

Manutenção Cênica do Ator

Antônio Luiz de Oliveira Neto

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFRN

Mestrando – Pedagogias da Cena: Corpo e Processos de Criação – Or.^a Prof.^a Dr.^a Vera Lourdes Pestana da Rocha

Ator, Diretor e Membro do Grupo Graxa de Teatro

Resumo: Essa pesquisa visa investigar possibilidades para a manutenção cênica do ator tendo como bases principais os estudos desenvolvidos por David Magarshack e Eugênio Kusnet – pesquisadores das teorias do estudioso Constantin Stanislávski – de maneira a identificar parâmetros que permita ao ator alcançar ferramentas que o habilitem a trabalhar não somente em vista da criação de uma personagem, mas tendo em mente a necessidade de que a criação atoral seja permanentemente alimentada de forma a não ser corroída pela repetição mecânica durante uma temporada longa ou em apresentações que ocorram em grandes períodos temporais. Nosso enfoque levará em consideração o ponto de vista do trabalho do ator e não a percepção dessa vitalidade pelo espectador.

Palavras-chave: ator; cena; manutenção; vida; Stanislávski.

Nossa pesquisa visando destacar estudar parâmetros, através dos quais o ator possa manter sua vitalidade em cena, levanta um questionamento inicial, a característica inerente ao ofício do fazer teatral: a efemeridade; a sua impossibilidade de retenção no tempo. Assim haveria de se concluir que por mais que o ator se esforce numa encenação, jamais conseguirá realizar uma repetição idêntica a um momento anterior; nenhuma cena poderá ser uma cópia fiel de outra já realizada, pois a própria mediação temporal resolveria qualquer problema de manutenção.

Entretanto, acreditamos que a formatação cênica por mais estudada e amadurecida que se encontre, deve ser constantemente retrabalhada com elementos criativos novos, não o novo vindo da imponência do tempo, mas o novo vindo da utilização consciente de procedimentos e mecanismos cênicos que evitem a estagnação, a imobilidade paralisante que pode conduzir a degradação do ator na cena, e conseqüentemente da cena como um todo.

Em vista de nossa própria história, ocorre nossa vinculação de pesquisador ao objeto de pesquisa a partir de fatos ligados ao desempenhar do trabalho de ator nos últimos doze anos na cidade de João Pessoa - Paraíba, em que nos mantivemos continuamente apresentando trabalhos cênicos que permaneceram em cartaz por grandes períodos de tempo. E a escolha do objeto em questão deriva de questionamentos diversos advindos dessa mesma prática, por exemplos: Como deveríamos proceder para que a cena vital e formalmente estabelecida por meio do trabalho criador do ator, não viesse a ficar desprovida

de energia, sem força, carente do impulso inicial com o decorrer de temporadas? Ou ainda: de que maneira nós deveríamos agir para que a cena se mantivesse pulsante e reveladora de momento único em cada apresentação?

No intuito de procurar soluções para tais questões, obtivemos parâmetros que apontam na direção de possíveis caminhos para a manutenção da cena: a idéia de Constantin Stanislavski da decomposição da ação em unidades cada vez menores de maneira a se manter ativa a atenção criadora e mantenedora da personagem:

Quando não se consegue crer na ação maior, há que reduzi-la a proporções cada vez menores até se poder crer... Talvez ainda nem compreendam que, da crença na veracidade de uma pequena ação, o ator pode chegar a sentir-se integrado em seu papel e a depositar fé na realidade de uma peça inteira (STANISLAVSKI, 1996, p. 163).

E a idéia de Luís Otávio Burnier do engajamento da interioridade do ator com características da personagem, tal qual nos encaminha a idéia de que...

Se o ator conseguir estabelecer uma relação íntima entre seu universo interior e sua criação artística, então crescerá seu engajamento pessoal no momento da representação. [...] A técnica de ator, portanto, só existe [...] na medida em que abre caminhos para o universo eminentemente humano vivo, tanto para o ator quanto para o espectador. (BURNIER, 1994, p. 25)

Com relação ao segundo parâmetro, a utilização da possibilidade de modificar através de movimentos mínimos, ou seja, dentro de um desenho já testado e reconhecível por seu traçado no espaço cênico, realizar transformações microscópicas que permitissem um estado de permanente auto-manutenção atoral.

Quando nos dispomos a realizar um trabalho cênico a ser apresentado diante de uma platéia, em muitos dos casos, o primeiro passo que se dá é achar uma idéia que seja relevante (ao público, ao artista, ao contexto sócio-político, etc.); algo do universo do imaterial, anterior mesmo ao roteiro, ao argumento elaborado ou à peça teatral escrita, que representa a gênese do que virá a ser materializado fisicamente num ambiente cênico. “Neste teatro, toda criação... encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a palavra anterior às palavras”. (ARTAUD, 1999, p. 63). Esse impulso primeiro é a força vital que, com seu vigor inerente ao novo, deverá alimentar às demais etapas.

Neste sentido, percebemos atividades como workshops, laboratórios, oficinas, marcações foram propostas para que sejam deduzidos materiais outros da primeira idéia.

Resultando em ações corporais, movimentação espacial, gestos, partituras físicas¹, enfim, elementos de ordem tangível. Cada uma dessas construções requeria uma associação com algum elemento interior, algo que preencha a interioridade do ator, provocando uma vibração conectada com o que acontece no nível externo. Em consonância com tal pensamento,...

[...] do ponto de vista interior seria composta de desejos e vontade da personagem na busca de realização de seus objetivos fundamentais, pelos quais luta [...] e que compõem seu caráter. Tudo aquilo que [...] sente, pensa, planeja, direciona e impulsiona no sentido de realização, que deve ser criada e fixada pelo ator, para que dela decorra a partitura externa numa linha de fluxo ininterrupto, onde ações ocasionam e preparem novas ações, todas elas possuindo uma justificativa [...] e onde todos os espaços em branco tenham existência concreta. (AZEVEDO, 2002, p. 37)

Tendo em vista o que vivenciamos e/ou presenciamos no exercício de ator, com os parâmetros internos e externos definidos, poderia se pensar que o trabalho encaminhava-se para seu desfecho com um patamar de estabilidade cênica com sequências físicas e vocais específicas; marcação e subtextos determinados; e uma posterior manutenção por meio de uma rememoração dessas estruturas nos ensaios. Entretanto, defendemos uma postura ativa do ator, em que o mesmo não se saciará com o estável; em que ele buscará o novo de cada apresentação, não permitindo ser conduzido por mecanismos aleatórios.

O ato de apresentar uma cena por si só, seja numa temporada ou em apresentações esporádicas, pode ser levada a um desgaste, ou seja, aquilo que no princípio era calorosamente vivo pode vir a se tornar morbidamente frio, enfadonho para o ator. E conseqüentemente, o espectador perceberia essa degradação da atuação artisticamente elaborada. Essa é a razão do imperativo aos intérpretes de que “[...] nossa tarefa consiste em encontrar os meios mais imediatos de captar sua imaginação e não deixar que ela escape, fazendo com que a história flua com vivacidade e frescor a cada momento”. (BROOK, 2002, p. 98)

Para o público cabe ao ator expor o melhor momento possível da representação, não importando a quantidade de vezes que o trabalho seja executado, mas interessa a ele ver vida na cena, o vigor do novo, a força da “primeira vez”. Daí advém a necessidade apontada por PAVIS (2003, p.95) de que “o ator deve incessantemente se transformar e fazer emergir novos signos para não entediar o espectador”. Mas como evitar

¹ “...falar em partitura significa falar de materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos.” (BONFITTO, 2002, p.79)

essa perspectiva da acomodação, da replicação automatizada? Que signos são esses? Que meios são aqueles tratados por Brook?

Para que ator?

Antes de nos referirmos a qualquer encaminhamento às respostas das perguntas do parágrafo anterior, precisamos delimitar o assunto estabelecendo um novo questionamento: Para que ator? Dentro de uma perspectiva de um artista comprometido com a melhoria do desempenho de sua profissão, acreditamos que o ator deve assumir a responsabilidade de sua própria formação, devendo estar apto a exercer e conhecer integralmente os mecanismos de seu trabalho, indo desde o treinamento até a manutenção do trabalho cênico. Destacamos que nosso trabalho ficará circunscrito à abordagem do teatro dramático, do teatro com personagens e com uma fábula a ser desenvolvida diante da platéia.

É neste contexto que o presente estudo pretende contribuir na formação e qualificação desses profissionais, buscando uma reflexão acerca dos processos e de uma abordagem consciente de suas corporeidades; e uma ampliação e aprofundamento de sua capacidade cênica. Da forma semelhante aponta o pensamento de que “A nossa primeira obrigação enquanto seres sociais e enquanto seres profissionais é aprender a ver, a não nos deixar deslumbrar pelo que está na superfície mas trazer à luz as forças escondidas” (BARBA, 1994, p. 230). Forças essas que permitirão ao ator um modo de agir continuado, em que procurará estar nesse estado de inquietude investigativa permanentemente.

Passaremos agora a refletir acerca das questões deixadas em suspenso, tomando como parâmetros dois estudiosos da teoria de Constantin Stanislavski, que são: Eugênio Kusnet e David Magarshack.

Manutenção Cênica em Kusnet:

Eugênio Kusnet faz um apanhado a respeito dos mecanismos profissionais de atuação e seus procedimentos metodológicos conscientes e responsáveis a partir da observação de seus trabalhos desenvolvidos dentro e fora da cena². Ele nos aponta na direção do entendimento do trabalho cênico passando por três períodos diferentes: o antes, o durante e o depois.

² Trabalhou como ator e como diretor.

O antes compreenderia a fase de preparação, o momento que antecede a apresentação pública do espetáculo, em que o ator passaria a realizar um tipo de “ritual”, uma seqüência de atividades – no geral, individual -, como: vestir ao figurino, fazer maquiagem, ambientação com o cenário etc. - que o conduziria à concentração nos universos da peça teatral e da personagem.

Já no segundo período (o durante), o ator tem que lidar com uma quantidade maior de elementos, que vai da individualidade (estado psicofísico) até o modo como essa dialoga com as outras personalidades (dos outros atores, do público e da personagem). Cada uma delas possuidora de inúmeras outras particularidades que determinarão o modo pessoal de proceder do primeiro indivíduo.

Interessante é perceber que o ator mesmo entrando em cena pela primeira vez com uma determinada criação-personagem, deverá ela vir possuidora de todo o seu histórico impregnado em seu ser; e vir também com um vislumbrar de uma meta, um objetivo a ser alcançado, ou ainda, denotar o passado que o construiu e uma vontade de um futuro que o impulsiona. Isso é válido tanto para um espetáculo na sua inteireza como para o relacionamento entre cenas desse todo. Nesse sentido, Kusnet nos diz:

Em teatro a ação cênica freqüentemente sofre interrupções: intervalos entre os atos ou quadros, saídas do ator de cena, grandes pausas em que o ator, embora presente em cena, fica aparentemente inativo. Que deve fazer o ator para eliminar o efeito nocivo dessas interrupções? ... o mínimo que se deve exigir de todo e qualquer ator é que, antes de entrar novamente em cena, ele recorra à ação anterior (o “ontem”) e posterior (o “amanhã”) do personagem... (KUSNET, 1992, p.23)

Faz indispensável a fé cênica, a crença inicial do ator para que os outros (público) também creiam em seu trabalho. É justamente aqui que gostaríamos de nos aprofundarmos em um ponto no que diz respeito ao estar em cena, a questão da visualização.

Ela representa um recurso do qual o ator poderá se valer para que conseguir demonstrar a sua criação no nível da sua interioridade; demonstrando inclusive a entrega do artista do palco ao mundo da imaginação, ou melhor, o ator, por meio da personagem, passaria a acreditar nas convenções artísticas criativamente estabelecidas. Dessa forma - esse recurso muito usado pelas crianças nas brincadeiras infantis -, faz com que um copo d’água se converta em um oceano ou uma flor em símbolo de amor declarado.

Tanto no trato com um objeto cênico como com o desempenho de uma ação, há de se perguntar: e no que se refere especificamente ao cerne de nossa pesquisa científica? A manutenção atoral da cena. De que forma Kusnet enxerga a questão? A resposta reside na forma de encarar a cena preestabelecida sempre como algo novo, inesperado, susceptível à mudanças. Semelhantemente ao estado psicofísico do ator, a reação específica da platéia de uma audiência particular etc., a cena como um todo deverá ser vista como algo móvel, em que deverá ser transformada pelo ator ao improvisar com essas e outras novidades mais.

Graças ao seu poder de receber, o ator consegue captar, em cada novo espetáculo, novos detalhes da ação cênica, aos quais por serem novos para ele, reage com a autêntica surpresa. Essa faculdade quando bem desenvolvida, garante ao ator a possibilidade de sempre estar dentro do espírito de improvisação e poder lutar contra o maior flagelo do teatro: a mecanização progressiva dos espetáculos em cartaz e o uso costumeiro dos “clichês” pelos atores... O dom da improvisação, salvo raras exceções de grande talento, só se torna produtivo depois de passar por longos períodos de exercícios e treinos de imaginação. (KUSNET, 1992, p. 100.)

Há de constatar também que, numa avaliação realizada após um trabalho cênico (terceiro período – o depois), muitas vezes o elemento inesperado bem sucedido pode terminar por se tornar um elemento permanente dentro da estrutura total de um espetáculo, abrindo caminho para outras novas percepções que possam enriquecer a cena. Nesse contexto, deve estar o aparelho sensível do ator permanentemente provocado a manter sua espontaneidade livre de fórmulas fáceis³ por meio de exercícios conscientes que instiguem o aflorar do subconsciente no nível de matéria-prima para a renovação cênica.

Manutenção Cênica em Magarshack:

Aprofundando-nos no pensamento desenvolvido pelo estudioso russo Constantin Stanislavski, David Magarshack apresenta uma recusa quanto à tentativa de localização de um legado fixo deixado num formato de sistema canonicamente codificado, adentrando numa investigação da natureza orgânica criadora do ator.

Gostaríamos de ressaltar nossa visão que acreditamos se fundir com o desse autor: no momento que nos dispomos a representar uma personagem diante de um público, não estamos anulando nossa existência repleta de informações de ordens psicológica, emotiva ou orgânico-fisiológica, materializando uma outra artisticamente elaborada; mas estamos realizando uma reestruturação, uma reorganização de nossas características pessoais, fazendo com que partes sejam ressaltadas, partes sejam refreadas e partes sejam

³ Não perdendo de vista que o que é válido para um determinado momento pode vir a ser falho em outro.

adaptadas de maneira que o espectador acredite naquela convenção criada. Filiamo-nos à idéia de que o ator em cena nunca deixa de ser ele mesmo, devendo haver uma ligação entre o ser real (o próprio ator) e o ser ficcional (a personagem). Neste sentido,

...qualquer que seja o papel interpretado por um ator, ele deve sempre atuar por sua própria conta, sob sua própria responsabilidade. Se não se encontrar a si mesmo em seu papel, acabará matando a personagem imaginária, pois a terá privado de sentimentos vivos. Esses sentimentos vivos, só o próprio ator pode dar à personagem que criou. (STANISLÁVSKI, 1984, p.260)

Magarshack reforça a questão ora levantada nas palavras do próprio Stanislavski “...un actor siempre sigue siendo el mismo, cualesquiera que sean sus experiencias reales o imaginarias. Nunca debe perderse de vista a si mismo en escena” (1999, p. 59). Dessa forma, não estaria o corpo do ator habitado por outro ser, mas tão somente assumido uma postura obedecendo às convenções artísticas – formas de falar, de movimentar-se, de comportar-se e aparência externa - de maneira a fazer com que haja crença na existência de outra personalidade que não a sua.

Devemos atentar para a necessidade do preenchimento de ação externa por uma justificativa interna, resultante do trabalho criativo de uma imaginação viva e sensível, exercitada principalmente sobre as memórias emocionais; e de empreender uma preparação contra os vícios teatrais (fórmulas fáceis, hábitos paralisantes) como a corporificação de ato meramente mecânico, introduzido como artifício com intuito único de divertir espectadores.

Dentro da perspectiva por nós escolhida, não deve ser o público encarado exclusivamente como o fim último do trabalho do ator, mas deve o mesmo trabalhar de maneira a que o jogo de cena da sua personagem em interação com as demais, faça com que sua atenção voltada para trabalho sobre si mesmo crie uma atmosfera de verossimilhança; sendo os espectadores alcançados por um movimento de reverberação, por uma ação derivada.

Em consonância com tal idéia está o pensamento stanislavkiano de que ...

Quando um verdadeiro artista está dizendo o solilóquio ser ou não ser [...] não fala pela pessoa de um Hamlet imaginário. Fala por si mesmo, como alguém colocado nas circunstâncias criadas pela peça. Os pensamentos, sentimentos, conceitos, raciocínios do autor são transformados em coisa sua. Tampouco é seu único propósito dizer os versos de forma a serem compreendidos. É-lhe necessário que os espectadores sintam a sua relação interior com o que diz. (STANISLÁVSKI, 1996, p. 263)

Essa inteireza do ator no que tange ao seu eu interior ou aos sentimentos não deve ser buscada como uma finalidade em si, ou seja, não deve o ator preocupar-se em demonstrar aquele sentimento apontado por sua memória, mas buscar descobrir o que o provocou; auto-sensibilizando-se comprometidamente para a criação de um sentimento atual, análogo ao anterior. “Tratar de repetir un sentimiento que un actor experimenta accidentalmente em escena es como tratar de revivir una flor marchita. Por qué no tratar de cultivar una nueva? Cómo hacerlo? Em principio, hay que olvidarse de la flor misma y regar sus raíces o sembrar una nueva semilla y de esa semilla surgirá una nueva flor⁴”. (STANISLAVSKI, 1999, p.62)

O estudioso ainda nos faz lembrar o ponto já antes tratado, de que o ator que pretende desempenhar responsabilmente a profissão deve manter-se em estado de movimento contínuo, afinado com os acontecimentos contemporâneos, aberto ativamente para obtenção de novos conhecimentos e para reexame das próprias opiniões. Quanto maior for o grau de autoconhecimento da própria personalidade do ator, mais ele estará capacitado a distinguir-se da personagem e mais habilitado a reavivá-la por meio da conquista de facetas dessa mesma.

Tal forma de pensamento no que se refere às vivências que vão sendo gravadas e somadas ao que já existe, faz relação com a idéia defendida pelo próprio mestre do Margarshack de que “Tudo que o ator extrai de sua própria experiência de vida, aquilo que lhe desperta ressonância interior, jamais lhe será estranho. Não precisa ser produzido artificialmente. Já se encontra ali, brota espontaneamente, implora para ser manifestado em ações físicas”. (STANISLAVSKI, 1984, p. 286)

A manutenção do estado criativo do ator deve ser sempre alvo de observação, pois é um elemento da arte muito susceptível a instabilidade; seja no momento do ensaio de composição em que o ato ainda não está plenamente configurado, ou seja, com o decorrer da carreira de apresentações da mesma encenação, em que pode acontecer um desgaste pela repetição. É um grave erro do ator acreditar que pelo simples fato de ter estreado um trabalho, poderia despreocupar-se com seu desempenho pessoal, muito pelo contrário, pensamos que esse é momento de usar todo seu conhecimento para aprofundar-se no entendimento da atuação e de obter uma ampliação da percepção de sua personagem.

⁴ Tratar de repetir um sentimento que um ator experimenta accidentalmente em cena é como tratar de reavivar uma flor murcha. Por que não trata de cultivar uma nova? Como fazê-lo? Em princípio, deve-se esquecer da flor mesma e regar suas raízes ou plantar uma nova semente e dessa semente surgirá uma nova flor. (TRADUÇÃO LEIGA)

Nesse estudo, defendemos uma atuação insistentemente fresca, verdadeira e que surpreenda pela diferença, independentemente das vezes que chegue a ser repetida. Mesmo para aqueles que têm uma predileção por uma representação bem medida, calculada com antecedência, deve ocorrer esse movimento de busca de renovação. O trabalho que se vê em cena certamente é também uma conseqüência do que vem antes dela, ou seja, de sua preparação. Assim, deve o ator chegar ao teatro com bastante antecedência de forma a poder “maquiar-se e vestir-se” não somente o corpo e o rosto, mas também aos estados interiores.

Assim como a sensação de verdade, outras possibilidades técnicas devem ser exercitadas e desenvolvidas para o investimento na descoberta de propriedades sempre novas que alimentem o agora do ator. A princípio, podemos elencar duas basilares: o relaxamento ou o desprendimento das tensões não-necessárias ao trabalho, sejam elas interiores e exteriores/musculares; e a concentração nos elementos cênicos, de maneira a estimular a memória emocional e a estar em harmonia com o espírito da obra como um todo.

O ato de “concentrar-se” pode incluir uma forma de encarar as palavras e os atos de seu(s) companheiro(s) na cena - repetidos dia após dia de uma temporada - de maneira não-linear, mas de forma a se permitir vislumbrar-los de diferentes modos a partir da necessidade de novos estímulos para a personagem; e também dando importância às ações mais insignificantes (aparentemente), as quais podem surgir por meio de ações amplas que são subdivididas; e como meio para alcançar um entendimento desencadeador da credulidade.

Embora não seja algo a ser buscado de forma intencional, há de se registrar outras possibilidades de insuflar vida na cena como: o aproveitamento de eventual ocorrência de acidente como um toque de verdade à cena; e pela introdução de algum agente catalisador, alguma ação imprevista ou algum pequeno detalhe criado no calor do momento da apresentação.

É comum, após um certo período de existência de um espetáculo teatral, os atores comecem a dizer que estão se sentindo mais soltos, mais à vontade. Isso no nosso entendimento condiz com a fase em que as regras que compõem a estrutura cênica estão a tal ponto absorvidas e incorporadas que se pode agir sem que seja preciso rememorar rigorosamente às suas permanências; que elas são obedecidas espontaneamente.

Talvez o momento acima descrito se torne o mais propício para questionar às pequenas partes da “engrenagem”, ou seja, o momento em que o ator se sente mais livre para investigar novas possibilidades que possam vir a favorecer à integridade da personagem e à cena como um todo – o que naturalmente pode transformar o micro de uma cena como o macro da inteireza do todo de um trabalho cênico. Inclusive alguns estudiosos chegam a aconselhar tal procedimento, como, por exemplo: “O que eu desenvolvo, tento desenvolver no elenco, é a ousadia, é tentar, é mudar uma marca. Outro dia eu falava para um ator: ‘Você não pode. Pra mudar uma marca só pra mudar não interessa. Você muda uma marca pra acrescentar’ ” (MEICHES & FERNANDES, 1999, p. 50)

Porém, chamamos à atenção que essa transformação vindo a ocorrer deverá se dar de maneira criteriosa, condizendo com uma linha preconcebida de uma obra de arte e não se guiando por motivos como vaidade, incapacidade ou imprecisão.

Conclusão:

Tal estudo foi empreendido em vista de ampliar um horizonte ainda pouco explorado em sua especificidade, que é o da manutenção da vitalidade dos atores na cena, entretanto não possuíamos como meta final a obtenção de fórmulas a serem aplicadas por toda pessoa e em qualquer que seja o caso. Defendemos a idéia de que os interessados nas pesquisas da arte teatral devem buscar inteirar-se desse assunto de maneira a possibilitar um salto qualitativo, tanto na sua formação teórica, quanto no que diz respeito ao suprimento de recursos técnicos que viabilizem a prática do ator na cena.

Nosso estudo visa contribuir para a formação dos atores e para o desenvolvimento de suas potencialidades corporais expressivas. Dessa forma, caminhamos na trilha do afastamento de um estado de acomodação, incentivando a percepção de que mesmo possuindo estruturas conquistadas e assentadas, devemos persistir na busca de um estado de incessante de busca de novas possibilidades para o ato de estar com a personagem viva em cena. Seguindo o pensamento de que “A nossa primeira obrigação enquanto seres sociais e enquanto seres profissionais é aprender a ver, a não nos deixar deslumbrar pelo que está na superfície, mas trazer à luz as forças escondidas” (BARBA, 1994, p. 230). Forças essas que permitirão ao ator, mesmo após estréia e temporada, revelar essas “forças escondidas” que alimentarão uma inquietude em permanente estado de investigação.

REFERÊNCIAS:

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta: Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator. Da técnica a representação*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- MEICHES & FERNANDES, Mauro e Sílvia. *Sobre o Trabalho do Ator*. São Paulo/SP: Perspectiva, 1999.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A criação do papel*. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- __. *A preparação do ator*. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- __. *El Arte Escénico por Konstantin Stanislavski (Introducción)*. Tradução: Julieta Campos. Introdução: David Magarshack. Cidade de México, Siglo Veintiuno Editores, 1999.