, e ou concepção da noção de emoção. Para tanto, nos voltamos para as primeiras concepções da expressão das emoções no homem e nos animais, datadas de 1872 com a publicação do livro *Expressão das emoções no homem e nos animais* de Charles Darwin. Neste livro, o naturalista Darwin apresenta as suas observações sobre as formas de expressão da emoção, tanto em humanos como em animais. Portanto, percebemos que os pensadores da segunda metade do século XIX, encontravam-se em efervescência de compreender como o corpo poderia ser o campo de apreensão e expressão da subjetividade dos seres. Sobre o Livro de Darwin, o também naturalista Alfred Russel Wallace, contemporâneo de Darwin aponta;

“O livro está ilustrado admiravelmente, tanto por xilogravuras como por uma série de fotografias que representam as expressões mais características. Está escrito com toda clareza e precisão habituais do autor, e embora algumas partes sejam um pouco maçantes, considerando a quantidade de detalhes diminutos, há no todo um tanto de observação aguda e anedota engraçada, talvez para torná-lo mais atraente para os leitores em geral, mais do que qualquer um dos trabalhos anteriores do Sr. Darwin.” (Wallace, 1873, p. 118 apud. CASTILHO e MARTINS, 2012, p. 12)

Sendo assim percebemos que Darwin preocupava-se no detalhamento das expressões humanas e, portanto, este trabalho é de essencial importância para nossa pesquisa, pois

encontramos em seu conteúdo as primeiras concepções de emoções enquanto expressão corporal, tendo em vista que as expressões ilustradas no trabalho são físicas.

Nesta mesma época, consolida-se um dos pensamentos da gênese da concepção de que a emoção é gerada no corpo e pelo corpo, e que os resultados mentais desta emoção, são reflexos desta corporeidade. Este pensamento é do filósofo pragmatista William James. James inverte em seu artigo *What is an Emotion?* publicado originalmente em 1884. Neste artigo James apresenta sua concepção de que o corpo é o principal gerador das emoções, pois é este que conecta nosso meio interno e mental com o meio externo e físico. Sobre a fisicalidade das emoções, e sobre o que vinha sendo pensado sobre elas James afirma:

Nossa maneira natural de pensar sobre essas emoções padrão é que a percepção mental de algum fato desperta a afeição mental denominada emoção, e que esse estado de espírito é que dá origem à expressão corporal. Minha tese, pelo contrário, é que *as mudanças corporais seguem diretamente a PERCEPÇÃO do fato excitante, e que a nossa percepção dessas mesmas mudanças assim que elas ocorrem É a emoção.* (JAMES, 1884, p.189)

Neste trabalho, James subverte a noção de causa e efeito, como sendo o efeito a causa da “causa”. Ou seja, a instância última da emoção, não seria sua representação no corpo, sendo então a representação no corpo a gênese da emoção.

O senso comum diz: se perdemos a nossa fortuna, lamentamos e choramos; se encontramos um urso, nos assustamos e corremos; se somos insultados por um rival, nos irritamos e atacamos. A hipótese a ser defendida aqui diz que essa ordem de sequência é incorreta, que um estado mental não é imediatamente induzido por outro e que as manifestações corporais devem ser interpostas entre eles primeiro, e que a afirmação mais racional é que nos sentimos desolados porque choramos, zangados porque atacamos, temos medo porque trememos, e não que nós choramos, atacamos, ou trememos, porque lamentamos, temos raiva ou medo, conforme o caso. (JAMES, 1884, p.189)

Entendemos que esta concepção é a primordial para a concepção moderna de emoção, pois mesmo possuindo discursos superados que são reflexos da época histórica inserida, as concepções de corporeidade de James são rerepresentadas por Antônio Damásio em sua prática.

Damásio apresenta as emoções como sendo um reflexo físico de representações mentais, as quais Damásio intitula de imagens, ou seja, as emoções seriam os reflexos físicos dos processos mentais de apreensão de um objeto. A noção de Damásio se emoção, assemelha-se as

de James, pois ele também a apresenta como sendo formada a partir do corpo e como reflexo no corpo, sendo neste caso acrescido a noção de que os reflexos acontecem tanto no corpo como nos próprios processos mentais. Para Damásio as emoções são uma

coleção de mudanças no estado do corpo que são induzidas numa infinidade de órgãos por meio das terminações das células nervosas sob o controle de um sistema cerebral dedicado, o qual responde ao conteúdo dos pensamentos relativos a uma determinada entidade ou acontecimento. [...] a emoção é a combinação de um processo avaliatório mental, simples ou complexo, com respostas dispositivas a esse processo, em sua maioria dirigida ao corpo propriamente dito, resultando num estado emocional do corpo, mas também dirigidas ao próprio cérebro (núcleos neurotransmissores no tronco cerebral), resultando em alterações mentais adicionais. (DAMASIO, 1996, p. 168-169)

Sendo assim, pudemos notar que deste o principio da neurociência ate os mais modernos estudos, o corpo e as ações corporais são consideradas o instrumento de produção das emoções, bem como de seus reflexos representacionais.

Propomos neste trabalho uma reflexão acerca do Método das Ações Físicas proposto pelo encenador russo Constantin Stanislavski. O Método das ações físicas tem como objetivo principal, proporcionar que o ator possa interpretar de forma natural as ações dos personagens, como o intuito de refletir no palco a realidade destes personagens, como se os mesmos fizessem parte do mundo real e não de um espetáculo teatral. A noção de representação da realidade é aplicada no método de Stanislavski.

O método das ações físicas é apresentado em três livros, sendo o primeiro uma biografia do próprio Stanislavski e os demais livros narrativos que contam a historia de um grupo de atores e seu diretor que propõe a estes atores uma serie de exercícios que os auxiliariam em sua interpretação, sendo considerado este diretor o alterego de Stanislavski. Como já foi dito o método é dividido em quatro livros, sendo o primeiro *Minha vida na Arte* (1989) um relato das experiências anteriores de Stanislavski, que segundo o mesmo constituiria a primeiro obra de um trabalho sobre a interpretação do ator, porém com o tempo este livro passa a ser apresentado quase que em separado dos demais livros da coleção, mesmo que Stanislavski diga no prologo do livro *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de las Vivencias*, edição espanhola de seus escritos que

Tengo la intención de publicar una obra extensa, en varios tomos, sobre el oficio del actor (el llamado “sistema de Stanislavski”) [...] *Mi vida en el arte*, libro ya publicado, es el primer tomo y constituye una introducción. (STANISLAVSKI, 1977, p.41).

Os demais livros de Stanislavski são respectivamente, *A Preparação do Ator* (1968), *A construção da Personagem* (1986) e *A Criação do Papel* (1999). Nestes livros o diretor Tórtsov coordena um grupo de atores por uma série de exercícios físicos, chamados de ações físicas, com o intuito de demonstrar o pensamento e/ou o subtexto das cenas e personagens. Os livros são narrados pelo personagem Kóstia Nazvanov que é também um dos atores do grupo.

Sendo assim, pretendemos unir a concepção de ações físicas com o processo pelo qual as emoções são produzidas, pois percebemos que somente experienciando fisicamente, e sabendo de certa forma organizar estas emoções, poderíamos re-a-presentá-las no palco.

## 5 METODOLOGIA

Esta pesquisa será pautada na revisão bibliográfica das duas principais áreas temáticas da pesquisa, a pesquisa da história do conceito de emoção e sentimento e um estudo do Método das Ações Físicas e suas aplicações de Stanislavski. No que diz respeito às emoções trabalharemos em duas linhas de estudos, os principais nomes dos estudos psicológicos, filosóficos e neurocientíficos, para compreender como a noção moderna de emoção foi constituída e numa segunda linha procuraremos apreender como o teatro percebeu e apontou as possíveis relações das emoções e da interpretação.

No que diz respeito aos estudos do Método das ações Físicas de Stanislavski nos voltaremos para uma análise do material bibliográfico, em português e espanhol, escritos por e sobre o método e sobre a didática e o contexto de Stanislavski. Buscamos compreender quais os pontos de contato entre estas duas teorias distintas separadas por um longo tempo cronológico. Procuraremos, através da análise do material escrito por Stanislavski, principalmente seus relatos de exercícios deixados sobre a forma de romance nos seus quatro principais livros *A arte do ator*, *A construção da Personagem* e *a Construção do Papel*, para compreender como ele conceituava a interpretação orgânica baseada nesta interpretação pauta na experiência física, e correlacionar



Entrega para Banca de Qualificação				X								
Qualificação					X							
Correção e Redação final da dissertação					X	X	X	X	X			
Entrega para banca de avaliação										X		
Defesa da Dissertação											X	
Correção final												X

### ANO 2016

Atividades	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
Correção Final	X	X										
Deposito final			X									

## 7 RESULTADOS ESPERADOS

Pretendemos como este estudo contribuir para a área de estudos do teatro, para que apontemos formas de trabalho com encenadores clássicos da história do teatro. Pretendemos relacionar nosso estudo com as práticas de Stanislavski, de forma a perceber a profundidade de seus escritos e a complexidade de seu método.

Através deste estudo, pretendemos também, demonstrar de quais formas a neurociência pode ser vista pelas ciências humanas e da arte, para que não reproduzamos a noção de que as ciências biológicas possam de alguma forma apresentar concepções generalizantes, que desta forma ignorem as ciências humanas e sociais, bem como a arte. Sendo assim, esta relação apresentada neste trabalho, convém também unir-se aos discursos que “casam” discursos de diferentes áreas.

Por fim, pretendemos contribuir para que os grupos e pesquisadores que trabalhem com o Método das Ações Físicas, bem como com os seus derivados e ressignificações, possam com este estudo, obter diferentes apontamentos e pontos de visualização de sua prática.

## 8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENEDETTI, Jean. *Stanislavski – An Introduction*. Nova York: Theatre Arts Books, 1982. Tradução de Laédio José Martins. Esta edição eletrônica foi publicada na e-Livraria Taylor e Francis, 2005.

BISPO, Ronaldo. *Flash Aesthesis: uma neurofilosofia da experiência estética*. *Trans/Form/Ação* [online]. 2004, vol.27, n.2, pp. 113-142. ISSN 0101-3173.

CAMARGO, Robson Corrêa de . *E QUE A NOSSA EMOÇÃO SOBREVIVA... BRECHT, MARX E O TRATADO VÉDICO NATYASASTRA* - Moringa de teatro e dança. *Moringa - teatro e dança* (Online), v. 1, p. 35-43, 2010.

CARNICKE, Sharon Marie. “*An Actor Prepares/Rabota aktera nad soboľ, Chast' I'*”: *A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky*”. *Theatre Journal*, Vol. 36, No. 4 (Dec., 1984), pp. 481-494. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins, 2009/2010.

\_\_\_\_\_. *Stanislavsky in Focus – An acting Master for the Twenty-first Century*. 2nd Ed., London/New York: Routledge, 2009. *The System's Terminology: a selected glossary*, pp. 211-227. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Maio/2014.

\_\_\_\_\_. *STANISLAVSKY - Uncensored and unabridged*. In: *RE:DIRECTION – A Theoretical and Practical Guide*. Edited by Rebecca Schneider and Gabrielle Cody. Routledge. London 2002, p. 28-39. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins.

\_\_\_\_\_. *Stanislavsky in Focus – An acting Master for the Twenty-first Century*. 2nd Ed., London/New York: Routledge, 2009. *Afterword - Stanislavsky on his own terms*, pp. 207-209.

\_\_\_\_\_. *Stanislavsky's System – Pathways for the actor*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2000. In: HODGE, Alison. (Org.) *Twentieth Century Actor Training*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000, p. 11-36. Tradução: Laédio José Martins. Revisão: Maria Andrea dos Santos Soares e Letícia Bombo.

\_\_\_\_\_. *Stanislavsky in Focus – An acting Master for the Twenty-first Century*. 2nd Ed., London/New York: Routledge, 2009. Capítulo 10, pp. 185-206. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Fev./2014.

CASTILHO, F. M. ; MARTINS, L. A. P. . *As concepções evolutivas de Darwin sobre a expressão das emoções no homem e nos animais*. *Revista da Biologia*, v. 9, p. 12-15, 2012.

DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *E o Cérebro criou o Homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Em busca de Espinosa - Prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DAVIDSON, Richard J. *O Estilo Emocional do Cérebro*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2. ed. trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FERNANDES, A. ; Camargo, R. C. de ; ROSA, M. M. . *A Palavra dita que é Canção e a Frase Cantada que é Fala: Maria Knébel e Stanislavski sobre a Performance Oral*. In: Encontro Nacional de Antropologia e Performance, 2010, São Paulo, SP. ENAP - Encontro Nacional de Antropologia e Performance - Musica e Oralidade Sessao 2. Sao Paulo: Napedra, 2010. v. Ses2. p. 1-5.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

\_\_\_\_\_ *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

JIMENEZ, Sólon. *El Evangelio de Stanislavski según sus apóstoles*. Mexico: Gaceta. 1990.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010

MAUCH, M.; FERNANDES, Adriana ; CAMARGO, Robson Corrêa de . *O REI STANISLAVSKI NO TEMPO DA PÓS-MODERNIDADE: TRADUÇÕES, TRAIÇÕES, OMISSÕES E OPÇÕES*. Fenix: revista de historia e estudos culturais, v. 7, p. 1-24, 2010.

MAUCH, M. ; CAMARGO, Robson Corrêa de . *Traduções, Traições, Omissões e Opções. A Criação de um Papel, de Stanislavski*. Edição dos melhores trabalhos de Iniciação científica 2010. 2010 Premios de Iniciação Científica no prelo. 1ed.Goiania: Universidade Federal de Goias, 2013, v. , p. 1-13.

\_\_\_\_\_ - *Método Stanislavski: comparações das traduções ao português e espanhol*. Premio de Iniciacao Cientifica 2009. Premio de Iniciacao Cientifica 2009 no prelo. 1ed.Goiania: Universidade Federal de Goias, 2013, v. , p. 1-13.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*.3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006

\_\_\_\_\_ *O visível e o invisível*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005

MERLIN, Bella. *'An Actor's Work is finally done' - A response to the new Jean Benedetti translation of Stanislavski's An Actor's Work*. London/New York: Routledge, 2008. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins. Julho/2009.

ROSA, M. M. ; Camargo, R. C. de ; FERNANDES, A. . *O Rei Stanislavski no Tempo da Pós-Modernidade: Traduções, Traições, Omissões e Opções*. Fenix: revista de historia e estudos culturais, v. 7, p. 1-24, 2010.

SMOLKO, Andrey. *O Método da Análise Ativa como um Instrumento do Teatro Moderno*. (Pesquisa de Doutorado. Academia Estatal de Teatro de São Petersburgo, 2009). Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins.



STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de las Vivencias*. Tradução de Salomón Merecer. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

\_\_\_\_\_. *A Construção da Personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

\_\_\_\_\_. *El Trabajo del Actor Sobre Sí mismo en el Proceso Creador de la encarnación*. Tradução de Salomón Merecer. Buenos Aires: Quetzal, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Criação de um Papel*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

TEIXEIRA, Ana Paula; CAMARGO, Robson Corrêa de . *Spolin e Stanislavski, intersecções no ensino e na prática do teatro*. Dossiê Jogos Teatrais 30 Anos -. Fenix: revista de historia e estudos culturais, v. 7, p. 1-20, 2010.

TODD, Mabel E. *The Thinking Body (O Corpo Pensante/O Corpo que Pensa)*. New York: Princeton Book Company Publishers, s/d. (Publicado originalmente em 1937).