

As corporeidades animais e os aspectos orgânicos e não interpretativos no trabalho do atorⁱ

Antonio Marcelino Vicenti Rodriguesⁱⁱ

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo a realização de uma leitura pessoal acerca do trabalho com os exercícios das corporeidades animaisⁱⁱⁱ, os quais foram desenvolvidos pelo Prof^o Dr. Aguinaldo M. Souza e constituem-se de nove figuras a serem imitadas e metaforizadas, são elas: a Lagarta, o Peixe, a Serpente, o Jacaré, o Sapo, o Felino (Gato), o Cavalo, a Águia e o Macaco. Para tanto, foram utilizados os princípios da organicidade e representatividade do ator, sendo, no âmbito deste trabalho, abordados por meio da contextualização de Eugenio Barba e Luís O. Burnier.

Palavras-chave: Organicidade; Representatividade; Corporeidades Animais.

Animals' corporealities and organic and non interpretative aspects in actor's practices

Abstract

This research has as objective the realization of a personal understanding about animals' corporealities practices. The animals' corporealities exercises^{iv} were developed by professor Doctor Aguinaldo M. de Souza and they are constituted of nine figures to be imitated and metaphorized, they are: the Cartepillar, the Fish, the Serpent, the Alligator, the Toad, the Feline (Cat), the Horse, the Eagle and the Monkey. Then, it was used the principles of organicity and representativity of the actor. In this research these principles were approached throughout the contextualization of Eugenio Barba and Luís O. Burnier.

Keywords: Organicity; Representativity; Animals' corporealities.

Introdução

De abril de 2010 a abril de 2013 fiz parte do projeto de pesquisa “Treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho do ator”, o qual foi coordenado pelo Prof^o Dr. Aguinaldo M. de Souza e vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Estadual de Londrina (PROPPG). Uma das linhas de pesquisa do projeto consistiu no trabalho com as corporeidades animais como ponto de partida para a composição

cênica. Os subsídios teóricos aqui apresentados, no que diz respeito à organicidade e à representatividade do ator, estão direcionados a partir de uma leitura pessoal acerca da pesquisa com os exercícios das corporeidades animais.

As reflexões aqui apresentadas se deram por meio da prática diária com os exercícios das corporeidades animais em um período de dois anos (2010 e 2011). Simultaneamente às práticas, fora feita a teorização dos exercícios por meio dos subsídios teóricos já mencionados (a organicidade e a representatividade - atuação não interpretativa).

1. Da organicidade

De acordo com a definição de Luís O. Burnier (2009), a organicidade configura-se em um nível primário, como a organização interna de nossos órgãos para a manutenção do fluxo de vida de nosso corpo e, em um nível secundário, como a coerência complexa dos elementos de um sistema, o qual é artificial e estético. Dessa forma, torna-se necessário, à obtenção da organicidade em uma ação física ou em uma sequência de ações físicas, o desenvolvimento de um “conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações”. (Ibidem, p. 53)

Sendo a coerência complexa de um sistema o essencial para a manutenção da organicidade do ator, recorremos a Stanislávski, o qual apresenta essa conotação, estendendo-a a arte em geral:

A arte em si, se origina no momento em que se cria a linha ininterrupta do som, da voz, do desenho, do movimento. Enquanto existirem sons isolados, gritos, notas, exclamações, em vez de música, ou riscos e pontos, em vez de um traço, ou gestos espasmódicos, em vez de um movimento, não se poderá falar sequer de música, canto, desenho ou pintura, dança, arquitetura, escultura, nem, enfim, da arte cênica. (1983, p. 46)^v

Luís O. Burnier, tomando como base as concepções de Stanislávski e Grotowski, apresenta algumas reflexões acerca do termo organicidade:

a organicidade se refere a algo de vivo e orgânico, à capacidade de se encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, ‘uma corrente quase biológica de impulsos’, e permitir que ele dirija a ação do corpo. Busca-se, neste caso, uma ‘reação primária e primitiva’, não filtrada pela razão. Aqui, não se trata de uma organicidade que pode ser *reconstruída*, [...] mas de algo que deve ser *reencontrado*. Portanto, neste caso, trabalha-se com a passividade da mente, a busca de um espaço que permita esse *reencontro* com uma organicidade primária. É o *corpo-memória* reencontrando a si mesmo, a sua integralidade orgânica. (2009, p.54, ênfases do autor)

E ainda, embasado no “sistema”^{vi} stanislavskiano, Grotowski:

Organicidade: [...] é também um termo de Stanislávski. O que é organicidade? É viver em acordo com as leis naturais, mas isto a um nível primário. O nosso corpo é um animal, não se deve esquecer. Não digo: somos animais, digo: nosso corpo é um animal. Então a organicidade está ligada ao aspecto criança. A criança é quase sempre orgânica. A organicidade é algo que se tem mais quando se é jovem, e menos quando se envelhece. Evidentemente é possível prolongar a vida da organicidade lutando contra o hábito, contra o alienamento da vida cotidiana, quebrando, eliminando os clichês de comportamento e, antes da reação complexa, retornando a reação primária. (*apud* Ibidem, grifo de Luís O. Burnier)

Para tanto, vê-se que a organicidade está ligada aos instintos primários do ser humano, instintos, pois, como aponta Grotowski (*apud* Ibidem), “nosso corpo é um animal”, o qual, se entendido de um ponto de vista filosófico e até mesmo histórico, sempre teve a razão como foco orientador de suas ações no mundo.^{vii}

Isso se intensifica com o advento da modernidade, em que o ser humano passou a ser visto

[...] cada vez mais como ser em partes; deixou de ser entendido em sua unicidade. Na concepção mecanicista, o homem-máquina habita o Universo-máquina, regido por leis matemáticas perfeitas. O conceito de massa é tridimensional; tudo o que ocupa um lugar no espaço é percebido em três dimensões físicas e num tempo linear, passado, presente e futuro. Tudo o que ocorre é pensado com base na relação causa e efeito. A visão orgânica de mundo foi renegada para dar lugar ao império da causalidade. (VINE, 2009, p. 7)

Nesse sentido, o ator, em seu ofício, deve lutar contra os hábitos e maneiras cotidianas de estar no mundo e ver a vida, *reencontrando-se consigo mesmo*, reconhecendo seus impulsos mais primários e primitivos para usá-los na composição de sua obra artística, essa é a verdade cênica ou organicidade tal como concebem Stanislávski^{viii} e Grotowski, isto é, a capacidade que o artista tem de expor suas fragilidades diante do outro, de se expor como o realmente é.

Encontrar o que se denomina aqui por organicidade, está relacionado a uma forma de ver o corpo como *uma unidade autônoma*, em que mente e corpo agem condensada e simultaneamente. No entanto, quando, no âmbito desse trabalho, refiro-me ao corpo, refiro-me à mente e corpo integrados, não me submetendo a uma visão dualista acerca do mesmo. Para substancializar essa questão, recorreremos a um trecho de um texto do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, intitulado *Dos desprezadores do corpo*:

Quero dizer a minha palavra aos desprezadores do corpo. Não devem, a meu ver, mudar o que aprenderam ou ensinaram, mas, apenas, dizer adeus ao seu corpo – e, destarte, emudecer.

‘Eu sou corpo e alma’ – assim fala a criança. E porque não se deveria falar como as crianças?

Mas o homem já desperto, o sabedor, diz: ‘Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa do corpo.’

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.

Instrumento de teu corpo é, também, a tua pequena razão, meu irmão, à qual chamas ‘espírito’, pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão.

‘Eu’, dizes; e ufanas-te desta palavra. Mas ainda maior, no que não queres acreditar – é o teu corpo e a sua grande razão: esta não diz eu, mas faz o eu. (2006, p. 59-60, grifo do autor)

Nesse sentido, o corpo pode ser visto como *uma unidade autônoma*, em que os aspectos mente e o corpo *são* (e não, estão) condensados, agindo simultaneamente, não havendo nenhuma forma de separação entre ambos. Assim, Kedrov afirma que:

A ação psicofísica para o ator é comparável à nota da partitura da obra para o músico. Mas o verdadeiro músico, não aquele que consegue reproduzir corretamente nos sons as notas da partitura, mas aquele que, na execução da sua obra musical, pode entregar sua alma, fundir com ela toda a sua essência. Tal pessoa nós chamamos de artista-master. (*apud* DAGOSTINI, 2007, p. 58)

Em seu “sistema”, Stanislávski (*apud* RUFFINI, 1995) propõe uma condição essencial para o ator estar em cena, a qual consiste na condição humana mais simples e natural. A partir do trabalho, do estudo e da técnica, Stanislávski aponta que seu “sistema” tem a finalidade de construir uma “sensibilidade cênica geral” (STANISLÁVSKI *apud* RUFFINI, 1995, p. 150), isto é, um nível de aguçamento psicofísico que não condiz com aquele utilizado na vida cotidiana, o qual, por sua vez, é mecânico e condicionado.

O nível de aguçamento psicofísico que o “sistema” stanislavskiano busca, está relacionado com a integralidade do corpo do ator. O objetivo deste, em seu ofício, deve consistir em buscar a dilatação do “corpo-mente”, os quais estão intrinsecamente condensados. Franco Ruffini aponta:

A condição humana de que fala Stanislávski, baseada em procedimentos ‘psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas’, pode ser definida como o ‘corpo-mente orgânico’.

Aceitando a ‘ficção da dualidade’ podemos dizer que um corpo-mente é orgânico quando o corpo responde às exigências feitas pela mente de uma maneira que não é nem ‘redundante’, ‘negligente’, ‘nem incoerente’, isto é, quando:

- o corpo responde somente às exigências propostas pela mente;
- o corpo responde a todas as exigências propostas pela mente;
- reagindo a todas as exigências propostas pela mente, e apenas para esses comandos, o corpo se adapta a elas, procura satisfazê-las.

A organicidade corpo-mente revela-se no corpo que não age em vão, que não se esquivava da ação necessária, que não reage de uma maneira autocontraditória e contraproducente. (1995, p. 150)

A organicidade do ator se encontra em um corpo que pulsa psicofisicamente em direção a um objetivo, o qual, por sua vez, faz com que todas as ações deste corpo sejam justificadas com conteúdos que têm suas raízes na interioridade psíquica e física do mesmo. Entenda-se por psicofísico a interligação de dois princípios que se concretizam de forma simultânea no tempo e no espaço, estes são: a ação psíquica e a física, as quais lutam contra dadas circunstâncias para alcançar determinado objetivo. Esta conotação se configurará como o entendimento do que vem a ser a ação física no “sistema” de Stanislávski. Todavia, recorremos a Nair Dagostini, a qual define, tomando como base o “sistema” stanislavskiano, que “a ação física é um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço de *uma forma teatral qualquer.*” (apud DAL FORNO, 2002, p. 41, grifo meu)^{ix}

Com base no princípio de que “Stanislávski considera a criação do ator como uma fusão orgânica de processos psíquicos e físicos mutuamente determinados entre si”^x (STANISLÁVSKI apud KRISTI In STANISLÁVSKI, 1983, p. 10)^{xi}, um dos pontos que subsidiam o processo de organicidade do ator, é a busca e a ligação, por parte deste, dos aspectos físicos e mecânicos da ação física (física) com os internos, as energias potenciais (corporeidade).

Eugenio Barba (apud FERRACINI, p. 85) aponta que a fusão dos aspectos físicos e mecânicos com os energéticos de uma ação física deve ser o ponto de chegada do ator, por outro lado, no contexto de trabalho do Lume Teatro, Renato Ferracini (2003, p. 86) aponta que a fusão destes dois aspectos deve ser o ponto de partida do mesmo. Coloco-me em meio a isso, lançando a hipótese de que os dois modos de se conceber a ligação física-corporeidade são válidos, mas desde que o ator tome um modo como o *antes de alcançar uma expansão psicofísica* (o objetivo é a ligação, ela é necessária para que o ator se coloque em condição de trabalho) e o outro, *depois de alcançar essa expansão* (a ligação é o ponto de partida para a criação, dá disponibilidade e condições para que o corpo se coloque em processo de criação). Isto é, em seu trabalho, o ator deve, por meio de exercícios específicos, promover a fusão entre física e a corporeidade de suas ações físicas, ao alcançar este ponto o ator se encontra em um estado, em que esta fusão servirá como um ponto de partida para a criação cênica orgânica.

Ao conseguir eliminar os empecilhos que impedem a ligação física-corporeidade, o ator alcança sua plenitude do ponto de vista da organicidade, é ali que rompe o lapso de tempo entre mente e corpo e se torna uno e íntegro em seu trabalho.

Ao concretizar a fusão dos aspectos físicos e mecânicos da ação física com suas potencialidades interiores, o ator alcança o ápice da integridade de seu trabalho, ele se encontra no aqui e agora, executando suas ações de forma eficiente, dinamizando suas energias potenciais. Nesse ápice, o ator alcança a expansão e dilatação do corpo-mente, isto é, ele alcança a expansão e dilatação de suas potencialidades físicas e psíquicas.

2. Stanislávski e a renovação da pedagogia teatral do século XX: a fundamentação de uma nova visão acerca do trabalho do ator

De acordo com Scandolaro:

Uma das principais realizações do século XX teatral foi a afirmação absoluta da necessidade de existência de espaços de desenvolvimento e sistematização de pedagogias de formação de ator. Voltados a este fim, formaram-se núcleos, na maioria das vezes afastados do teatro comercial, nos quais se desenvolveram experimentos que alteraram definitivamente a visão ocidental de formação do ator. No início deste processo podem ser colocados o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e a *Ecole du Vieux Colombier*, de Jacques Copeau. Seus desdobramentos cronologicamente mais próximos podem ser analisados por meio dos trabalhos do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski e do Odin Teatret, de Eugenio Barba, dentre outros. (2006, p. 1, grifo do autor)

A partir da perspectiva lançada pelos núcleos mencionados, cabe esclarecer que Stanislávski trabalhou com base no texto dramático, mas tomado pela perspectiva do trabalho do ator, via que este necessitava buscar dentro de si mesmo, aspectos que subsidiassem sua composição artística. (FERRACINI, 2003, p. 68)

Por meio dos princípios de desenvolvimento de técnicas voltadas especificamente para o trabalho do ator, as quais estavam em pleno desenvolvimento no final do século XIX para o início do XX, o “sistema” de Stanislávski dá autonomia ao ator, agora este criaria a partir de si, independente da estética teatral com a qual estivesse trabalhando. Nesse sentido, Stanislávski pode ser considerado o pilar da formação da pedagogia teatral do século XX, e ainda, o responsável pela idealização e germinação de outro modelo de ator, aquele que não mais calca seu trabalho no psicologismo da personagem literária, mas em si mesmo, em suas potencialidades psíquicas e físicas expandidas e inseridas em dada circunstância.

A esse respeito, Stanislávski relata:

No trabalho devemos sempre começar de nós mesmos, de nossa própria qualidade natural, e então continuar seguindo as leis da criatividade. (...) A arte começa quando não existe papel, quando existe somente o ‘eu’ numa dada circunstância da peça. Se ‘nos perdermos no papel’ é porque estamos olhando o papel desde fora, estamos copiando-o [...]. O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a *finesse* de seu organismo, seus nervos; verdadeiramente atua com eles. [...] Meu método ajuda o ator a se fascinar pelas

sensações do momento. (STANISLÁVSKI *apud* BURNIER, 2009, p. 95, grifo de Luís O. Burnier)

E ainda, Vakhtângov, que ao defender o “sistema”, contestando abordagens inadequadas e equivocadas, aponta alguns dos principais aspectos deste:

As críticas à doutrina de Stanislávski passam frequentemente por alto a declaração que ocupa um primeiro lugar no sistema e métodos deste: que o ator não deveria se preocupar com seus sentimentos durante uma obra, virão por si mesmos. (...) Uma ação dirigida à satisfação do desejo está continuamente acompanhada de uma série de sentimentos espontâneos (...).

Stanislávski ensinou que o ator, portanto, deve pensar primeiro no que quer obter num momento dado e no que fazer, mas não no que vai sentir. A emoção, assim como os meios de sua expressão, estão sendo gerados espontânea e subconscientemente no processo de execução de ações dirigidas à satisfação de um desejo. O ator, portanto, deve entrar no palco não para sentir ou experimentar emoções, mas para atuar. (...) Cada ação se diferencia do sentimento pela presença do desejo. Persuadir, consolar, pedir, afastar, perdoar, esperar..., são verbos que expressam ação de desejo. Estes verbos designam a ação que o ator situa frente a ele quando trabalha com um personagem, enquanto que os verbos irritar-se, compadecer-se, chorar, rir, impacientar-se, amar, odiar..., expressam sentimentos, e por esta razão não podem nem devem figurar como uma tarefa na análise do papel. Os sentimentos indicados por estes verbos devem nascer subconscientemente e espontaneamente como resultado das ações executadas pela primeira série de verbos. (...)

Qualquer coisa que eu, como ator, diga ou faça no palco, deve ser-me necessária de uma forma orgânica... a *mim*, e não a qualquer outro (não ao personagem imaginado) tal coisa deve ser necessária aos meus nervos, meu sangue, aos meus pensamentos.

(...) Não se pode buscar o personagem fora de si mesmo e depois adaptá-lo... Deve-se criá-lo a partir do material que se possui. (SAURA *apud* SCANDOLARA, 2006, p. 150-151, grifo de Camilo Scandolara)

Os princípios do “sistema” de Stanislávski vão em direção a uma nova concepção de ator, aquele que parte de suas potencialidades psíquicas e físicas para a criação do que se denomina por personagem. Há aqui, indícios que se justapõem com os trabalhados na atuação não interpretativa, pois a utilização, por parte do ator, de princípios corpóreos e energéticos objetivos na articulação de meios para concretizar sua arte, faz com que o tipo de atuação seja a não interpretativa (FERRACINI, 2003, p. 48), em que, a base para o trabalho do ator são suas próprias ações físicas.

3. Da representatividade: a atuação não interpretativa

A atuação não interpretativa viabiliza-se por meio do princípio da equivalência, a qual consiste em o ator “ter o mesmo valor e ainda assim ser diferente” (BARBA in BARBA & SAVARESE, 1995, p. 95). Luís O. Burnier é adepto ao modo de trabalho do ator que representa e não do que interpreta, pois afirma que ator que interpreta apenas faz a tradução

da linguagem literária para a cênica, enquanto o que representa *está no lugar de*, ele “não busca *um personagem* já existente, ele constrói um equivalente por meio de suas *ações físicas*” (BURNIER, 2009, p. 23, ênfase do autor). O ator que representa age e emite sinais, e o espectador cria para determinados sinais, um sentido. Por meio da relação entre o ator e o espectador há a criação do personagem, assim, “não é *o ator* quem está *entre* o personagem e o espectador, mas, o *personagem* que está entre o ator e o espectador” (Ibidem, p. 22, ênfase do autor). O personagem é criado por meio de sinais, é concebido a partir da relação ator-espectador, nesses aspectos, o teatro configura-se como “o que acontece entre o espectador e o ator” (GROTOWSKI, 1971, p. 18).

Isto significa emitir energia (a polaridade centrífuga: do palco para a plateia) num feixe de comprimento de onda tão amplo que possa abraçar a sensibilidade de todos os espectadores, obrigando-os a emitir um fluxo oposto (a polaridade centrípeta: da sala para o palco) de uma outra energia também específica. O encontro desses dois fluxos de energia define o mecanismo da comunicação que é diferente em cada representação. *Dizemos então que o teatro nasce do encontro do ator com o espectador.* (BARBA *apud* BULIK, 2001, p. 109, grifo nosso)

Luís O. Burnier aponta alguns princípios nos quais o ator que representa deve se basear:

1) executar ações (de maneira profissional e competente, precisa e orgânica); 2) estar íntegro no seu fazer, permitindo o livre fluxo de vida entre seu corpo e sua pessoa. Ele [o ator que não interpreta, mas representa] trabalha, portanto, com o corpo e mente dilatados, [...], com o equilíbrio de luxo [...], com as oposições, contradições e os diferentes níveis de energia, criando uma segunda natureza [...] profissional, que possui dois momentos, o de ‘revelação’, no qual o ator se mostra, e o pré-expressivo [...], no qual ele se trabalha. Sua arte é como uma alquimia [...], uma montagem de diferentes elementos, que se metamorfoseiam para o espectador. (2009, p. 24)

Temos então, o deslocamento do foco de criação. Com a atuação não interpretativa, a criação cênica emerge do corpo do ator e não mais do texto dramático.

Conclusão

Com base nos subsídios teóricos relacionados à organicidade e à representatividade do ator aqui apresentados, o trabalho com os exercícios das corporeidades animais pode ser tomado primeiramente por um prisma técnico e posteriormente por um prisma metafórico, em que é condensada em determinada corporeidade um conjunto de qualidades mutáveis, tendo como catalisador dessas qualidades uma estrutura codificada (o aspecto físico e mecânico da corporeidade animal, sua forma). O objetivo do ator que trabalha com estes exercícios deve consistir em estudar meios de fundir os aspectos físicos e mecânicos (físicidade) da

corporeidade animal com suas próprias energias potenciais, as quais são absolutamente subjetivas.

Nesse sentido, as corporeidades animais configuram-se como as energias potenciais do ator investidas em uma forma codificada e pré-estabelecida, as figuras a serem imitadas e metaforizadas. Sendo fundamental à obtenção da organicidade a fusão destes dois aspectos, as energias potenciais do ator com as figuras metafóricas. Tal fusão é a responsável pela geração de diferentes estados psicofísicos orgânicos, os quais estão relacionados a nove corporeidades trabalhadas por Aguinaldo M. de Souza: a Lagarta, o Peixe, a Serpente, o Jacaré, o Sapo, o Felino (Gato), o Cavalo, a Águia e o Macaco. Cada corporeidade proporciona, a partir de sua estrutura base, diferentes relações do corpo do ator com o tempo e o espaço, gerando formas de respiração, campo de visão e níveis de esforço e tonicidade muscular distintos. A relação e interligação entre estes aspectos são as responsáveis pela criação de diferentes *circunstâncias corporais* e/ou estados psicofísicos orgânicos.



Após a geração desses diferentes estados psicofísicos orgânicos, tendo como base a corporeidade animal, constrói-se uma caminhada, Aguinaldo denomina a construção dessa caminhada por *humanização da corporeidade animal*, a qual se configura como a passagem da forma codificada da corporeidade animal para uma caminhada comum, em que o ator elimina os vestígios da forma da corporeidade, ficando apenas com a circunstância corporal que ela o proporcionou.

Nessa perspectiva, temos a corporeidade animal como a geradora e catalisadora de estados psicofísicos orgânicos, em que estas não estão em hipótese alguma, ligadas à composição de “personagens”, mas, à construção e geração de diferentes circunstâncias corporais que sirvam de base para a construção, por parte do ator, de *equivalências*.

Vale ressaltar que as esquematizações e conclusões aqui apresentadas não constituem, em hipótese alguma, uma *fórmula matemática* ou um manual do *como se fazer*, mas a explanação de como concebo este trabalho em meu treinamento de ator. Nesse sentido,

dada explanação pode servir de base para outros estudos ou mesmo, como uma forma de se conceber o trabalho com as corporeidades animais, o qual é o propósito dessa pesquisa.

Referências bibliográficas

BARBA, Eugenio. Equivalência. In: _____; SAVARESE, Nicola. (Orgs.). *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 95-103.

BULIK, Linda. *Comunicação e Teatro: Por uma semiótica do Odin Teatret*. São Paulo: Arte e Ciência, 2001.

BURNIER, Luís O. *A arte de ator: da técnica à representação – Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. Tese de doutorado, Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DAGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

DAL FORNO, Adriana. *A organicidade do ator*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de artes, Campinas, 2002.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

RUFFINI, Franco. “Sistema” de Stanislávski. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. (Orgs.). *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 150-153.

SCANDOLARA, Camilo. *Os estúdios do teatro de arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de artes, Campinas, 2006.

STANISLÁVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnacion*. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

VINE, Tereza M. M. *Somos todos anjos... caídos ou não: Dança vocal: a pura poesia da imagem do movimento*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de artes, Campinas, 2009.

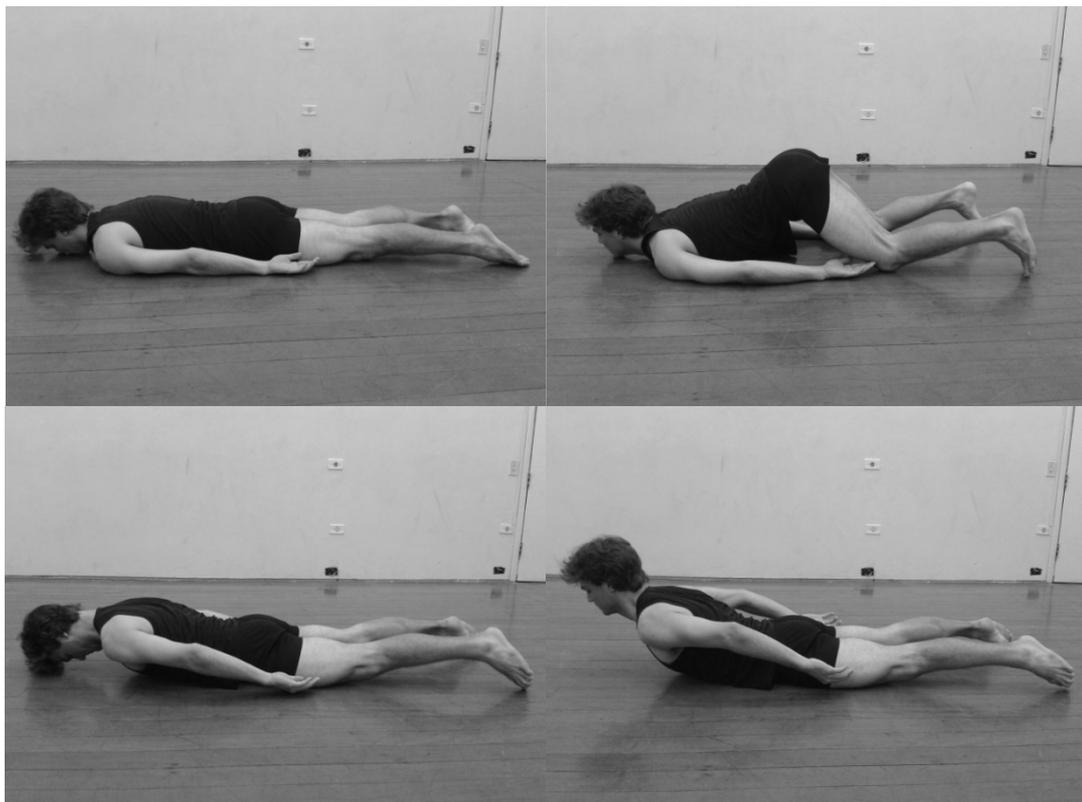
Anexo

As corporeidades animais: estrutura de base

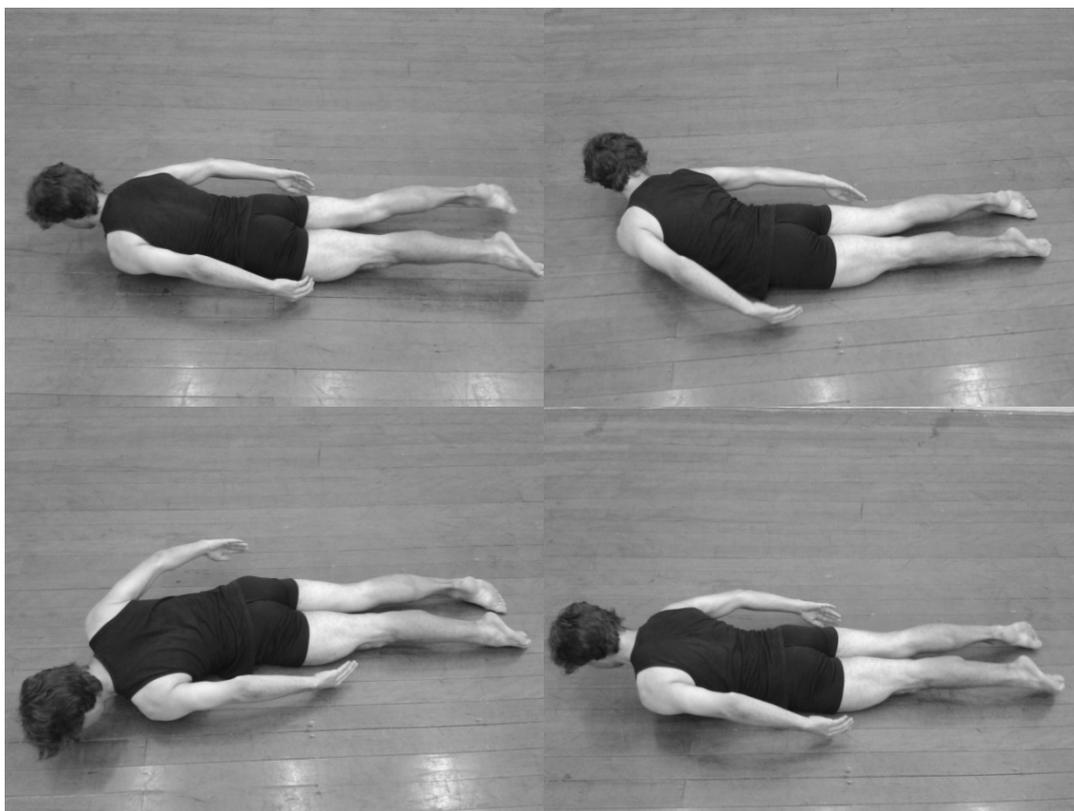
Ator: Antonio M. V. Rodrigues

Fotos: Thainá Albertassi

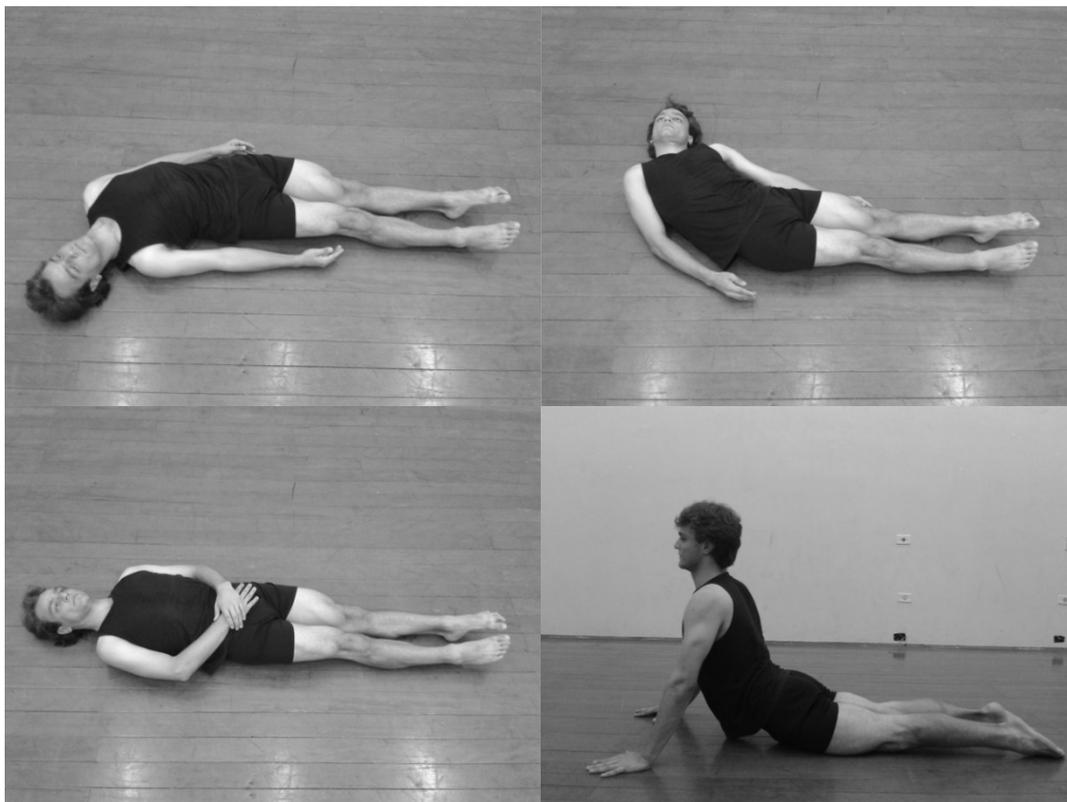
Parte do ciclo da corporeidade da Lagarta



Parte do ciclo da corporeidade do Peixe



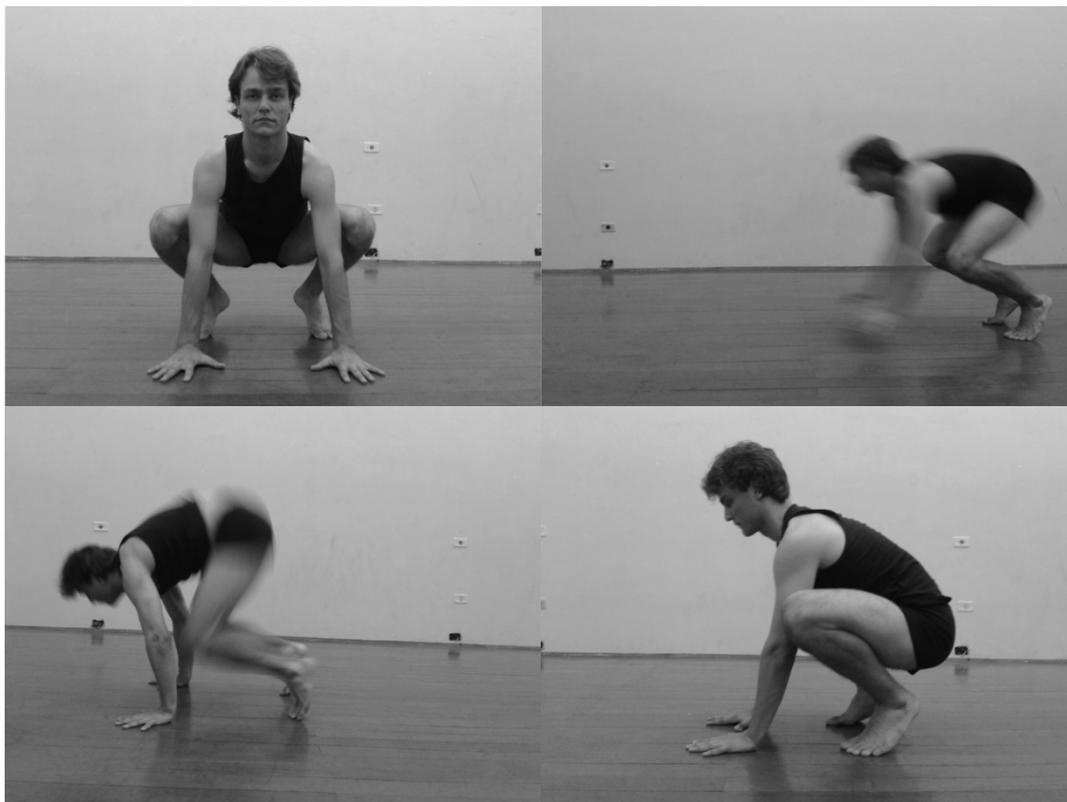
Parte do ciclo da corporeidade da Serpente



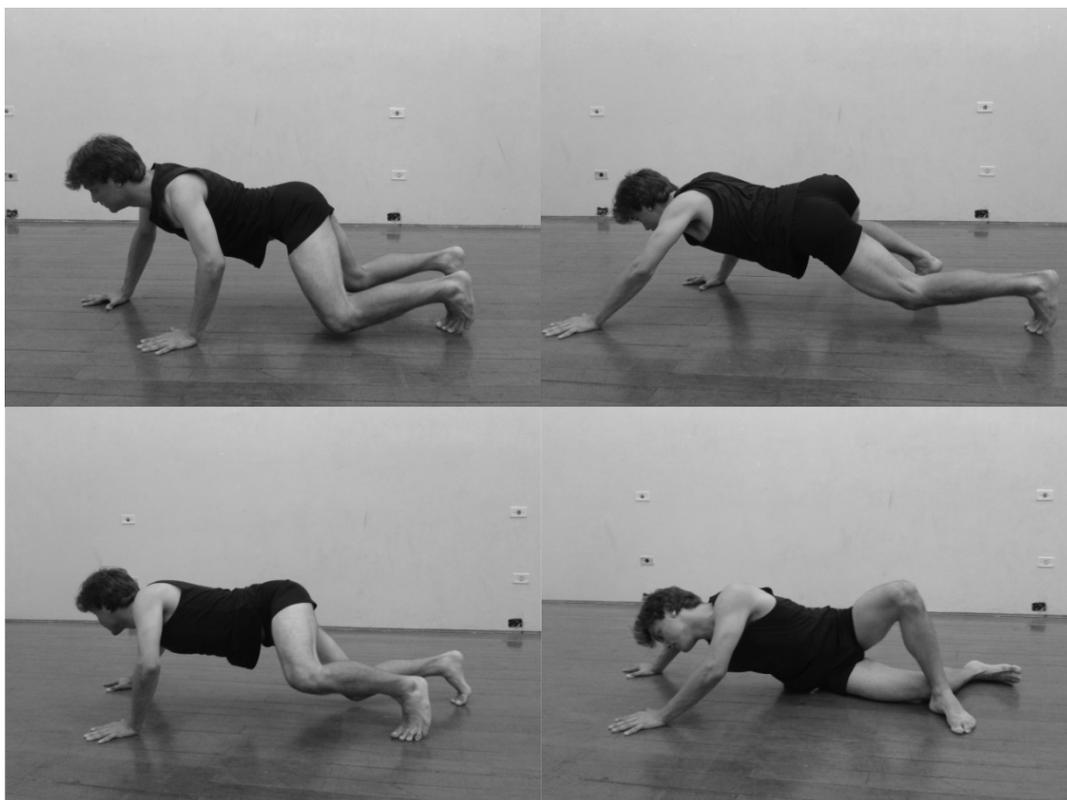
Parte do ciclo da corporeidade do Jacaré



Parte do ciclo da corporeidade do Sapo

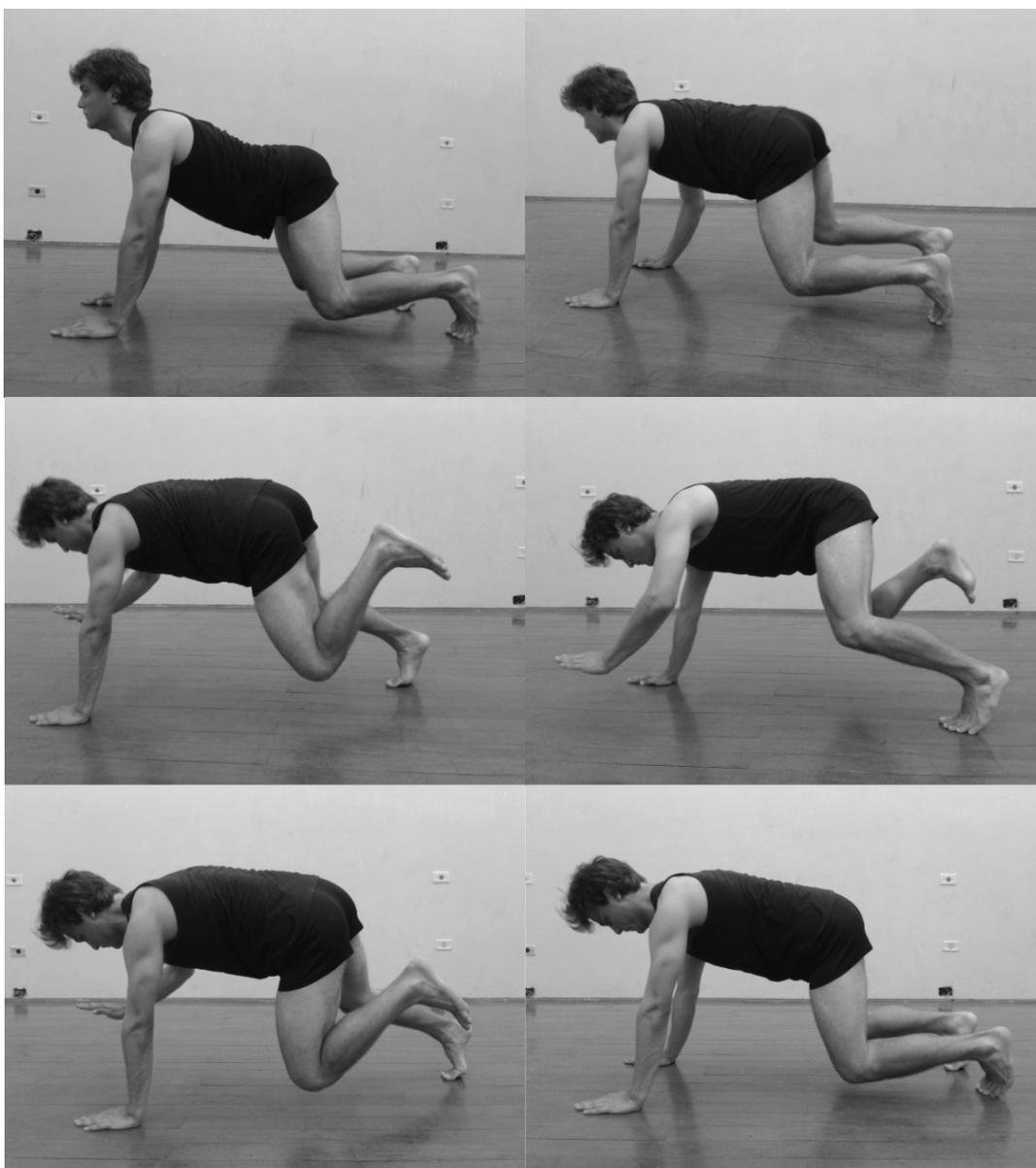


Parte do ciclo da corporeidade do Felino (Gato)

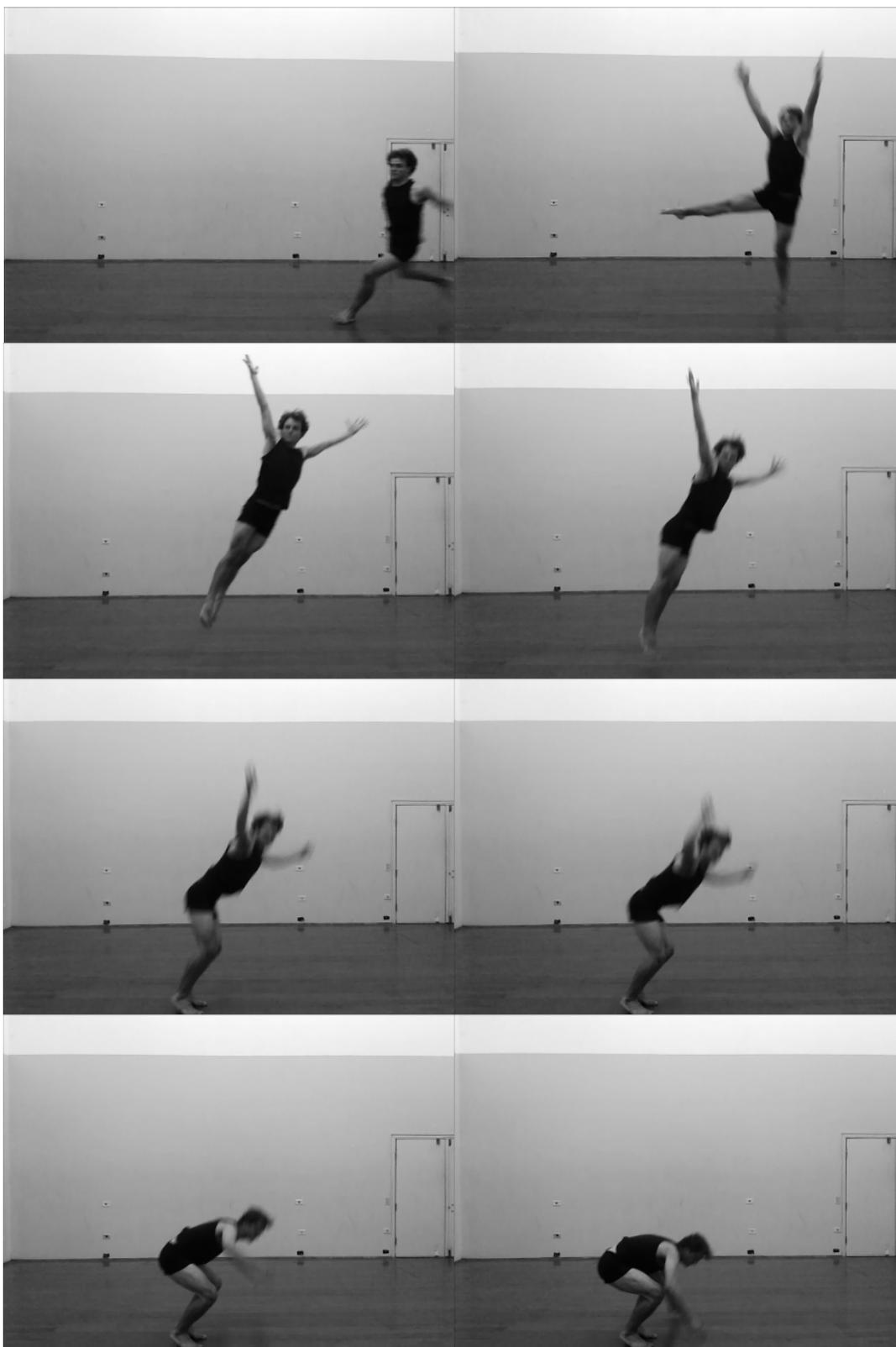




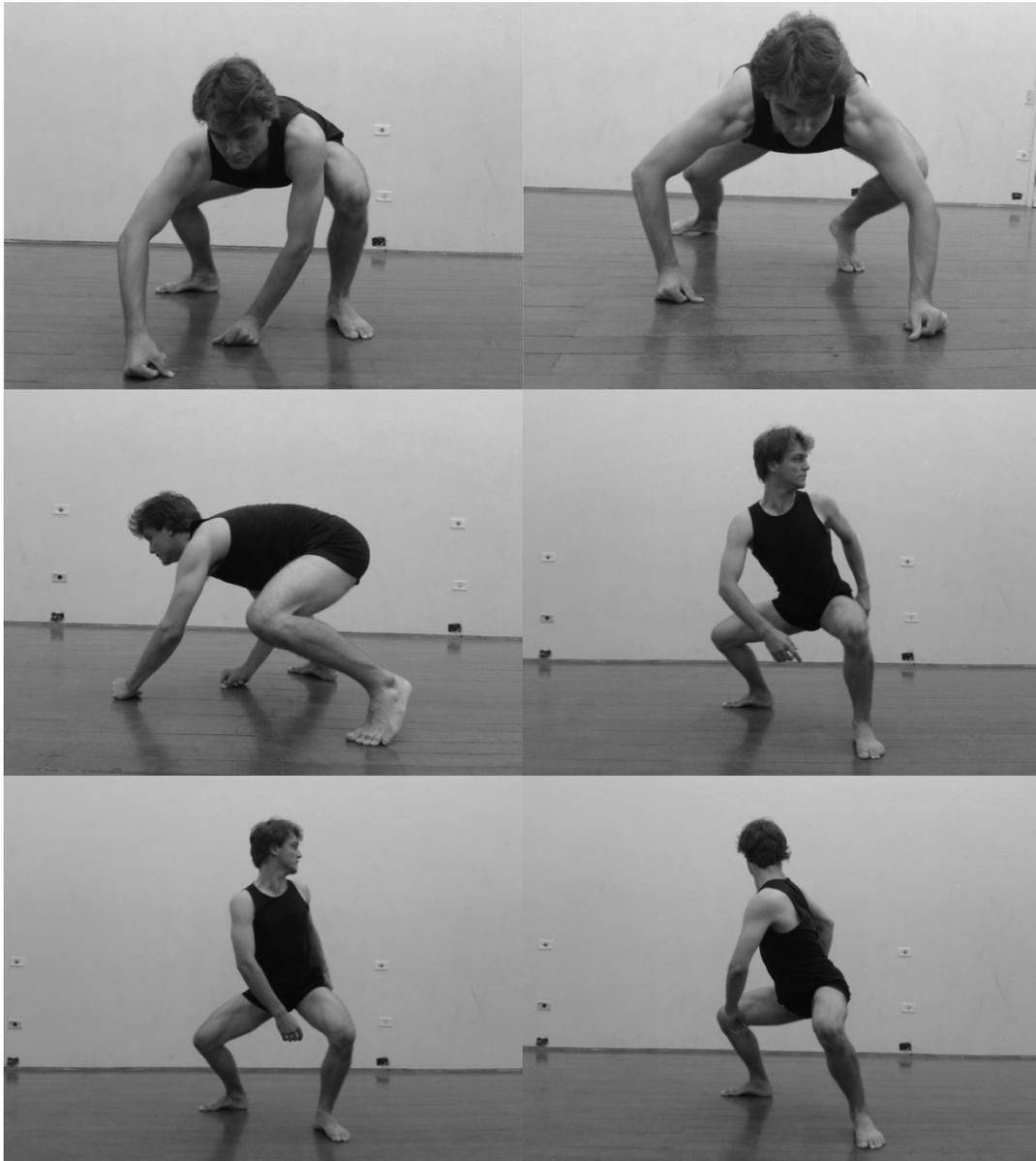
Parte do ciclo da corporeidade do Cavalo



Parte do ciclo da corporeidade da Águia



Parte do ciclo da corporeidade do Macaco



ⁱ Pesquisa financiada pela Fundação Araucária (vigência 2011-2012), orientada pelo Prof^o Dr. Aguinaldo M. de Souza e coorientada pela Prof^a M^a. Adriane M. Gomes. Aguinaldo possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1992), mestrado em Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003). Atualmente é integrante do corpo docente do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina e atua nas seguintes áreas: expressão corporal, interpretação teatral, semiótica e discursos interartísticos. E-mail: guidanca@hotmail.com. Adriane possui graduação em Educação Artística e licenciatura plena em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (1997) e mestrado em Literatura e Cultura Russa pela FFLCH-USP (2009). Atualmente é professora integrante do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina e atua principalmente na área de Direção Teatral e no estudo das manifestações cômicas teatrais. E-mail: adringomes@yahoo.com.br

ⁱⁱ Graduando do curso de Artes Cênicas (ênfase em interpretação teatral) da Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Departamento de Música e Teatro. E-mail: rodrigues_amv@hotmail.com

ⁱⁱⁱ A explicitação dos exercícios e a sua aplicação prática encontram-se no livro “O corpo ator”, o qual fora escrito pelo Prof^o Dr. Aguinaldo M. de Souza e está em processo de publicação pela Editora da Universidade Estadual de Londrina (EDUEL).

^{iv} The explanation about animals’ corporealities exercises and their practical application can be found in the book “The actor body”. This one was written by Professor Doctor Aguinaldo M. de Souza and it is in publication process by the publisher of State University of Londrina (EDUEL).

^v “El arte mismo se origina en el momento en que se crea la línea ininterrumpida del sonido, la voz, el dibujo, el movimiento. Mientras existan sonidos aislados, gritos, notas, exclamaciones, en vez de música, o rasgos y puntos, en vez de um dibujo, o gestos espasmódicos en vez de un movimiento, no podrá hablarse siquiera de música, canto, dibujo o pintura, baile, arquitectura, escultura, ni, en fin, de arte escénico.” (STANISLÁVSKI, 1983, p. 46) (tradução minha)

^{vi} Franco Ruffini diz: “(...) para evitar leituras manualísticas, Stanislávski colocava aspas na palavra ‘sistema’. Fazemos nós o mesmo”. (*apud* SCANDOLARA, 2006, p. 3)

^{vii} Ver VINE, Tereza Margarida Morini. *Somos todos anjos... caídos ou não. Dança vocal: a pura poesia da imagem do movimento*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de artes, Campinas, 2009, p. 5-11.

^{viii} Vale salientar que, para Stanislávski, talento é a habilidade de ser verdadeiro e sincero no palco. (TOPORKOV *apud* BURNIER, 2009, p. 38)

^{ix} De acordo com Adriana Dal Forno, este conceito de ação física advém das aulas dos professores Tovstonogov, Katsman e Dodin, as quais foram compiladas pela Profª Drª Nair Dagostini, entre os anos de 1978 e 1981, no Instituto Estatal de Teatro, Cinema e Música de Leningrado (São Petesburgo – Rússia). (DAL FORNO, 2002, p. 41)

^x Temos aqui o desenvolvimento de um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações do qual fala Luis O. Burnier (2009, p. 53), logo, organicidade.

^{xi} “Stanislávski considera la creación del actor como una fusión orgánica de procesos psíquicos y físicos mutuamente determinados entre si.” (STANISLÁVSKI *apud* KRISTI In STANISLÁVSKI, 1983, p. 10) (tradução minha)