

A Emoção e o Ator : Stanislavski, Brecht, Grotowski.

Heloise Baurich Vidor

Universidade do Estado de Santa Catarina.

Para estudar o fenômeno emotivo no trabalho do ator contemporâneo é necessário fazer referência à transformação que ocorreu na arte da representação a partir do século XVIII, com o reconhecimento do ator como o próprio cerne da encarnação teatral, que foi então considerado *como objeto teórico*¹.

No século XVIII, o filósofo Denis Diderot, com o tratado intitulado *O Paradoxo sobre o do Comediante* (1979), apresentou o conceito de *desdobramento* do ator, plantando as sementes que mais tarde iriam contribuir para as idéias de alguns dos *homens de teatro* que, com o impacto de seus trabalhos, possibilitaram esta transformação.

A linha de abordagem que norteará este artigo é a relação entre a idéia de emoção nas propostas dos *homens de teatro* Stanislavski, Brecht e Grotowski e sua conexão com algumas teorias da filosofia, fisiologia e psicanálise que estudaram este fenômeno, e que serviram de base para a sua aplicação no campo do teatro.

O conceito do *agir e padecer* de Aristóteles, as definições de Spinoza para o *desejo* e a *vontade*, a proposta dos fisiologistas James e Lange de inversão no desencadeamento das emoções, o conceito de *inconsciente* de Freud e o conceito de ‘*courças musculares do caráter*’ desenvolvido por Wilhelm Reich, a partir da psicanálise, são alguns dos aportes que relacionados com a realidade teatral podem oferecer contribuições.

O primeiro ponto comum entre Stanislavski, Brecht e Grotowski é a idéia do ator como *duplo*. Fenômeno que parte da idéia do *desdobramento* de Diderot, encontra em Aristoteles uma referência. Segundo Gerard Lebrun (1987), Aristóteles explica os conceitos do *agir* e do *padecer*, dizendo que “é próprio do agente encerrar em si mesmo um poder de mover ou mudar”, por isso superior, enquanto que o paciente é aquele ‘que tem a causa de sua modificação em outra coisa que não ele mesmo’ (Lebrun, 1987:17) e, por isso, inferior.

¹ Empréstimo esse termo de um artigo de Jean-Jacques Roubine, *O Ator como Objeto Teórico*, da obra *Introdução às grandes teorias do Teatro*, atualização bibliográfica de Jean-Pierre Ryngaert, Paris:Dunod, 1996 p. 67-72/ Tradução *ad usum dephini* de J. R. Faleiro que aborda o lugar do ator como objeto teórico a partir das idéias de Diderot, no tratado intitulado *Paradoxo do Comediante*.

Portanto, para Aristóteles, o homem deve controlar suas emoções. Diderot propõe este controle das emoções no teatro com seu conceito de *desdobramento* do ator. O ator deve ser aquele que age, enquanto que o homem sensível, por ser paciente do afeto, é mais passivo. A partir de Diderot, como este mecanismo repercute no trabalho destes diferentes pesquisadores do teatro? Há um denominador comum na obra de Stanislavski e na de Grotowski, que é o fato de que ambos têm um foco muito concreto no ator, como elemento principal da cena. Para Stanislavski, o diretor, o dramaturgo e o cenógrafo, estavam presentes, trabalhando para auxiliar o ator na sua criação, na sua caracterização. Já no Teatro Pobre de Grotowski, até mesmo os meios materiais de encenação podem ser descartados, exceto a presença do ator em cena, comunicando-se com uma platéia.

Brecht, apesar de querer um determinado tipo de interpretação, para a qual criou o *distanciamento*, não centrou seu trabalho na problemática do ator propriamente, mas a presença deste era essencial para que as idéias revolucionárias, do homem e dramaturgo Brecht, pudessem ganhar corpo e partir para a transformação dos homens, seu primordial objetivo. A transformação dos homens, implicava, para Brecht, na transformação de seus atores.

Porém, apesar desta diferença na abordagem da atuação tanto em Stanislavski, quanto em Brecht e em Grotowski, a emoção do ator no palco, representando um personagem, não deve ser semelhante à de uma pessoa no dia-a-dia.

Ainda que Grotowski enfatize que, em sua técnica, o objetivo do ator é chegar ao desnudamento, mostrando ao público o que lhe é mais íntimo, esta exposição psíquica do ator recorre a uma linguagem metafórica. Conseqüentemente, sua abordagem requer um rigor técnico enorme. As associações evocadas no psiquismo da platéia devem ser fruto dos ideogramas construídos pelo ator em sua partitura, e não por uma descarga emocional próxima à histeria.

No método de Grotowski, o ator não busca *determinada* emoção, para um *determinado* personagem de literatura ficcional, num *determinado* momento do espetáculo, como no teatro de Stanislavski e de Brecht. No entanto, Grotowski também se propunha a guiar o intérprete pelos meandros da “vida interior” do ser humano. E isto, aproxima os três pensadores novamente, porque a busca de seus fundamentos está na observação da natureza humana, cuja complexidade tem por objetivo reproduzi-la de maneira estética.

No teatro de Stanislavski e de Brecht, o que ocorre é o encontro da pessoa do ator com um personagem de ficção. O ator acredita nas palavras do

seu papel e na sua imagem. Porém, por maior que seja a atração que a imagem desse outro lhe provoque, o ator continua ciente da sua própria identidade, não se perdendo na máscara que assume. Em Grotowski, o ator usa a composição da partitura, construindo a forma e objetivando a expressão dos símbolos que, por um processo involuntário, ativará seu fluxo interno psico-físico, para construir a seqüência de ações que o guiará no momento da representação. Por isso, já por princípio, não há identificação com o personagem.

Dentro da idéia de que o fenômeno básico do teatro é a metamorfose do ator em personagem, Anatol Rosenfeld, estudioso da estética teatral, em sua obra *O Fenômeno Teatral* (1969), reforça a idéia de que esta metamorfose nunca ultrapassa os limites da representação, pois, se o “desempenho é real, a ação desempenhada é irreal” (Rosenfeld, 1969:30) - a situação do ator, em cena, cumprindo seu ofício faz parte da realidade desse ator, os espectadores comparecem no teatro para vê-lo, portanto é real; as suas ações no palco são ficcionais, portanto irreais. Isto quer dizer que existe o convívio entre uma irreabilidade imaginária (do personagem) e uma realidade sensível (do ator).

A metamorfose, base do fenômeno teatral, portanto, não é real, pois não ultrapassa o domínio do imaginário, permanecendo no limite do apenas simbólico. Com isso, Rosenfeld defende a concepção de que, na gênese do papel, prevalece o intencional (postura ativa) e não o involuntário (passivo). A representação teatral não poderia ser uma exibição de emoções reais, sob pena de perder sua dimensão estética, porque se aceitamos o jogo de que as ações são irreais, ao exibirmos emoções reais estaríamos quebramos o pacto.

Neste ponto, no entanto, pode surgir a seguinte questão: com a exposição de emoções reais, deixamos de ter o espetacular? Sim, no sentido que fala Rosenfeld. A exibição de sentimentos pessoais, que podem aflorar durante o processo de criação - o ator emocionar-se durante os ensaios, o que é até bastante comum, ou já nas apresentações - reflete certa instabilidade à qual o ator não deve ficar à mercê. Neste sentido, o palco não pode ser visto como um lugar terapêutico, onde o objetivo seja experimentar emoções reais e analisar os complexos e os traumas pessoais deste ator.

Por outro lado, é claro que a emoção real é espetacular. Basta observar a quantidade de gente que se junta para observar um acidente de automóvel, uma briga, alguém passando mal. Todos os programas sensacionalistas da televisão, por exemplo, exploraram justamente isto, com sucesso garantido.

A emoção do ator sendo intencional, no teatro ocidental, estabelece que o desempenho do mesmo não deve ultrapassar o limite do plano imaginário. A garantia do respeito a essa regra está no fenômeno do *desdobramento*,

delimitada pelo tratado de Diderot, e que salienta a idéia de Rosenfeld, de que a comunicação emocional do ator nunca chega a ser sinal de estados emocionais, permanecendo símbolo desse processo íntimo. Para permitir esta cisão, que lhe confere a posição de “duplo”, o ator necessita de uma sistematização.

Stanislavski procurou encontrar o caminho que levasse à sistematização do comportamento humano na tentativa de apontar, na psicologia do ator em cena, os meios que possibilitassem a expressão deste complexo processo, uma vez que no palco, há o perigo da simplificação, que conforme Grotowski, leva à banalidade, à linearidade e ao estereótipo. E esta sistematização ajuda o intérprete a aproximar-se do que é singular, complexo, inédito, contraditório. Neste sentido a contribuição de Stanislavski foi determinante.

Desta forma, justifica-se que o pensamento de Stanislavski esteja nas origens do teatro de Grotowski, por sua formação e por seu método, envolvendo o estudo, a sistematização da observação e a investigação metodológica. Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 7 de janeiro de 1996, Grotowski fala de seu trabalho no *Work Center* e, sobre Stanislavski diz:

“Stanislavski afirmou que para descobrir a lógica do comportamento do personagem é necessário considerar as associações mentais e emocionais, as feridas no sentido psicológico, os desejos, os mecanismos de reação e também o passado da pessoa. Se me encontrasse na mesma situação e com a mesma educação: não o personagem, eu, como reagiria? Pesquisando nessa direção na primeira parte de sua vida, Stanislavski propôs que o ator trabalhasse em cima da memória afetiva. Mais para frente percebeu que não dava certo, porque as emoções são independentes da vontade. Mesmo as experiências ligadas à própria vida desaparecem. Então o ator começa a poupar as emoções e a fazer algo extremamente excitado, mas que não é a emoção que está procurando. Após anos de trabalho com a memória afetiva, Stanislavski, com uma pesquisa muito séria, descobriu que o que sentimos independe da vontade, mas o que fazemos depende da vontade. A partir daí concentrou-se nas ações, no fazer... Ele

tinha certeza, e eu também, de que se encontra uma linha de pequenas ações justas, as emoções seguirão. As pequenas ações são as iscas para as emoções”(Grotowski, 1996:1). *A constatação de Stanislavski, aqui colocada por Grotowski, a respeito da incapacidade da vontade*

agir sobre as emoções, nos remete à filosofia, onde Spinoza diferencia o desejo da vontade. Segundo Abbagnano, para Spinoza o desejo, tido como emoção fundamental, refere-se ao corpo e a alma, enquanto que a vontade, se refere à mente e se esforça por manter-se no corpo por um período indefinido. O desejo é traduzido pela vontade, que se esforça para a realização do mesmo, através das ações (Abbagnano, 1998:314).

Porém, este esforço da vontade não garante a permanência do desejo, porque o que sentimos independe da vontade. Assim, poderia arriscar que o desejo é inconsciente e a vontade é consciente, no sentido de que ela surge para cumprir o desejo.

A vontade, a que se refere Stanislavski, é a vontade do personagem para encontrar as ações. Mas se deslocarmos ao plano do ator, diria que o desejo que este deve ter para desencadear o processo criativo é essencial, ou seja, para disponibilizar-se para a proposta de criação que venha a escolher - e aqui aparece outro ponto em comum entre os três teóricos analisados: Stanislavski, Brecht e Grotowski.

Em termos teatrais, quando Grotowski estabelece a oposição entre a atitude de “*querer fazer isto ou aquilo*” versus “*desistir de não fazê-lo*”, e opta por “*desistir de não fazê-lo*”, talvez seja pela idéia de que a ausência de interferência da mente, permita, assim, a quebra das resistências psíquicas e um contato com o inconsciente, que para Freud, é onde habita o desejo. Stanislavski, por outro lado, não se refere ao fluxo inconsciente.² Parte da premissa que, através do *consciente*, o ator atinge o *subconsciente*.

O estado subconsciente é composto pelo “conjunto de processos e fatos psíquicos que estão latentes no indivíduo, mas lhe influenciam a conduta e podem facilmente aflorar à consciência”(Ferreira, 1990:1328). Enquanto que “o inconsciente não pode ser trazido por nenhum esforço da vontade ou da memória, aflorando ... quando a consciência não está vigilante”(Ferreira, 1990:755). Este esclarecimento dos conceitos de inconsciente e subconsciente ajudam a identificar a linha que separa Stanislavski de Grotowski. Ou, pelo menos, que o segundo foi muito mais contundente nesta questão que o primeiro.

². Há que se considerar que a utilização do termo *subconsciente* em detrimento à *inconsciente* na obra de Stanislavski pode ser um problema de tradução para o português.

Uma outra questão que se reforça é a relação que podemos estabelecer entre Grotowski e Wilhelm Reich, pois a maneira como Grotowski conduz seus atores para atingirem o inconsciente está totalmente voltada para o trabalho corporal. Grotowski utiliza a respiração como desbloqueador das tensões musculares, bem como Reich, objetivando, assim, flexibilizar o que o discípulo de Freud chamou de “as couraças musculares do caráter”. Assim, a tensão crônica pode provocar o enrijecimento muscular e influenciar no caráter e dificultar o contato do indivíduo com o seu material psíquico.

Em Brecht, esta questão é colocada de maneira a focar uma opção racional. Com verdadeira aversão ao mundo das vivências, Brecht quer que o ator tenha um posicionamento claro fora do teatro, ou seja, na vida. Fala que esta é a escolha que o ator deve fazer, e que o levará a um ato de libertação e lhe provocará alegria. A alegria nos remete novamente a Spinoza, que, segundo Abbagnano (1998), teria dito que o *desejo* seria a emoção fundamental e a ele estariam ligadas as emoções *alegria* e *dor* (Abbagnano, 1998:314). Portanto, novamente se estabeleceria uma conexão entre a *alegria* de que fala Brecht, como emoção relacionada ao *desejo* e, por sua vez, o *desejo* agindo na criação do ator.

Voltando à relação com o personagem, a *vontade* relacionada à mente e ao desejo, pode interferir nas ações e, esta relação entre a vontade e a ação, construída conscientemente pelo ator na criação do personagem, serviu para Stanislavski desenvolver o método das ações-físicas.

O processo do “reviver”, onde o psíquico arrasta o físico, sugerido por Stanislavski, com a memória emotiva, dá lugar à composição exterior onde, para tentar desencadear a emoção, se partiria de um estímulo físico. Esta alteração na seqüência do desencadeamento da emoção foi proposta pelos fisiologistas William James e Carl Lange. De acordo com James-Lange, tradicionalmente eu vejo algo que me dá medo, sinto medo e então reajo corporalmente. Para eles, a seqüência do desencadeamento seria: eu vejo algo que me causa medo, reajo corporalmente e, só então, sinto medo. Apesar da falta de garantia de que da ação venha a experiência emocional, assim tão diretamente, a possibilidade de trabalhar com o concreto das ações, em detrimento ao impalpável dos sentimentos, foi melhor assimilada pelos interessados na criação do ator, desde então.

O trabalho com as ações, que foi um ponto de convergência entre Stanislavski e Grotowski, também interessou a Brecht, já que as ações do personagem eram racionalmente tiradas dos objetivos do mesmo, podendo ser

construídas e elaboradas nos ensaios de mesa. Há um trecho do manual de Manfred Wekwerth, baseado nas reflexões de Brecht, Diálogo sobre a Encenação, que confirma o uso das ações físicas por Brecht e seus seguidores:

B. Muitos sentir-se-ão frustrados quando ouvirem propor, ao invés de um profundo debate psicológico: ensaie como você se senta, se levanta, espera, entra, sai, ouve, não ouve, come, trabalha, senta-se à mesa, dá a mão, pega a faca, foge, etc.

A. Ações psicofísicas!

B. O pedagogo Stanislavski as chama de ações físicas; foram seus teóricos que as “aperfeiçoaram” para ações “psicofísicas”.

A. Mas em todo caso, o ator – e naturalmente também o encenador – precisa saber, por exemplo, porque este ou aquele personagem num dado momento vai daqui para ali. Acho que o impiedoso “porque” bloqueia o caminho à celebre confusão «intuitiva”.

B. Sem dúvida. Mas também dá livre acesso a motivações psicológicas do inconsciente” (Wekwerth, 1986:118-19).

Através do diálogo entre um diretor e um aprendiz, Wekwerth esclarece o caminho iniciado pelos por quês, que levam às ações, e que, por sua vez, estimulam o inconsciente e, por isso, chamadas de psicofísicas.

Já Grotowski, dá um passo alternativo e propõe: “Continuei a pesquisa de Stanislavski e o que desenvolvi no âmbito das ações é concentrar-se no que precede a ação. Antes de fazer qualquer coisa, mesmo as ações menores, há um impulso, algo que vem de dentro do corpo e se projeta ao externo. Quando se projetou para o exterior, virou uma pequena ação. Esse momento é fundamental, quando a ação ainda não era visível, mas já havia nascido dentro do corpo como uma capacidade. O impulso nasce dentro do corpo, é físico e psicológico. Minha pesquisa em torno dos impulsos foi uma continuação dos estudos de Stanislavski”(Grotowski, 1996:1).

De qualquer maneira, o conceito das ações físicas, seja o escrito por Stanislavski, sejam suas adaptações, ainda é objeto de muita especulação e dúvida por parte dos teóricos e pesquisadores do teatro, bem como dos atores. No entanto, ele provocou uma nova possibilidade de abordagem dentro do trabalho do ator, reforçando o ponto de vista da criação ‘de fora para dentro’. O último ponto importante que relacionarei dentro do campo das emoções é o que na teoria das emoções se chama de elemento surpresa e que no teatro

pode ser relacionado à busca de espontaneidade pelo ator. O recurso utilizado para trazer a espontaneidade é a improvisação. Segundo o filósofo Fernando Gurméndez, um dos aspectos da emoção é a idéia de que ela é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso, ou seja, ela tem como característica a atitude de romper com o processo que estava em curso no indivíduo no momento de sua aparição (Gurmendez, 1984:57). Esta ruptura causa certa turbulência e desorganização e, esta desorganização, pede uma reação espontânea.

No teatro, a improvisação sempre aparece, em maior ou menor medida, dependendo do temperamento e aptidão do intérprete, gênero e estilo eleitos, técnica e treinamento desenvolvidos. Segundo Sandra Chacra, a *intenção* é o que permeia a combinação de fatores que são usados para a composição do intérprete, e esclarece: “Sendo o desempenho do ator uma realização aqui e agora, no seu centro, de um ou outro lado da configuração plasmadora, encontra-se o produto da resposta bio-psico-energética do intérprete, qualquer que seja o papel do contexto sócio- histórico e do código cultural, à proposta de representação. Assim, no ato interpretativo apresentar-se-á necessariamente uma *improvisação implícita*, a qual, por inexistir a intenção de usá-la explicitamente, incorporar-se-á como um dado pessoal e involuntário no trabalho composicional do comediante”(Chacra & Guinsburg, 1992:217-18).

A *intenção* atua de modo a explicitar a improvisação ou não, e o agente psico-físico do ator está implicado neste processo, quer no ato criativo, quer na condição de sanar eventual falha que ocorra durante a representação, trazendo de volta a representação ao curso pré –estabelecido.

A relação entre a improvisação e os teóricos aqui analisados é vista por Chacra da seguinte maneira: “Tal modo de proceder no tocante à improvisação se estende quer aos intérpretes mais “frios” e cerebrais, nos termos de Diderot ou Brecht, quer aos mais emotivos e “quentes”, nos termos de Stanislavski, Artaud ou Grotowski”(Chacra & Guinsburg, 1992:218).

O enfoque dado por Diderot e por Brecht ao improviso é em relação ao autodomínio que o ator deve ter para distanciar-se do papel e contornar uma situação qualquer, *real*, que ocorra durante a representação. Já vimos que, para Diderot, o intérprete de gênio se recusará à instabilidade subjetiva e à imprevisibilidade formal. Em Brecht, não se encontra o conceito de improvisação explicitamente. No manual escrito por Manfred Wekwerth, *Diálogo sobre a Encenação*(1986), nota-se que, desde a preparação da encenação até

organização e abordagem dos ensaios, não se menciona o recurso da improvisação como parte do trabalho. Isso não nos deixa afirmar que, em nenhum momento, Brecht ou seus seguidores não tenham utilizado da improvisação nos primeiros ensaios, onde a empatia entre ator e personagem pudesse ser criada. Porém, a técnica do improviso não foi, nem para Diderot, nem para Brecht, um recurso muito

destacado como auxílio para a composição do ator.

Já para os emotivos e “quentes” Stanislavski e Grotowski, conforme disse Sandra Chacra, “o ator é um ser sensível que precisa trabalhar os seus próprios sentimentos e vivências, tentando descobrir neles a chave de acesso aos da *persona*. Entregando-se a uma livre associação de emoções reais e ficcionais, o comediante vai construindo a máscara através de um processamento improvisacional”(Chacra & Guinsburg, 1992:219).

No caso de Stanislavski, a improvisação serve de alavanca para o ator agir no condicional, “como se fosse”, sem perder excessivamente a naturalidade. E, além dos ensaios, a improvisação pode ser usada como desenvolvimento de pontencialidades físicas, emocionais, imaginativas e sensitivas. Para Grotowski, ela é quase invisível. Depois de dominar sua partitura completamente, sem ter que pensar no que vai fazer, é possível, então, o ator partir para a improvisação, para chegar a algo que seja, ao mesmo tempo, já estruturado e novamente espontâneo.

A impossibilidade de penetrar no subconsciente de um ator para sondar o mecanismo da inspiração, seja qual for sua linha de interpretação, leva a um caminho alternativo possível para os que se interessam por este problema, que é, conforme disse Eugênio Kusnet, “estudar os processos naturais que regem a ação na vida real para depois transpor os conhecimentos adquiridos para o trabalho de teatro”(Kusnet, 1992:12).

Ao mostrar algumas diferenças no campo das pesquisas sobre a emoção, desde a filosofia clássica até a psicanálise, passando pela fisiologia, apresentei algumas especulações teóricas significativas para este problema. A integração entre razão e emoção, entre o objetivo-corporal e o subjetivo-afetivo, no ato da representação, é o que as propostas de Stanislavski, de Brecht e de Grotowski buscam, com procedimentos e matizes distintos. Esta distinção permitiu diferentes enfoques da emoção nos procedimentos do ator e não a negação de sua existência na criação.

O ator, por lidar com a ficção, adquire a capacidade de *desdobramento*, necessária à reprodução dos diversos caracteres e seus respectivos comporta-

mentos emocionais. Esse fingimento ou estado de dualidade deve convencer o espectador, sendo, não verdadeiro, mas verossímil, crível. Por isso, a força da convicção do intérprete fica na dependência da sua capacidade de acreditar no jogo fictício que, por sua vez, nasce da necessidade de convencer.

O ator de hoje, mais do que adquirir habilidades específicas para uma montagem ou para a criação de determinado personagem, pode ter acesso a possibilidades objetivas de articulação, domínio e conhecimento de seu universo

psicofísico, tornando este o seu principal objetivo em termos de técnica a construir. E, neste sentido, a complementaridade que há entre Stanislavski, Brecht e Grotowski, proporciona uma base sólida para esta construção.

Mais que uma visão superficial das diversas possibilidades do fazer teatral, o ator cada vez mais é levado a tomar partido e responsabilizar-se por sua criação, pelo tipo de teatro que quer fazer. Esta segurança de saber conduzir seu trabalho o aproxima de seu desejo, que, por sua vez, é intrínseco à criação. Neste caso, não há mentira, ou não deveria haver, já que ele estaria de acordo com seu desejo e sua vontade.

Bibliografia :

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- BRECHT, Bertold. 1967. **Teatro Dialético**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- CHACRA, Sandra & GUINSBURG, Jacó, *A Improvisação Teatral: Uma linguagem de Gêneros e Grau in J.Guinsburg: Diálogos sobre Teatro: Armando Sérgio da Silva, org.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.*
- DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o Comediante – Textos Escolhidos/ DIDEROT;** traduções e notas M.S. Chauí, J. Guinsburg. São Paulo, Abril Cultural- Os Pensadores, 1979.
- FERREIRA, Aurélio . **Novo Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1990.
- FREUD, Sigmund. 1914-1917. **Obras Completas TOMO VI - Lo Inconsciente**. Madrid, Biblioteca Nueva España.GROTOWSKI, Jerzy. 1987. **Em Busca de um Teatro Pobre**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Grotowski capta a essência do impulso criativo*, O Estado de São Paulo. 7 de agosto de 1996, p. 1, c. D.
- GURMENDEZ, Carlos. *Teoria de los Sentimientos*. Madrid. Fondo de Cultura Económi
- JAMES, William. 1967. *Princípios de Psicologia*, Rio de Janeiro, Ed. Lidador, 1984.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. São Paulo-Rio de Janeiro, Ed. Hucitec, 1976.

- LEBRUN, Gerard. *O conceito de paixão. in: CARDOSO, S. Os Sentidos da Paixão.* São Paulo, Cia das Letras , 1987.
- MURRAY, Eduard J. 1983. **Motivação e emoção.** Rio de Janeiro, Zahar.
- REICH, Wilhelm. 1998. **Análise do Caráter.** São Paulo, Martins Fontes.
- ROSENFELD, Anatol. **O Fenômeno Teatral – Texto/ Contexto.** São Paulo, Ed. Perspectiva, 1969.
- ROUBINE, Jacó. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Paris, Dunod, 1996, Tradução ad *usum delphini* de José Ronaldo Faleiro.
- STANISLAVSKI, Constantin. 2000. **A Construção da Personagem.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
1989. A Preparação do Ator. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
1984. A Criação do Papel. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira,.
1989. Minha vida na Arte. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a Encenação Teatral.** São Paulo, Editora Hucitec, 1986.