

## A influência de Delsarte no jogo dos atores de cinema nos Estados Unidos<sup>1</sup>

*The influence of Delsarte in the work of film actors in the United States*

### Christophe Damour

Possui doutorado em Cinema, Télévision, Audiovisuel pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2007). Atualmente é maître de conférences da Universidade de Estrasburgo. Tem experiência na área de Cinema e Audiovisual, com ênfase na Teoria dos Atores, atuando principalmente nos seguintes temas: atores de cinema, história e estética do cinema, cinema americano, teatro e cinema e análise fílmica. Autor de *Montgomery Clift, le premier acteur moderne* (ACCRA/Unistra, 2017) e *Al Pacino, le dernier tragédien* (Paris: Scope, 2009). É editor da série Estudos Atorais, editada pelo Laboratório de Pesquisa Abordagens Contemporâneas da Criação e Reflexão Artística (ACCRA), da Universidade de Estrasburgo. É responsável pelo bacharelado em Estudos Cinematográficos da Universidade de Strasburgo e Correspondente de Relações Internacionais da Faculdade de Artes da mesma universidade.

### Tradução

Pedro Maciel Guimarães

Submetido em: 25/04/2019

Aceito em: 12/05/2019

### RESUMO

Ao contrário do que diz o senso comum, a obra de François Delsarte sobre o jogo do ator nada tem a ver com uma codificação arbitrária e convencional ligando emoções a gestos e movimentos específicos. Antecipando o método de Stanislavski, Delsarte buscava em realidade encontrar a verdade do gestual, opondo-se ferrenhamente ao convencionalismo e a imitação na atuação, sendo assim um precursor do naturalismo no teatro. Este artigo traça uma trajetória da divulgação das ideias de Delsarte nos Estados Unidos, na tentativa de entender

<sup>1</sup> Publicado originalmente em V. AMIEL, J. NACACHE, G. SELLIER, C. VIVIANI (org.), *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: PUR, 2007.

como sua obra chegou a ser tão mal compreendida a ponto de tornar-se sinônima justamente daquilo que ela combatia. Seguindo a pista da recepção de Delsarte na dança (arte na qual seu método é muito respeitado), por outro lado, chega-se a uma noção da sua enorme influência subterrânea no jogo de atores em Hollywood.

**PALAVRAS-CHAVE:** *François Delsarte; jogo de atores; dança moderna; atuação no cinema.*

### ABSTRACT

Contrary to what is commonly believed, the work of François Delsarte has nothing to do with an arbitrary and conventional codification tying emotions to specific gestures and movements. In an anticipation of the Stanislavski method, Delsarte actually searched for truth in the gestural, fiercely opposing conventionalism and imitation in acting, being, thus, a precursor to theatrical naturalism. This paper traces how Delsarte's ideas spread in the United States, in an attempt at understanding how his work came to be so misunderstood that it became synonymous with precisely that which it opposed. Following the trail of Delsarte's reception in the field of dance (an art form in which his method is highly respected), on the other hand, allows for a perception of his enormous underground influence on Hollywood actors.

**KEYWORDS:** *François Delsarte; acting; modern dance; film acting.*

### Uma posteridade paradoxal

Os trabalhos sobre o gestual e a arte da oratória do professor de canto e de declamação François Delsarte (1811-1871), que ainda não tinham sido publicados até a recente antologia de Alain Porte (1992)<sup>2</sup>, conheceram um destino contraditório. Ensinados na França entre 1850 e 1870, eles foram esquecidos quando da sua morte, enquanto nos Estados Unidos passam a se interessar por eles. Originalmente elaborados para os cantores, oradores e atores de teatro, é numa disciplina que Delsarte não havia imaginado que eles serão utilizados com maior visibilidade.

---

<sup>2</sup> Alain Porte (1992) teve acesso à quase totalidade dos arquivos de Delsarte conservados. Ver também as obras de seus discípulos diretos: *Delsarte, ses cours, sa méthode* (1859) e *François Delsarte, ses découvertes en esthétique* (1882), de Angélique Arnaud; *Pratique de l'art oratoire de Delsarte* (1874) de Delaumosne; *Mimique – Physionomie et gestes, méthode pratique d'après le système de F. Del Sarte, pour servir à l'expression des sentiments* (1895), de Alfred Giraudet; *Cours d'éloquence parlée d'après Delsarte* (1906), de Thomas Étienne Hamel.

Suas teorias são efetivamente reivindicadas pelos dançarinos, que afirmam: o “legado de Delsarte estava na perspectiva vital do movimento interior da vida, fonte de toda autenticidade. O fato, seja ele do gesto, do canto ou da palavra, deve prevalecer sobre a ideia, o código ou o sistema” (Porte, 1992). Para eles, “François Delsarte descobriu os mecanismos dos gestos espontâneos. Ele fez um inventário deles em sua infinita diversidade. Ele fez entender a exatidão dos gestos e suas nuances e fixou, para melhor reproduzi-los, não um código feito pelas regras convencionais, mas uma lei que resultaria da ordem natural como o princípio da vida em si” (Allard, 1997, p. 96).

Ao contrário, no campo do jogo do ator, o nome de Delsarte tem conotação pejorativa. Por exemplo, no vocábulo “Kulechov” do *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie (2001) atribuem a Delsarte a paternidade de uma técnica de jogo arcaico que consiste em expressar emoções utilizando “uma correspondência biunívoca entre um gesto e um estado de espírito, na esteira da velha tradição fisiognomônica”. Delsarte é, assim, apresentado como o promotor de um gestual decomposto e mecânico, ignorando a interioridade e a psicologia. Em outro local, o nome de Delsarte é comumente associado a um tipo de jogo melodramático – *Delsarte’s codification of melodramatic gestures* (Higson, 1986) –, codificado – *Codification of Nineteen-Century Acting* (Taylor, 1999) – e com número limitado de figuras – “limited vocabulary of melodramatic signs” (Dyer, 1979). Alguns falam até de “Commedia Delsarte” (Dasgupta, 1993).

Se, como afirma Nancy Lee Chalfa Ruyter (1999, p. 80), autora da obra sobre a propagação das ideias de Delsarte nos Estados Unidos no final do século XIX, a linhagem teatral de Delsarte viu em seu sistema “uma fórmula rígida e mecânica para a expressão”, podemos dizer, com Odette Aslan (1974, p. 53), que são os dançarinos que “compreendem melhor as ideias de Delsarte e as libertam de toda a ideia de *pathos* e de clichê”.

Como uma mesma fonte de pensamento pôde dar origem a duas linhagens diametralmente opostas?

### As derivações codificatórias

Na ausência de publicação oficial do pensamento autêntico de Delsarte, este foi mal transmitido e deformado pelas vulgarizações que, retomando o esqueleto do método de Delsarte, “sem perder a sua alma” (a expressão é de Thomas Étienne Hamel), deram o que o coreógrafo Dominique Dupuy chama no prefácio de Alain Porte (1992) de “o delbartismo americano e seu cortejo barato”.

Na realidade, Delsarte edificou seu sistema em revolta contra os ensinamentos do conservatório de Paris, que ele achava que produzia um estilo de jogo convencional e não natural<sup>3</sup>. Segundo o historiador americano Garff B. Wilson (1966, p. 101-102), “o objetivo do sistema que resultou de suas pesquisas foi no sentido de eliminar o artificial e o mecânico no movimento e substituí-los pelo real e o verdadeiro como a natureza os havia revelado”.

Um texto manuscrito de Delsarte, intitulado “Meus Episódios Reveladores”, reproduzido na obra de Alain Porte (1992), não se adapta ao retrato de papa da codificação das expressões, usado habitualmente. Delsarte conta como ele se esmera, na sua juventude, durante a preparação de um papel, a encontrar um gesto correto no lugar de imitar superficialmente a forma preconcebida que o professor lhe dava como modelo. Pois seu objetivo era justamente combater as “fórmulas estanques e inflexíveis” (Arnaud, 1859, p. 12) defendidas pelas instituições acadêmicas: o Conservatório de Arte Dramática<sup>4</sup>, claro, mas também a Academia de Dança ou de Pintura. O Conservatório, uma instituição cujo nome, como nos lembra Zola: “é suficiente para indicar um local que preza por conservar as tradições, por ensinar uma arte hierática, de

---

<sup>3</sup> Em seu texto publicado, Delsarte (1865) condena efusivamente o ensinamento feito no Conservatório.

<sup>4</sup> Ver o número 132 da revista *XVIIe siècle*, dedicada à retórica do gesto e da voz na era clássica (julho/setembro 1981), assim como as obras de Sabine Chaouche (2001a, 2001b) sobre a arte dramática no século XVII.

fórmulas imutáveis. Tal gesto significa tal coisa e esse gesto não pode ser mudado. Existe uma interpretação, uma fisionomia para o espanto, uma para o medo, uma para a admiração e sucessivamente, toda uma coleção de jogos de fisionomia que se aprendem e que acabamos por aprender a usar, mesmo quem tem uma inteligência medíocre” (Zola, 2003 [1881], p. 119).

Na dança, como nos lembra o historiador da dança Paul Bourcier (1978), o sistema acadêmico “procura a execução, carregado de beleza formal e de gestos codificados sem relação direta com o estado mental do executor”. Esse sistema ergue cânones<sup>5</sup> que serão repertoriados em 1830 pelo dançarino Carlo Blasis em um *Código Completo da Dança*.

Na pintura, Charles Le Brun<sup>6</sup> estabeleceu, no final do século XVII, na sua conferência destinada a pintores e escultores da Academia Real de Pintura e Escultura, um inventário de paixões universais e sem nuances, expresso por um número limitado e incontestável de figuras esquemáticas. Como resume David Le Breton (2003), “não se trata de entender um homem rindo em uma situação qualquer, mas de descrever [...] as paixões como objetos separados dos homens que as sentem”.

No entanto, são essas características codificatórias (fazer suceder, sem transição e excesso, posturas e expressões preestabelecidas) que os mais influentes herdeiros de Delsarte vão contribuir para tornar complexa a obra do mestre, chegando a trair-lhe o espírito. Ainda assim, sua mais fiel aluna francesa, Angélique Arnaud (1859), havia avisado desde o final do século XIX: “Delsarte [...] dá exemplos feitos para desenvolver o sentido artístico e dirigi-lo; mas ele

---

5 Martha Graham (1991) reclamava que no balé clássico, “um gesto da mão procurava o sentido de representar a chuva caindo, um outro movimento de braço sugeria uma flor selvagem ou o crescimento do milho. Por que querer fazer de um braço um pé de milho ou de uma mão, a chuva? A mão é coisa admirável demais para ser reduzida a uma imitação”, in *Blood Memory*, Doubleday, 1991.

6 Ver *Expression des Passions de l'Âme*, Amateurs de Livres, Bibliothèque Universitaire de Lille, 1990.

proíbe a imitação acima de tudo; ele sabe que os copiadores são o flagelo das artes”.

Odette Aslan (1974) explica assim: “o perigo da vulgarização das ideias de Delsarte foi que se apropriaram de gráficos publicados nos EUA para simplesmente imitá-los. Para tal sentimento, o corpo fica em tal posição, portanto, se fico em tal posição, expressarei tal sentimento”. Inúmeros léxicos gestuais contendo reproduções de posturas e de esculturas proliferaram nos EUA no final do século XIX reivindicando o “método Delsarte”<sup>7</sup>. Eles foram a consequência conjugada de uma má compreensão dos esquemas que ilustram o livro de um aluno francês de Delsarte, Alfred Giraudet, e da recepção ambígua das “gamas de expressão”, com as quais seu discípulo James Steele MacKaye recheava suas conferências sobre o sistema Delsarte.

Aliás, os preceitos delsartianos inspiraram campos que ultrapassaram a arte dramática e a oratória. Assim, quando Garff B. Wilson (1966) fala do sistema de Delsarte como “pantomimas complicadas acompanhadas de música e recitações”, trata-se somente de uma interpretação pessoal da atriz Geneviève Stebbins que, depois de ter sido aluna de Steele MacKaye, estilizou completamente os ensinamentos delsartianos ao dirigir, durante as últimas décadas do século XIX, performances à base de quadros vivos mais próximos da dança do que da arte dramática. Existiu mesmo uma forma mundana de delsartismo, reivindicada por Henrietta Hovey<sup>8</sup>, que ensinava como se comportar na sociedade (como andar, sentar-se, bocejar...).

Na esteira desse tipo de guias de jogo mais ou menos impositivos (falsamente) atribuídos a Delsarte, do qual o nome estava na moda, outros

---

7 Assim como o fizeram a obra de Edmund Shaftesbury *Lessons in the art of acting* (1889), o opúsculo anônimo *Pastimes at Home and School: A Practical Manual of Delsarte Exercices and Elocution* (Chicago, W.B. Conley Co., 1987), ou *Delsarte System of Expression*, de Geneviève Stebbins (1885).

8 Hovey faz a ligação entre Steele MacKaye e o dançarino Ted Shawn, já que, depois de ter sido aluna do primeiro nos anos 1870 (assim como do filho de Delsarte, Gustave), foi ela quem apresentou Delsarte ao segundo no início dos anos 1910.

“tratados” sobre o jogo existiram a partir do início do século XX, como os de Charles Aubert (1910), direcionado para os atores de teatro, ou o de Douailler (1911), para a ópera. No que diz respeito ao cinema, nos anos 1910, se as receitas de Edmond-Benoît-Lévy (1917-1918) para uma boa performance atoral são justificadas pelos imperativos técnicos da época, como a clareza das tomadas, outras como as de E. Kress (1913, p. 17) participam de um pensamento realmente codificador. Mas estamos bem longe de Delsarte, que não cessará “ao longo de sua vida, de combater todos os estereótipos, todas as ‘maneiras” (Andrade, 1988, p. 10). Delsarte entenderá que esse novo conhecimento e domínio do corpo não deveria mais resultar “nem da pura imitação de si mesmo ou de outro, nem das imagens pintadas e esculpidas, mas de uma interioridade que sabe se expressar pela experiência pessoal”<sup>9</sup>.

O pensamento delsartiano era todo o contrário de um pensamento dualista separando corpo e espírito, já que ele era uma tentativa de entender as ligações naturais entre o sentimento e a expressão pelo gesto, considerando o corpo em seu todo e suas partes interagindo entre si. A influência de Delsarte sobre o jogo do ator nos Estados Unidos não se situa no cinema mudo ou no estilo de jogo melodramático (Graham, 1989)<sup>10</sup>, estilizado ou expressionista (Naremore, 1988)<sup>11</sup>. Seria mais pertinente, para entender as verdadeiras intenções delsartianas, estudar a influência da dança moderna no jogo do cinema, já que gerações inteiras de atores hollywoodianos foram formadas por dançarinos que consideravam Delsarte como o “pai” da disciplina deles.

### A influência da dança moderna sobre a formação do ator americano

Seria talvez útil, para o especialista da dança, estudar os movimentos dos atores dos palcos coreografados por Hermes Pan, colaborador de muitos musicais americanos, dentre eles os com Fred Astaire e Ginger Rogers nos anos

---

9 *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, artigo “Acteur”, Larousse, 1998.

10 Como o faz Cooper C. Graham (1989).

11 James Naremore (1988, p. 140), por exemplo, aborda o estilo de jogo decomposto de Marlene Dietrich como “da inteira tradição de Delsarte e do teatro impressionista”.

1930. Segundo comentário de Gérard Paquet, Pan teria sido iniciado no “gestual de François Delsarte, que, segundo ele, o influenciou durante toda sua vida, sem saber quem ele era”<sup>12</sup>.

No que diz respeito ao jogo propriamente dito, as descobertas mais ricas deveriam ser feitas investigando uma das pioneiras da dança moderna: Martha Graham. Formada por Ted Shawn<sup>13</sup> (que descobriu Delsarte nos anos 1910 e foi um dos responsáveis pela perpetuação de sua herança), Graham teve como alunos célebres e diferentes entre si Kirk Douglas, Bette Davis, Gregory Peck, Liza Minnelli, Ingrid Bergman e Woody Allen. Sem falar de Louise Brooks, que gostava de dizer que havia aprendido a representar vendo-a dançar. Graham conta em suas memórias: “Eu fazia um curso de técnica do movimento para os atores. Eu aliviava um pouco o que exigia deles com relação aos dançarinos, mas eu os tratava como meus alunos”. Como nos lembra um documentário dedicado à célebre dançarina, os atores de Hollywood vinham trabalhar com Martha para “aprender não a dançar, mas a se mover, a ligar corpo e emoção, alma e pensamento” (Tatge, 1997).

Alguns membros do Actors Studio completaram sua formação seguindo cursos de Graham. Eli Wallach, por exemplo, conta que Graham pregava viver as situações em vez de copiá-las. Anne Jackson testemunha ter recorrido a uma técnica grahamiana baseada na respiração, na tensão e no relaxamento dos músculos, para provocar soluços numa cena de *Depravadas (So Young So Bad)*, Bernard Vorhaus, 1950). O prefácio da obra de Alain Porte (1992) indica que “a dança americana das primeiras décadas do século encontrou seus primeiros fundamentos nas grandes leis oriundas ou próximas da de Delsarte [...]”. Essa técnica poderia encontrar sua fonte na obra de Delsarte, que, para Robert Abirached (1980), “estabeleceu uma rede de correspondências entre os

---

12 Gérard Paquet, evocando seu encontro com Hermes Pan durante a preparação de um documentário sobre a dupla Astaire-Rogers, em *François Delsarte, 1811-1871: Sources-Pensées*.

13 Tendo descoberto Delsarte nos anos 1910, Ted Shawn será um dos artesãos da perpetuação de sua herança. Ele lhe dedica uma obra: *Every little movement, a book about Delsarte* (Shawn, 1974).

sentimentos e os movimentos, dando as bases de um conhecimento científico da respiração” e “teria sido um dos primeiros a medir a importância da respiração no domínio da musculatura e do trajeto físico das emoções”. Mas o aluno de Delsarte Alfred Giraudet afirmava, no final do século XIX, que “ninguém antes dele havia estudado, do ponto de vista especial da arte, a fisiologia da respiração, da laringe e da boca.”

Martha Graham (Dobbels, 1990) conta também que a atriz Joanne Woodward “teve a gentileza de dizer que esse curso a ajudou quando ela precisou interpretar o personagem de facetas múltiplas de *As três faces de Eva* (1957), que lhe deu um Oscar. A princípio incerta sobre o que deveria fazer, ela se lembrou do seu curso e interpretou um dos seus personagens em contração (em expiação, o sopro expulso do corpo), um outro normalmente e um terceiro em inspiração dentro do corpo”.

Ao ver o filme, observa-se mesmo que Woodward construiu cada personagem segundo uma inclinação diferente do seu corpo, o que lembra a Lei da Trindade de Delsarte, que concebe o homem como uma unidade tripartida: o corpo, a mente e a alma, cada uma se subdividindo em três outras e assim sucessivamente” (Andrade). O corpo, por exemplo, pode ser dividido em três zonas: a **cabeça**, região do intelecto (mente); o **tronco**, centro emocional (alma); as **pernas**, que caracterizam a animalidade (corpo puro). Woodward adota três posturas distintas: a) “concêntrica” e tensa, dobrada, para a face medrosa e nervosa; b) “excêntrica”, dobrada para trás, as pernas (parte vital por excelência segundo Delsarte) sempre em evidência, para a face iluminada e sensual; e c) posição média, enfim, direita e calma, para a face “normal”.

O jogo de Joanne Woodward nesse filme pode aparecer sistemático e evocar as técnicas convencionais de Charles Aubert, quando este proclama: “estar sentado reto, os cotovelos juntos ao corpo, os joelhos sobre a mesma linha e fechados um contra o outro, é expressar a timidez, a espera respeitosa [...]; se

“você está sentado, o busto aberto e as pernas muito afastadas, você dá a impressão de vulgaridade, de desinibição, de falta de pudor”. A Lei da Trindade tem ares fisiognomonistas e evoca Lavater (1979, p. 05) quando ele escreve: “a vida animal, [...] a mais próxima da terra, estende-se por toda a região do ventre até os órgãos genitais, que seriam o seu lar. A vida média ou moral teria seu seio no peito, seu centro e seu lar no coração. A vida intelectual, a que tem o primeiro lugar na tríade, reinaria na cabeça e encontraria seu lar no olho”<sup>14</sup>.

Mas Delsarte não era um fisiognomonista, o que confirmam algumas de suas falas restituídas por Alain Porte: “Eu lhe peço [...] para enobrecer seus estudos sobre o gesto ao ligá-los aos estudos do homem. Esse trabalho magnífico substitui de maneira muito útil as puerilidades de Lavater e as perigosas doutrinas dos frenólogos<sup>15</sup> materialistas”.

Mas, sobretudo, o que clama Ted Shawn (citado por Alain Porte) – “a utilização constante, rítmica, consciente e pertinente da tensão e do relaxamento” contra “a pobreza rítmica do balé do XIX” – lembra uma técnica mais moderna, característica do Actors Studio, a que alterna impregnação e descarga de energia, sobretudo quando Shawn diz: “em todo movimento corporal existe uma alternância equilibrada e rítmica, uma fase de relaxamento que precede necessariamente a fase da tensão, e toda tensão é seguida por um relaxamento. [...] Da mesma maneira que esticamos a corda de um arco antes de soltar a flecha, observamos todo o tempo na natureza o princípio da tensão e do relaxamento”.

---

14 A fisiognomonia é um método fundado sobre a ideia que a observação da aparência física de uma pessoa, e principalmente, dos traços do seu rosto, pode dar a entender seu caráter e sua personalidade. Segundo Lavater, a “fisionomia humana é, na concepção mais abrangente do termo, o exterior, a superfície do homem em repouso, ou em movimento, se o observamos a si mesmo ou a sua imagem. A fisiognomonia é a ciência, o conhecimento da relação que liga exterior e interior, a superfície visível do que ela cobre de invisível. No sentido estrito, entende-se por fisionomia o aspecto, os traços do rosto, e por fisiognomonia o conhecimento dos traços do rosto e seu significado.” (N. d. T.)

15 Frenologia é uma teoria que reivindica ser capaz de determinar o caráter, características da personalidade, e grau de criminalidade pela forma da cabeça. (N. d. T.)

Observemos agora as similaridades mais gerais que o sistema de Delsarte divide com o de Stanislavski.

### **Uma influência geral sobre a formação do ator no século XX – Stanislavski delbartiano?**

Na entrevista que dá a Patrick McGilligan (1997), o ator e professor Jeff Corey confia ter aprendido o “quadro de Delsarte”, quadro de gestos prevendo um gesto apropriado para cada situação emocional, física ou mental. O “método Delsarte” foi ensinado dessa forma na maioria das escolas de interpretação, nos EUA (Feagin School of Dramatic Art de Nova York, onde Corey aprendeu a técnica nos anos 1930), mas também na Rússia, principalmente no Instituto de Arte Cinematográfica de Leningrado, nos anos 1920, que consiste num trabalho sobre as mímicas<sup>16</sup>.

Seria mais justo sugerir, como o fazem historiadores do teatro americano como James McTeague (1993) ou Garff B. Wilson, que as pesquisas de Delsarte estavam simplesmente na base da formação teatral do século XX. É, com efeito, o discípulo americano de Delsarte, James Steele MacKaye, homem de teatro, que funda em Nova Iorque, em 1884, a primeira escola americana a propor uma formação profissional aos atores. Seu primeiro diretor, Franklin Haven Sargent, um fiel e direto colaborador de MacKaye, poderá provavelmente integrar e propagar os verdadeiros ensinamentos delbartianos.

Essa instituição se tornará o “American Academy of Dramatic Arts”, e acolherá atores célebres ao longo do século 20, de Spencer Tracy a Robert Redford, passando por Grace Kelly.

Mas, para além de sua transmissão direta, a postura de Delsarte aparece, em teoria, análoga à de Stanislavski, tanto na intenção (uma mesma obsessão na pesquisa da verdade da expressão) como nos métodos (um estudo mais minucioso do próprio corpo e do corpo dos outros). Delsarte dizia: “um aluno do

---

<sup>16</sup> Como testemunham René Marchand e Pierre Weinstein (1927).

meu método é um observador silencioso dos fenômenos que o envolvem e se manifestam dentro de si mesmo”. Se verificamos, como prevê Garff B. Wilson, que “o objetivo das pesquisas de Delsarte era descobrir os movimentos naturais, a reação de pessoas reais em situações reais” e que, “para isso, ele estudou anatomia e psicologia, visitou hospitais e câmaras de dissecação, passou horas intermináveis a observar pessoas andando na rua”, parece que Delsarte antecipava assim Émile Zola e o naturalismo teatral. Zola, conhecido por ter sido “o pai, o teórico e sobretudo o grande pregador” (Douchet, 1994), preconizava, em *O naturalismo no teatro*, “que era preciso estudar mais sobre a natureza e menos sobre o repertório”.

Mas a doutrina naturalista de Zola e sua realização prática por André Antoine, “o pai francês de Stanislavski” (Sarrazac, 1987), somente intervirão nos anos 1880, ou seja, mais de dez anos depois da morte de Delsarte. E será preciso esperar o final do século para descobrir o trabalho de Stanislavski e do Teatro de Arte de Moscou. Como lembra o *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* da Larrouse, no verbete “jogo (técnicas de jogo)”, “a obra de François Delsarte, no meio do século 19, aparece como figura de exceção”. A paciente observação científica de seus congêneres o situa entre os precursores do naturalismo, assim como Balzac estudava os passantes para fazer sua *Théorie de la démarche* (1833).

As leis delsartianas (da concordância entre o gesto e a emoção, da sucessão da palavra ao gesto<sup>17</sup>) poderiam, como sugere Nancy Lee Chalfa Ruyter, ser consideradas as ancestrais do método dito das “ações físicas”, que, vindo completar as técnicas de introspecção, é o apogeu do sistema de Stanislavski<sup>18</sup>. A stanislavskiana Sonia Moore (1991), que contribuiu para a má compreensão do método delsartiano ao apresentá-lo como “clichês que evocam um gestual

---

17 “Na manifestação direta do estado interior do homem, o gesto precede sempre a palavra [...] o gesto (subentendido também a mímica) é, de todos, o mais próximo, o mais ligado à emoção, ao sentimento” - Vsevolod Pudovkin (1956, p. 52), analisando o sistema stanislavskiano.

18 Antoine Vitez (1953) nos lembra que o método de ações físicas é “algo além de um simples procedimento técnico entre outros no sistema”. Ele substitui, na verdade, o “sistema”.

preestabelecido”, descreve o método das ações físicas em termos altamente delcartianos:

Cada emoção – como todos os outros processos mentais – está ligada a músculos específicos em nosso torso. No lugar de provocar uma emoção, um ator deve ser capaz de encontrar o músculo ao qual essa emoção está ligada. O procedimento necessita muito treino, exercício e experimentação. O corpo do ator deve ser treinado para chegar ao mais alto grau de sensibilidade. Uma vez atingido esse nível de harmonia psicofísica, um movimento de músculo correto vai desencadear a verdadeira emoção. O ator vai obter as ligações psicofísicas, seu comportamento será espontâneo, vivo (MOORE, 1991, p. 07).

O objetivo primeiro de Delsarte foi de chegar a um jogo natural graças a uma melhor compreensão, ao treinamento e ao domínio, da parte do ator, do seu corpo e sua voz. A novidade da sua abordagem fisiológica do jogo do ator deu lugar a uma técnica de preparação baseada na interconexão entre emoção e gesto, permitindo ao ator ser capaz de transmitir a emoção justa. Prefigura-se, nesse sentido, a técnica stanislavskiana que obriga o ator a verificar constantemente a realidade e a justeza das ligações existentes entre o sentimento e a palavra, que está na base da formação atoral moderna.<sup>19</sup>

As leis delcartianas não tinham nada do arbitrário do código. Delsarte não as inventou, simplesmente as descobriu. Stanislavski reconhece a existência delas e imputa à ignorância delas pelos atores a causa de um jogo declamatório e artificial<sup>20</sup>. Para concluir com Andrade (1988): “se há sistema, ele é inerente à natureza humana. Querer ignorar esses princípios e transgredir essas leis seria cair no absurdo [...]. Nada é arbitrário ou convencional”.

---

19 Pudovkin (1956, p. 53-55) analisa assim o método stanislavskiano: “basta perder, pular a etapa obrigatória do gesto que liga o sentimento à palavra, para que todo o trabalho do ator torne-se algo morto [...]. Todo o método de trabalho de Stanislavski ensina ao ator a faculdade de sentir com grande precisão a menor ruptura da continuidade natural acontecida no seu jogo, que é causa de todos os fracassos, de todas as dificuldades, que sempre levam ao falso jogo, ao clichê mecânico, a uma interpretação fria e formal”.

20 Segundo Stanislavski, “a tensão dos músculos, que tem sua fonte na tensão interior, era o efeito de ignorar as leis da natureza (...) eternas e inflexíveis que impõem as normas do bom senso” (Tyszka, 1988).

## Conclusão

Bem antes do “grande reformador” do jogo do ator que foi Stanislavski, François Delsarte tentou compreender os mecanismos do movimento natural. Alguns dizem mesmo que suas teorias estão na base de trabalhos posteriores sobre o movimento (Laban, a teoria cinésica de Birdwhistell); e os exercícios que ele preconiza têm semelhanças com certas técnicas de relaxamento – a Técnica de Alexander, o Método Feldenkrais e até o tai chi chuan (Kirby, 1972).

Mas esse “genial descobridor”, para retomar a fórmula de Adolfo Andrade (1988), era talvez muito avançado para o seu tempo, daí o fracasso da passagem de sua teoria à prática, como resume Lee Strasberg (*apud* Cole; Chinoy, 1995, p. 187): “a época não estava pronta. Pois a compreensão do consciente e do inconsciente, o funcionamento do sentido e do conhecimento do comportamento afetivo não tinham ainda sido suficientemente desenvolvidos para serem concretamente usados na prática”.

Garantimos pessoalmente que se o termo *delsartiano* for usado nos futuros estudos sobre o ator, ele não será mais usado para qualificar um ator do qual o gestual é exagerado ou do qual as expressões são apenas uma sequência aprendida de figuras estáticas. Na esteira dos dançarinos, que mostram suas ambições, sobretudo durante a exposição que eles dedicaram a Delsarte há uns 10 anos em Toulon, de “atualizar uma pesquisa incessante, não publicada, mal compreendida, esquecida ou deformada”, tentamos fazer um balanço sobre a verdadeira contribuição de Delsarte ao jogo do ator nos Estados Unidos, distinguindo-o do simples *delsartismo* com o qual ele é geralmente confundido.

### Referências bibliográficas

ABIRACHED, Robert. Les jeux de l'être et du paraître. In: COUTY, Daniel; REY, Alan (org.). *Le Théâtre*. Paris: Bordas, 1980.

ALLARD, Odete. *Isadora, la danseuse aux pieds nus ou La révolution isadorienne: d'Isadora Duncan à Malkovsky*. Paris: Édition des Écrivains associés, 1997.

ANDRADE, Adolfo. *Pour une danse enfin libre*. Paris: R. Lafont, 1988.

ARNAUD, Angélique. *Delsarte, ses cours, sa méthode*. Paris: Dentu, 1859, p. 12.

AUBERT, Charles. *L'Art Mimique, suivi d'un Traité de la Pantomime et du Ballet*. Paris: E. Meuriot, 1910.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris, Nathan, 2001.

BOURCIER, Paul. *Histoire de la danse en Occident*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

CHALFA RUYTER, N. L. The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism. *Contributions to the study of music and dance*, v. 56, 1999.

CHAOUCHE, Sabine. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes: de l'action oratoire à l'art dramatique, 1657-1750*. Paris: Honoré Champion, 2001.

CHAOUCHE, Sabine. *L'art du comédien: déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique, 1629-1680*. Paris: Honoré Champion, 2001.

COLE, Toby; CHINOY, Helen Krich (org.). *Actors on Acting: The Theories, Techniques and Practices of the World's Great Actors, Told in their own words*. New York: Crown, 1995.

CONFÉRENCE sur les techniques du cinéma (1917-18), Fonds Edmond Benoît-Lévy, Paris, Bibliothèque Nationale de France, centre Richelieu, département Arts du Spectacle.

DASGUPTA, Gautam. Commedia Delsarte. *Performing Arts Journal*, v. 15, n. 3, p. 95-102, 1993.

DELSARTE, François. Esthétique appliquée – Des sources de l'art. *Conférences de l'Association philotechnique*. Paris: Victor Masson et fils, 1865.

DICTIONNAIRE encyclopédique du théâtre. Acteur [verbete]. Larousse, 1998.

DOBBELS, Daniel. *Martha Graham*. Paris: ed. Bernard Coutaz, 1990.

DOUAILLER, Charles. *Manuel technique et pratique du tragédien et comédien lyrique*. Paris: Impr. Berger & Chause, 1911.

Dossiê Os Estudos Atorais – [revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos](http://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos) – ISSN 2175-8689 – v. 22, n. 1, 2019.

DOI: 10.29146/eco-pos.v22i1.26391

DOUCHET, Jean. Le naturalisme, passage obligé du cinéma. In: *Le Naturalisme au cinéma. Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique*, n. 7, printemps 1994.

DYER, Richard. *Stars*. London: BFI, 1979.

GRAHAM, Cooper C. Unmasking Feelings: The Portrayal of Emotions in the Biograph Films of 1908-1910. In: *Library of Congress Performing Arts Annual*, 1988. Ed. Iris Newsome. Washington: Library of Congress, 1989.

GRAHAM, Martha. *Blood memory*. New York: Doubleday, 1991.

HIGSON, Andrew. Film acting and independent cinema. *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*, p. 155-182, 1991.

KIRBY, E.T. The Delsarte Method: Three Frontiers of Acting. *The Drama Review*, vol. 16, n. 1 (T. 53), mar. 1972.

KRESS, E. *L'Art mimique au cinématographe: le geste et l'attitude*, Huitième Conférence. Paris: Cinéma-Revue, Bibliothèque Générale de la Cinématographie, 1913.

LAVATER, J.G. *La physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*. Lausanne: L'âge d'homme, 1979.

LE BRETON, David. *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris: Anne-Marie Métailié, 2003 [1992].

MARCHAND, René; WEINSTEIN, Pierre. *Le cinéma dans la Russie nouvelle 1917-1926*. Paris: Ed. Rieder, 1927.

McGILLIGAN, Patrick. *Tender Comrades*. New York: St. Martin's Press, 1997.

McTEAGUE, James. *Before Stanislavsky: American Professional Acting Schools and Acting Theory 1875-1925*. Metuchen: Scarecrow, 1993.

MOORE, Sonia. *Stanislavski Revealed: The Actor's Guide to Spontaneity Stage*. New York: Applause Theatre Books, 1991.

NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. University of California Press, 1988.

PAQUET, Gérard. *François Delsarte, 1811-1871: Sources-pensée*: exposition du 21 mars au 14 mai 1991, Musée de Toulon, Theatre Nat. Danse & Image, 1996.

PAQUET, Gérard. *François Delsarte, 1811-1871: Sources-Pensées*, 1991, in-4 broché de 127 pages, couverture rempliée, avant-propos de Gérard Paquet. Exposition du 21 mars au 14 mai 1991. Exposition au théâtre national de la danse et de l'image.

PASTIMES at Home and School. *A Practical Manual of Delsarte Exercises and Elocution*. Chicago: W.B. Conkey Co., 1897.

PORTE, Alain. *François Delsarte: une anthologie*. Paris: Éd. IPMC, 1992.

PUDOVKIN, Vsevolod. Le travail de l'acteur de cinéma et le système de Stanislavsky. *Recherches soviétiques*, n. 3, 1956, "Cinéma", Paris.

SHAFTESBURY, Edmund. *Lessons in the art of acting*. Washington: Martyn College Press, 1889.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Un art populaire et savant. *Comédie-Française*, n. 162, 1. nov. 1987.

SHAWN, Ted. *Every Little Movement: a Book about Delsarte*. New York: Witmark & Sons, 1954 (Dance Horizons, 1974).

STEBBINS, Geneviève. *The Delsarte System of Expression*. New York: Edgar S. Werner, 1885.

TATGE, Catherine. *Martha Graham, le corps révélé*. Arts, La Cinquième, diffusé sur Arte le 16 novembre 1997.

TAYLOR, George. François Delsarte: A Codification of Nineteenth-Century Acting. *Theatre Research International*, vol. 24, n. 1, 1999.

TYSZKA, Juliusz. Le Système Stanislavski et la convention naturaliste du théâtre (le bon sens et la vraisemblance dans le jeu de l'acteur). *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, octobre-décembre 1988.

VITEZ, Antoine Vitez. La méthode des actions physiques de Stanislavski. *Théâtre populaire*, n. 4, novembre-décembre 1953.

WILSON, Garff B. *A history of American acting*. Indiana University Press, 1966.

ZOLA, Émile. *Le naturalisme au théâtre*. Bruxelles: Complexe, 2003 [1881].