

Abramov, M.V. e Norienko, V.V. "O Ator como objeto da atividade pedagógica do diretor no método de V. N. Soloviev" in Sobre a história da Pedagogia Cênica de Leningrado. LgiTMiK, Leningrado, 1999.

"O ATOR COMO OBJETO DA ATIVIDADE PEDAGÓGICA DO DIRETOR NO MÉTODO DE V. N. SOLOVIOV" in

Os problemas da atuação contemporânea, assim como quaisquer problemas da arte contemporânea, devem ser examinados no contexto da arte como um todo. Esta questão em relação à atuação já tinha sido compreendida pela teatrologia ainda no início do século. Nesta época foram feitas diversas tentativas de compreender a natureza da atuação e de construir a sua perspectiva histórica. A formação do teatro de diretor na passagem do século tornou indispensável a resolução do problema da relação dos três componentes: dramaturgia, direção e atuação.

A sociologia da arte considera que o teatro desempenha ainda na arte um papel importante, mas que diminui paulatinamente, apesar de ter sido no séc. XIX e na primeira metade do séc. XX um dos seus canais que definiam o movimento geral da cultura. Não há mais no teatro atual energia criativa suficiente e a sua posição atual é uma espécie de perda da herança do séc. Passado acompanhada de difíceis e incertas tentativas de renascimento. Este é um dos pontos de vista essenciais do teatro contemporâneo, sem o qual dificilmente poderá ser compreendida a posição do ator no atual contexto cultural. O antigo teatro apresentava várias formas de ligação com o espectador. Agora essas ligações estão se desintegrando, assim como as formas lírico-emocionais do teatro.

O teatro contemporâneo começou a se formar na Europa em pequenas salas das grandes cidades, com o surgimento de micro-grupos no sistema "ator-espectador" ligados pelos parâmetros culturais comuns. Este "pequeno" teatro foi uma alternativa real ao teatro clássico tradicional, desenvolvendo suas próprias regras de atuação, sua linguagem, exigindo do espectador um certo esforço intelectual, apresentando maior potencial com o envolvimento máximo do espectador na ação. A busca do espectador próprio determinou muito a formação desse novo teatro.

O teatro "pequeno" não foi a única forma. Sua alternativa é o espetáculo de massa, parente do teatro de síntese, desenvolvido pelo séc. XX. Ele pressupõe um auditório de massa, e no tempo da comunicação de massa depende também de meios tecnológicos para a sua realização.

Os anos 70 - 80 revelaram a crise da direção. Tornou-se claro que o ensinamento de Stanislavski esgota o conjunto dos problemas da atuação,

inclusive o problema da preparação profissional do ator. A formação da direção realizou-se como um componente do processo teatral. A sua compreensão é impossível sem o desenvolvimento das idéias de direção do teatro. Dentre os diferentes estudos sobre a relação entre direção e atuação, é importante destacar o trabalho de S. V. Vladimirov "Sobre os pressupostos históricos do surgimento da direção". Ele escreve: "... Hoje talvez as próprias relações de direção adquirem um certa neutralidade, tornam-se óbvias. Surge a unidade do conjunto, no qual cada ator representa a sua concepção de direção do drama. E isso não exclui a direção, pois basicamente, na perspectiva histórica, a direção é a forma mais alta de atuação". Essa colocação de Vladimirov tornou-se um importante princípio metodológico no estudo da natureza da arte do ator. A "unidade de conjunto" demarcou a perspectiva do teatro. A concepção do diretor como a haste ideológico-artística do espetáculo no contexto das idéias de Vladimirov explicava o movimento estilístico do teatro apenas numa determinada etapa do seu desenvolvimento, que se realizou na passagem do século, determinou a evolução do teatro no séc. XX e se esgotou. Porém essa etapa deu a perspectiva do desenvolvimento do teatro e da sua busca como uma forma autônoma de arte através da realização da insubstituível natureza do ator. É o ator quem define hoje o movimento da arte teatral. Assim como qualquer outro artista, o ator está profundamente ligado ao seu tempo e a sua relação com o espectador é mais estreita que em qualquer outra área. Na presente situação difícil do teatro a sua dependência das demandas culturais dos espectadores tornou-se um dos fatores principais que condicionam as possibilidades do seu desenvolvimento posterior. Portanto, o problema da educação e preparação profissional do ator torna-se fundamental.

A escola nacional tem importantes conquistas nessa área e experiências interessantes. Porém, nem sempre as suas conquistas são suficientemente exploradas pela educação teatral contemporânea. Um dos grandes pedagogos da escola teatral de Leningrado foi V. N. Soloviov. Os seus estudos metodológicos são interessantes para a escola teatral atual pelo fato de serem perpassadas pela idéia de que a arte teatral está atravessada pelo tempo, condicionada pelo seu contexto sócio-cultural, e tem uma ligação especial com o espectador.

26 ans Soloviov foi um dos fundadores da pedagogia teatral. Nasceu em 1887 numa família de funcionários do teatro. Durante a adolescência atua em espetáculos amadores. Em 1907 conhece N. A. Popov, o qual considera seu mestre. Em 1911 conhece Meyerhold escreve junto com ele uma encenação e monta pela primeira vez uma peça. O trabalho com Meyerhold continuou depois no estúdio na Borodinskaya. Realiza ali um trabalho pedagógico, traduz peças, dirige. Depois da revolução colabora com diversos teatros de Petesburgo, sendo importante para o desenvolvimento do teatro soviético. Numa resenha em 'O

*→ teatro no 2
An 16 p. 10*

trabalhador e o teatro" sobre a sua montagem de "Cine-romance" de G. Kaiser é destacado o trabalho minucioso do diretor em relação aos movimentos, à plenitude emocional dos personagens, o lado da fala e a criatividade do diretor e a multiplicidade de métodos de construção do espetáculo-paródia. A sua atividade crítico-literária também é um lado importante. Publicou diversos artigos na revista de Meyerhold e colaborou com as revistas "Vida da arte", "O trabalhador e o teatro" entre outras. Era resenhista e teórico. Difícil definir o que mais atraía Soloviov, a direção ou o trabalho pedagógico, pois se ocupou de ambos simultaneamente. O seu manual "As bases da direção" era praticamente o único livro didático sobre o tema e teve um papel importante no desenvolvimento da escola teatral de Leningrado.

O manual de Soloviov consiste de duas partes, que são divididas em 14 sub-unidades, segundo as etapas do trabalho do diretor sobre o espetáculo. Na primeira parte o autor analisa a direção em si, na segunda o papel do ator no processo de criação do espetáculo. Ao analisar a história do teatro mundial, Soloviov considera como fundadores da direção moderna [Ch. Quinn] na Inglaterra e [G. Laube] na Áustria, que foram os primeiros a apresentar tendências realistas, e o seu florescimento a época dos Meininger guiados por [L. Kronek-], ao qual atribui 8 proposições que influenciaram o teatro do sec. XX. Destacamos três deles: quebra do princípio de papéis - luta com o sistema de turnês; o surgimento do conceito de conjunto e a sua afirmação na prática cotidiana do teatro; a obrigatoriedade do período de mesa. Soloviov destaca o conceito de conjunto cênico.

A visão de Soloviov do tradicionalismo sofreu mudanças ao longo do tempo. No seu manual o nome de Meyerhold não é citado, provavelmente pelo clima da época. No entanto, Soloviov trilhou a maior parte do seu caminho junto com Meyerhold e devia muito a ele no que diz respeito à sua formação no teatro. Escreveu resenhas críticas sobre as principais montagens de Meyerhold, acompanhava de perto o processo, guiando inclusive os primeiros ensaios, era corresponsável e divulgador de suas idéias. Em 1922, ao escrever sobre a montagem de "Floresta" de Ostrovski feita por M. dá a sua visão sobre a técnica de atuação: "O mais precioso no espetáculo é a nova abordagem da atuação e o indiscutível êxito dos atores da trupe de M. nesta área... O espetáculo confirma a possibilidade de existência de uma nova técnica de atuação não emocional e que não utiliza o método psico-analítico". A idéia da possibilidade de criação de uma "nova técnica" de atuação tem em Soloviov o seu posterior desenvolvimento. Aqui podemos perceber a primeira tentativa de fundamentação teórica daquilo que virou a biomecânica de M., onde a alta precisão técnica do ator é vista como a maneira mais refinada de transmissão dos sentimentos humanos mais sutis, de todas as nuances de comportamento, onde um lugar importante é reservado à capacidade intelectual do ator.

Num artigo publicado em 1926 Mokulskii tenta fundamentar o "tradicionalismo" e constata que a renovação do teatro é impensável sem a criação de uma nova técnica de atuação, baseada nas tradições orientais e ocidentais. Assinala que esta idéia estava na base da criação do estúdio na Borodiskaia em 14-16, onde Soloviov buscava formas novas a partir da *commedia dell'arte*. Para o autor o estúdio teve um papel muito importante. Compreendendo a necessidade da época de existência de um teatro realmente popular, o autor enumera diferentes traços deste teatro e da técnica dos atores que formam o "puro teatro da arte do ator, independente de outras artes, as quais têm apenas um papel auxiliar". Todas estas características têm correspondência com as exigências de M. aos seus atores. Na mesma coletânea escrever Soloviov, expondo os princípios do "novo ator" levantados por M. Soloviov não faz avaliações explícitas de cada princípio, mas procura conciliar as teses de M. E de Stanislavski dizendo que os dois têm direito à existência. Cita M. como um dos primeiros a tentar caracterizar o estado criativo do intérprete durante o espetáculo fora do plano da motivação psicológica. Adiante, coloca o fato de que as descobertas no campo psicológico estão na base das duas tendências (por ex, M. usa em sua técnica dados da reflexologia e psicologia objetiva). Destaca a importância da capacidade intelectual do ator em M. "O ator jamais deve esquecer que ele está representando". A vivência cênica do ator deve ser total para que ele possa contaminar o público, mas como será realizada tal vivência não tem importância nem para S. nem para M. Que seja da maneira que mais revele o potencial do ator. Trata-se aqui da existência cênica em quaisquer sistemas estéticos ou de direção do teatro.

Num de seus artigos Vigotskii coloca o fato de que muitas vezes um determinado sistema de teatro é identificado com a sua prática, quando na realidade a prática não é capaz de esgotar o sistema. Cita o exemplo de Vakhtangov na montagem de "Princesa Turandot" que se baseou no método de Stanislavski, mas não adotou a sua forma. As leis descobertas por Stanislavski do comportamento orgânico em cena são aplicáveis à arte de qualquer tendência estética".

A nova visão do "tradicionalismo" não podia mais se contentar apenas com a "recriação do estilo". Para S. o ator de M. Deveria ter o domínio do corpo não não pelo próprio movimento, mas pela sua utilidade.

Dentre os princípios de direção enumerados por S. podemos destacar aqueles que trazem inovações em relação à arte do ator. Os principais são: a visão do espetáculo como um conjunto, que deve ser a substituição dos grandes esforços do ator; um grande período de trabalho de mesa para a descoberta dos objetivos do ator; uma nova abordagem da essência do processo de ensaios; e, finalmente, o método da educação criativa do ator. A preparação do ator e do papel, as bases éticas da formação do ator.

MAAT

Um dos fundamentos do livro de Soloviov é a sua compreensão da especificidade da profissão do diretor. Para ele ela é a aptidão de, ao descobrir o sistema de imagens cênicas, construir a ação cênica. S. Dá muita importância ao trabalho de mesa e ao trabalho do diretor com os atores na construção das *mise-en-scènes*. Em seu método destaca a necessidade do diretor de encontrar uma forma adequada para a realização da idéia do espetáculo. Se o diretor conseguiu estabelecer corretamente a “direção ideológica” do espetáculo, mas não soube encontrar a maneira correta de sua realização, então ele não domina a sua profissão. Se não imagina concretamente a ação cênica de cada pedaço, a sua solução será rasa e o trabalho com ator não terá uma boa base. A descoberta do “sentido” sempre foi o traço principal do trabalho de S. Utilizava muito o princípio de Stanislavski de separação em “fragmentos de sentido”. No que diz respeito à ação física, analisava-a em dois aspectos: da “ação externa” e da “ação interna” do seu conteúdo. Em cada trecho da ação dramática S. vê três pontos: o acontecimento, quem age e como é aquele que age. A separação em pedaços permite ao ator e ao diretor visualizar os problemas que serão resolvidos por eles em cena. As tarefas do ator e do diretor nem sempre coincidem: enquanto este deve descobrir o sentido da ação da cena, aquele deve definir a tarefa da sua atuação. As denominações dos trechos devem ser claras, é preciso evitar nomes imagéticos, pois é da denominação que dependem as tarefas concretas dos atores. Esses trechos temáticos são os germes do futuro espetáculo.

A partir da questão do que deve ser mostrado S. Nos leva à questão de como mostrar, de como criar a “partitura do diretor”. Ele divide esta partitura em duas partes: a do “material vivo” e a do “material não vivo”, supondo assim dois processos de trabalho. O papel principal cabe ao material vivo, i.e., ao ator. Ao examinar a questão do [emploi] do ator, sublinha que a personalidade do ator é limitada nas suas possibilidades. S. define o [emploi] como a correspondência entre as características do ator e a natureza dos seus papéis. A questão do [emploi] é a questão do diapásão criativo do ator. O diretor deve desenvolver a amplitude da personalidade do ator, sem contudo forçá-la. Para S. Um dos momentos mais perigosos na prática teatral era o estabelecimento pelo ator de um certo padrão. A característica mais valiosa do ator é a sua capacidade de contagiar, o seu temperamento. Toda a gama de temperamentos S. dividia em em “temperamento do sentimento” e “temperamento do pensamento”. Na distribuição de papéis levava também em conta dois tipos de constituição psicológica: o do reflexo de ataque e o de defesa. O ator do primeiro tipo contagia o público, o do segundo espera a compaixão do público e é contaminado por ela. A definição das qualidades do ator pode facilitar em muito o processo dos ensaios.

Ao ligar o trabalho do diretor na distribuição de papéis com o sistema de tipos cênicos, S. sugere um método de trabalho que lembra muito o trabalho de

Stanislavski na última etapa, direcionado à obtenção de maior independência pelo ator no processo de criação do papel no espetáculo. A primeira etapa do trabalho consiste na definição do "sentido" do espetáculo. Isso é mais um trabalho do diretor que do ator, este último deverá esclarecer a ação principal de toda peça. A partir desse momento passa-se à definição da "super-objetivo" de Stanislavski. Os objetivos devem ser expressos por um verbo e começar com a palavra "quero", devem ser concretos e simples. Não podem ser substituídos por definições de estados emocionais, P/ S. "a arte do ator consiste em criar um elo de desejos e vontades. Um dos momentos importantes do trabalho do ator está em definir a característica principal do personagem e a partir dela avaliar todas as suas ações. Manifestava-se contra qualquer tipo de receita para encontrar a expressividade cênica. Na primeira etapa do trabalho do diretor devem ser demarcados apenas os contornos principais dos objetivos de cada papel. Somente na etapa seguinte - o trabalho de mesa - através de acordo e troca de opiniões, podem tornar-se mais claras para o ator e o diretor os problemas mais aprofundados. "O ator tem direito de introduzir a sua interpretação do personagem. O ator, independentemente de pertencer ao teatro dramático, ópera ou espetáculo coreográfico, é o princípio criativo, é o criador do personagem". S. lutava incansavelmente contra a extinção da individualidade do ator. S. distinguia entre o ["personagem" (obraz)] e a ["aparência" (oblik)]. No primeiro o principal é o conteúdo interno, que se expressa através da aparência. Porém a aparência é incapaz de compensar a falta do primeiro.

O trabalho com o ator é o período mais importante na criação do espetáculo. É o momento do acordo entre o ator e o diretor, quando os dois colocam sugestões, as selecionam e definem finalmente as tarefas principais e secundárias. A primeira parte do livro é dedicada ao trabalho preparativo do diretor (antes do espetáculo). As questões mais específicas sobre o trabalho com o ator são levantadas na segunda parte. As principais etapas desta fase são o trabalho de mesa, o trabalho em cena, o trabalho do diretor na organização do espetáculo em todos os seus componentes. Sobre o trabalho de mesa S. considera melhor aquele em que todas as decisões são tomadas coletivamente, onde a fantasia do ator está desperta, mas a unidade de concepção permanece. Quando toda a interpretação do texto é deixada exclusivamente com os atores, o resultado será bom somente no caso deles possuírem uma grande técnica, em caso contrário vemos uma constelação de personalidades, mas não há unidade conceitual e composicional. O dispensamento da direção é possível como uma técnica pedagógica, mas não pode ser transformado num método de criação. A abolição do período de mesa ocorreu em função da interpretação errônea das últimas colocações de Stanislavski sobre as ações físicas. O resultado final do trabalho de mesa reside no estabelecimento de um acordo coletivo entre o diretor e o grupo sobre os principais momentos semânticos do espetáculo em questão. Na prática de S. o período de mesa era um meio de criação da partitura textual, pois

eram buscadas as intonações, a estrutura rítmica do espetáculo. As relações no espaço às vezes criam novos impulsos, obrigando a repensar o que foi encontrado na mesa, por isso é preciso saber a medida da duração do trabalho de mesa e a aprofundidade da definição dos objetivos.

No que diz respeito à atuação, S. distingue duas tendências: a antiga "emocional" e a nova "psicológica", que vem do MKHT. Nessa segunda tendência o ator age segundo a sua motivação psicológica. Isso exige ação em cena, e não representação dos sentimentos, os quais devem surgir naturalmente no processo da ação, como a sua "temperatura" interior.

S. foi um dos pioneiros na tentativa de criar uma tipologia das escolas de atuação. Apesar de não ter criado uma tipologia exaustiva do assunto e ter aparentemente dado mais atenção ao papel do diretor, é inegável que S. considerava o ator como o objeto principal do trabalho do diretor, sendo esta direcionada para a libertação e organização criativa do ator. Ao se aprofundar no curso, S. muitas vezes apresenta os mesmos conceitos explicados acima, mas como que do ponto de vista do ator. Os principais pontos para a criação do personagem são as questões: quem? Como é? O que faz? O que está acontecendo? A primeira é respondida por dados objetivos do texto, a segunda toca as principais qualidades da personalidade, composta de extremos, contradições que devem ficar claros. O diretor deve criar para si uma biografia do personagem, mas não deve ter pressa de apresentá-la ao ator, dando tempo para que ele crie a própria biografia, ou até uma contrabiografia, sob a condição de que esta esteja baseada nos dados do texto. A terceira questão fala do comportamento do personagem, definição de seus objetivos, da [ação de fundo] ao longo da peça e de cada trecho, sublinhando que para a ação de fundo é muito importante o momento do clímax na vida cênica do personagem. A condição necessária para a correta resolução da terceira questão é a resposta correta à última questão, pois a vida do personagem é definida a partir das suas relações com os outros personagens e acontecimentos da peça. "Toda ação deve ser vista em relação à ação de fundo ou à contra-ação da peça". Nas últimas duas questões S. se aproxima muito do método de Stanislavski na sua formulação das ações físicas.

Após a definição da idéia, do tema, das principais linhas temáticas e da ação de fundo do espetáculo, começa o trabalho aprofundado sobre cada trecho temático. Aqui o trabalho prévio do diretor entra em contato com a personalidade dos atores, sofrendo em função disso diferentes mudanças e correções. Inclusive a denominação dos trechos nem sempre encontra respaldo na consciência dos atores e a imaginação deles muitas vezes esclarece mais a situação cênica e cria um impulso mais ativo na busca de uma solução cênica. O ator é um co-criador da ação cênica.

O estabelecimento de um trecho é, na realidade, uma valoração dos fatos. Se cada trecho está corretamente analisado, surge a lógica dos acontecimentos, e nela a lógica do comportamento de cada personagem. Depois S. aprofunda as questões anteriores, dando a elas um caráter de ação. Estando em cena o ator deve responder: quem age? O que faz? Onde age? Por que faz? E cada ator que entra na ação deve saber “onde” está entrando e “de onde” vem. Dentre as tarefas do ator uma das mais difíceis é o estabelecimento da idéia inscrita na frase. Para isso é necessária uma severa avaliação dos fatos. O subtext pode coincidir com o sentido literal das palavras e das ações, mas pode estar em contradição direta com elas. A etapa seguinte supõe a verificação das intenções do ator, onde ele deve trabalhar sozinho, abordar de forma própria o papel. Nessa fase o diretor deve ser paciente e esperar que o ator construa a sensação interna do papel. Os ensaios nesse momento devem ajudar o ator a “sentir” a atmosfera e não representá-la, para tanto é necessário que o ator “filtre” os acontecimentos. Frequentemente os atores se atêm à superfície do texto, não entrando nos seus meandros. Às vezes as contribuições dos atores são prejudiciais, principalmente se a fantasia se sobrepõe à clareza do pensamento. As questões servem de guias para fazer voltar os atores ao caminho correto. O trabalho de mesa não é uma simples leitura do texto, mas a organização das relações. A etapa seguinte de testar essas relações em cena passa a ser natural num determinado momento. Isso significa que os atores estão maduros para passarem à cena.

Para que o trabalho seja produtivo, o ator deve saber fixar o achado nos ensaios de mesa. Isso faz parte do ator profissional e o diretor deve ajudar na formação desta qualidade. O conhecimento do texto é um fator importante para a realização de ensaios com intensidade e entrega criativa. O texto improvisado pode servir apenas numa primeira e curta etapa do trabalho. No que diz respeito aos laboratórios, para S. eles devem ser usados somente em caso de necessidade real., i.e., quando há dificuldades concretas. Fazer deles uma etapa obrigatória nem sempre é bom. Eles são justificáveis normalmente quando há uma especificidade do material dramático que não pode ser resolvida pelo simples processo mental.

Para Guriov, S. ao dar uma grande importância ao trabalho de mesa, não o leva à sua conclusão lógica. Despreza toda e qualquer ação física, ignorando o fato de que muitas vezes o sentido é mais facilmente encontrado no momento da ação no espaço. Nesse ponto S. se afasta das idéias tanto do Stanislavski, como de Meyerhold. É interessante também que na prática de direção de S. os anos da sua juventude e da posterior colaboração com M. São marcados por uma negação da motivação psicológica. Ele buscava sempre a “realidade do pensamento”, dando grande importância à expressão rítmica do texto, que influenciava a posterior composição das cenas.

Segundo Raikin, um de seus alunos, S. unia os ensinamentos de Stanislavski e de M.

Após o período de mesa começa o período dos ensaios em cena, onde é definida a forma da ação. Para S. o jogo de cena é a transmissão do sentido da ação no espaço. A principal função do jogo é o desvelamento do conteúdo semântico através da temática da ação. Ao definir dois métodos de desenvolvimento do jogo de cena, aquele em que o diretor indica aos atores a sua posição e aquele onde os atores a acham por si mesmos (está muito usada pelos partidários de MKHT), defende um método de síntese, já que os dois anteriores possuem seus lados negativos. O primeiro priva o ator de iniciativa, o segundo permite que o ator pense sobre si, esquecendo o sentido geral do quadro. Por isso é necessário criar no início do ato pontos de apoio, dentro dos quais irá se desenrolar a ação. Hoje este método é chamado de “zonas de ação”. Quando os principais parâmetros espaciais forem compreendidos os atores poderão passar à detalhização. Durante os ensaios o diretor orienta os atores sugerindo a eles possíveis soluções de cena, pertencendo a ele a carcaça principal na solução espacial da ação. Os pontos do trabalho de cena são os seguintes:

- 1-na mesa o diretor e os atores procuram junto a lógica dos acontecimentos;
- 2- a busca de soluções plásticas para a realização da lógica estabelecida;
- 3- criação de uma linha concreta de relações;
- 4- quando é criado o tecido rítmico de todo o espetáculo, começa o ensaio corrido.

Esta última etapa é a mais difícil, principalmente no início, quando os atores ainda não dominam o sentido da peça e o personagem. Não é possível exigir neste momento a coerência. Durante a criação da “linha do papel” é necessário que o ator estabeleça os momentos nos quais ele não representará, mas relaxará. Na criação do personagem, S. destaca quatro fases: o impulso inicial que provoca a ação; o desenvolvimento, a formação da personalidade a realização da ação de fundo; o clímax do personagem; e o desfecho. Uma das tarefas mais difíceis é a determinação do clímax de cada cena, nesse momento ele precisa ser orientado. S. conclui que é desnecessário ensaiar exaustivamente todas as cenas da peça. É melhor desenvolver em detalhes as cenas de apoio e deixar as outras serem desenvolvidas pelos próprios atores. Isso só é possível quando se trabalha com um grupo criativo.

Outras colocações de S. em relação aos ensaios: o seu principal objetivo é a busca criadora. Mas qualquer ensaio deve ter uma conclusão, permitindo ao ator sentir que ele realizou um passo adiante e saber em qual direção continuar a se mover. Sempre é necessário fixar nos ensaios aquilo que foi achado anteriormente. Com base no achado e fixado o ator deve acumular, i.e., desenvolver artisticamente a sua concepção da personagem. Influem sobre os resultados deste trabalho a intensidade do processo individual do ator fora dos ensaios. É necessário manter equilíbrio no trabalho com atores entre os objetivos

internos e os técnicos. Podem prevalecer ora uns, ora outros, mas jamais podem ser separados porque qualquer problema psicológico só pode ser considerado resolvido no momento em que encontrar a sua forma.

A estréia é apenas a primeira etapa da vida do espetáculo. A partir desse momento ele ou irá se desenvolver artisticamente, ou ficará cheios de chavões e morrerá aos poucos. O ator não pode nunca se contentar com o encontrado, deve sempre procurar nuances, desenvolver o seu material, o que permite o crescimento tanto do ator, como do espetáculo.