

SOBRE O EMPREGO DO ADJETIVO “FÍSICA” NA NOÇÃO DE “AÇÕES FÍSICAS” NA CENA ATUAL

Leonel Henckes

Ator, diretor e preparador corporal, mestre em Artes Cênicas (2011) PPGAC/UFBA e atualmente doutorando em Artes Cênicas na mesma instituição.

leohenckes@gmail.com

Resumo: A partir de uma questão levantada por Márgio Biagini acerca da necessidade da utilização do termo ‘ações físicas’ no seu trabalho com o ator, propõe-se uma análise acerca do termo e dos motivos do uso do adjetivo “físicas” para problematizar sua necessidade pragmática na cena atual.

Palavras-chave: Konstantin Stanislávski, Jerzy Grotowski, organicidade, ações físicas, treinamento do ator

Abstract: From a question raised by Márgio Biagini about the necessity of the use of the term 'physical actions' in their work with the actor, we propose a review about the term and the reasons for the use of the adjective "physical" to problematize his pragmatic necessity in the current scene.

Keywords: Konstantin Stanislávski, Jerzy Grotowski, organicity, physical actions, actor training

Mário Biagini (2001)¹, em entrevista publicada na revista italiana *I Giganti della Montagna: rivista di cultura tetrale*², apresenta uma lúcida e esclarecedora análise acerca do uso da expressão ‘ações físicas’ no seu trabalho com o ator. O termo que dá nome ao famoso método de atuação desenvolvido por Konstantin Stanislávski (1863-1938) na Rússia do início do século XX é até hoje utilizado entre atores e diretores bem como outros termos cunhados pelo mestre russo. Ulteriores investigações sobre os processos de formação e criação do ator agregaram diferentes interpretações do termo em função de contextos e experimentações por todo o mundo. Contudo, é pertinente refletir de maneira pragmática sobre os fatores que a tornaram necessária em determinado momento da história do teatro e em determinado grupo de atores. Com isto, problematizar a função pragmática desta expressão no contexto atual.

Esclareço que neste artigo estarei me reportando ao modo como as ações físicas são no percurso criativo de Stanislávski e de Jerzy Grotowski (1933-1999). Embora tenham visões bastante discordantes condicionadas a ideais estéticos, filosóficos e contextuais referentes ao período em que cada um viveu, mantém em comum um interesse profundo no Homem, na natureza humana e na busca pelo que chamam Vida e Verdade, conceitos estes que não serão problematizados neste trabalho.

Deixo Grotowski, por enquanto, no núcleo coadjuvante e me volto à poética de Stanislávski, precisamente para quando se retira em férias para a Finlândia em 1906. Nesta época, Stanislavski estava numa fase bastante difícil, apesar do sucesso dos seus trabalhos como ator e diretor, não estava satisfeito. Sentia que sua criatividade havia estagnado e, principalmente, se afligia com o fato de que após várias sessões de um mesmo espetáculo

¹ Diretor associado do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, localizado em Pontedera, Itália, trabalhou com Jerzy Grotowski. Também é conferencista, ministra cursos, autor de livros e artigos publicados.

² BIAGINI, Mário. *Incontro all’Università ‘La Sapienza’*. Transcrição da última jornada de um seminário ocorrido em 28,29, 30 de novembro 2000.

<http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/sommario.htm>. Consultado em: 17/09/2012

tudo se convertia numa série de movimentos e palavras vazias. Esta percepção estava grandemente ligada ao personagem do Dr. Stockman da peça *O Inimigo do Povo de Ibsen* uma vez que nela, Stanislávski percebeu que no início desempenhava o papel com facilidade, as sensações e expressões de Stockman partiam de lembranças vivas. Essas lembranças o guiavam quando fazia o papel na cena, excitavam e estimulavam o processo criador. Refletindo no alto de uma pedra na Finlândia, entende que “[...] com o decorrer do tempo, havia perdido essas recordações tão estimulantes, a força motriz da vida espiritual de Stockmann, e o *leit motiv* que atravessa toda a peça.” (STANISLAVSKI, 1976, p.219). O que havia acontecido? Questionava-se. Porque nas últimas apresentações apenas repetia mecanicamente os papéis?

Suas reflexões o fazem descobrir ‘uma verdade há muito conhecida’, que na cena o ator se encontra num estado completamente antinatural que impossibilita viver realmente e entregar-se a sentimentos. Ao experimentar a falsidade daquilo que ele chamou de ‘estado de ânimo do interprete’, ele mesmo percebia que em sua atuação perdia a consistência no papel do Dr. Stockmann. Ele conclui que sobre o palco ocorre um deslocamento no ator. Enquanto a alma vive as preocupações cotidianas, as preocupações com a família, com as dívidas e etc., o corpo se vê forçado “[...] a expressar os ímpetus mais elevados de sentimento heroico e as paixões mais avassaladoras da vida espiritual.” (STANISLAVSKI, 1976, p. 222) Sua experiência como ator o leva a entender que há certa violência no que um ator é obrigado a submeter-se e, por isso, ele recorre aos clichês, aos artifícios e se habitua a eles. Esta violência radica-se na natureza do próprio ofício que exige que o ator vivencie situações diversas em uma condição absolutamente não natural. Como ser espontâneo e orgânico na simples expressão: “eu te amo”, por exemplo, quando o casal se encontra numa grande praça cercada de pessoas que observam atentas? Na mesma condição encontra-se o ator no palco, de acordo com Stanislávski. O desafio em responder este impasse converte-se no seu estímulo para seguir na arte. De certo modo, nesta reflexão nasceu o Stanislávski

pedagogo que, ao regressar a Moscou, empreende uma série de novos experimentos que alteram o modo de condução dos ensaios e por isso, grandes revoltas ocorrem entre os atores e atrizes do TAM. Sua necessidade de responder a essas e outras questões sobre o ofício o levaram a criar um novo estúdio em 1912, o Primeiro Estúdio do TAM.

É importante esclarecer que em 1905 um estúdio paralelo ao TAM para realizar um trabalho de experimentação já havia sido criado. A direção foi entregue a Vsévolod Emílievich Meyerhold, então ator do TAM. Nessa época, pouco antes de criar o Estúdio da Rua Povarskaia em parceria com Meyerhold, Stanislávski estava extremamente inquieto com os rumos da nova arte. Pensava continuamente no futuro, nas novas gerações e, principalmente, na necessidade de um novo ator que fosse dar conta das novas tendências que se apresentavam. “Chegou novamente o período das buscas, durante o qual a “novidade” se convertia por si mesma em objeto. Se perseguiram suas raízes e se tratavam de descobrir não apenas nas artes cênicas, mas também nas demais artes.” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 199) Surge daí a ideia de criar um Estúdio que seria entregue as mãos de jovens artistas sob a direção de Meyerhold. Contudo, o aluno trai o mestre e desvia o foco do processo criativo do ator para suas próprias investigações relativas às questões de encenação o que leva Stanislavski a fechar o estúdio. Interessava à Stanislávski neste momento, soluções para o ator e sua dificuldade diante das novidades estéticas. O que viu como resultado do trabalho de Meyerhold foi uma série de cenas com virtuosas composições de *mise en scène* acompanhadas de inúmeros truques e efeitos que camuflavam as deficiências dos atores.

Agora, na nova tentativa, Leopold Sulerjitski (1872–1916) e Evguiêni Vakhtângov (1883–1922) seriam os apoiadores juntamente com outros atores do TAM, como Mikhail Tchekhov (1891-1955). Os estúdios que se seguiram a este, e que funcionavam em paralelo as produções do repertório do Teatro de Arte de Moscou, consistiram nos laboratórios em que o mestre desenvolveu os elementos do seu sistema. É importante pontuar, que um dos

motivos que o levaram a apostar novamente nos Estúdios, foi a necessidade de organizar o seu ‘sistema’ e formar uma nova geração de atores a partir dos pressupostos deste. Na nova empreitada, ele buscou sistematizar o que havia construído até então forjando, inclusive, um léxico que passou a ser utilizado e compreendido apenas pelos atores que faziam parte do estúdio. Nesse processo, Sulerjitski tornou-se seu fiel escudeiro coordenando a maioria dos exercícios e das sessões de trabalho desenvolvidas.

Todavia, a mudança de paradigma fundamental que abre caminho para o Sistema de Ações Físicas (embora a ação física seja um elemento presente desde as primeiras investigações de Stanislávski) foi a inversão do processo artístico que partia do “crer para agir” e passou a ser realizado a partir do princípio de “agir para crer”. Esta mudança é de suma importância na compreensão da obra do mestre uma vez que provoca transformações em todos os elementos e momentos do processo criativo e, principalmente, as ações físicas tornam-se o elemento central. Diz ele:

Realizem ações físicas nas circunstâncias dadas e não pensem sobre quais sentimentos elas devem despertar em vocês. Façam com verdade e lógica, façam assim como vocês as fariam hoje, no estado de ânimo de hoje, contando com todas as complexas casuais do dia de hoje. [...] E agindo logicamente no dia de hoje, vocês nem percebem como chegam aos sentimentos corretos. Por isso os sentimentos não podem ser fixados, por isso eu procuro somente aquilo que é possível fixar, e isso será uma ação física.³

Na citação acima está implícito o princípio geral que propulsiona o sistema de ações físicas no seu ulterior desenvolvimento. Ademais, o novo princípio transforma a lógica de treinamento e, muito importante, o modo de condução dos ensaios por parte do diretor. Ao invés de partir do trabalho de análise de mesa que buscava decompor a obra dramática e

³ VINOGRÁDSKAIA, I., *apud* DAGOSTINI, N. **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, FFLCH, São Paulo, 2007, p.108.

construir a linha imaginária do papel e da obra no plano mental para só depois ser fisicamente assimilada no palco, o processo passa a iniciar no palco, pela via da ação.

É importante ter em mente que a preocupação de Stanislávski estava em encontrar meios conscientes de acessar o subconsciente criador. O princípio fundamental da *arte da vivência/experiência* proposta por ele era: “A criação subconsciente da natureza através da psicotécnica consciente do artista (o subconsciente através do consciente, o involuntário mediante o voluntário).” (STANISLÁVSKI, 2010, p.31). Seu objetivo estava voltado à criação da vida do espírito humano do papel e sua inserção na cena. Inicialmente buscou pela via das emoções, o que ficou conhecido na historiografia teatral como ‘memória afetiva’. Logo, porém, percebeu que as emoções não podiam ser dirigidas pela vontade. Além disso, constatou que tal processo levava os atores a “bombearem” emoções e manterem-se em uma atitude introspectiva, voltada para dentro. É, pois, neste contexto que surge a ideia de ‘ações físicas’. Num problema objetivo e concreto, ou seja, o encenador tinha diante de si um grupo de atores acostumados a procurar sentimentos e emoções, atores ensimesmados e, segundo Biagini,

[...] os atores de Stanislavski estavam acostumados a trabalhar com a chamada "memória afetiva" - quando atuavam, em alguns casos, eles todos voltavam sua atenção para as emoções, para o mundo psíquico, para a "auto-observação", para o interior, para o que eles sentiam. [...] No contexto do "drama" - no sentido etimológico da palavra, na ação - o ator tem que estar fora, ativo no mundo exterior, em relação: ele deve estar ativamente presente em relação ao seu parceiro, imaginário ou real, sua vida deve fluir para fora, sua atenção vai para fora - ouvir, ver, perceber. (BIAGINI, 2001, s.p)

Esbarramos, pois, na noção de ‘contato’ e desta vez, como sendo decorrente de sua falta, o problema do processo pela via da ‘memória afetiva’. Stanislávski, porém, percebe que estava indo por um caminho pouco produtivo e, por isso, tenta mudar. O modo

HENCKES, Leonel. Sobre o emprego do adjetivo “física” na noção de “ações físicas” na cena atual. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 15-28. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

encontrado para abordar esta mudança com aqueles atores tão habituados ao processo emotivo foi utilizar o termo ‘ação física’, uma estratégia para a inversão mencionada anteriormente do ‘crer para agir’ ao ‘agir para crer’. O termo foi assim cunhado porque não seria possível abordar o assunto em termos de ‘ação física e mental’ ou ‘psicofísica’. No que tange a noção de ‘psicofísico’, esta se refere à organicidade do ator na ação e que consiste no principal foco do treinamento, na busca pelo estado de fluxo e no que caracteriza o ‘estado criador’ em Stanislávski. O ‘psicofísico’, nesse contexto se relaciona com a ‘ação física’ por ser esta última um substituto laico estratégico para abordar o assunto sem grandes elucubrações filosóficas e teóricas. Kedrov, que foi responsável por organizar o material de Stanislávski sobre a montagem de Tartufo, último trabalho do encenador russo, declarou a respeito da noção de psicofísico:

Na preparação deste espetáculo, adotamos o método de ações físicas. Em que consiste a essência deste método? Stanislávski dizia que quando falamos de ação física, nós enganamos o ator. É a ação psicofísica que nós denominamos simplesmente física, para evitar inúteis complicações filosóficas, porque as ações físicas são extremamente simples e facilmente compreensíveis. A precisão da ação, a concretude de sua execução em um dado espetáculo, constitui-se no fundamento e nossa arte. Quando o ator conhece exatamente a ação e a sua lógica, esta é para ele a partitura a ser seguida; o modo como segue a ação hoje, aqui, diante deste público, é criação. (KEDROV apud TOPORKOV, 2003, p 142)

Portanto, a ‘ação física’ compreende uma definição operativa para referir-se a um processo de maior complexidade. De outro modo, defini-la como física apenas, fortalece seu caráter de princípio, ou seja, via de acesso ao estado criador o que a coloca como constituinte de uma poética. Mas, o que são as ‘ações físicas’? Para Thomas Richards⁴,

⁴ Atualmente diretor do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, foi colaborador de Jerzy Grotowski e é considerado o herdeiro do mestre polonês. Autor do livro “Trabalhando com Grotowski sobre as ações físicas”.

Stanislavski percebe que isso pode funcionar e que um ator é o que ele faz. "O que ele faz" não é apenas algo físico. É algo que envolve todo o seu ser: o seu corpo, mas também seus pensamentos, sua vida, seus desejos e seus medos, e também a sua vontade, suas intenções. Intenções também estão relacionadas com uma atitude de mobilizar o corpo ("em tensão", "in-tententar" a algo ou alguém). (RICHARDS, p. 106)

Portanto, a ideia de ação física não pode ser confundida, nem em Stanislávski e nem Grotowski como uma sequencia apenas física uma vez que ela pressupõe um envolvimento integral do ator. 'O que você faz' nunca é apenas físico mesmo no contexto cotidiano. Nesse sentido, as ações físicas "[...] são como um ponto de contato entre um mundo tangível e um intangível. Uma ponte entre o que queremos e o que fazemos." (BIAGINI, 2001, s.p), ou seja, é o espaço 'entre' e é contato.

Para além das definições conceituais, Biagini levanta uma questão interessante que problematiza algumas mudanças no modo de se utilizar este termo hoje em dia. Ele diz:

Claro que esse termo – 'ações físicas' - em determinados ambientes teatrais se presta a mal-entendidos - que as ações físicas são movimentos, movimentos estruturados, eventualmente sustentados por associações e imagens mentais, mas formalizados, distinguíveis de seu conteúdo associado. (BIAGINI, 2001, s.p)

Tal entendimento leva a equivocadas relações como as que rotulam Stanislavski e, principalmente Grotowski, como sendo pertencentes ao gênero Teatro Físico. Dymphna Callery define este gênero como sendo o teatro em que o "primeiro meio de criação ocorre através do corpo mais do que através da mente. Ou seja, o impulso somático é privilegiado no processo de criação." (2002, p. 4) Seguindo essa definição, o Teatro Físico – instituído oficialmente como gênero na década de 1980, na Inglaterra, pelo grupo DV8 Physical Theatre – não foge da noção mecanicista que entende o corpo como um instrumento controlado pela mente, mas, não avança na questão uma vez que mantém uma relação hierárquica

HENCKES, Leonel. Sobre o emprego do adjetivo "física" na noção de "ações físicas" na cena atual. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 15-28. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

entre camadas complexamente inter-relacionadas. Portanto, a via do Teatro Físico não aparece como estratégia adequada tratar da noção de corpo e pensar o adjetivo “físicas” presente na expressão “ações físicas”. O corpo, tanto em Grotowski quanto em Stanislávski é visto menos como uma ferramenta expressiva e mais como uma via tangível para desbloquear os canais energéticos e remover a mecanicidade do comportamento do sujeito. Embora isto se altere de espetáculo para espetáculo, não se estava buscando um virtuosismo expressivo e o corpo não era o tema, o foco de suas poéticas.

Nesse sentido, se seguirmos com Biagini e observarmos os interesses e as investigações realizadas por Stanislávski no último estúdio bem como as transformações observadas no trabalho do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski a partir da descoberta da noção de ‘organicidade’ na década de 1960, veremos que importa menos os resultados poéticos e mais o modo de criar estes resultados, ou seja, importa menos a ‘ação física’ e mais como ela foi criada, o processo, além do seu desenvolvimento e aprofundamento. Com isso, evitam-se mal entendidos como o citado por Biagini em que se entende ação física como movimentos estruturados preenchidos por associações e imagens mentais.

É verdade que equívocos como o levantado podem, na historiografia teatral, levar a descobertas altamente criativas. Também, é evidente que existem inúmeros caminhos para abordar o processo criativo e, portanto, criar sequências formais de movimento ou aprendê-las de outro ator e depois buscar uma justificção interna pode ser um caminho. O próprio Grotowski insiste na necessidade de uma estrutura embora não entenda que esta seja apenas uma sequência de movimentos. Uma estrutura de movimentos pode se tornar uma estrutura de ações, mas as ações não são os movimentos apenas, os movimentos compreenderiam antes, situações nas quais ações podem surgir. Da mesma forma, as ações físicas são apenas mais uma estratégia de criação dentre tantas outras. Contudo, há um aspecto levantado por Biagini que interessa particularmente a este trabalho e a práticas

cênicas contemporâneas que seguem a via da organicidade. Tratarei, pois, deste aspecto dividindo-o em dois momentos. No primeiro o diretor fala do processo de estruturação de um fragmento de ação. No segundo, avalia criticamente em que momentos a ação física é útil e em que momento aparece como algo inútil no trabalho com um ator.

Desse modo, para Biagini importa como a ação física foi criada. Isto reverbera no último estúdio em que Stanislávski busca o fortalecimento da linha de ações interna ou da linha do movimento interno que poderia ser pensado em termos de energia e de transformação de energia. Dessa forma,

[...] quando estruturamos um fragmento de ação para podermos repeti-lo e aprofundá-lo, geralmente, ao menos na fase inicial, separamos um aspecto formal de uma estrutura interna: estruturamos quase exclusivamente intenções e associações, ou devo dizer "impulsos"? A forma como estruturamos é normalmente um fragmento, não é como um contêiner distinguível de um conteúdo, ou "estrutura externa" preenchida com um "conteúdo interno"; é claro, o trabalho não tem forma, aleatória, amorfa - de fato, há paradoxalmente um aspecto composicional muito forte e claramente visível -, mas o nível formal aparece apenas como resultado de um processo. (BIAGINI, 2001, s. p)

É, pois, precisamente no entendimento de que a estrutura de ações não é um "contêiner" separado de um conteúdo que podemos começar a pensar no Sistema de Ações Físicas tanto em Stanislavski quanto em Grotowski. É, também, a partir da ideia de que um conteúdo formal aparece apenas como resultado de um processo que o Sistema ganha consistência, mesmo numa abordagem stanislavskiana. A questão, portanto, volta novamente ao modo de criação ou ao método de condução do processo. Se o último Stanislávski trabalha pela via das linhas de relação e ação (*contato*) para só depois fixar uma *mise en scène*, em Grotowski, ao menos após *O Príncipe Constante* e *Apocalipsis cum*

Figuris,⁵ o ator trabalha sobre uma linha de associações, intenções e impulsos embora possa ter como ponto de partida um fragmento formalmente estruturado, ou seja, chega-se novamente em Grotowski quando este sugere o movimento como uma situação. “O erro de muitos diretor e atores é fixar o movimento em vez de todo o ciclo de pequenas ações (ações, reações, pontos de contato), que simplesmente aparecem na situação do movimento.” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 1995, p.76)

No que diz respeito ao segundo aspecto. Biagini enfatiza que existem diversas maneiras de se trabalhar e que as ações físicas são apenas uma delas. Esclarece que atualmente no *Workcenter* o núcleo do trabalho está nos cantos vibratórios da tradição, embora trabalhem, também, com as ‘ações físicas’. Embora longo, considero importante transcrever integralmente o que o diretor fala acerca da utilização das “ações físicas” no trabalho com o ator em seu trabalho.

Às vezes penso que pode ser útil falar com um ator sobre "ação física" apenas se ele apresenta o risco de só criar dezenas de movimentos e gestos, partituras de manipulação muscular. Quando vejo um jovem ator estruturar o material oriundo de uma improvisação, muitas vezes noto que tenta reencontrar a vida reproduzindo os movimentos que ele lembra ter feito formalmente. Talvez, para ajudá-lo, posso perguntar por que faz determinada coisa, determinado movimento, porque, por exemplo, caminha de uma determinada maneira e sugerir que ele se volte para as intenções que o atravessaram durante a improvisação. Quando ao contrário, no que ele faz já está presente um processo orgânico, uma ação complexa, tendo em vista algo ou alguém, uma linha de comportamento é estabelecida pelo que eu posso chamar de "ações físicas", agora, definir e fazê-lo saber que o que ele está fazendo são “ações físicas” resulta inútil: o que evita a segmentação, a simplificação, - que envolve uma auto-observação - do corpo-que-se-move, a-cabeça-

⁵ A pesquisadora Tatiana Motta Lima em sua tese de doutoramento defende que estes espetáculos marcaram uma mudança de direção no trabalho do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski que levou ao descobrimento da noção de organicidade, contato e a uma aceitação do corpo no processo sem objetivos domesticadores sobre este.

que-pensa, o-coração-que-sente. O que eu vejo, então, é uma totalidade em ação, um ser humano cujas forças, consciente e inconsciente, em conjunto contribuem para a criação de uma experiência, a exploração de um momento de vida, uma plenitude. (2001, s.p)

É interessante este posicionamento do diretor uma vez que leva a pensar sobre a real necessidade do termo considerando que foi forjado para dar conta de um problema prático. Além disso, servia a um momento em que o corpo começava a ocupar espaço na cena teatral e a ser percebido como um veículo expressivo potencial. Contudo, interessa substancialmente pensar no princípio que sugere Biagini na passagem acima. Qualquer conceito, técnica, procedimento ou teoria no ofício teatral serve apenas se te ajuda, se não te ajuda, é melhor jogar fora. Ou seja, uma expressão, uma palavra começava a ser usada por Stanislavski ou Grotowski para resolver questões práticas relacionadas a dificuldades no trabalho com um ator no treinamento ou na solução de uma cena. No caso da expressão ‘ações físicas’, tal adjetivação tinha um objetivo claro que, não a torna uma definição canônica para todo e qualquer ator e para todo e qualquer processo. Como assinala Biagini, falar em ‘ações físicas’ com um ator que já encontrou o processo orgânico no seu trabalho resulta inútil e apenas o levará a uma mecanização ou a uma racionalização excessiva do processo.

De certo modo, a noção de ‘ações físicas’ converteu-se numa bandeira política para uma aceitação do corpo em sua natureza física e biológica na cena. Também, para levar ao entendimento de que a ação é sempre dirigida para o exterior, para o contato com o espectador, com os outros atores e com o espaço. Tem a capacidade de tirar o ator de um ‘ensimesmamento’ excessivo, de uma atitude introspectiva e de bombeamento de emoções que produzem uma atuação forçada e destituída de vida. Finalizo este texto deixando em aberta a questão proposta que, a meu ver, pode apontar caminhos para se pensar no lugar

das 'ações físicas', seus elementos constitutivos, seus pressupostos éticos e funcionalidade na cena atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIAGINI, Mário. **Incontro all'Università 'La Sapienza'**. Transcrição da última jornada de um seminário ocorrido em 28,29, 30 de novembro 2000.

<http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/sommario.htm>. Consultado em: 17/09/2012

CALLERY, Dymphna. **Through the Body: a practical guide to Physical Theatre**. New York: Routledge, 2002

D'AGOSTINI, 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. São Paulo: Programa de Pós-graduação em literatura e cultura russas. Departamento de Letras Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2007, sem publicação.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974**. (tese de doutorado). Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, 2008 sem publicação.

RICHARDS, Thomas. **At work with Grotowski on physical actions**. London and New York: Routledge, 1995

SERRANO, Raúl. **Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica**. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2004

STANISLAVSKI, Konstantin. **Mi vida en el arte**. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

_____. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983

HENCKES, Leonel. Sobre o emprego do adjetivo "física" na noção de "ações físicas" na cena atual. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4**. Salvador: Padma Produções, 2012. p. 15-28. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em:

_____. **El trabajo del actor sobre su papel.** Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

TOPORKOV, Vasili. **Stanislavski in Rehearsal.** New York/London: Routledge, 2004

HENCKES, Leonel. Sobre o emprego do adjetivo “física” na noção de “ações físicas” na cena atual. **Mimus – Revista online de mímica e teatro físico. Ano 2, no.4.** Salvador: Padma Produções, 2012. p. 15-28. Disponível em: www.mimus.com.br. Acesso em: