

METAMORFOSES TEÓRICAS E PRÁTICAS DO ÉTUDE, NA PERSPECTIVA DE ANATÓLI VASSÍLIEV

THEORETICAL METAMORPHOSES AND ÉTUDE PRACTICES WITH A VIEW TO
ANATOLY VASILYEV

Marcus Fritsch



Marcus Fritsch |
Professor da Universidade Estácio de Sá (UNESA).
Ator, Doutor em Teatro e Professor de interpretação
no curso de Licenciatura em Teatro
da Universidade Estácio de Sá (UNESA).

Marcus Fritsch
Professor at Estácio de Sá University (UNESA)

Actor, PhD in Theater and Professor of Acting at the Bachelor's
Degree in Theatre of Estacio de Sa University (UNESA).

RESUMO

A compreensão da prática pedagógica e artística de Anatóli Vassíliev passa primeiro pelo entendimento do “método de análise através da ação”, que foi transmitido ao diretor-pedagogo pela sua mestra Maria Knebel. O método é denominado por Anatóli Vassíliev de *Étude*, e a partir dele, o diretor desenvolveu uma série de variantes que resultaram, na sua prática pedagógica, na elaboração das estruturas: psicológica e lúdica.

Palavras-Chave: Anatóli Vassíliev; Maria Knebel; *Étude*

ABSTRACT

Understanding the educational and artistic practice of Anatoly Vasilyev first passes through the understanding of the “method of analysis through action”, which was transmitted to the Director-pedagogue by his mistress Maria Knebel. The method is called by Anatoly Vasilyev of *Étude*, and from it, the director developed a number of variants that resulted in their teaching, the preparation of the structures: psychological and playful.

Keywords: Anatoly Vasilyev; Maria Knebel; *Étude*

METAMORFOSES TEÓRICAS E PRÁTICAS DO ÉTUDE¹, NA PERSPECTIVA DE ANATÓLI VASSÍLIEV

Marcus Fritsch, UNESA.

No capítulo “Princípios gerais da análise pela ação”, do livro *L’Analyse-Action*, Maria Knebel (2006, p. 41 a p. 53) aponta três premissas principais que levaram Stanislávski a criar um novo método de trabalho e pedagogia para o ator.

- 1 - a passividade do ator no seu processo criativo durante os ensaios;
- 2 - a separação entre o aspecto físico e psíquico do ator;
- 3 - a importância da fala no trabalho do ator.

Stanislávski percebeu que durante “os ensaios de mesa”², o ator geralmente se colocava numa posição de passividade frente ao dramaturgo e ao diretor da peça. Knebel (2006) salienta que Stanislávski declarou uma guerra contra a passividade do ator, onde quer que ela se manifestasse, seja no trabalho sobre o papel, nos ensaios, na elaboração do espetáculo ou durante as apresentações. O objetivo de Stanislávski era possibilitar que o trabalho criativo do ator alcançasse o mesmo patamar do escritor e do diretor. Assim, no método de análise pela ação, o ator não deve iniciar a criação do papel decorando o texto, mas sim por recriar a ação da peça através de suas próprias ações físicas e palavras³.

A passividade do ator é a falta de autonomia, a rotina de dependência frente ao pedagogo e dependência completa, de escravo, frente ao diretor e, geralmente, frente a qualquer um que proponha. Ou seja, uma submissão de executante, de acordo com as regras, como um soldado da parte de um ator-funcionário e uma passividade artística crescente. Não é nem mesmo uma neutralidade, mas simplesmente uma preguiça artística, uma indiferença vital, você entende?... Quando Knebel fala de atividade, ela quer falar sobre a atividade que é própria da criação. E, finalmente, trata-se de uma atividade artística. Neste caso, a capacidade criativa, você

1 Palavra de origem francesa que significa “estudo”. Eugênio Kusnet afirma que a palavra *étude* “é utilizada na análise ativa no sentido de “esboço de um estudo”. No começo do trabalho de Stanislávski, *étude* era usado no sentido de improvisar cenas “em redor da peça”, da ação central da trama. Portanto, referia-se ao passado do personagem ou aos episódios capazes de esclarecer a biografia do personagem. Posteriormente, os alunos faziam *études* sobre os acontecimentos da própria peça”. (Kusnet, 1975, p.102)

2 Ensaio de mesa é, no Teatro de Arte de Moscou, a primeira etapa para a montagem de uma peça. Trata-se de leituras do texto dramático pelos atores, onde são exploradas as concepções de personagem, ação e da encenação.

3 O ator não decora o texto e durante os ensaios improvisa o sentido geral do texto com suas próprias palavras.

sabe... A atividade criativa do ator⁴ (Vassíliev, 2006, p. 300, minha minha tradução).

Anatóli Vassíliev (AV) salienta, também, que Stanislávski, como relatado no livro por Knebel, não somente equipara a posição do ator com a do diretor, mas vai além, ao propor cambiar as funções de ambos durante a primeira fase dos ensaios. Nesse primeiro momento, o papel do ator aumenta de importância, assumindo uma função ativa, enquanto o diretor passa a uma posição passiva. Na prática, durante essa primeira etapa dos ensaios, reduz-se a importância e o trabalho do diretor na condução do processo artístico, tornando-se necessário que o ator seja proativo desde o início. No entanto, AV lembra que apesar da proposta pedagógica de Stanislávski, esse problema da passividade ainda persiste, porque o ator precisa investir uma quantidade grande de energia para se manter “ativo” (активно)⁵ durante a maior parte do processo de ensaio. Esse estado exige do ator um ritmo e uma tensão constantes, que o tornam psiquicamente desconfortável e, finalmente, essa atitude ativa contradiz a imagem habitual que os intérpretes têm deles mesmos no teatro, como livres artistas criadores (Vassíliev, 2006).

Tudo começa por um trabalho aplicado, pelos *trainings*. Os estudantes, atores ou diretores, começam a faltar aos *trainings*, a chegarem atrasados, a não irem mais. Eles encontram pretextos engenhosos. E, no final, uma pessoa que tinha uma capacidade mediana, de repente se torna alguém que tem uma capacidade importante e quem, à primeira vista, parecia ter recursos muito significativos, estes, rapidamente se tornam inexistentes⁶ (Vassíliev, 2006, p. 302, minha tradução).

A segunda premissa de Stanislávski era de que o método, além de exigir do ator uma participação ativa no processo de encenação, também se propunha a resolver um segundo problema gerado pelo ensaio de mesa: a dissociação dos aspectos físicos

4 La passivité de l'acteur, c'est l'absence d'autonomie, une dépendance routinière vis-à-vis du pédagogue et une dépendance complète, d'esclave, vis-à-vis du metteur en scène et en général vis-à-vis de celui qui propose. C'est-à-dire une soumission d'exécutant, selon le règlement, comme un soldat de la part d'un acteur-fonctionnaire et une passivité artistique croissante. Même pas une neutralité, mais simplement une paresse artistique, une indifférence vitale, tu comprends? Quand Knebel parle d'activité, elle veut parler de l'activité qui est propre de la création. Et en définitive, il s'agit d'une activité artistique. Dans ce cas, d'une capacité créative, comment dire... D'une activité créatrice de l'acteur.

5 AV faz diferença entre активно (ativo em francês, ativo) e действительно (agissant em francês, atuante)

6 Tout commence par un travail appliqué, par les *trainings*. Les élèves, comédiens ou metteurs en scène, commencent à manquer les *trainings*, à être en retard, à ne pas y aller. Ils trouvent des prétextes ingénieux. Et en fin de compte, une personne qui a des capacités très moyennes devient tout à coup quelqu'un qui a des capacités très importantes et une autre qui, au premier regard, semblant avoir des capacités très importantes devient rapidement inexistante.

e psíquicos do ator, no sentido de que se ficava muito tempo sentado discutindo teoricamente as características do personagem sem pô-las em prática. Antes mesmo de decorar o texto o ator já pode ir para cena e trabalhar a linha de ações físicas do personagem ou da situação dramática da peça.

A terceira, “e talvez mais importante” premissa que impulsionou Stanislávski na criação da análise pela ação foi a importância primordial que ele dava à fala em cena (Knebel, 2006). O hábito, por parte do ator, de decorar mecanicamente as suas falas produzia a fixação de intenções e inflexões difíceis de serem modificadas posteriormente. Para Stanislávski, o trabalho com o texto do autor em cena era de primordial importância, não podendo ser reduzido a uma função meramente mecânica:

Stanislávski pensava que a ação verbal é a ação principal do espetáculo, via nela o veículo fundamental para a encarnação das ideias do autor. Cuidava para que em cena, do mesmo modo que na vida, a palavra estivesse indissolivelmente unida às ideias, objetivos e ações do personagem⁷ (Knebel, 1959, p. 7, minha tradução).

Para Stanislávski, é importante que o ator use as suas próprias palavras no processo de criação do personagem. Esse processo é semelhante ao que acontece na vida cotidiana, onde uma mesma ideia pode ser expressa de diferentes maneiras. O ator, no processo inicial da análise ativa, também pode utilizar as suas próprias palavras para expressar as ideias do autor, sem ter que memorizá-las (Knebel, 2006).

Stanislávski concluiu que o ator pode chegar à palavra viva somente como resultado de um intenso trabalho preparatório, que o leve a necessitar das palavras do autor como algo imprescindível para expressar as suas ideias. Qualquer memorização mecânica do texto leva ao fato de que o ator, nas palavras de Stanislávski, ‘senta-se sobre os músculos da língua’, ou seja, converte seu trabalho em clichês, em algo morto. No início do trabalho, segundo a ideia de Stanislávski, os atores precisam das palavras escritas pelo autor não para serem decoradas, mas para descobrir nelas as ideias depositadas pelo autor⁸ (Knebel, 1959, p. 8, minha tradução).

7 Он считал словесное действие главным действием в спектакле, видел в нем основной способ воплощения авторской идеи. Он стремился к тому, чтобы на сцене, как в жизни, слово было неразрывно связано с мыслями, задачами и действиями образа.

8 Станиславский пришел к убеждению, что актер может прийти к живому слову только в результате большой подготовительной работы, которая и подведет его к тому, что авторские слова сделаются ему необходимыми для выражения мыслей действующего лица. Всякое же механическое запоминание текста приводит к тому, что он, по выражению Константина Сергеевича, «садится на мускул языка», то есть штампуется, становится мертвым. В начале работы, по мысли Станиславского, авторские слова нужны актеру не для заучивания, а для познания заложенных в авторском тексте мыслей.

Após a morte de Stanislávski, Maria Knebel continuou desenvolvendo o método de análise através da ação que passou então a ser entendido como o estudo da ação, tanto no âmbito do texto dramático, como no do trabalho do ator (Raskina, 2000, p. 17). Com o *étude*, o ator forma em sua mente um mapa muito preciso da ação, que o possibilita agir, sem necessariamente estar com o texto decorado. Nesse sentido, o *étude* difere da livre improvisação, pois enquanto naquela a improvisação é dentro de uma estrutura, esta última se desenvolve criando uma estrutura.

AS VARIANTES DE ANATÓLI VASSÍLIEV À PRÁTICA DO ÉTUDE

Para AV, o *étude* possui quatro variantes básicas que marcam a progressiva valorização da utilização da livre criação do ator durante o seu processo pedagógico. Dessas quatro, a primeira se refere ao *étude* como ensinado por Maria Knebel e as outras três são variantes experimentadas pelo próprio AV ao longo de seu percurso artístico-pedagógico.

A variante clássica, uma primeira mudança, uma modificação ulterior, e depois a forma adotada por mim, tendo-o transformado em improvisação. E então, eu começo com o *étude* e termino com a cognição da improvisação⁹ (Vassíliev, 1993, p. 346, minha tradução).

Na variante clássica ou analítica, os atores, juntamente com o diretor-pedagogo¹⁰, analisam a cena a ser estudada a partir de três pontos: o começo, o ápice e o final. Esses três pontos dizem respeito tanto ao texto literário quanto à improvisação do ator. Após uma leitura e uma breve discussão que dura em torno de quinze a trinta minutos, os atores irão para o palco improvisar¹¹ o que foi previamente combinado. Ao final desse processo, o diretor-pedagogo aponta os desvios dos acordos pré-estabelecidos e o *étude* pode ser feito mais uma ou duas vezes mais e depois se passa para outra cena, e assim sucessivamente até o final da peça.

9 La variante classica, un primo cambiamento, un ulteriore mutamento, e poi la maniera in cui lo adotto io, avendolo trasformato in improvvisazione. E quindi comincio con l'etjud e finisco con la cognizione di improvvisazione.

10 Opto por não diferenciar a prática do *étude* enquanto recurso pedagógico e processo de encenação, mesmo que o próprio AV saliente a diferença entre ambos, pois busco, neste momento, apreender teoricamente o processo de transformação operado por AV nessa ferramenta pedagógica e de encenação que é o *étude*.

11 O *étude*, diferentemente de uma livre citação, demarca os limites para o ator e a sua ação é organizada. O *étude* não é uma improvisação de uma estrutura, mas é a improvisação de uma estrutura dramática analisada (Raskina, 2000, p. 17).

O verdadeiro objetivo do *étude*, aquilo que efetivamente desenvolve, mesmo que imperceptivelmente, é fornecer ao ator um processo de jogo que permite tornar seu jogo cênico natural, conseqüente, gradativo, que se manifesta *hic et nunc*; transportando seu jogo cênico do tempo passado (que é um tempo do tipo narrativo) para o tempo presente (Vassíliev, 1993, p. 348, minha tradução).

O que AV denomina de segunda variante do método do *étude* é que, durante a discussão, os acordos se estabeleçam unicamente sobre os dois primeiros pontos, o começo e o ápice, e que o final seja deixado em aberto para que os atores improvisem livremente. Nessa variante do *étude*, somente o final, não é previamente determinado entre o diretor-pedagogo e os atores, que ficam livres na proposição de ações em cena nesse trecho determinado da peça, podendo mesmo sugerir um final alternativo ao proposto pelo texto dramaturgico. Entre o ápice e o fim da peça “o ator tem plena liberdade de invenção, pois nos outros pontos regidos pelo intelecto, essa liberdade é restringida” (Vassíliev, 1993, p. 350).

Na terceira variante, que é uma extensão da segunda, AV amplia o alcance da liberdade de criação dos atores, abolindo os acordos prévios sobre o ápice e o final. Agora, o diretor não mais indica “o que é que o ator deve fazer”. É o próprio ator quem deve encontrar a motivação para desenvolver a ação a partir do começo da cena. Assim, o fundamental nessa versão é que o começo seja bem elaborado pelo ator e pelo diretor-pedagogo e contenha o impulso exato e concreto, que motive a sua ação. Esse impulso para a ação não é procurado somente nas “circunstâncias propostas” no começo, mas o ator é incentivado a fantasiar, a buscar na sua imaginação, os “movimentos capazes de fazer nascer a ação da cena” (Vassíliev, 1993).

Finalmente, na quarta e última variante, AV não fala sobre ação, mas sobre composição.

Os atores comigo não interpretam mais papeis; percorrem uma composição. Eles concebem o papel do personagem apenas como parte do desenho compositivo geral. São obrigados a sentir todas as partes da composição, mesmo que ela não seja composta apenas de duas ou três partes, mas sim de oito, dez, doze; eles têm que sentir todas, independentemente de quantas sejam. São indicados o momento de partida e o escopo; isso é indispensável. Depois disso, o ator é convidado a agir. Ou seja, a encontrar uma saída sozinho. Encontrada a saída do acontecimento de partida, o ator é completamente livre para se comportar como quiser. Nada o deve constranger: nem as exigências do encenador do espetáculo, nem a obrigação de respeitar o autor; deve compor sozinho o texto da ação: inventar as palavras e inventar as ações (Vassíliev,

1993, p. 355, tradução Papoula Bicalho e Matilde Biadi).

No capítulo intitulado “Composição do desempenho” do seu livro *Para o ator* (2010), Mikhail Tchékhov aponta que existem três leis compositivas importantes para o diretor, mas que o ator deve dominar para que se aproximem as suas diferentes “psicologias” artísticas. São elas, a lei da triplicidade, da polaridade e da transformação. A lei da triplicidade indica que todo o enredo de uma peça de teatro passa por três diferentes momentos, ele nasce, desenvolve-se e termina. A lei da polaridade afirma que em qualquer peça o começo e o fim devem ser polos em princípio, ou seja, que “todas as principais qualidades da primeira seção devem transformar-se em seus opostos na última seção” (Tchékhov, 2010, p. 120). A terceira e última, a da transformação ensina que “o processo que transforma o começo em sua polaridade no final tem lugar na sessão intermédia” (Tchékhov, 2010, p. 121). M. Tchékhov afirma que a observação dessas três leis inter-relacionadas proporciona beleza e harmonia estéticas ao desempenho.

Na proposta pedagógica de AV, “os atores não agem em termos tradicionais, mas criam uma composição”, o que significa que eles não se voltam para a construção do personagem, mas para o estudo da composição do texto. Essa mudança de ênfase, se relaciona com aquela premissa de Stanislávski, à época da criação do método do étude, “de liberar a iniciativa do ator” e de buscar o caminho para fazer com que o trabalho do ator deixe de ser uma arte de executante, para se tornar uma arte de autor. Para isso será necessário que o ator se torne capaz de gerir e compreender todas as leis da arte de composição de um drama, distinguir os limites, volumes, marcos e territórios desse tipo de criação. AV é adepto de um teatro que possui uma gramática e leis de organização artística, na base das quais o teatro vive e segue se desenvolvendo.

O conceito de composição na pedagogia de AV tem como modelo o de Mikhail Tchékhov, para quem “cada arte esforça-se constantemente para assemelhar-se à música” (2010).

Os mesmos princípios fundamentais que regem o universo e a vida na terra e do homem, e os princípios que conferem harmonia e ritmo à música, à poesia e à arquitetura, englobam também as Leis de Composição, as quais, em maior ou menor grau, podem ser aplicadas a todo e qualquer desempenho dramático (Tchékhov, 2010, p. 119).

A organização narrativa da dramaturgia clássica se dá através de alguns elementos como, por exemplo, exposição, nó, desenlace, obstáculo. Os fenômenos de enquadramento da fábula também estão entre os elementos compositivos, como o de fechamento ou abertura, mudança de perspectiva e de foco (Pavis, 2001). A composição dramática é, portanto uma determinada organização de seu conteúdo e de sua forma.

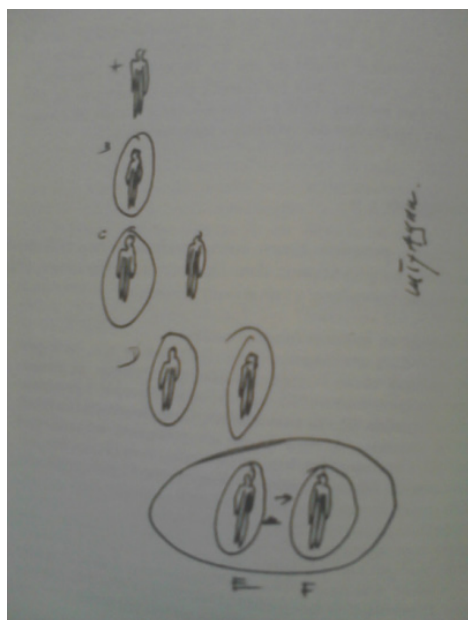
O desenvolvimento, mais aprofundado do tema da composição associado a formação do ator será feito no capítulo 2. No momento quero destacar, que está variante de AV se configura como importante passo na pedagogia metafísica de AV, porque propõe que o ator inicie seu processo criativo, não pelo papel, que determina um único ponto de vista dentro da trama, mas pela composição, que estrutura os diversos pontos de vista. Aqui a perspectiva do ator começa a ganhar uma dimensão artística maior e isso abre caminho para que surge a questão da sua formação, entendida não apenas como uma coleção de técnicas, mas como formação humana.

DEFINIÇÃO DE ESTRUTURA PSICOLÓGICA E LÚDICA NO TEXTO LITERÁRIO

A partir dos elementos desenvolvidos durante a elaboração do seu processo pedagógico, AV classificou aos textos dramáticos em três diferentes estruturas: psicológica, lúdica e mista. Defende a ideia, como acima afirmado, de que existem dois tipos de textos literários que correspondem a dois estilos de atuação e um terceiro que mistura as duas anteriores, que denomina de “estruturas mistas”. Nos textos com estrutura psicológica, que em geral correspondem ao drama realista do século XIX, “o homem estuda a si mesmo através de seus sentimentos” (Lupo, 2006):

Eu vou desenhar um homem (Figura 1) Ele está só (a) numa situação (b) [...] Quando atuamos, nós nos percebemos em alguma coisa - uma situação, por exemplo. Eu desenharei agora outro homem (c), que também se percebe dentro da mesma situação (d). E ambos se encontram no interior da mesma situação (e), a qual eles têm em comum, mas cada participante percebe, sente, como um antagonismo. É o psiquismo dos atores e personagens que o faz agir e realizar suas ações. Neste caso, estamos nos sistemas psicológicos. [...] Porque os personagens estão cercados pela situação, estão dentro dela. Seus sentimentos, percebem o seu psiquismo e é através dele que se comunicam, reagem, interagem. Tudo é totalmente localizado na esfera psíquica. Eles pronunciam palavras? Sim. Mas não é nas palavras que estão as

ações. Este momento é muito importante (Vassíliev, 1997, p. 43-44. Minha tradução).¹²



(Figura 1 – Desenho de Anatóli Vassíliev)

A técnica da arte psicológica se alimenta principalmente do sentimento do ator, da sua psique: essa é a matéria de seu papel. E ação, ação cênica, vive no interior da sua psique e do seu sentimento. Esta é a característica estrutural do teatro psicológico. Quando se fala o texto do autor, isso não significa que a ação seja motivada por ele: as palavras do autor, mesmo as mais importantes, como um instrumento musical, não fazem mais do que acompanhar o sentimento do ator. A textura teatral se constitui no desenvolvimento dos comportamentos psíquicos. E mesmo as palavras de gênio do autor vêm reforçar ou preceder as experiências emocionais dos atores. Pode-se trabalhar muito no texto, mas o objetivo é sempre esculpir os sentimentos (Vassíliev, 1999, p. 186)¹³

¹² Je vais dessiner un homme (voir figure 1).

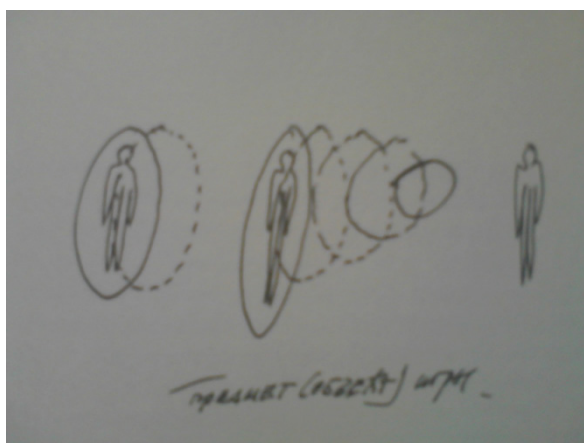
Il est seul (a) dans une situation (b). [...] Quando n joue, on se perçoit dans quelque chose – une situation par exemple. Je dessine maintenant un autre homme (c); qui lui aussi se perçoit à l'intérieur d'une même situation (d). Et tous les deux, ils se trouvent à l'intérieur de une même situation (e), dont ils est commune, mais chacun des participants la perçoit, l'éprouve, dans um antagonisme. C'est le psychisme des acteurs et des personnages qui les fait agir, accomplir leurs actions. Nous sommes ici dans les systèmes psychologiques. [...] Parce que les personnages sont entoures par la situation, ils sont à intérieur. Leurs sentiments, leur psychisme la perçoivent, c'est par lui qu'ils communiquent, réagissent, échangent. Tout est entièrement situe dans la sphère psuchique. Prononcent-ils des paroles? Oui. Mais ce n'est pas dans les mots que se situent les actions. Ce moment est très importante. (Vassíliev, 1997, p. 43-44)

¹³ La technique de l'art psychologique se nourrit avant tout du sentimento de l'acteur, de son psychisme: c'est le matéria du rôle. Et l'action, l'action théâtrale, vit à l'intérieur de ce psychisme et de ce sentimento. Voilà la particularité structurelle du théâtre psychologique. Quando on parle du texte d'um auteur, cela ne signifie pas que nous agissons par lui: les paroles de l'auteur, même le plus grand, comme um instrument de musique, ne fond qu'accompagner nos sentiments. Le texture théâtrale est constituée du déroulement des comportements psychiques. Et même les paroles de génie de l'auteur viennent conforter ou preceder notre vécu émotionnel. On peut beaucoup travailler un texte, le but est toujours de ciseler nos sentiments (Vassíliev, 1999, P. 186).

A relação do ator com esse tipo de texto é, portanto, de estudo do psiquismo humano, e sua técnica se constitui no uso da memória, da imaginação, das suas reações psicofísicas para a construção do personagem. Stanislávski denominou esse conjunto de procedimentos de psicotécnica do ator. O mesmo processo investigativo do dramaturgo na construção de um personagem com características mais realistas é, também, realizado pelo ator na criação do seu papel, como se sabe.

Quando a estrutura lúdica, Anatóli Vassíliev explica:

Eu desenho outro homem. Eu o coloco em outra relação com a situação. Veja você, o homem que estava dentro do ovo, da casca, agora está fora: o ovo - a situação - é projetado para fora dele. [...] Olhe! (Figura 2)



(Figura 2 – Desenho de Anatóli Vassíliev)

Neste caso, o espaço entre o eu do personagem e o eu do ator (chamado: persona) é mais sensível. [...] Aqui está o ator, e o que está diante dele, não chamo de "personagem", mas sim de "núcleo", de emoções concentradas para onde o ator é atraído, que o influencia. O centro do jogo é movido, projetado, e isso é para ele um sentimento muito real: ele e o que ele joga estão distanciados, afastados¹⁴ (VASSÍLIEV, 1999, p 53. Minha tradução).

O estudioso Stéphane Poliakov relaciona as estruturas com as perspectivas do ator:

14 Je dessine un autre homme. Je le place dans un autre rapport à la situation. Vous voyez, l'homme qui était à l'intérieur de l'oeuf, de la coquille, est à présent à l'extérieur: l'oeuf - la situation - est projeté hors de lui. [...] Regardez!

Dans ce cas, l'écart entre le moi du personnage et moi de l'acteur (disons: la personne) est plus sensible. [...] Voici le comédien, et ce qui est devant lui. Ne disons pas "le personnage", mais plutôt "le noyau", un concentré d'émotions dont l'acteur ressent l'attraction, l'influence devant lui. Le centre du jeu est déplacé, projeté, et c'est pour lui un sentiment bien réel: lui et ce qu'il joue sont distancés, écartés" (Vassíliev, 1999, p. 53).

As estruturas psicológica e lúdica estão presentes no modo como é escrita a dramaturgia e no modo como é interpretado pelo ator, elas referem-se à composição da obra em si e ao jogo do ator, segundo as duas perspectivas: simples ou invertida. Na estrutura psicológica, o ator é parte da situação onde atua. Na estrutura lúdica, o objeto do jogo está localizado fora dele, no acontecimento principal¹⁵. Ele próprio não é apanhado na situação. Vassíliev distingue igualmente uma estrutura mista que mescla, sem confundir, os dois tipos de estruturas¹⁶ (Poliakov, 2006, p.151. Minha tradução).

REFERÊNCIAS

TCHÉKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2010.

KNEBEL, Maria. *El último Stanislavsky*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

KNEBEL, Maria. *La palabra em la creación actoral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004.

KNEBEL, Maria. *L'Analyse-action*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2006.

KUSNET, *Ator e método*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

LUPO, Stéphanie. *Anatoli Vassiliev: au coeur de la pédagogie théâtrale, rigueur et anarchie*. Paris: L'Entretemps Éditions, 2006.

15 Acontecimento principal é um ponto no texto literário, que pode ser identificado como o ápice, clímax.

16 Présentes dans le mode d'écriture dramaturgique et le mode de jeu de l'acteur, elles renvoient à la composition de l'oeuvre en ele-même et pour le jeu, selon les deux perspectives simple ou inversée. Dans la structure psychologique, l'acteur est partie prenante de la situation à l'intérieur de laquelle il évolue. Dans la structure de jeu, l'objet de jeu est situé hors de lui ou devant lui, dans l'événement principal. Il n'est pas lui-même pris dans la situation. Vassiliev distingue également une structure mixte qui mêle, sans les confondre, les deux types de structures.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POLIAKOV, Stéphane. *Anatoli vassiliev: l'art de la composition ou le laboratoire d'Anatoli Vassiliev*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2006.

RASKINA, Raissa. *Il sistema teatral di Anatolij Vasil'ev: dal realismo psicologico al teatro verbale*. Tesi dottorato in Lettere all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Relatore prof. Ferruccio Marotti, correlatore prof. Mario Capaldo; 1999-2000.

VASSILIEV, Anatóli. *A un único lettore: colloquio sul teatro*. Roma: Editore Bulzone, 1993.

KNEBEL, Maria. *École des Maîtres: libri di regia (1995-1999)*. Vol. 1. 1995-1996. Firenze: Ubulibri, 1997.

KNEBEL, Maria. *Anatoli Vassiliev, Maître de stage, À propos de Bal Masqué de Mikhaïl Lermontov*. Bruxelles: Lansman-Cifas, 1997.

KNEBEL, Maria. *Platone: Ione – Menone*. A cura di A. Contin e R. Raskina. Castiglioncello: Fabbrica dei Registi, 1999.

KNEBEL, Maria. *Sept ou huit leçons de théâtre*. Paris: P.O.L. Éditeur, 1999 (a).

KNEBEL, Maria. Le début. In: *L'Analyse-action*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2006.