

CLARICE LISPECTOR E CONSTANTIN STANISLAVSKI: A VIDA NA ARTE

Mônica Lopes (UFBA)

Professor-orientador: Igor Rossoni (UFBA)

RESUMO: *Clarice Lispector e Constantin Stanislavski: a vida na arte* busca dispor em evidência uma Clarice que se constrói e se desconstrói ao longo da escritura. Clarice Lispector ficcionaliza a própria existência, em jogo cênico de *máscaras teatrais*, no sentido de se metamorfosear. A máscara teatral, enquanto signo de transmutação, discutida no sistema stanislavskiano, é uma das questões mais significativas da dramaturgia, vez que aproxima vida e arte; e, portanto, o fazer literário da escritora e a *mise en scène* do diretor teatral. De acordo com Stanislavski, “criar a vida do espírito humano da personagem que seu intérprete sente enquanto pronuncia as palavras do texto” dá veracidade à ação teatral, já que o ator, deixando de seguir um estilo mecanicista de interpretar, desencadeia o estado criador e transcende ao convencionalismo, pelo desejo de experimentar, mas, sobretudo, pela necessidade de experimentar outras existências, desdobrando-se em tantas personas, personagens, em tantas pessoas.

Palavras – chave: Clarice Lispector. Literatura. Constantin Stanislavski. Máscara teatral

Clarice Lispector parece compactuar com a literatura a cumplicidade de escrever sobre universo humano. A autora, embora tenha a escrita caracterizada pela forma enviesada, muitas vezes dissimulativa, jamais deixou de penetrar as angústias e inquietações que marcam a dramaticidade da vida cotidiana. Desfilam na obra pessoas que protagonizam histórias e carregam em si a marca indelével da escritora por se lançar, incontinente, ao entendimento da essencialidade do ser. Para tanto, não é distante pensar que sugere jogo cênico de *máscaras teatrais*, no sentido de desdobrar o *eu* em vários *eus*. As personagens, como ela própria, não podem sustentar o desnudamento; metamorfosear-se, portanto, pode apresentar-se como procedimento de sobrevivência.

O exercício da *máscara teatral* promove nas personagens claricianas transformações necessárias a uma existência multifacetada e, portanto, mais significativa. O uso desse artifício possibilita o desdobramento do indivíduo, afastando-o do caráter alienante das imposições sociais. Ao pesquisar sobre o jogo de máscara na arte teatral, chega-se ao dramaturgista russo, Constantin Stanislavski que revolucionou

a história do teatro, trazendo para o palco o espírito humano. A representação artística, enquanto representação da vida no sentido mais amplo. Stanislavski entende que artificialidade da cena teatral está não só na ausência de estudo mais apurado do texto dramático, como, principalmente, pela concepção de personagem dissociada da feição humana. Stanislavski assevera que personagem é pessoa e o teatro não pode se abster disso. O sistema stanislavskiano surge da necessidade de abandonar as obsoletas cartilhas de *desempenho* teatral e de dar à arte dramática o feitiço, buscando a verdade cênica; a representação da vida no palco.

Clarice Lispector e Constantin Stanislavski estão unidos por verdade de que não se desfazem. Clarice busca a verdade que acredita estar no âmago das pessoas e a qual tenta representar pela linguagem, mas a linguagem revela-se insuficiente. A voz clariciana ocupa-se em revelar o irrevelável, em dizer o indizível; e somente quando fracassa – potencializando a eloquência do silêncio – é que visa às zonas mais recônditas do indivíduo. Stanislavski pauta a vida na arte e, para tanto, atém-se às peculiaridades humanas que compreendem a existência das personagens. De acordo com o dramaturgista, entre ator e personagem devem-se permutar sentimentos.

Constantin Stanislavski, assim como Clarice Lispector, revela inclinação para as artes ainda na infância. Foi no âmbito de uma família apaixonada pelo universo artístico que dá os primeiros passos na representação teatral. Experimentando o desempenho teatral, começa a fomentar mecanismos de encenação no palco, introduzindo a vivência de que a atuação do ator está vinculada à atividade espiritual. Assim, coaduna com o modo de Clarice Lispector conceber a personagem, revestido de uma preocupação filosófica-existencial. Por sugestão, a ambos cabe a recorrente pergunta: "O que eu sou?". Na Rússia do final do século XIX, destinou-se ao teatro função terapêutica; podia-se mudar o sujeito com os grandes espetáculos. Para Clarice, a literatura lhe é "sopro de vida"; ao final de cada escrita, espera-se, desesperadamente, por novo texto e, no intervalo no qual se espera por renascer, morre-se: "Quando não escrevo, estou morta".

Deste modo, a presente abordagem busca aproximar Clarice Lispector e Constantin Stanislavski por se constituírem – na cena vivencial – dois investigadores da alma humana.

Clarice Lispector: a ficcionalização da existência

Versar sobre Clarice Lispector (1920-1977) é tarefa que exige responsabilidade. Isto porque a escritora possui uma das mais vastas fortunas críticas na Literatura Brasileira. O montante da obra foi largamente discutido dentro do universo literário, linguístico, psicanalítico, filosófico, religioso, biográfico etc. Nesse sentido, o que se tem é uma escrita caleidoscópica, por intermédio da qual se sobrepõem paixões, desejos, projeções e identificações que se manifestam sutilmente na vida cotidiana. Clarice Lispector capta e registra sensações, privilegiando a vivência interior da personagem que passa a ser o cerne da própria escritura. Daí o leitor se deparar com exercício retórico de linguagem não convencional, sugestivo e enviesado que – para além de mera recepção racionalizada – carece de apreensão pelo concurso dos sentidos.

O fazer literário em estudo sugere-se ligar à própria concepção de mundo que rege a natureza do indivíduo, nele atuando em estado de experiência vital. Assim, vida e obra amalgamam-se sem necessariamente limitar-se à construção de discurso autobiográfico. Rossoni (2002) afirma que Clarice “revisita e se busca no próprio ato do fazer [...] a obra lhe é o meio; a vida original, a meta à qual se lança em busca de si mesma” (ROSSONI, 2002, p. 20). No dizer de Yudith Rosenbaum, tanto a pessoa Clarice, como a escritora Clarice são movidas pelo mesmo desejo: “ambas querem ‘a coisa’ irrevelada. O mistério, portanto, está no objeto da busca e não na autora e seu cotidiano”.¹

Segundo Nolasco (2001), Clarice Lispector fez da própria vida matéria para a ficção; e da escrita o processo de busca de identidade. Enquanto *autor-escritor*, vela-se, desvela-se continuamente na própria escritura.

Numa obra como a de Clarice, em que cada escritura [texto] é a tentativa apaixonada de chegar ao seu esvaziamento, ao seu fracasso ao eu sem “máscara”, torna-se quase impossível situar esse autor que se multiplica para dentro, ressurgindo a cada nova escritura como “um eu enviesado” (NOLASCO, 2001, p.24).

A espécie de “jogo de cena” que a autora imprime ao texto literário dissimula o lugar do *sujeito-escritor* o que confere à obra a impossibilidade de totalizar-se; vez que a incompletude, marca de sua literatura, pontua-se na própria linguagem, na investida de nominar o inominável; de dizer o não-dito: o inacabado do ser que incessantemente se busca – “Eu estou sempre incompleta” (BORELLI, 1981, p. 25).

Clarice jamais se referiu ao termo “epifania”, mas a crítica identifica o fenômeno como elemento recorrente na referida escritura e que não implica uma compreensão

¹ Yudith Rosembaum em entrevista concedida por e-mail IHU on line – WWW.ihu.unisinos.br

contemplativa da realidade. É antes uma experiência vertiginosa e que compromete uma situação aparentemente confortável e possibilita às personagens vivenciar, num lapso de tempo, a profundidade reflexiva de realidade até então não percebida. Rossoni (2007) diz que o processo epifânico no discurso clariciano compreende três momentos:

1. Situação de normalidade: visualizada como pleno gozo da consciência convencional [...]
2. Situação de estranhamento: a consciência convencional se põe a perder [...]
3. Situação de pseudo-retorno à normalidade: a consciência final não é mais a mesma que iniciou o processo [...] (ROSSONI, 2007, p.96).

Tanto nos contos como nos romances, as personagens são tomadas de assalto pelo instante de percepção de uma realidade na qual sempre estiveram inseridas, mas para a qual não atentavam. Do *flash* de consciência transposto para a experiência ritual da epifania, aproxima a identidade perdida da vivência plena e pulsante e, talvez por isso, a reação de angústia diante do velho/novo. Com essa forma tão particular de escrever, a autora distancia-se do mundo cientificista, regido por sistemas de leis, e estuda a realidade à luz das exceções a essas normas.

Clarice Lispector institui uma transição gradual ao ato da escrita que provém sair da condição de característica inerente à autoria: “Escrevo simplesmente como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para suicídio” (BORELLI, 1981, p.24). Deste modo, avança pelo construto de negação da obrigatoriedade em detrimento do desejo de exercê-lo ou não: “eu não sou profissional, eu escrevo quando quero” (BORELLI, 1981, p.24) para – categoricamente – declarar literatura como íntimo sopro de vida: “Quando não escrevo, estou morta” (BORELLI, p.25). Na adolescência, aquela que seria uma das maiores escritoras do Brasil encontra, no âmbito literário, o lugar no qual escolheu para viver: “O mundo onde eu gostaria de morar” (GOTLIB, 2009, p.171): o mundo dos livros. Clarice Lispector, portanto, sugere viver o/no discurso literário; reconhece que a vida é sempre representada, mas não dissocia a inquietação subjetiva da realidade objetiva. Jacob David Azulay, amigo e psicanalista da escritora, assinala que Clarice aventurava-se com a própria escrita: “Citava trechos e ia construindo seus livros durante as sessões” (BORELLI, 1981, p.18). Ao escrever, inscreve-se no texto e visita o desconhecido da própria existência, pontuando em intermitente procura o que ainda não foi possível revelar e/ou o que é.

Lispector configura uma acepção multifacetada de escritora, atribuindo à prática da escrita procedimentos particulares. A concentração prescrita para a elaboração do texto literário ocorria de forma peculiar, pois a autora não se esquivava, enquanto escrevia, da companhia dos filhos, de atender ao telefone, de direcionar a organização da casa ou de receber amigos. Poderia interromper a trajetória por longo tempo e retornar à escrita sem perder o fio de Ariadne. O trânsito por universos se não divergentes, distintos, com propriedade, aponta para uma capacidade inerente à autora que é o de exercer papéis dentro e fora da cena literária. Aliando a rotina familiar ao fazer literário, Lispector escreveu os seus textos, encontrando na realidade subjetiva do cotidiano, os tipos que iriam compreender a obra: os tipos humanos em estado de busca lancinante de si mesmos.

A alma exposta em sua obra é a alma de uma mulher só, mas dentro dela encontramos toda a gama de experiência humana. Eis porque Clarice já foi descrita como quase tudo: nativa e estrangeira, judia cristã, bruxa e santa, homem e lésbica, criança e adulta, animal e pessoa, mulher e dona de casa. Por ter descrito tanto de sua experiência íntima, ela podia ser convincentemente tudo para todo mundo, venerada por aqueles que encontravam em seu gênio expressivo um espelho da própria alma. Como ela disse, “eu sou vós mesmos”. (MOSER, 2009, p.17).

Rossoni (2004) alega que Clarice Lispector, embora privilegie o que se passa no âmago da personagem, o ponto de partida é sempre a realidade que para a escritora não é fenômeno puramente exterior: “O que é a vida real? Os fatos? Não, a vida real só é atingida pelo que há de sonho na vida real” (LISPECTOR apud ROSSONI, 2004, p. 113). De acordo com o estudioso, Clarice introjeta o exterior no mundo interior da escrita e, dessa forma, busca, no âmbito da sacração da linguagem, a natureza do ser e das coisas.

Constantin Stanislavski: primeiras cenas

Constantin Seguiêvitch Stanislavski, pseudônimo artístico de Konstantin Seguiêvitch Aliksiêiev, ator, diretor, encenador e pedagogo (1863-1938), um dos mais completos homens de teatro de sua época, fundador do Teatro de Arte de Moscou (TAM), nasce em Moscou em meio a transformações radicais, quando a experiência pessoal passa a ser valor importante em todos os campos, desde a criação artística até a experiência científica. No dizer de Menezes (2006), o indivíduo apresenta uma nova consciência que vai contribuir para o entendimento do homem moderno, um ser

múltiplo, contraditório e em permanente processo, pelo viés de produção cultural, artística e, especialmente, teatral.

Assim, cultua-se, de um lado, o espírito racional cientificista que, associado ao capitalismo e à evolução industrial, estimula o progresso e a prosperidade. Do outro, tem-se o novo perfil do homem moderno que começa a se delinear; o indivíduo que deseja expressar os sentimentos mais íntimos; é o que Freud denomina a *lógica do desejo*. O sujeito moderno, vulnerável e suscetível a mudanças, procura se afastar do caráter pragmático da racionalidade e encontra na arte a possibilidade de refletir sobre inquietações e angústias próprias, e buscar a convergência do que é inteligível e do que é sensível.

Constantin Stanislavski foi pedra fundamental para a modernização do teatro. Para tanto, insurge na cena moderna, trazendo à discussão e/ou propondo o conceito de arte dramática, empreendendo não só estudos sobre o exercício do ator e a construção da personagem, como também encarnando a figura de diretor/encenador que descortina novo campo de pesquisa pessoal, atores e público. Mais do que ler, memorizar e declamar o texto dramático, o ator precisaria apropriar-se de técnicas de interpretação, buscando compreender a personagem, enquanto *persona* e, no jogo cênico, transformá-la em *pessoa*: “[...] se não usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda à imagem, nós, provavelmente, não poderemos transmitir a outros o seu [da personagem] espírito interior, vivo” (STANISLAVSKI, 2011, p.27). No dizer de Mendes, a “personagem deve ser pensada como “pessoa” ainda que “pessoa fictícia”, esquecendo o seu nascimento da linguagem, sua construção na linguagem [...] Em suma, é ser iludido pelas estratégias do drama [...]” (1983, p.47).

O dramaturgista idealizou, articulou e construiu, meticulosamente, a *mise en scène*, onde se evidencia verdade cênica persuasiva não só para o espectador, como também para o próprio ator. Uma verdade tão elaborada que capacita levar o espectador a elidir a figura do ator, mas de reconhecer no palco o trabalho do diretor. Longe de ser cópia fiel da realidade, está pautada na criação do artista que, na cena teatral, vivencia as características físicas e psicológicas da personagem. Entre o talento e a intuição, existem as técnicas para a totalização e interpretação do papel. Segundo Stanislavski, o ator precisa desviar-se do círculo vicioso de interpretar papéis que estão diretamente ligados às especificidades de sua natureza (não determinava papéis pelo tipo físico dos atores) e entender que os procedimentos técnicos da representação conduzem à verdade

e que “a sensação de verdade é o melhor excitante do sentimento, da emoção, da imaginação e da criação” (STANISLAVSKI, 1985, p.538).

A expressão “criar a vida do espírito humano da personagem que seu intérprete sente enquanto pronuncia as palavras do texto” (STANISLAVSKI apud RIZZO 2001, p. 132) é um recurso de interpretação sistematizado por Stanislavski e que lhe percorre o discurso teatral. Ao buscar uma ação convincente, induz o ator, através da leitura do texto dramático, à compreensão da ação interior da personagem, colocando-se em seu lugar, o *mágico se fosse*²o que lhe desperta a vontade de agir em nome da personagem; ou seja, sugere pensar e sentir como se fosse ela. Segundo Boleslavski, “Ele [o ator] precisa nascer com aptidão; mas a técnica – através da qual seu talento pode encontrar expressão – esta pode e deve ser ensinada” (BOLESLAVSKI, 2006, p.17). O que direciona a representação teatral Stanislavskiana é o que move toda expressão artística, a emoção, mas despojada de falsas convenções, promovendo no palco a autenticidade do que está sendo encenado; a vida na arte.

Na visão de Stanislavski, o ator deve dispor da própria emoção para chegar à emoção específica da personagem e, assim, encontrar o fio condutor para a respectiva concepção. O trabalho do ator, entretanto, não se restringe a um estilo de interpretação, muito menos a um manual. É a tentativa de encontrar atitude lógica, uma técnica de treinamento de atores que deve ser absorvida e nunca aparecer na realização cênica. Deste modo, “aos poucos o sistema penetra no ente humano **que é, também, um ator** (grifo meu), até deixar de ser algo que está fora dele e incorporar-se em sua própria segunda natureza” (STANISLAVSKI, 2011, p. 385).

No dizer de Guinsburg (2001), a revolução que Stanislavski promoveu na cena teatral está na vivência natural e na criação orgânica da arte teatral; o dramaturgista pôs no palco da *persona*, a pessoa. A personagem não existe apenas quando entra em cena, ou no momento em que tem uma réplica a dar; existe antes e depois, materializando a própria continuidade. Representar um papel é ater-se à biografia da personagem, ao comportamento, às circunstâncias da ação. Deste modo, o ator procede como *se fosse*, pois vivencia processo psicológico que desencadeia nele o sentimento real; ou seja, o

² Recurso de interpretação do ator contido no sistema Stanislavski. Consiste em apelar para a imaginação no sentido de tornar críveis determinadas circunstâncias da vida da personagem que não fazem parte dos hábitos, meios, época ou cultura do ator.

ator "vive" o acontecimento e respectivas consequências, ao invés de contentar-se em reproduzir a manifestação exterior de dado sentimento que não sente.

Mendes reforça o pensamento stanislavskiano. Refere-se à essência da personagem teatral, firmando que mais do que um discurso organizado, segundo lógica que lhe seja inerente, é ícone que condensa uma emoção poética, um julgamento moral e, ao mesmo tempo, um tema. Sob o nome de personagens como *Édipo* (Sófocles) e *Hamlet* (Shakespeare) empreendeu-se uma abordagem sobre a trajetória humana, trazendo à cena as vulnerabilidades do ser-pessoa. Assim: “Do ponto de vista semiológico, personagens são, em sua essência, signos poéticos que apresentam semelhança conosco, com a nossa vida, virtudes e defeitos” (MENDES, 1983, p.30). É exatamente nesse ponto que o sistema Stanislavski interessa a esta pesquisa.

O jogo de cena entre Lispector e Stanislavski

No dizer de Constantin Stanislavski, o ator, ao buscar, por intermédio da “máscara teatral”, o que há de mais profundo da personagem, acaba por adentrar a própria zona abissal, pré-lugar onde tudo parece iniciar e para o qual sempre se retorna; como o ciclo mítico de nascer, morrer e renascer. “Já houve quem dissesse que ler Stanislavski é tomar conhecimento da aventura do homem em busca de si mesmo e do seu semelhante” (SILVEIRA, 1995).

Segundo Rossoni, “[...] ler Clarice é preparar-se para ler Clarice e esse ato nada mais representa que realizar um ritual de revisitação original a si mesmo, encontrando no germe da leitura o germe original da própria vida” (2002, p.228). Stanislavski busca a verdade cênica a qual consegue representar nos palcos, mas, a cada representação, o dramaturgista encontra novas possibilidades de encenação; o espetáculo, assim como a plateia, nunca é o mesmo. Clarice Lispector busca o mais secreto do ser humano (o eu sem máscara) o que não se pode representar em palavras, dentro do código convencional da linguagem. O fazer literário da escritora converte-se nesta procura.

Para Stanislavski, a capacidade de representar perpassa pelo exercício das sensações; é preciso sentir a personagem; [...] “na linguagem do ator, *conhecer* é sinônimo de sentir” [...] (STANISLAVSKI, 1995, p. 21). Clarice Lispector, que declarou escrever “sensações”, propõe ao leitor aventurar-se em um mundo de paixões, culpas, castigos e enganos, onde “o ritual dramático é um progressivo cair de máscara” (MENDES, 1980, p.151). O diálogo que se estabelece com Constantin Stanislavski consiste, no âmbito desta pesquisa, adotar o conceito de “máscara teatral”, defendido

pelo diretor teatral e a relação persona-personagem-pessoa. *A máscara teatral*, enquanto signo de transmutação, discutida no sistema stanislavskiano, é uma das questões mais significativas da arte dramática, vez que a personagem é concebida como extensão da própria natureza humana. Assim, o ator livra-se da interpretação caricata ao mesmo tempo em que aproxima vida e arte.

Se para Clarice Lispector viver é escrever e escrever é procurar; para Stanislavski viver é encenar e encenar é transformar a vida em obra prima de arte; a verdade da arte é sempre maior que a verdade da vida. Assim, ao que sugerem, tanto a escritora como o dramaturgista estão em busca da verdade: Clarice quer descobrir o que está por trás das máscaras, investigação interminável; Stanislavski busca a verdade cênica a qual consegue representar no palco.

Nesse sentido, Lispector e Stanislavski encontram-se em percursos que, por se afastarem, tanto mais se encontram, vez que se constituem enquanto equações destinadas ao caminho da verdade e da essência da condição humana. Se, por um lado, no princípio de Stanislavski, situa-se a busca pela revelação na vivência plena da cena do palco; no discurso clariciano, efeito similar se constitui na razão da própria busca, ou seja, pelo fracasso da linguagem, fracassa a expectativa e, assim, abre-se espaço abismal para o estado-profundo suscitado pelo processo revelador da vivência epifânica.

Referências

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOLES LAVSKI, Richard. *A arte do ator as primeiras seis lições*. trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva 1968.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In ____ *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p.145-158.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. 6.ed. São Paulo: Editora da USP, 2009a.

GUINSBURG, Jacob. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2001.

- GUINSBURG, Jacob. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- GUINSBURG, Jacob. O teatro no gesto. In. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 377-380.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (4ª Ed 1975).
- LISPECTOR, Clarice. *A Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (1ª Ed 1943).
- LISPECTOR, Clarice. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos. In. *Outros escritos*. Tereza Monteiro; Lícia Manzo (org). Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 57-69.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Tereza Montero; Lícia Manzo (org). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- MENDES, Cleise Furtado. *Drama e desejo: o lugar da catarse na teoria do drama*. (Dissertação). Salvador: Mestrado em Letras e Linguística-UFBA, 1983.
- MOSER, Benjamin. *Clarice*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NOLASCO, Edgar Cezar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno. 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- ROSEMBAUM, Yudith. Entrevista concedida por e-mail a IHU on line. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=141&secao=228>. Acessado em 11 jan 2013.
- ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- SILVEIRA, Ênio. A preparação do ator. In. *A preparação do ator*. CONSTANTIN, Stanislavsky. 12.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A.,1995.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *A Criação de um papel*. Trad.Pontes de Paula Lima.5ed.Rio de Janeiro.Civilização Brasileira.1995.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. 20. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A preparação do ator*. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1995.