



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

VANESSA CRISTINA PETRONCARI

NO PRINCÍPIO É O VERBO: PENSANDO A PALAVRA NO
TRABALHO DO ATOR A PARTIR DO SISTEMA DE STANISLÁVSKI

*IN THE BEGINNING IS THE VERB: ANALYZING THE WORD AS
VERBAL ACTION IN THE ACTOR'S WORK THROUGH THE
STANISLAVSKI SYSTEM*

CAMPINAS
2019

VANESSA CRISTINA PETRONCARI

NO PRINCÍPIO É O VERBO: PENSANDO A PALAVRA NO
TRABALHO DO ATOR A PARTIR DO SISTEMA DE STANISLÁVSKI

*IN THE BEGINNING IS THE VERB: ANALYZING THE WORD AS
VERBAL ACTION IN THE ACTOR'S WORK THROUGH THE
STANISLAVSKI SYSTEM*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Performing Arts, in the area of Theater, Dance and Performance.

ORIENTADOR: EDUARDO OKAMOTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA VANESSA CRISTINA PETRONCARI, E ORIENTADA PELO PROF. DR. EDUARDO OKAMOTO.

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P448n Petroncari, Vanessa Cristina, 1988-
No princípio é o verbo : pensando a palavra no trabalho do ator a partir do Sistema de Stanislávski / Vanessa Cristina Petroncari. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Eduardo Okamoto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Sistema de Stanislavski. 2. Interpretação teatral. 3. Teatro. I. Okamoto, Eduardo, 1980-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: In the beginning is the verb : analyzing the word as verbal action in the actor's work through the Stanislavski System

Palavras-chave em inglês:

Stanislavski System

Theater interpretation

Theater

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Eduardo Okamoto [Orientador]

Elena Nikolaevna Vassina

Suzi Frankl Sperber

Data de defesa: 27-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-7825-417X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2722676466911038>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

VANESSA CRISTINA PETRONCARI

ORIENTADOR: EDUARDO OKAMOTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. EDUARDO OKAMOTO
2. PROFA. DRA. ELENA NIKOLAEVNA VASSINA
3. PROFA. DRA. SUZI FRANKL SPERBER

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.08.2019

*À mãe e ao pai,
Maria Cristina e Jácomo*

*“Você é o filho de alguém”
- Grotowski*

AGRADECIMENTOS

Ao meu irmão, Marcelo, tranquilidade admirável e invejável.
À toda minha família, mãe, pai, avós, avôs, tias, tios, primas, primos, tias-avós, tios-avôs;
todos que compõem meu léxico e minha sintaxe.

Ao orientador, professor, diretor e amigo Eduardo Okamoto, referência ética e técnica
sobre o fazer teatral, ponto crucial na trajetória. Olhar generoso, atento e certo.
À Suzi Sperber, primeira acolhida na Unicamp. Encontro que pulsa. A Suzi não está na
esfera humana: a mim, ela se assemelha a uma força ancestral que vem ao mundo para
iluminar o caminho dos reles mortais.

À Elena Vássina, pela disponibilidade em me receber em suas aulas na USP e
compartilhar com tanta alegria conteúdos preciosíssimos sobre Stanislávski e o Sistema.

À Maria Thaís, ponto fundamental de reflexão sobre o Sistema, pedagoga atenta,
presença forte.

A Dante Arruda, pela pureza da amizade que nos alimenta e nos fortalece.

A Bruno Rods, fiel escudeiro, apoio imensurável.

À Jabi, Nay, Ana, Fabi, Ju.

À Velha Cia pela acolhida em tempos de travessias tão *turbulas*. Um cais.

Aos funcionários do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

Aos professores do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

*Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe.*

Adélia Prado

*Repetir um sentimento que se viveu por acaso em cena é como
tentar reviver uma flor morta. Não é melhor se dedicar a cultivar
algo novo, em vez de reanimar o que já se extinguiu? O que é
preciso fazer para isso? Antes de tudo, não se deve pensar na flor
em si mesma, mas regar suas raízes, ou plantar uma nova
semente e cultivar outra flor.*

Stanislávski

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a um estudo do Sistema de Stanislávski em suas obras e de discípulos, evidenciando a palavra enquanto ação verbal e como ponto de partida para o trabalho do ator, não de chegada. Acreditamos que a palavra se configure como elemento chave de entendimento do Sistema devido à capacidade que possui em transpassar e unir seus elementos fundamentais para se chegar aos seus alvos fundamentais.

Palavras-chaves: Sistema Stanislávski; interpretação teatral; teatro.

ABSTRACT

This research proposes a study about the Stanislavski System in his own Works and in his disciples', highlighting the word as verbal action and as a starting point for the actor's work, rather than a final result. We believe that the word is a key element for the understanding of the System due to its ability to transcend and unite its fundamental elements to its fundamental goals.

Keywords: Stanislavski System; theatrical interpretation; theater.

SUMÁRIO

Introdução	12
1 – A que este trabalho se destina?	12
2 – A parte que me cabe	20
1. Capítulo 1- Mapeando o terreno	27
1.1 - Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou (TAM)	28
1.2 – Traduções e versões	34
1.3 - Sistema e método.....	37
1.4 – “O último Stanislávski”	39
2. Capítulo 2 – Abrindo caminho: alvos e instrumentos	44
2.1 - Alvos fundamentais do Sistema: espírito humano, verdade, natureza criadora e subtexto	45
2.1.1 – Verdade	45
2.1.2 – Subtexto	46
2.1.3 - Vida do espírito humano e natureza criadora.....	47
2.2 - Instrumentos fundamentais do Sistema: se, circunstâncias propostas e ação.....	50
2.2.1 – “Se mágico”	51
2.2.2 – Circunstâncias propostas	52
2.2.3 – Ação	53
2.3 – Palavra: eixo estruturador do Sistema	55
2.3.1 – Ação verbal	57
3. Capítulo 3 – Penetra inquietamente no reino da palavra	60
3.1 – Improvisação como instrumento de análise	60
3.1.1 – <i>Études</i>	63
3.1.2 – Tio Vânia	69
3.2 – Nos domínios da palavra	78
3.2.1 - Chegar à palavra ou partir da palavra?	78
3.2.2 – Pulsão de ficção	82
3.3 – Amarrações	84

4. Considerações finais.....	86
5. Referências.....	88
6. Anexos.....	91

INTRODUÇÃO

1- A que este trabalho se destina?

Esta pesquisa propõe um estudo da palavra enquanto elemento transversal do Sistema¹ de Konstantin Stanislávski. Para isso, as bases principais e pontos de partida são estudos de Stanislávski e discípulos, sobretudo Maria Knébel², que trabalhou intensamente com ele em seus últimos anos de vida, (fase em que começou a formular procedimentos de trabalho que, posteriormente, foram chamados de *método das ações físicas* e *análise ativa*³), além de pesquisadores que recentemente têm se dedicado a repensar o entendimento dos trabalhos de Stanislávski no Brasil.

É inegável a importância que o mestre russo teve e continua tendo para o teatro, sobretudo euro-ocidental⁴. Ele se tornou uma referência para o teatro mundial por ser um dos primeiros a sistematizar o trabalho do ator, destacando seus aspectos técnicos e éticos e, com isso, combatendo a ideia de que ao ator bastava sua inspiração ou talento. Assim, ele compôs um sistema investigando instrumentos de análise e trabalho para o ator, através de composições, treinamentos e apresentações públicas. Para tal, um apoio importante foram as ações físicas, buscando *construir uma gramática da arte dramática* (apud TAKEDA, 2003, p. 361).

Ao longo de suas pesquisas (às quais temos acesso)⁵ o objetivo de suas buscas nunca se modificou: a *vida do espírito humano*, ou seja, o que tornaria um trabalho artístico vivo e verdadeiro.

¹ O Sistema de Stanislávski refere-se aos seus estudos acerca do trabalho do ator. Durante anos de trabalho, Stanislávski fez anotações, reflexões e conclusões sobre o fazer teatral com a intenção de mapear quais elementos poderiam ser trabalhados pelo ator para desenvolver e aprimorar seu trabalho técnico e eticamente.

² Maria Knébel (1898 – 1985) foi uma importante atriz, diretora e pedagoga russa. Uma das mais renomadas discípulas de Konstantin Stanislávski, trabalhou também com Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko e Michael Chekhov. Foi assistente de Stanislávski no período final de sua vida, no desenvolvimento da análise ativa, e após a sua morte continuou trabalhando sobre a ação verbal.

³ Stanislávski não chegou a nomear seu procedimento de trabalho nesta fase (no fim de sua vida). Ele estava centrando seu foco de pesquisa nas ações físicas e usava expressões como “meu novo método de trabalho”, “meu procedimento atual”, “a técnica que estou desenvolvendo”, mas não chegou a uma conclusão nem a uma nomeação. Os termos “método das ações físicas” e “análise ativa” foram dados por seus discípulos posteriormente (mais precisamente por Mikhail Kédrov e Maria Knébel, respectivamente).

⁴ A Rússia não é exatamente Ocidente nem Oriente, e sim um país cujo largo território está inserido em terras que convencionalmente são chamadas de Oriente e Ocidente, contemplando, com isso, diversos contextos sociais e culturais. O TAM (Teatro de Arte de Moscou) teve influência no mundo teatral como um todo, mas sobretudo seus trabalhos tiveram e continuam a ter reverberações na Europa e EUA devido a apresentações e turnês.

⁵ É preciso levar em consideração que nem todos os estudos de Stanislávski foram publicados nem sequer na Rússia. Muitas coisas ainda restam apenas manuscritas e guardadas e outras foram censuradas e suprimidas pelo

Não importa que a montagem do diretor de cena e a interpretação dos atores sejam realistas convencionais, direitistas, impressionistas ou futuristas, contanto que sejam convincentes, isto é, verdadeiras ou verossímeis, bonitas, artísticas, elevadas, e transmitam a vida autêntica do espírito humano, sem a qual não existe arte. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 431.)

Para revelar a *vida do espírito humano*, o trabalho artístico deve ser verdadeiro. Parece simples, mas como se alcança a verdade em um trabalho teatral? Como se trabalha com a verdade? Prestando atenção a estes poucos vocábulos que já utilizamos inicialmente (“verdade”, “vida”, “espírito”), parece que estamos em um campo subjetivo e abstrato. O louvável das pesquisas de Stanislávski, no entanto, foi ter trabalhado estes conceitos (e mais outros tantos) de forma concreta, entendendo o teatro como fazer artesanal, concreto e trabalhoso, não pautado apenas na inspiração e talento dos sujeitos. Obviamente, há atores admiráveis pelo seu talento e inspiração, mas quem não os possui trabalha como no teatro? Deve haver práticas que possibilitem o ator desenvolver-se e aprimorar suas competências sem que necessite de talento, dom e inspiração. O teatro deve ser possível para qualquer pessoa que deseje fazê-lo e não apenas para abençoados e iluminados.

Stanislávski foi capaz de desvendar muitos dos “segredos” da técnica de ator, que nossos grandes artistas dominavam, mas que ainda não conseguiam explicar a seus alunos de maneiras suficientemente clara, ainda que tentassem fazê-lo de todo o coração. (TOPORKOV, 2015, p. 20.)

O trabalho de Stanislávski era conduzido pelos questionamentos acerca da especificidade artística do teatro, e de como o ator poderia dar conta da complexidade da criação artística, não através da reprodução (imitação) da vida em cena, mas através de uma organicidade que pudesse mostrar o espírito humano de forma sempre viva, ou seja, priorizando a *experiência do vivo*.

Konstantin Serguêievitch não estava só na aspiração por uma arte realista perspicaz que fosse, na expressão de N.G. Tchernichévski, capaz de “trazer o futuro para o presente”. Junto de seu parceiro Nemirôvitch-Dântchenko, encontrou um caminho para a realização desse objetivo: definiu com uma precisão surpreendente o que é particular, específico da arte cênica e quais são as condições excepcionais em que

regime soviético. Da parte que foi publicada, nem tudo foi traduzido para o português nem chegou ao Brasil. E parte do material a que temos acesso não foi traduzida direto do russo, ou seja, há, de fato, muitos filtros entre as pesquisas de Stanislávski e o que chegou ao Brasil até hoje. Isso faz com que muitas camadas se interponham, muitas informações sejam perdidas, modificadas e interpretadas de diferentes maneiras. Ou seja, estamos trabalhando com um quebra-cabeças que provavelmente esteja com peças faltando.

ocorre o processo de criação. É o que torna seu sistema verdadeiramente científico. (KNÉBEL, 2016 p. 119 e 120.)

Stanislávski era ator, diretor e pedagogo, trabalhando no teatro amador, no TAM (Teatro de Arte de Moscou) e depois nos estúdios. Os estúdios eram espécies de núcleos experimentais em que se priorizavam a pesquisa e estudo do ator e não a montagem de espetáculos e construção de um repertório, como no TAM. Stanislávski registrava por escrito observações, dúvidas, questionamentos, reflexões e conclusões, acumulando, portanto, enorme material. Parte desse material passou a ser organizado e compilado, o que resultou mais tarde em suas obras, conhecidas como Sistema⁶. Assim, seus escritos reúnem mais de 30 anos de trabalho sério e engajado, configurando-se como revolucionário e inovador para a época e que tem servido de base e referência a inúmeras escolas formativas de teatro até os dias de hoje.

[...] o trabalho empreendido por Stanislávski não fez apenas parte de uma reforma estética do teatro, mas também de uma gigantesca revolução paradigmática que demoliu o edifício teatral que existia e construiu um novo, desde as bases. Ao olhar de nosso momento histórico, percebe-se que essa revolução empreendida por Stanislávski deslocou o ponto de vista do teatro sobre si mesmo, resolvendo o paradoxo do ator no drama. Stanislávski é quem entende que a definição aristotélica de drama diz respeito apenas à dramaturgia, e que, na prática, a *mimese* da ação deveria ser substituída pela *ação autêntica*. (Moschkovich in TOPORKOV, 2015, p.9.)⁷

Segundo Maria Knébel, Stanislávski *declarou guerra à passividade do ator em qualquer forma que esta se manifestasse – fosse durante o trabalho sobre o papel ou durante as atividades do coletivo teatral, durante a criação do espetáculo ou mesmo durante o processo de sua execução* (KNÉBEL, 2016, p.21). Assim, ao combater a passividade do ator, Stanislávski sinalizou o conceito de *ação*⁸ como o cerne de seu Sistema: o ator deve estar

⁶ O único livro que foi inteiramente editado por Stanislávski foi *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo*, (publicado na Rússia logo depois de sua morte, em 1938) o primeiro do que seria seu grande projeto de publicação. No total, a obra sobre o Sistema seria composta por 8 volumes, no entanto Stanislávski nunca conseguiu compilar e organizar de fato como desejava seus estudos, isto porque ele sempre estava revendo suas anotações e modificando-as. Seus livros na Rússia foram publicados depois de sua morte. Com exceção do primeiro, os demais foram compilados por sua filha e seus discípulos.

⁷ Vassíli Toporkov foi um renomado ator russo que trabalhou com Stanislávski de 1927 até o fim da vida deste, em 1938. Toporkov, junto com Maria Knébel, é um dos responsáveis pelo registro da última fase de trabalho de Stanislávski. Em 2015 um livro de Toporkov foi traduzido diretamente do russo para o português por Diego Moschkovich: *Stanislávski ensaia*.

⁸ Principalmente em seus últimos anos de vida e trabalho, fase em que trabalhava intensamente sobre o que posteriormente foi nomeado de “método das ações físicas”.

sempre em ação, sempre agindo, seja através do corpo, da palavra ou do pensamento. A ação é a unidade básica de trabalho do ator, como se fosse a nota musical para um músico. Executar uma ação, entretanto, vai além de apenas fazer movimentos ou estar em movimento. Segundo Eugênio Kusnet⁹, um dos principais disseminadores da obra de Stanislávski no Brasil:

- 1) A ação sempre obedece à lógica.
- 2) A ação é sempre contínua e ininterrupta.
- 3) A ação sempre tem, simultaneamente, dois aspectos: ação interior e ação exterior.
- 4) Não existe ação sem objetivos. (KUSNET, 1975, p.35.)

Neste contexto, a palavra foi redimensionada enquanto expressão. Pensar, portanto, a palavra enquanto ação (ação verbal) foi um caminho sofisticado e inovador iniciado por Stanislávski e posteriormente, após a sua morte, continuado por Maria Knébel. O objetivo era evitar a declamação monótona e mecânica do texto, tão comum na época.

Naquele tempo florescia a arte da declamação (inclusive a da melodeclamação), que, na escola, era considerada a mais importante. Durante a primeira metade do primeiro ano de ensino, em vez de se ensinar as bases da interpretação, ensinava-se aos recém-chegados, apenas a arte “oratória”, que não tinha relação direta alguma com a arte do ator em cena. À época, claro, pouco se entendia dessa arte, e três quartos do ano letivo eram desperdiçados com aulas inúteis e de certa forma nocivas para a nossa arte. Frequentemente se observava que um aluno que obtinha sucesso com a declamação no primeiro ano mostrava-se relativa ou mesmo completamente incapaz assim que passava propriamente à ação dramática. (TOPORKOV, 2015, p.21.)

Muito cedo o realismo da dramaturgia russa obrigou seus atores a abandonar a declamação convencional, bastante comum nos palcos europeus da época. Pelo fato de a arte da “palavra cantada com o coração”¹⁰ ser muito mais complicada e difícil que a arte da afetação falsa, da declamação artificial e da retórica estridente, a história da formação do teatro realista russo está repleta de buscas, reflexões e desbravamentos de caminhos que levassem o ator à palavra verdadeira em cena. (KNÉBEL, 2016, p. 117)

Evitando as falas decoradas e reproduzidas mecanicamente, Stanislávski buscava conferir verdade ao que estava sendo dito, e mais uma vez, buscava o caminho da ação em

⁹ Eugênio Shamansky Kuznetsov (1898 – 1995) foi um ator e diretor teatral. Nasceu na Ucrânia e recebeu influências da escola de Stanislávski fazendo teatro amador nos países bálticos (Letônia, Lituânia e Estônia). Imigrou para o Brasil em 1926, dedicando-se inicialmente ao comércio. Após 1950 começou a trabalhar no teatro, tendo atuando no Teatro Oficina e no Teatro de Arena. Integrou o elenco da montagem de *Pequenos Burgueses* do Teatro Oficina que estreou em 1963, ocasião que permitiu um estudo do Sistema de Stanislávski por este grupo devido, sobretudo, a sua presença.

¹⁰ Expressão de Stanislávski para se referir à palavra dita com verdade e não decorada e declamada.

cena, e não da reprodução. Para que algo em cena seja convincente, é necessário agir de fato, e não imitar uma ação. Neste sentido, ele passou a investigar o que estaria por trás da palavra, o que a motivaria e o que a transformaria em ação verbal e não a reduziria apenas à emissão do texto.

Hay, además, otras fastidiosas condiciones que matan la comunicación humana viva. Resulta que el texto, frecuentemente repetido en los ensayos en las numerosas funciones, se va banalizando y de las palabras desaparece su contenido interno, quedando mecanizado. Para merecerse el derecho a estar sobre las tablas hay que hacer algo en la escena¹¹. (STANISLAVSKI, 2009, p. 143.)

O “fazer algo em cena” a que se refere Stanislávski, está ligado ao conceito de ação, alternativa apontada por ele para não se cair na reprodução de uma fala mecânica. Assim, o trato com a palavra enquanto ação verbal está ligado a outras questões, como as elencadas por Kusnet (citado anteriormente) ao se referir ao conceito de ação: a palavra sempre obedece à uma lógica; pode ser vista como a ação exterior correspondente / reflexo de uma ação interior; e não existem palavras sem objetivos. Aqui é importante diferenciar *ação verbal* e *ação vocal*. A primeira é o objeto de estudo desta pesquisa, que entende a palavra em si como ação; já a ação vocal é centrada no ato de emitir sons (palavras ou não). Desta forma, a ação verbal é sempre ligada a um processo complexo do pensamento do ator e que tem um objetivo ao ser externalizada através da fala.

Acreditamos que a palavra, enquanto ação verbal, se configure como um dos elementos chave de entendimento do Sistema de Stanislávski, ainda que isto não esteja explicitamente enunciado desta forma em seus escritos. Isto se dá devido à capacidade que a palavra possui em transpassar e unir os *instrumentos fundamentais* de trabalho do Sistema para se chegar a seus *alvos fundamentais*¹².

Estamos chamando de *alvos fundamentais* do Sistema o que Stanislávski sinaliza como objetivos ou pontos de chegada no trabalho do ator: *natureza criadora*, *vida do espírito humano*, *verdade* e *subtexto*. Embora ele não os agrupe desta forma, podemos entender que ele desenvolveu o Sistema visando ao aprimoramento de competências do ator. Assim, para desenvolver-se na arte da atuação, busca-se atingir tais instâncias. Como cada ator é diferente

¹¹ Há outras condições irritantes que matam a vida da comunicação humana. Acontece que o texto, frequentemente repetido nos ensaios e em numerosas apresentações, vai se banalizando e o conteúdo interno das palavras desaparece, tornando-se mecânico. Para ter o direito de estar no palco, deve-se fazer algo em cena. (Trad. minha)

¹² *Alvos fundamentais* e *instrumentos fundamentais* do Sistema são expressões propostas por nós nesta pesquisa, Stanislávski não utiliza esta nomenclatura.

e possui potências específicas, Stanislávski entendeu que um bom ator é aquele que consegue trabalhar sobre si mesmo, empreendendo um trabalho de conhecimento constante de sua natureza criadora, da vida do espírito humano e de sua verdade.

O subtexto foi agrupado nesta categoria porque entendemos que este elemento trazido pelo Sistema se refere a estruturas autônomas de pensamento a serem mais acessadas do que produzidas. O subtexto está no campo na linguagem: diz respeito à relação entre linguagem e pensamento. Tal relação é de fundamental observação para o ator pois ela se dá, na maior parte do tempo, de forma natural e autônoma, em instâncias ligadas à natureza do ator, e nem sempre passíveis de controle racional. Diferentemente do *monólogo interior*: este sim, pressupõe uma composição e mobilização consciente por parte do ator. Assim, entendemos o subtexto como um elemento que deve ser acessado e observado em primeiro lugar, em vez de mobilizado como um instrumento (como podemos fazer com o *se* e as *circunstâncias propostas*, por exemplo).

Assim, para se acessar/chegar aos *alvos fundamentais*, o Sistema propõe *instrumentos fundamentais* de investigação para o ator: *se* e *circunstâncias propostas*, que são dispositivos propulsores capazes de colocar o ator em *ação*. Quando um ator se coloca nas circunstâncias propostas pela dramaturgia e se pergunta “o que eu faria se eu estivesse nessas circunstâncias?” ele se põe uma provocação e deve responder com uma ação. Assim, o *se*, as circunstâncias propostas e a ação (instrumentos fundamentais do Sistema) são dispositivos que podem levar o ator a acessar e revelar sua natureza criadora, a vida do espírito humano, a verdade e o subtexto (alvos fundamentais do Sistema).

Tendo em vista esses dois grupos de organização que estamos propondo nesta pesquisa, a palavra *se* mostra como eixo fundamental do Sistema e do trabalho do ator. Ela seria um elemento estruturante que liga os meios de ação do ator (os instrumentos fundamentais) aos seus objetivos (alvos fundamentais). Isto porque a palavra enquanto ação verbal pode ser uma via de mão de dupla. Ela é a ação externa de uma ação interna iniciada nas instâncias interiores do ator (“onde”¹³ estariam os alvos fundamentais), sendo, portanto, uma espécie de expressividade para uma essência interior do ator. E ela pode também ser um

¹³ Coloco a palavra **onde** entre aspas por entender que a natureza criadora, a vida do espírito humano, a verdade e o subtexto não são exatamente coisas que estão em um determinado lugar. Stanislávski parece intuir aspectos do subconsciente, mas não chega a aprofundá-los, chamando este “lugar” de “bolsão do inconsciente” em alguns escritos. Lá, o ator conseguiria acessar aspectos íntimos para trabalhar sobre si mesmo. O que estamos chamando de alvos fundamentais, estariam neste “lugar”.

caminho de acesso à natureza criadora do ator, nos mostrando como nossos impulsos estão relacionados às nossas instâncias interiores.

O caminho mais conhecido pela maioria de todos nós é de que as palavras dão uma roupagem a sentimentos e sensações, se configurando como um vetor que opera de dentro para fora. No entanto, seria possível pensar também em um vetor de fora para dentro? Pensamos que sim: a palavra pode ser também um impulso para se chegar às instâncias interiores da mente humana (relacionando-se com o subconsciente¹⁴). Isto se dá porque a linguagem oral funciona de forma autônoma, não sendo controlada o tempo todo pelo locutor. Nossas escolhas lexicais, por exemplo, são embrenhadas pela nossa trajetória de vida e pelo repertório sócio cultural a que tivemos acesso e que continuamos a alimentar. Desta forma, a linguagem que falamos, da forma como falamos, é transpassada por elementos, episódios e trajetórias que fazem parte de nossa personalidade sem que precisemos lembrar exatamente tudo que ocorreu em nossa trajetória de vida o tempo todo.

A palavra liberada como impulso (principalmente em situações de improvisações, em que o ator pode se sentir mais livre de marcas e textos) pode funcionar como um vetor de fora para dentro, revelando aspectos de sua personalidade e, portanto, de sua essência criativa. Através da palavra que falamos, conseguimos acessar nossa natureza criadora, a vida do espírito humano, a verdade e o subtexto. Nas dinâmicas de improvisação propostas por Stanislávski mais ao fim de sua vida (os *études*), era importante para o diretor e ator observarem quais palavras eles utilizavam em tais circunstâncias assim como as estruturas sintáticas, isto porque a palavra ajuda a organizar o pensamento do ator, assim como possibilita pensar o próprio pensamento. Nossa hipótese é de a palavra perpassa todo o Sistema estruturando o trabalho do ator não só enquanto expressividade de uma essência, mas também enquanto própria essência. Assim, em vez de pensar a palavra como ponto de chegada para o ator, propomos pensá-la como ponto de partida.

Estudar o Sistema de Stanislávski através da bibliografia deixada por ele e a partir dos escritos de seus discípulos - sobretudo Maria Knébel - é importante enquanto processo formador para o ator. Seu Sistema pode fornecer estratégias e pistas investigativas para que o ator desenvolva e potencialize seu instrumental a partir do domínio técnico de certas competências, como o trabalho com o texto e a ação verbal. As pesquisas junto ao Teatro de Arte de Moscou foram pioneiras neste sentido, passando a ser referências primárias para

¹⁴ A ideia de subconsciente no Sistema será retomada no capítulo 3, em que busco aprofundar a relação entre pensamento e linguagem no trabalho do ator.

diversas outras escolas de teatro, por isso o interesse e a prioridade em estudar esta tradição através do Sistema de Stanislávski.

Por mais justas que sejam as palavras de pessoas ligadas à cena russa sobre a natureza da palavra na arte teatral, nenhuma delas criou uma *teoria* sobre a fala. Isso foi feito pelos grandes fundadores do Teatro de Arte de Moscou: K. S. Stanislávski e V. I. Nemirôvitch-Dântchenko. Eles estruturaram as observações e reflexões esparsas sobre a fala cênica, sintetizaram-nas e fizeram delas um sistema que foi sendo complementado no decorrer de longos anos de experiência prática. O sistema de Stanislávski vai além de nos revelar as *leis objetivas* da fala cênica. Esse sistema, cujo cerne é a ideia de que a **fala cênica em si constitui a ação principal**¹⁵, cria uma série coerente de *procedimentos pedagógicos* e de hábitos que permitem ao ator dominar conscientemente a palavra do autor e fazer com que essa palavra seja atuante, ativa, direcionada para um alvo específico e cheia de vida. (KNÉBEL, 2016, p. 118 e 119.)

Traduções mais recentes diretas do russo para o português acerca do Sistema têm possibilitado rever o trabalho de Stanislávski, principalmente em relação à palavra. Em 2016, Marina Tenório e Diego Moschkovich publicaram no Brasil uma tradução inédita em português de livros de Maria Knébel, organizados por Anatoli Vassíliev, importante diretor russo, aluno de Knébel, e que trabalha com o Sistema de Stanislávski. Nesta obra, Maria Knébel traz a palavra como elemento fundamental do sistema de trabalho de Stanislávski:

A arte dramática é uma arte complexa, que guarda em si uma série de componentes. O mais importante deles é a *palavra*, que atinge diretamente o espectador e age sobre ele. **A ação verbal é a pedra angular da arte dramática**, a base da arte do ator em cena. A capacidade de dizer em cena o texto do autor está intimamente ligada à habilidade do ator de **pensar e revestir seus pensamentos com as palavras fornecidas pelo autor**. A luta contra a pronúncia mecânica e a conquista do **autêntico pensar em cena** são tarefas que devem adquirir cada vez mais importância no trabalho de cada grupo teatral.¹⁶ (Ibidem, p.19.)

Esta publicação sintetiza duas obras que já haviam sido publicadas separadamente em espanhol: *El Último Stanislavski* e *La Palabra en la Creación Actoral*. O primeiro volume trata justamente do processo de uso da ação física (através de improvisações e *études*) como metodologia de análise da obra dramaturgica e de composição do papel. O outro da expressividade da palavra na criação do ator. Reunidas numa mesma publicação, no conjunto,

¹⁵ Grifo meu.

¹⁶ Grifos meus.

ambos viabilizam uma leitura mais precisa da correlação entre palavra e ação – especialmente nos últimos anos de estudo de Stanislávski.

Vale dizer que esta correlação ajuda a desfazer um mal-entendido frequente no estudo acerca do “método das ações físicas”. Isto porque, a última fase de trabalho de Stanislávski procura tomar o improviso como forma de análise do papel. Assim, o ator, antes mesmo de decorar as falas da personagem, improvisa trechos e cenas a fim de se reconhecer os impulsos geradores de ação. Com esta proposição, não raro, entende-se que Stanislávski, em seus últimos estudos, dava pouca importância à poesia do dramaturgo. Na verdade, porém, a ideia é que o ator deveria “chegar” (num caminho que inclui uma linha contínua de pensamento) à palavra do autor. Ou seja, o diretor russo pretendia confiar ao ator a tarefa (afastando-o da passividade, portanto) de compreender através da ação, profunda e intimamente, as palavras do autor antes de pronunciá-las.

Desta forma, entende-se que um estudo bibliográfico do Sistema de Stanislávski e discípulos repensando a palavra torna-se pertinente e fundamental, tendo em vista as possibilidades abertas com as traduções recentes no Brasil. Um mergulho nesta tradição pode significar uma renovação do interesse do uso da palavra no teatro.

Grande parte dos estudos sobre o trabalho do ator, no século XX, tem origem nos escritos de Stanislávski. A intensidade das descobertas do TAM em sua primeira década de existência fez com que muitas das ideias ali discutidas reverberassem até hoje nos palcos de todo o mundo. Concebendo um novo sistema, sobretudo ético, questionou-se ali a relação dos atores uns com os outros, com seus papéis e com o texto dramático e, também, a relação da encenação com a plateia e da plateia com o teatro. O diretor assumiu o status de encenador, orquestrando todos os detalhes do espetáculo para garantir uma unidade à encenação. A relação com o texto dramático deveria ser abordada com profundidade. Os idealizadores do novo teatro russo desejavam um teatro que se assemelhasse mais às ideias de templo da arte do que de local de divertimento. (TISSI, 2018, p.19.)

2- A parte que me cabe

Meu interesse pela palavra enquanto objeto de estudo creio que venha de longa data, quando desde criança me encantava com livros de literatura. Posteriormente, graduei-me em Letras pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp - movida pelo interesse que a linguagem me provoca. A linguagem é uma faculdade incrível do ser humano: através dela constituímos mundos e nos constituímos no mundo. E para além disso, há uma relação direta

entre estruturas de pensamento e linguagem, sobretudo se pensarmos em línguas maternas. Nossa visão de mundo e relações interpessoais são profundamente balizadas pela língua que temos como materna, e é por isso que aqui há o primeiro filtro em estudar Stanislávski: eu falo português como língua materna, ele falava russo. Muitos dos estudos e reflexões de Stanislávski só foram levantados porque ele falava russo como língua materna, o que determinava muitas especificidades em seu contexto de trabalho. Certas especificidades jamais serão plenamente entendidas por mim devido a esta barreira linguística. No entanto, isso não é um impeditivo para estudarmos o Sistema de Stanislávski no Brasil, apenas devemos ter esta ressalva em mente. Os russos pensam o teatro de uma forma diferente do que pensamos o teatro no Brasil, sobretudo devido à língua e aos diferentes contextos históricos, culturais, sociais e econômicos.

Durante a graduação em Letras, consegui um intercâmbio para estudar um ano na UFR d'Études Théâtrales da Sorbonne Nouvelle Paris 3, na França, em Paris, período em que meu interesse pelo teatro se intensificou e pude ter contato com materiais e influências inéditas para mim até então. Foi em Paris que assisti às primeiras encenações de Tchekhov¹⁷, de quem – até então - só conhecia alguns textos de forma bastante superficial.

Retornei ao Brasil em 2011 e logo que me formei em Letras ingressei no bacharelado em Artes Cênicas em 2012, também na Unicamp. Já no primeiro ano da graduação, eu e um grupo de amigos decidimos estudar despreziosamente as peças curtas de Tchekhov, o que nos valeu uma montagem de *O Urso*. Esta experiência foi fundamental para aguçar meu interesse pela escola russa de Stanislávski e o que (convencionalmente) é chamado de *teatro realista*¹⁸.

Tchekhov e Stanislávski foram grandes parceiros de trabalho e amigos, não há como desligar a produção dramaturgica de Tchekhov do Teatro de Arte de Moscou e vice-versa. Sua peça *A Gaivota* foi encenada pelo TAM em 1898 com grande sucesso, o que lhe conferiu grande prestígio. Este texto já havia sido montado anteriormente por outra companhia russa e

¹⁷Anton Pavlovitch Tchekhov (1860 – 1904) foi um médico e escritor russo, um dos dramaturgos mais montados no mundo. Suas principais peças foram encenadas com grande sucesso pelo Teatro de Arte de Moscou, tendo se configurado como um grande parceiro de Stanislávski. Foi casado com Olga Kniper, uma das principais atrizes do TAM.

¹⁸Não é difícil ouvirmos (inclusive no meio teatral) que Stanislávski buscava o realismo em cena, na tentativa de imitar a vida real (cotidiana) tal como ela é. Ouvi uma vez em aula que o realismo tinha como objetivo trazer “uma fatia” da vida real para a cena; que deveria ser como olhar pelo buraco de uma fechadura e ali poderíamos ver os personagens agindo e se relacionando como se não estivessem sendo observados. No entanto, as buscas de Stanislávski vão muito mais no sentido de conferir veracidade ao que se está vivendo no palco, o que hoje conseguimos traduzir como *experiência do vivo* do que uma imitação da realidade. Como fazer para que a experiência teatral cênica seja, de fato, uma experiência viva e real?

foi um verdadeiro fracasso, mas Stanislávski entendeu que a ação em Tchékhev é movida mais pelas pausas e silêncios do que pelo texto escrito. Ou seja, é como se houvesse uma corrente submarina, em que os elementos fundamentais se movem por baixo do que está sendo visto em cena. É como olhar para o mar: vemos sua superfície e as ondas, mas estas só existem por causa do movimento das correntes que existem por baixo. Era preciso trabalhar principalmente sobre o que não é mostrado, isso faria a dramaturgia de Tchékhev funcionar em cena.

Para interpretar Tchékhev, é preciso antes de tudo escavar até atingir o seu veio aurífero, entregar-se ao **poder do sentido de verdade** que o distingue aos encantos do seu charme, crer em tudo e então, juntos com ele, seguirmos para a **linha espiritual** das suas obras em direção às **portas secretas da própria supra consciência artística**. Ali, nas **misteriosas oficinas da alma**, cria-se o “clima tchekhoviano”, aquele recipiente que conserva todas as riquezas e valores invisíveis da alma tchekhoviana que frequentemente não se prestam à conscientização. Mas a técnica desse complexo trabalho interno e os caminhos para a **supra consciência criadora** são diversos. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 306.)¹⁹

Este aspecto da dramaturgia de Tchékhev é um paralelo direto com o trabalho do ator: devemos trabalhar mais e intensivamente sobre o que não é mostrado ao público, sobre aquilo que não vai aparecer de forma direta durante uma apresentação. Isso é uma primeira abertura de caminho para o que o Sistema passou a representar em minhas buscas pessoais e profissionais. Como eu cresci em um contexto rural no interior do estado de São Paulo, sempre via meus avós e tios carpindo mato e “abrindo picada”²⁰ com facão. Simbolicamente, eu me imaginava diante de um terreno repleto de mato: eu precisaria de um facão para começar a abrir uma passagem no meio daquilo. Entender que para ser uma boa atriz eu teria que empreender um trabalho constante em minha vida sobre mim mesma, dia após dia, foi como cortar a primeira touceira de mato com o meu facão.

Assim, ao me deparar com um texto de Tchekhov (ainda que fosse um texto curto e mais simples se comparado às suas obras primas como *A Gaivota* ou *O Jardim das Cerejeiras*) e colocá-lo em cena, milhares de questões começaram a povoar minha mente e a me inquietar, sobretudo em relação ao trabalho com a palavra – “as falas”. Como falar bem um texto? Como estudar um texto de teatro? Como colocar-se em cena e como trabalhar um personagem?

¹⁹ Grifos meus.

²⁰ “Abrir picada” é uma expressão do interior que se refere ao ato de abrir caminho no mato, ou seja, ir cortando o mato para conseguir passar.

Eu era recém-formada em Letras, trabalhava profissionalmente como professora de francês e inglês e agora acabara de chegar a uma escola profissionalizante de teatro. Ou seja, enquanto estudante e pesquisadora da linguagem (do discurso oral), a minha relação com esta era a partir de uma perspectiva espontânea, ou seja, como se dão as relações linguísticas em contextos naturais, da “vida real”: como falamos e somos falados pela língua em diferentes e determinadas situações do nosso cotidiano. No teatro, as situações são outras: são contextos “criados” de forma induzida em cena. Os encontros e relações entre os personagens são propostos pela dramaturgia e feitos em cena de forma não natural nem cotidiana. Por exemplo: “na vida real” quando eu saio de minha casa para ir à padaria e encontro uma amiga, estabelecemos um diálogo de forma espontânea de acordo com a nossa relação de amizade, momentos que vivemos juntas e outros momentos que planejamos viver. A linguagem e a nossa conversa são espontâneas. Mas se, em uma peça, um personagem sai de sua casa para ir à padaria e encontra uma amiga, essa situação já está proposta anteriormente pelo texto ou encenação, da mesma forma como a conversa que eles terão já está escrita, ela não será inventada na hora pelos atores. Como, então, em cena, fazer que um encontro com uma amiga e seu respectivo diálogo se deem de forma natural e verdadeira? Assim, eu estava diante de uma outra perspectiva de trabalho com a linguagem.

O curso de Artes Cênicas na Unicamp possibilitou muitos encontros preciosos, como por exemplo com o orientador desta pesquisa, Eduardo Okamoto, com quem trabalho desde 2013, desenvolvendo trabalhos teóricos e práticos. Okamoto também dirigiu o espetáculo *Noites Árabes* (estreado em 2016, de cujo elenco faço parte), que tem dramaturgia de Isa Kopelman e aposta na força da palavra de narrativas como resistência e sobrevivência. Os materiais com os quais trabalhamos durante 3 anos para compor o espetáculo foram, principalmente, histórias de *As Mil e Uma Noites* misturadas a relatos contemporâneos de palestinos na Faixa de Gaza. Neste trabalho, os 5 atores permanecem o tempo todo sobre um tapete de 2mX3m, não havendo, portanto, espaço para grandes deslocamentos físicos. Uma vez não podendo se dilatar concretamente no espaço, o espetáculo acaba por exigir, assim, uma dilatação do imaginário e projeção espacial das imagens, alcançadas através da palavra.

Outro importante episódio que motivou a investigação do Sistema de Stanislávski foi a montagem de *Pequenos Burgueses*, peça de Máximo Górkii²¹, dirigida por Marcelo Lazzaratto também no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp em 2015. Esta peça foi escrita por

²¹ Maksim Gorki (pseudônimo de Aleksei Maksimovich Peshkov, conhecido no Brasil como Máximo Górkii – 1868 - 1936) foi um escritor e dramaturgo russo, tendo sua obra conhecida por fortes traços políticos. É autor de *Pequenos Burgueses* (1901) e *No fundo* (1902), duas peças que foram montadas com sucesso pelo TAM.

Górki em 1901, tendo uma montagem de sucesso no TAM em 1902 dirigida por Stanislávski. Dada a ocasião de montá-la na Unicamp, iniciamos um mergulho nos estudos de Stanislávski para a composição dos personagens, o que me possibilitou estudar com mais afinco pela primeira vez o Sistema e alguns de seus princípios. Este período foi muito precioso para que cada ator do elenco trabalhasse sobre si mesmo na construção das vivências e das personagens, descobrindo e desenvolvendo potencialidades. A mim, seduziu-me novamente o poder da palavra, pois pude descobrir a capacidade que esta tem para alimentar e impulsionar o trabalho do ator em cena, podendo ser um ponto de partida para nosso trabalho.

Principalmente nestes dois trabalhos (*Noites Árabes e Pequenos Burgueses*)²², ao me observar em cena durante os ensaios e apresentações, percebia que dizer o texto me sugeria imagens e me impulsionava a agir, e não o contrário (que frequentemente aprendemos nas escolas: construir um percurso para chegar à emissão bem apoiada da palavra.) Às vezes nos cansamos na busca por estados que nos afetem para poder dizer o texto cheio de emoções, mas o simples prestar atenção no que estamos dizendo já basta. É mais simples do que parece. Desta forma, a palavra passou a ser um ponto de partida para mim e não de chegada.

Interessada pela potencialidade da palavra do ator, os estudos de Stanislávski pareceram-me um campo instigante de estudo: ele foi um dos primeiros a debruçar-se incansavelmente sobre o trabalho do ator e a esmiuçar nossas ferramentas de trabalho, incluindo a palavra que, até então, no século XIX, sobretudo na Europa, era ligada à declamação e não à ação. Pareceu-me então, que estudar a palavra no Sistema de Stanislávski seria uma rica oportunidade de reflexão e campo investigativo.

Para tal, realizei um levantamento de materiais em diferentes línguas, buscando fontes do Sistema que foram traduzidas diretamente do russo em espanhol (*El trabajo del actor sobre sí mismo en el processo creador de la vivencia, El trabajo del actor sobre sí mismo en el processo creador de la encarnación* - ambos do próprio Stanislávski - *El último Stanislavski* e *La palabra en la creación actoral* - de Maria Knébel, todos traduzidos por Jorge Saura); em francês (*Mise en scène d'Othello* - traduzido por F. V. Hugo, Christine e René Lalou); publicações recentes em português no Brasil de discípulos de Stanislávski traduzidas por Marina Tenório e Diego Moschkovich (*Stanislávski ensaia* - de Vassíli Toporkov -, *Stanislávski e o yoga* - de Serguei Tcherkásski -, *Análise-ação* - de Maria Knébel), além da versão da autobiografia de Stanislávski *Minha Vida na Arte* que conta com

²² Textos trabalhados nos anexos. Em ambos os monólogos, meu impulso ao estudar a cena foi me sentar e apenas falar o texto, sem deslocamentos físicos. Estas duas experiências foram cruciais para que o conceito de ação verbal passasse a ser uma inquietação para mim: como agir através da palavra?

tradução direta do russo feita por Paulo Bezerra para o português no Brasil em 1989. Somam-se ainda preciosas fontes de materiais de pesquisas publicadas no Brasil por Elena Vássina, Aimar Labaki (*Stanislávski, vida, obra e Sistema*) e Nair D’Agostini (*Stanislávski e o Método de Análise Ativa*), dentre outras obras. Tais materiais, sua maioria de publicação recente, permitiram-me um entendimento mais aprofundado do Sistema em seu contexto de produção, além de proporcionar um novo olhar para os trabalhos de Stanislávski no Brasil que, até o momento, ainda é permeado por muitos mal-entendidos e confusões.

Além das obras citadas anteriormente, cursei como ouvinte a disciplina “A. Tchekhov e K. Stanislávski: da Poética do Drama Tchekhoviano às Novas Formas da Encenação” ministrada pela Profa. Dra. Elena Vássina na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) na USP no segundo semestre de 2017. No âmbito prático, em 2018 participei do curso “Dois olhares, dois sistemas - K. Stanislávski e o trabalho sobre si mesmo e V. Meierhold e a musculatura da imaginação” ministrado por Maria Thaís em Campinas no Programa de Cursos da SIM! Cultura e em 2019 da oficina “Introdução à análise ativa para diretores” ministrada por Diego Moschkovich em São Paulo na Oficina Cultural Oswald de Andrade. Ainda em 2019 estudei o Sistema com Diego Moschkovich através do curso teórico “Introdução ao pensamento de Stanislávski”. Também integra a metodologia de pesquisa uma entrevista a Nair D’Agostini (que consta nos anexos). Ainda que timidamente, é preciso dizer que estudei um pouco de russo no Centro de Estudos de Línguas da Unicamp.

Tais ocasiões e materiais possibilitaram-me uma maior noção de contexto em relação à cultura russa e o Sistema de Stanislávski, assim como permitiram que eu começasse a organizar reflexões, dúvidas e inquietações que já “andavam comigo” há algum tempo em relação à prática de atuação enquanto atriz.

Assim, esta dissertação está dividida em 3 capítulos:

-1º. Mapeando o terreno. Contextualização sobre Stanislávski, o Teatro de Arte de Moscou e o Sistema, em que busco localizar o contexto em que Stanislávski desenvolveu sua obra.

-2º. Abrindo caminho: alvos e instrumentos. Apresento os elementos essenciais do Sistema para esta pesquisa e uma proposta de organização em *alvos fundamentais* (espírito humano, verdade, natureza criadora e subtexto) e *instrumentos fundamentais* (se, circunstâncias propostas e ação), sinalizando a palavra como elemento transversal e estruturante.

-3º. Penetra inquietamente no reino da palavra. Aprofundamento do estudo da palavra como elemento que atravessa o Sistema não só como expressividade de uma essência, mas enquanto a própria essência e elemento organizador do trabalho do ator. Palavra não só como ponto de chegada, mas como ponto de partida. A palavra é impulso e pulsão de ficção.

Desta forma, desejando prolongar os estudos no Sistema de Stanislávski investigando as potencialidades da palavra no trabalho do ator, cá estou.

Capítulo 1 – Mapeando o terreno

Konstantin Serguêievitch Alexeiev, mais conhecido como Konstantin Stanislávski, foi um renomado ator, diretor e pedagogo do teatro russo do fim do século XIX e primeira metade do século XX. Nasceu em Moscou em 1863 e desde a infância teve contato com vários tipos de arte, tendo crescido em meio a encontros de músicos, atores, pintores e escritores. Filho de Ielisavieta Vasílievna Aleksîievna e Serguîi Vladímirovitch Aleksîiev, que construiu um pequeno teatro na fazenda Liubímovka, onde ocorriam apresentações artísticas feitas pela família e por amigos, o chamado Círculo de Aleksîiev. Sua família provinha de uma abastada classe de comerciantes da Rússia e mantinha contato com diversos amigos também entusiastas das artes. Foi neste lugar que Stanislávski fez suas primeiras apresentações e iniciou-se como ator no teatro amador.

As artes e sobretudo o teatro sempre estiveram presentes na casa dos Alexeiev. Seja porque o seu “cultivo” era um valor aristocratizante nas camadas superiores da burguesia russa de então, seja porque a avó comediantes²³, inclusive do teatro francês de S. Petersburgo, mesclara ao sangue da família o seu amor pelo palco, que se manifestou vivamente em quase todos os netos, o fato é que a música, a ópera, o circo, o balé e o jogo dramático faziam parte do repertório das ocupações e preocupações familiares, quer como refinamento, ao lado da educação formal, quer como divertimento. Na verdade, pode-se dizer que reinava ali o “prazer do teatro”. (GUINSBURG, 1985, p.19.)

Há uma passagem muito divertida e “fofa” no início de sua autobiografia *Minha Vida na Arte*, em que Stanislávski conta como desde cedo o teatro nunca esteve separado da vida para ele (ou: de algo que pudesse ser uma experiência viva).

Outra lembrança clara do meu passado distante está ligada à minha estreia no palco. Isto aconteceu numa casa de campo na fazenda Liubímovka, a trinta verstas de Moscou, perto do apeadeiro Tarassóvka da estrada de ferro de Iaroslavl. O espetáculo aconteceu numa pequena casa situada no fundo do pátio da casa senhorial. No arco da casinha semidestruída montou-se um pequeno palco com cortinas feitas de mantas. Como era de praxe, foram montados os quadros vivos “As quatro estações do ano”. Eu – não me lembro se com três ou quatro anos – representava o inverno. Como sempre ocorre nesses casos, colocaram no centro do palco um pequeno abeto cortado, enfeitado com flocos de algodão. Sentaram-me no chão, metido numa peliça, um chapéu de pele na cabeça, uma longa barba branca presa e bigode que subiam constantemente, e eu ali sentado sem saber para onde olhar e o que fazer. A sensação de embaraço diante de uma absurda inação no palco provavelmente me atingiu o inconsciente já naquele momento, pois até hoje eu a temo mais que tudo nos tabladados. Depois dos aplausos, que muito me agradaram, deram-me outra postura. Diante de mim acenderam uma vela oculta em ramos secos,

²³ A avó materna de Stanislávski, Mary Varley, foi uma atriz parisiense.

representando uma fogueira, e puseram-me nas mãos um pedaço de pau, para eu fazer de conta que ia meter no fogo.

“Estás entendendo? É para fazer de conta, e não de verdade!” – explicaram-me.

E aí proibiram rigorosamente de levar o pau ao fogo. Tudo isso me pareceu absurdo.

“Por que fazer de conta, se eu posso botar de verdade o pedaço de pau na fogueira?”

Mal abriram a cortina para o bis, eu estirei o braço com grande interesse e curiosidade e levei o pau ao fogo. Eu achava que isto seria um ato perfeitamente natural e lógico, no qual havia sentido. E mais natural ainda foi o algodão pegar fogo e começar um incêndio. Todos se alvoroçaram e começaram a gritar. Agarraram-me e levaram-me pelo pátio para casa, para o quarto das crianças, e eu chorei amargurado. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 17 – 18.)

Em 1888 ele fundou a Sociedade Literária de Moscou, onde, juntamente com outras personalidades da época, estudava a arte teatral e fazia apresentações toda semana. Tal empreendimento lhe rendeu pouco retorno financeiro, mas o fez, aos poucos, ser reconhecido como um bom ator.

Em 1897 conheceu Vladímír Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco²⁴, escritor e professor de arte dramática do Conservatório de Moscou, com quem fundou o Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 1898, grupo que passaria a ser referência para o teatro.

Depois de ter adquirido uma larga experiência e prestígio com o teatro amador, Stanislávski funda com Vladímír Nemiróvitch-Dântchenko o Teatro de Arte de Moscou (TAM), inaugurando uma nova época no teatro russo e, posteriormente, mundial: a formação de um conjunto harmonioso que rejeita a figura do ator/estrela central, bem como o estilo declamatório vigente, e o desenvolvimento de uma metodologia para o treinamento do ator baseado no equilíbrio entre a mais profunda vivência da personagem e a sua mais afinada e precisa expressão física e vocal. (TAKEDA, 2003, p. 373.)

A fase em que começa notadamente a projeção da carreira de Stanislávski foi junto ao TAM, assim sendo, é impossível falar de seu trabalho e do Sistema sem a contextualização deste empreendimento teatral.

1.1 - Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou (TAM)

O marco oficial de fundação do TAM foi uma reunião entre Stanislávski e Niemiróvitch-Dântchenco que começou no Slaviánski Bazar de Moscou e terminou na casa

²⁴ Vladímír Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco (1858 – 1943) foi diretor teatral, escritor, pedagogo e dramaturgo russo.

de Stanislávski, tendo durado cerca de 16 horas, ocasião em que traçaram os princípios do empreendimento teatral que viriam a fundar. Ambos possuíam peso igual nas decisões, por isso, um tinha o direito de vetar alguma decisão do companheiro com a qual estivesse em profundo desacordo.

De início já identificaram o desejo comum de criar um teatro em que fosse possível trabalhar nas condições e do jeito que consideravam ideais. Discutiram então não somente os aspectos estéticos e técnicos da revolução dramática que buscavam, mas também problemas de organização, financiamento e as relações desse projeto com o público e a sociedade russa daquele momento. Segundo Stanislávski, “o programa da atividade que se iniciava era revolucionário”. Na sua “aspiração revolucionária destruidora em prol da renovação da arte”, Konstantin Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko declararam guerra sem trégua ao teatro velho. Ambos se revezariam na direção dos espetáculos, mas Nemiróvitch-Dântchenko teria a última palavra sobre o repertório e a administração, enquanto Stanislávski responderia sobre direção e atuação. Um comitê seria a autoridade máxima sobre gestão e finanças. A inauguração do Teatro de Arte de Moscou (TAM), no dia 14 de outubro de 1898, marcou o início de uma nova era no teatro. (VÁSSINA, LABAKI, 2016, p. 29 e 30.)

A primeira peça montada pelo TAM foi Czar Fiódor Ioanovich do conde Aleksei Konstantinovich Tolstói, em outubro de 1898, trabalho que surpreendeu devido à cuidadosa composição detalhada da cena e da montagem como um todo, uma inovação para a época.

Cumprir admitir, porém, pelo que consta das reações preservadas, que os que foram ao Hermitage naquela quarta-feira, 14 de outubro de 1898, às sete horas e meia da noite, para a estreia do Teatro de Arte de Moscou e de seu primeiro espetáculo, Czar Fiodor Ioanovitch, sentiram que estavam assistindo não apenas a uma peça histórica, mas também a uma histórica peça. E a primeira fala de André Schuiski, “Nesta empresa eu deposito uma firme esperança”. Logo se confirmaria: ali começava uma nova era no teatro russo.

O quadro era de um luxo e uma riqueza de detalhes sem paralelo até então na cena moscovita. Os espectadores mal podiam crer que se encontravam no teatro, não só devido à exatidão da réplica da Catedral de Archangel ou dos aposentos do Czar no Kremlin – tão semelhantes aos originais que os atores tinham de curvar-se quando passavam pelas portas baixas que levavam para fora do palco – mas igualmente pela audácia das soluções cenográficas. (GUINSBURG, 1985, p.52.)

A partir disto, o grupo montou diversas outras peças de variados autores, dentre eles, Anton Pavlovitch Tchékhov, nome que viria a ser um dos principais dramaturgos do TAM, assinando os textos de *A Gaivota* (1896), *O Tio Vânia* (1897), *As Três Irmãs* (1901) e *O Jardim das Cerejeiras* (1904). Um dado histórico importante para o teatro nesta época foi a disseminação da energia elétrica, que no final do século XIX e início do século XX passou a ser usada em grande escala na Europa em indústrias, casas e - obviamente – no teatro. A

substituição da iluminação dos espetáculos que até então era feita com velas por luz elétrica possibilitou inúmeras inovações nas encenações e no trabalho do ator. Efeitos com diferentes cores de luz produzidas com gelatinas nos refletores ajudavam a construir nuances nas cenas que agora podiam atingir sutilezas impossíveis até então. Savva Morozov²⁵, inclusive, estudou química e eletricidade para o teatro.

O trabalho do TAM passou por diferentes fases, não apresentando somente uma única proposta artística. Em sua autobiografia, *Minha Vida na Arte*, Stanislávski menciona algumas linhas e peças importantes para seu trabalho no TAM:

-*Linha de obras de costumes e históricas*, mais especificamente compreendendo o período inicial do TAM. Estas montagens trabalhavam com peças que envolviam uma pesquisa histórica profunda: *O Czar Fiódor Ioanovitch*; *A Morte de Ivan, o Terrível*; *O Mercador de Veneza*; *Antígona*; *Henschel*; *O poder das trevas*; *Júlio Cesar*; e outros.

O gênero histórico e de costumes teve grande êxito. Passamos a ser comentados na imprensa e na sociedade. Fomos definitivamente classificados como teatro de costumes, de detalhes naturais e de museu e encenação externa. (STANISLAVSKI, 1989, p. 289.)

-*Linha do fantástico*, com peças como *Branca de Neve* e *O Pássaro Azul*.

O fantástico no palco era minha paixão antiga. Por ele eu estava disposto a montar uma peça. Era alegre, bonito, divertido; era o meu descanso, a minha brincadeira, que vez ou outra é necessária ao artista. [...] É alegre inventar o que nunca sucede na vida, mas que, não obstante, é verdade, aquilo que existe dentro de nós, no povo, nas suas crenças e imaginação. (Ibidem, p. 292.)

- *Linha do simbolismo e do impressionismo*: *Um inimigo do povo* e *O pato selvagem*.

-*Linha da intuição e do sentimento*. Aqui se encontram todas as peças de Tchékhov, algumas de Hauptmann, Griboiêdov, Turguêniev, as encenações de Dostoievski entre outras. As montagens das peças de Tchékhov, em especial *A Gaivota*, conferiram grande prestígio e reconhecimento ao TAM, devido à dramaturgia refinada que o autor propunha e à habilidade de Stanislávski em esmiuçar o texto com o trabalho dos atores.

-*Linha político-social*, principalmente com as peças de Górkí, *Pequenos Burgueses* e *No Fundo*.

²⁵ Savva Timofeyevich Morozov (1862 – 1905) foi um industrial do ramo têxtil, pertencia a uma das famílias mais ricas da Rússia no início do século XX. Entusiasta do teatro, foi um grande parceiro e investidor no Teatro de Arte de Moscou.

A peça e o espetáculo que excitam os ânimos sociais são capazes de suscitar tamanho êxtase na multidão que adquirem significado político-social e têm o direito de ser incluídas na linha do nosso repertório. (Ibidem, p. 337.)

Importante dizer que estas classificações são categorias de organização propostas pelo próprio Stanislávski em sua autobiografia *Minha Vida na arte*, entretanto, os períodos de trabalho do TAM não eram fixados rigidamente por nomenclaturas; uma série de fatores contribuíram para que em determinado período peças com características semelhantes fossem montadas. Suas produções eram influenciadas e balizadas por uma série de questões como o contexto histórico e social da Rússia naquele período turbulento²⁶. Achei válido trazer estes dados porque há, no Brasil, uma ideia comum de que Stanislávski trabalhou apenas com o que é chamado de *realismo*, e para além disso, o realismo é superficialmente entendido como uma reprodução fiel da vida cotidiana. Mesmo tendo se proposto à investigação de diferentes linhas, Stanislávski se indagava se os princípios que norteiam a criação artística e o trabalho do ator não seriam os mesmos, independentemente a que “linha classificatória” uma peça pudesse pertencer.

Será que não existe em nossa arte apenas uma única linha verdadeira – a da intuição e do sentimento? Será que a linha da intuição e dos sentimentos não observa e entrelaça todas as outras linhas, envolvendo a própria essência espiritual e a essência externa da peça e do papel? (Ibidem, p. 337.)

Algumas atitudes e propostas de Stanislávski eram pioneiras e inovadoras para o teatro naquela época, nem sempre sendo acatadas. Além de instituir uma pesquisa profunda para o trabalho do ator e composição das personagens, o trabalho de formação de público era uma preocupação.

Não menos inovador e ousado foi seu projeto de formação de público. Hoje em dia não se costuma lembrar que o nome original da companhia era Teatro de Arte de Moscou Acessível a Todos. No seu estatuto, dois objetivos principais: primeiro, a criação de um novo tipo de teatro ao alcance do público democrático que desejasse tomar consciência dos problemas de seu país e de seu povo. Na sua visão, os espectadores deveriam deixar de ser passivos apreciadores da arte dramática e se tornar cocriadores do espetáculo. Como segundo objetivo, a formação de um repertório “sério”, composto de peças clássicas e contemporâneas que abrissem a possibilidade de reflexão sobre os problemas mais atuais e profundos da realidade

²⁶ O TAM foi fundado e iniciou seus trabalhos em uma época em que a Rússia passava por uma mudança crucial, tendo derrubado o regime monárquico czarista na Revolução de 1917.

rusa e sobre o lugar do ser humano na história e no mundo. (VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 30 – 31.)

Para isso, ações concretas eram propostas, como apresentações mais baratas em locais mais acessíveis ao público diversificado (operários, estudantes e profissionais liberais de baixa renda).

No dia 13 de fevereiro de 1917, ou seja, dez dias antes da Revolução, acontecia uma assembleia do grupo de “Atores de Moscou – para o exército russo e as vítimas da guerra” (nome da sociedade beneficente constituída em 1º de dezembro de 1914, por ocasião do início da Primeira Guerra Mundial e que se tornara uma espécie de foro deliberativo dos atores moscovitas). Neste dia, reunida no *foyer* do Teatro de Arte de Moscou (TAM), a assembleia aprovou a transformação da sociedade no Sindicato de Atores de Moscou, para cuja direção Stanislávski entrou imediatamente após a Revolução de Fevereiro. [...] Entrando mais adiante pelo ano de 1917, encontramos um manuscrito datado do mês de agosto, intitulado *Ob estéticheskom vospitáni naródnikh mass* (Sobre a educação estética das massas populares), onde Stanislávski propõe um amplo programa de educação das massas através do teatro. Partindo de uma concepção ainda iluminista, muito similar à que guiava o TAM desde a sua origem, Stanislávski considera que na estética “nos espera um trabalho importantíssimo no processo de construção coletiva da Rússia.” Assim, elabora um plano onde cada teatro se apresentaria duas vezes por semana em teatros populares e a preços também populares. (MOSCHKOVICH, 2016, p. 84 – 85.)

Um ponto fundamental era a ideia de coletividade (*ensemble*), centrada em um forte trabalho de grupo com disciplina rigorosa a todos, combatendo a figura do “ator estrela”. Uma frase famosa de Stanislávski era “um dia Hamlet, no outro figurante”. Embora alguns atores do TAM tenham atingido grande sucesso e projeção na época, como Olga Knípper e o próprio Stanislávski, ali começou-se a pensar fortemente as relações de grupo, procurando evitar benefícios consagrados aos “primeiros atores”.

A primeira preocupação foi a de criar um verdadeiro *ensemble*, sem estrelas – “Hoje Hamlet, amanhã figurante”. Atores histriônicos, autocentrados ou falsos eram automaticamente rejeitados. Todas as produções deveriam ser produzidas desde o rascunho, com seus próprios cenários e figurinos. As condições de trabalho deveriam ser decentes e confortáveis. A disciplina seria estrita, tanto para o elenco – nada de conversa durante as apresentações – quanto para o público. (VÁSSINA, LABAKI, 2016, p. 30.)

Stanislávski não trabalhou toda sua vida única e exclusivamente no TAM. Como o grupo tinha caráter de empreendimento e companhia, o ritmo de apresentações e produções era intenso, pois sempre havia repertório em cartaz e outras peças sendo montadas

simultaneamente. Esta velocidade de produção acabava não dando o espaço e tempo para o estudo e pesquisa pretendidos por Stanislávki, por isso, a partir de 1912, ele passou a criar os estúdios, espécie de núcleos experimentais cujo foco era a pesquisa com estudantes de teatro. Em 1935 ele fundou um estúdio de ópera, o Estúdio de Ópera e Arte Dramática²⁷, onde trabalhou até a sua morte em 1938.

Outra faceta importante de Stanislávski era a pedagogia, ele foi um grande pedagogo. Isto tem muita influência no teatro russo até hoje: os encenadores são também pedagogos e formam discípulos. Suas buscas não almejavam apenas construir um bom espetáculo, mas também investigar práticas que auxiliassem os atores e os estudantes a descobrirem suas potencialidades e aprofundá-las, ou seja, conhecer e trabalhar com sua natureza criadora.

Em cada ponto do papel, procure por certos desejos, seus desejos, e elimine todos os desejos triviais – sobre a senhora e o público. Esse trabalho psicológico irá enfeitiçá-la. Quando isso acontecer, a senhora se distanciará daquilo que é indigno de um verdadeiro artista: o desejo de agradar ou de bajular o público²⁸. (TAKEDA, 2003, p. 325.)

Ante cualquier papel que interprete el actor deberá siempre acionar con su yo próprio, con su personal responsabilidad y de acuerdo a su propia consciência. Esos sentimientos los puede dar al personaje creado, sólo y exclusivamente el artista. Por eso en cada papel **actuén ustedes mismos** a pesar de las circunstâncias supuestas que haya determinado el autor. De esa manera van a sentirse a si mismos en el papel²⁹. (JIMENEZ, 1990, p. 247.)

O aprendizado no teatro é único e só pode ser aprofundado através de um conhecimento honesto do ator sobre sua própria natureza criadora, daí sua insistência no trabalho do ator *sobre si mesmo*, pois não há outra possibilidade de início de trabalho se não for a partir de si. Visando as suas práticas investigativas, Stanislávski sempre atrelou seus trabalhos a práticas pedagógicas, dialogando com estudantes e registrando suas observações para que pudessem ser acessadas posteriormente. Ou seja, era uma alma inquieta, não apenas para descobrir caminhos, mas também em deixar pistas para que outros pudessem saber por onde começar.

²⁷ A ópera era uma das paixões de Stanislávski, que era também formado em música.

²⁸ Trecho de uma carta escrita por Stanislávski para Olga Knípper em 1909, compilada por Cristiane Takeda no livro *O Cotidiano de uma lenda. Cartas do Teatro de Arte de Moscou*.

²⁹ Em qualquer papel desempenhado pelo ator, ele deve sempre agir com seu próprio eu, com sua responsabilidade pessoal e de acordo com sua própria consciência. Os sentimentos dados ao personagem criado só podem ser única e exclusivamente do artista. Por isso, em cada papel, atuem vocês mesmos, sejam quais forem as circunstâncias propostas que o autor determinou. Dessa forma, vão sentir-se a si mesmos no papel. (Trad. minha.)

Eu tenho tido sorte. Minha vida se arranhou sozinha. Fui um instrumento nas mãos dela. Mas essa sorte obriga-me a transmitir antes de morrer o que a vida me tem dado. Mesmo que seja muito difícil comunicar a própria experiência para outras pessoas em um processo tão complexo como o da arte do ator. Na relação pessoal com um aluno, pode-se demonstrar, representar, apresentar coisas que são difíceis de serem colocadas em palavras. A representação é o campo do ator. Mas, quando pego a caneta, faltam-me palavras para definir as emoções. Desde que nós viemos para Capri, onde o senhor se deu ao trabalho de ler minhas primeiras linhas, minhas tentativas em escrever algo como uma “gramática da arte dramática”, tenho treinado meu pensamento para transpor para o papel, da maneira mais clara e lúcida possível, o que um novato do palco deve saber.³⁰ (STANISLÁVSKI, 1989, p. 361.)

1.2 – Traduções e versões

Há uma defasagem de fontes relacionadas a Stanislávki no Brasil, sobretudo devido a questões de traduções.

Além de *Minha Vida na Arte*, há três obras traduzidas para o espanhol e para o português. Em espanhol há *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, *El trabajo del actor sobre sí mismo en proceso creador de la encarnación*, e *El trabajo del actor sobre su papel*. Em português os equivalentes seriam *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação de um papel*. Entretanto, não se trata das mesmas obras, as versões em espanhol foram traduzidas direto do russo por Jorge Saura, já as versões a que temos acesso no Brasil vieram via EUA, havendo grandes diferenças em relação a tradução de expressões e páginas faltantes.

Durante toda sua vida, Stanislávski produziu muito material escrito, não necessariamente organizando-os em livros. O único livro de estudos compilado inteiramente por Stanislávski foi o que seria *El trabajo del actor sobre sí mismo en proceso creador de la vivencia*, em 1938, ano de sua morte. Os demais foram reunidos e editados por sua filha e discípulos após sua morte.

Como regra, quando se refere ao Sistema de Stanislávski, são citados 3 livros:

1. O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo.
2. O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro.
3. O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro.

O primeiro foi publicado poucas semanas depois da morte de Stanislávski, em 7 de agosto de 1938. E é o único que foi redigido por ele até o fim. É talvez o livro de teatro mais influente do século XX, o que não significa que tenha sido o mais bem compreendido. Erros de tradução e interpretação levaram a que seu trabalho

³⁰ Carta de Stanislávski para Górkki em 1933.

permanecesse por décadas prisioneiro de lugares-comuns e de simplificações – aqui e em quase todo o mundo.

A rigor, *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo* não foi pensado como um volume isolado. Stanislávski planejou a publicação de seu trabalho, síntese de mais de trinta anos de estudo, elaboração e experimentação prática, em um conjunto de oito volumes, do qual este seria apenas o primeiro. (VÁSSINA, LABAKI, 2015, p. 84 - 85.)

O primeiro livro deste macroprojeto de 8 volumes de Stanislávski, *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo* publicado na Rússia em 1938 foi lançado nos EUA como *An actor prepares* em 1936, ou seja, dois anos antes da publicação oficial russa finalizada por Stanislávski. Isto se deu porque o TAM empreendeu uma turnê no início dos anos de 1920 pelos EUA, motivados principalmente pelas dificuldades em se trabalhar sob o regime soviético na Rússia. Elizabeth Hapgood³¹ e seu marido Norman Hapgood, dada a ocasião, ficaram impressionados com os trabalhos e as pesquisas do mestre russo, tornando-se amigos de atores do TAM e do próprio Stanislávski. Anos mais tarde, em 1930, Stanislávski cedeu todos os direitos do primeiro livro a Elizabeth, movido principalmente pela necessidade de pagar um tratamento médico de um de seus filhos.

Ambos [Elizabeth e Norman] sabiam que Konstantin [Stanislávski] precisava muito de dinheiro, e, por isso, em 1930, criaram a Fundação Stanislávski, que deveria coletar doações e receber pagamentos das publicações de seus livros no exterior. Era a única possibilidade de ajuda-lo financeiramente sem interferência da União Soviética. Foi assim que, em 22 de abril de 1930, Stanislávski assinou um contrato com Elizabeth Hapgood que lhe dava todos os direitos do primeiro livro, *An Actor Prepares*, assim como os de outros futuros quatro livros, incluindo direitos de publicação dos trechos em jornais e revistas e das versões cinematográficas. Segundo esse contrato, Elizabeth deveria receber todos os direitos autorais, que seriam repassados posteriormente a ele. Vale a pena mencionar que ela sempre zelou pelos interesses financeiros de Stanislávski e de seus herdeiros e os ajudou muitíssimo. (Ibidem, p. 61.)

Importante dizer que, embora ela falasse russo e se empenhasse em realizar uma cuidadosa tradução, se correspondendo com Stanislávski, ele não falava inglês, ou seja, não haveria meios de saber se a tradução feita pela amiga correspondia, de fato, ao que ele desejava. Ademais, entre 1930 e 1938, Stanislávski continuou modificando este livro até ser lançando em russo em 1938, ou seja, a versão dada a Elizabeth para a tradução para o inglês não é a mesma que Stanislávski finalizou para a publicação em russo. Os demais volumes *O*

³¹ Elizabeth Reynolds Hapgood (1894-1974) foi uma tradutora e estudiosa da cultura russa nos EUA. Famosa pelas traduções que fez das obras de Stanislávski para o inglês.

trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro (lançado na Rússia em 1948); e *O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro* (publicado na Rússia em 1957) também decorrem de processos conturbados de traduções, sendo lançados nos EUA respectivamente como *Building a character* em 1946 (dois anos antes da versão oficial russa, portanto) e *Creating a role* em 1961.

Devido a sua inquietude e insatisfação (somados, é claro, ao volume gigantesco de material produzido ao longo dos anos), Stanislávski nunca conseguiu organizar os demais livros, trabalho feito posteriormente por sua filha e discípulos, tratando-se de uma tarefa hercúlea.

Todos os manuscritos e rascunhos de Stanislávski foram revisados e editados por Liubov Gurévitch³². Sua antiga e fiel amiga, trabalhou com ele desde os anos 1910 até o início dos 1930. Mas em maio de 1932, esgotada ou, como ela própria disse, “aleijada” pelas constantes e intermináveis correções que o autor fazia nos manuscritos já prontos para publicação, desistira do trabalho conjunto com ele. (Ibidem, p. 85.)

Até o momento, em português temos o livro *Minha Vida na Arte* que foi traduzido direto do russo por Paulo Bezerra e não apresenta problemas de traduções ou defasagem de materiais que comprometam o entendimento de seu conteúdo. No entanto, *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação de um papel*, traduzidos por Pontes de Paula Lima do inglês estadunidense *An actor prepares*, *Building a character* e *Creating a role*, respectivamente, como vimos, tratam-se de versões problemáticas. Para além destes episódios citados, há outros que influenciaram as diferentes traduções e versões das obras de Stanislávski para o resto do mundo, fazendo com que muitos clichês e entendimentos equivocados surgissem.

Em 2017 foi lançado no Brasil *O Trabalho do ator: diário de um aluno*, que se trata de uma versão que compila os dois primeiros livros de Stanislávski traduzidos do russo para o inglês por Jean Benedetti e deste para o português por Vitoria Costa, ou seja, é a tradução da tradução. Atualmente está em andamento uma tradução dos dois primeiros livros do Sistema feita diretamente do russo (portanto, inédita no Brasil) por Marina Tenório e Diego Moschkovich.

³² Liubov Gurévitch (1866-1940) foi uma escritora, crítica teatral e historiadora de teatro.

Podemos compreender, assim, a dificuldade e complexidade em se falar sobre o Sistema, tendo em vista que este se trata de todo o trabalho investigativo que Stanislávski empreendeu durante sua vida.

Como garimpeiro de ouro, posso transmitir à posteridade não o meu trabalho, as minhas perquirições e privações, alegrias e frustrações, mas apenas o mineral precioso que extraí. Esse mineral precioso no meu campo artístico, esse resultado das perquirições de toda minha vida é o chamado meu “sistema”. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 538.)

1.3 - Sistema e método

É importante diferenciar os termos **sistema** e **método**. Pensar sistemicamente pressupõe movimento - um exemplo didático pode ser o sistema solar, em que cada planeta possui seu devido lugar, mas sempre em relação aos demais astros, e sempre em movimento. Isto é diferente de um método, que pressupõe etapas fixas para um percurso pré-estabelecido. Há muita confusão ao se referir a Stanislávski como se “Sistema Stanislávski” fosse o mesmo que “método Stanislávski”. Pensar sistemicamente é diferente de pensar metodologicamente. O primeiro é o mais adequado para o trabalho de Stanislávski, que nunca almejou escrever um manual para o trabalho do ator, e sim investigar caminhos de trabalho. Desta forma, ao fazer referência aos trabalhos do mestre russo, a expressão “Sistema (de) Stanislávski” (com S maiúsculo) é a mais adequada e a utilizada pelos pesquisadores atuais. Não é difícil ler em livros mais antigos ou ouvir pessoas se referindo à obra de Stanislávski como “método Stanislávski” ou como “o método”; tais expressões são inadequadas. Muito provavelmente são influenciadas pelas versões dos EUA, onde, de fato, o trabalho de Stanislávski é conhecido como “método”. Vale ressaltar também que o trabalho de Stanislávski nos EUA foi muito utilizado e adaptado no Actors Studio, visando, sobretudo, ao trabalho do ator em uma linguagem cinematográfica. Assim, “o braço” do Sistema de Stanislávski que se desenvolveu nos EUA não se trata propriamente da essência dos trabalhos dele para o teatro.

Outra possível confusão entre “método” e “sistema” talvez se dê por conta do que foi batizado como “método das ações físicas”, dinâmica de trabalho praticada mais intensamente por Stanislávski em sua última fase³³ (reforçando que esta expressão não foi cunhada por ele). Embora sempre tenha trabalhado buscando uma postura ativa para o ator, ou seja, estando

³³ Há manuscritos de Stanislávski de 1936 e 1937, sendo os registros mais próximos que temos de sua concepção de ação na última fase de trabalho.

sempre em ação, foi no fim de sua vida que ele pôs a tônica de seu trabalho sobre a ação – ou *ação física / psicofísica*³⁴. Isto é, a unidade básica de trabalho para o ator seria a ação. A partir de então, ele começa um trabalho para esmiuçar esta unidade básica, investigando o que seria ação, o que daria origem à ação, quais seriam seus objetivos, como encontrar as ações adequadas e como sistematizá-las no trabalho do ator. Stanislávski, no entanto, nunca chegou a nomear seu procedimento de trabalho de “método das ações físicas”, ele dizia “meu novo procedimento de trabalho”, meu “método atual”. Este “método atual” não seria uma referência ao seu Sistema, mas à dinâmica/procedimento de trabalho que ele estava utilizando no momento.

Isto se deu porque, anteriormente, o trabalho sobre um texto teatral partia do texto escrito, com estudos de mesa. Ou seja, escolhia-se o texto a ser montado e então o trabalho principiava com longas reuniões entre o elenco e diretor para estudar e discutir as camadas do texto, o percurso das personagens, contexto histórico em que aquela obra estava inserida e todos os pormenores que suas investigações pudessem suscitar. A partir desta pesquisa intelectual, os atores decoravam o texto e então, era montada a encenação. Esta era uma dinâmica de trabalho, era um método. No entanto, Stanislávski percebeu que isto colocava o ator em uma postura um tanto quanto passiva, apenas acatando as coordenadas do diretor, com pouco espaço para proposições pessoais e criações.

[...] para a sua criação [dos espetáculos do TAM], na primeira etapa era utilizado o chamado “ensaio de mesa”, em que, por meio de uma cuidadosa análise da ideia, das personagens, dos objetivos e do superobjetivo, compreendia-se intelectualmente a obra, para só numa segunda etapa passar-se para o espaço cênico e à atuação. Stanislávski, sempre inquieto em relação aos resultados artísticos de suas investigações, percebeu o papel preponderantemente ativo do diretor nesse processo da criação, enquanto ao ator era relegada uma posição passiva. (D’AGOSTINI, 2018, p. 22)

E então ele muda sua abordagem em relação ao texto ao propor que, antes de decorar as falas, os atores improvisassem as situações da dramaturgia livremente com suas próprias palavras. Através de improvisações, os atores conseguiriam encontrar ações adequadas aos seus personagens e ao desenvolvimento da peça. Isto seria o método das ações físicas, uma

³⁴ Embora possamos encontrar em diferentes momentos na literatura a respeito de Stanislávski os termos *ação*, *ação física* e *ação psicofísica*, na verdade podemos entender que para ele o significado seria o mesmo: a ação autêntica do ator mobiliza todo seu aparato físico e mental (psicofísico). O conceito de ação para Stanislávski já traz essa noção subentendida. Se o ator faz movimentos aleatórios sem engajamento psicofísico, sem estar justificado pelas circunstâncias ou tampouco visando a um objetivo, não está em ação.

metodologia de trabalho. Portanto, ao falarmos em **Sistema**, nos referimos à obra macro de Stanislávski: todas suas dúvidas, investigações e sínteses, isto é: como relacionar e trabalhar os elementos mapeados por ele no trabalho do ator (*se, circunstâncias propostas, ação, memória afetiva, sentir-a-si-mesmo cênico, experiência do vivo, círculos de atenção*, etc). Método das ações físicas diz respeito a uma dinâmica de trabalho, portanto, uma metodologia, utilizada dentro do Sistema mais ao fim da vida de Stanislávski. O Sistema está para além de um método, não é uma receita. Elena Vássina, docente do Departamento de Letras Russas da FFLECH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) da USP faz uma ilustrativa comparação entre os elementos do Sistema a letras de um alfabeto. É como se cada elemento do Sistema trabalhado por Stanislávski fosse uma letra do alfabeto. Ele nos deu o estudo das letras, mas cada ator deve combinar as letras que lhe convêm na escrita de suas próprias palavras. Por isso o Sistema é amplo e aberto e depende essencialmente do engajamento do ator sobre si mesmo; não é um manual com passos pré-estabelecidos e fixados (como é um método).

A insistência e cuidado no uso da palavra **Sistema** em vez de **método** decorre do entendimento de que o Sistema proposto por Stanislávski vai além de um manual de trabalho, é uma visão sobre a vida – que inclui referências culturais e mesmo uma visão espiritual. Não raro encontramos livros de estudos sobre Stanislávski no Brasil se referindo ao Sistema como “método Stanislávski”. As recentes traduções e pesquisas sobre o Sistema têm possibilitado rever e reparar tal confusão.

1.4 – “O Último Stanislávski”

A expressão “Último Stanislávski” vem de um livro de Maria Knébel e faz referência à sua última fase de trabalho, a que ele trabalhou mais intensamente sobre o conceito de ação. Importante dizer mais uma vez que ele não nomeou sua “nova metodologia de trabalho”, a expressão “método das ações físicas” foi cunhada posteriormente por Mikhail Kédrov³⁵.

Os chamados “estudos de mesa” anteriormente eram o ponto de partida dos trabalhos do TAM e foram amplamente utilizados por Stanislávski. Há indícios de que esta metodologia de trabalho tenha sido influência da Companhia de Meiningen, fundada pelo Duque de Saxe-

³⁵ Mikhail Nicoláevitch Kédrov (1894-1972), ator, diretor e pedagogo do TAM. Após a morte de Stanislávski, continuou trabalhando sobre a metodologia mais recente de Stanislávski, nomeando-a como “método das ações físicas”.

Meininger (Jorge II), da Prússia, e sua esposa, a Baronesa Helene von Heldburg³⁶. Após a Guerra Franco-Prussiana (1870- 1871), o casal dedicou-se completamente ao teatro e juntamente com Ludwig Chronegk criaram e desenvolveram a Companhia Meiningen, com trabalhos que impressionaram a Europa em turnês, principalmente o próprio Stanislávski.

Mais ou menos nesse período [1885] chegou a Moscou a famosa companhia do conde de Meiningen, encabeçada pelo diretor Kronek³⁷. Seus espetáculos mostraram pela primeira vez a Moscou uma nova modalidade de montagem, com fidelidade histórica à época, cenas populares, magnífica forma externa de espetáculo, uma admirável disciplina e toda a estrutura de uma excelente festa de arte. Não perdi uma única apresentação, não só assistindo como estudando todas. [...] Apreciei o que de bom nos havia trazido o pessoal de Meiningen, ou seja, as suas técnicas de direção de cena destinadas a revelar a essência espiritual de uma obra. Por isso lhes sou profundamente grato, e esta gratidão será eterna em minha alma. (STANISLAVSKI, 1989, p.176 e 179.)

Embora a companhia levasse o nome de Meiningen devido ao Duque, que dava a última palavra em relação a todos os aspectos de direção das montagens, e porque era mantida com recursos do Ducado de Saxe-Meiningen, suas outras duas figuras ocupavam papel central no funcionamento dos trabalhos. Chronegk era o diretor que trabalhava diretamente com os atores e sobre a encenação e a Baronesa desempenhava trabalhos com o texto, figurino e preparação de atores.

A Baronesa Helene von Heldburg fazia as vezes de dramaturgista e professora de interpretação e dicção. Desde seu casamento com o Duque, em 1874, ela se tornou a principal responsável pela seleção dos textos que seriam montados; também era ela quem escolhia a versão e/ou tradução mais idônea dos mesmos e realizava adaptações necessárias. Como veremos, deve-se a ela o fato de os Meiningen serem reconhecidos por sua fidelidade e respeito aos textos originais. Helene se encarregou de instruir os atores no tocante a interpretação e dicção. (SIMON, 2007, p. 6)³⁸

³⁶ Jorge II (1826 – 1914) era um homem extremamente culto e tinha grande apreço pelas artes. Seus dois primeiros casamentos foram com mulheres procedentes da nobreza e que morreram jovens (Carlota Frederica da Prússia e Feodora de Hohenlohe-Langenburg, respectivamente). Em seu terceiro casamento, contrariando muitos membros da realeza, o Duque casou-se com uma antiga atriz, Ellen Franz (1829 – 1923), que pouco antes do casamento recebera o título de nobreza, passando a ser Baronesa Helene von Heldburg.

³⁷ Ludwig Chronegk (1837 – 1891), que na autobiografia de Stanislávski, *Minha vida na arte*, traduzida para o português, aparece escrito como Kronek. Optei por conservar a grafia de acordo com os originais que são citados.

³⁸ Gostaria de sinalizar a importância que a Baronesa Helene von Heldburg tinha na companhia, ocupando um dos lugares do que Pablo Iglesias Simon chamou de *triumvirato teatral* na Companhia dos Meiningen (p. 4), ou seja, equiparando-se em função e importância. No entanto, pouco ou quase nada se sabe sobre esta mulher em função, principalmente, dos apagamentos históricos frequentes de narrativas femininas, através dos quais, comumente, se perpetuam para a posteridade os nomes de seus companheiros (homens) de trabalho, conferindo-lhes maior destaque. No próprio relato de Stanislávski, no capítulo em que ele dedica aos Meiningen em *Minha vida na arte* (páginas 176 a 179) são citados apenas o Duque e Chronegk, não havendo sequer uma menção à Baronesa Helene. Já no final do século XIX, portanto, uma mulher ocupava um lugar fundamental em uma companhia teatral de destaque na Europa, trabalhando com texto teatral.

Possivelmente as grandes produções dos Meiningen tiveram influência na fase inicial do TAM, em que os diretores e atores buscavam realizar um estudo intelectual profundo sobre o contexto das obras e das personagens em primeiro lugar para depois passar à cena. O “último Stanislávski”, fase posterior em que o ponto de partida são improvisações no espaço – portanto as ações dos atores – para depois estudar mais profundamente o texto do dramaturgo, no entanto, não seria uma negação dos procedimentos e descobertas anteriores, mas sim uma mudança no ponto de partida.

Em 1928 durante uma apresentação de *As três irmãs* (última montagem em que atuou), Stanislávski teve um ataque cardíaco, o que fez os médicos lhe proibirem de atuar e trabalhar. A contragosto, retirou-se para uma propriedade rural em Badenweiller, na Alemanha e depois para Nise, na França, junto com sua esposa, Maria Lílina³⁹, para poder se recuperar. Nesta época, o TAM estava montando *Otelo*, de Shakespeare, e Stanislávski então, alma inquieta, começou a escrever em 1929 coordenadas para a montagem que estava sendo realizada em Moscou. Essas indicações de direção foram nomeadas de *partituras de encenação*, posteriormente publicadas (não há em português)⁴⁰. Nessas anotações, Stanislávski começou a centrar seus apontamentos nas ações dos atores, por isso esta obra é um importante documento do que seria o embrião do “método das ações físicas”. A tônica do trabalho recai sobre a unidade básica **ação**, ficando, portanto, cada vez mais claro a Stanislávski que o trabalho do ator está em suas **ações**.

La tâche des acteurs est de se rappeler, de comprendre et de déterminer comment il faut se comporter en un moment pareil, pour retrouver l'équilibre et continuer à vivre ; qu'ils pensent que la chose leur est arrivée à eux, êtres vivants, et non point à leur rôle qui n'est encore qu'un schéma sans vie, une idée abstraite. En d'autres termes, *que l'acteur n'oublie pas que toujours, et surtout dans la scène dramatique, il doit vivre sur sa propre substance et non sur le rôle, qu'il ne peut emprunter à ce dernier que les circonstances proposées*. Par conséquent, voici à quoi se réduit la tâche : *que l'acteur me réponde en toute sincérité ce qu'il fera physiquement, c'est-à-dire comment il va agir (et non point ressentir, que Dieu le préserve d'y songer !)* dans les circonstances créées par le poète, le metteur en scène, le décorateur, par l'acteur lui-même dans son imagination, par l'électrochoc, etc etc... ? Lorsque ces actes physiques se seront nettement précisés, il ne restera plus à l'acteur qu'à les accomplir physiquement. Je dis bien : les accomplir physiquement, et non : les vivre, parce que l'acte physique correct engendre spontanément le revivre.⁴¹ (STANISLAVSKI, 1948, p. 43 - 45.)

³⁹ Maria Petrovna Lílina (1866 – 1943) foi atriz do TAM e também pedagoga teatral nos estúdios.

⁴⁰ Em francês: *Mise en scène d'Otello*.

⁴¹ A tarefa dos atores é lembrar, compreender e determinar como se comportar em tal momento, encontrar o equilíbrio e continuar a viver. Pensem que a coisa aconteceu a eles, seres vivos, e não ao seu papel que ainda é um esquema sem vida, uma ideia abstrata. Em outras palavras, que o ator não esqueça que sempre, e especialmente em cena, ele deve viver sobre sua própria substância e não sobre o papel, a quem ele não pode emprestar se não as circunstâncias propostas. Portanto, aqui está o que é a tarefa: que o ator me responda com

O ingrato desta história é que essas anotações feitas à distância por Stanislávski nunca foram usadas na montagem do espetáculo. Devido à pressa em estreiar a montagem em Moscou e à pouca sensibilidade e paciência do encenador Ilhiá Sudakov, essas partituras de Stanislávski foram completamente ignoradas sem que ninguém lhe avisasse. A peça estreou e foi um fracasso, tendo sido retirada do repertório após 10 apresentações. Então, tiveram a coragem de reportar o ocorrido a Stanislávski. Embora essas anotações não tenham sido usadas em sua finalidade primeira, elas se transformaram em um documento importantíssimo de estudo teatral e para o trabalho com as ações físicas no “último Stanislávski”.

Estes últimos anos de trabalho de Stanislávski são importantes momentos de síntese. Não há uma quebra entre tudo o que ele havia mapeado anteriormente, nem negação a aspectos importantes como, por exemplo a busca pela *vida do espírito humano*, mas sim é um momento de entendimento de que tudo o que ele havia investigado até então só seria possível de ser trabalhado se partissem do trabalho com as ações físicas. A ação, portanto, é o cerne de trabalho do ator, é sobre ela que devemos trabalhar.

É um equívoco reduzir toda a prática da elaboração do Sistema de Stanislávski a dois períodos que, como regra, na maioria das abordagens são contrapostos um ao outro: a primeira etapa de um Stanislávski jovem, dedicado principalmente à memória afetiva, e a segunda, do “último” Stanislávski, que se foca nas ações físicas.

Ele nunca abriu mão da memória afetiva, muito pelo contrário. Só que, na última etapa de sua busca, ela era incorporada ao método das ações físicas, o que resultou em uma síntese dialética, na fundição dos elementos básicos do Sistema. (VÁSSINA; LABAKI, 2016, p.108.)

Lidar com sentimentos e inspirações faz parte de nosso ofício, e deve haver espaços para emoções, no entanto não devemos busca-las prioritariamente. Não é possível trabalhar com emoções e sentimentos porque eles independem de nossa vontade, são indomesticáveis. O que podemos fazer é trabalhar com ações concretas. A partir das ações, há espaços para que emoções surjam e que possamos nos emocionar. Assim, em vez de realizar primeiramente estudos de mesa, o método das ações físicas colocava os atores em improvisações (*études*) para depois estudar o texto do dramaturgo. Em seu “novo método de trabalho” havia uma breve *exploração mental* sobre a peça e os personagens, e então os atores se dedicavam a

toda a sinceridade o que ele fará fisicamente, isto é, como ele agirá (e não como se sentirá, que Deus o preserve de pensar nisso!) nas circunstâncias criadas pelo poeta, pelo diretor, pelo cenógrafo, pelo próprio ator em sua imaginação, pelo electricista, etc etc. Assim que essas ações físicas são claramente especificadas, só resta ao ator realizá-las fisicamente. Eu digo: realizá-las fisicamente, e não as viver, porque a ação física correta engendra espontaneamente o reviver. (Trad. minha.)

improvisações para encontrar as ações físicas adequadas. Se antes o início dos trabalhos era o estudo de mesa e depois a cena, o último Stanislávski inverteu esta ordem: cena (improvisação / ação) e depois o estudo de mesa.

Já no fim de sua vida, Stanislávski convocou seus principais discípulos, entre eles Maria Knébel e Mikhail Kédrov, conferindo-lhes a missão de continuar seu trabalho sobre as ações físicas. Assim, Maria Knébel se dedicou sobretudo ao estudo da ação verbal, isto é, ao trabalho com a ação através da palavra. Vale dizer que após a morte de Stanislávski, muitos de seus discípulos atribuíram a ele a autoria e créditos de estudos devido à censura do regime soviético e à força do seu nome, o que validaria mais facilmente os estudos. Por Stanislávski ter sido considerado um padrão permitido de teatro dentro do regime soviético, o que não estava em alinhamento com ele poderia ser fortemente censurado e reprimido⁴². Por isso, muitas das descobertas de Knébel foram atribuídas a Stanislávski. Para além de tudo, era a voz de uma mulher, mais suscetível a apagamentos históricos.

Stanislávski faleceu em 7 de agosto de 1938 em Moscou, devido a um ataque cardíaco. Trabalhou incansavelmente pelo teatro toda a sua vida, deixando um legado inestimável para atores, diretores e pesquisadores teatrais.

⁴² Mesmo gozando de certo prestígio dentro do regime soviético, nem o TAM nem o próprio Stanislávski escaparam à censura e repressão stalinista. Há episódios de censura a peças e a diversos escritos e nomeações que Stanislávski utilizava.

Capítulo 2 – Abrindo caminho: alvos e instrumentos

Stanislávski foi um homem inquieto que pesquisou durante toda a vida movido pela busca do aperfeiçoamento do trabalho do ator. Formado em música, ele acreditava que assim como um músico é capaz de exercitar suas habilidades em tocar um instrumento musical e ler partituras, deve haver meios para que o ator exercite sua técnica para fazer teatro.

Stanislávski se ressentia pelo fato de o teatro ser a única arte que não possuía um instrumental teórico-prático sistematizado para desenvolver as qualidades artísticas daquele que queria se dedicar à arte teatral. O ator só podia contar com sua boa vontade, sua intuição, sua inspiração e seu talento. O músico e o pintor possuíam um conjunto de princípios e exercícios que faziam parte da alfabetização nessas áreas. Tal inquietação levou Stanislávski a buscar fundamentos sólidos em que o ator pudesse se apoiar, além de sua natureza espontânea e criativa. Foi essencialmente pela observação da natureza humana e da vida, que Stanislávski construiu o seu “sistema”, que tem como base o domínio dos elementos da ação cênica. (D’AGOSTINI, 2018, p.78.)

Assim, muitos foram os exercícios desenvolvidos e testados nos estúdios, sempre anotando e revendo seus escritos, deixando um vasto e rico material de pesquisa. Infelizmente o acesso a tal material no Brasil é restrito, primeiramente porque nem tudo foi publicado em russo, algumas coisas se encontram apenas em seus manuscritos ainda, e muitos deles foram censurados pelo regime soviético, o que levava Stanislávski a mudar nomeações que encontrava em suas pesquisas.

O medo entrou na casa de Stanislávski; a sensação de insegurança se tornou permanente. Começaram os ataques ideológicos a seu Sistema. Na seção teatral da Associação Russa de Escritores Proletários (RAPP), o Sistema e todo o método do Teatro de Arte foram criticados como idealistas e inimigos do teatro proletário. A censura soviética passou a proibir as peças escolhidas pelo TAM para montagem, uma após a outra. A relativa independência que o teatro ainda tinha na década de 1920 acabara.

Stalin decidiu ser o censor pessoal do TAM – talvez querendo seguir o exemplo do czar Nicolau I, que foi censor pessoal de Púchkin. Ele assistiu a muitas peças no TAM; chegou a ver *Os dias de Turbin* 15 vezes! Isso não o impedia de censurar várias peças. Molière, de Bulgákov, que fora ensaiada durante cinco anos, foi sumariamente proibida. (VÁSSINA, LABAKI, 2016, p. 71 e 71.)

Além da censura a seu trabalho, impedindo publicações e apresentações na Rússia, há ainda no Brasil a questão linguística, não há muita coisa traduzida para o português.

Assim, dentro do caminho de busca a que temos acesso, conseguimos enxergar alvos de suas perquirições e caminhos trilhados e testados para tal. Propomos, portanto, uma

investigação dos *alvos fundamentais do Sistema* através dos *instrumentos fundamentais do Sistema*⁴³.

2.1 - Alvos fundamentais do Sistema: natureza criadora, vida do espírito humano, verdade e subtexto

2.1.1 – Verdade

Toda a busca de Stanislávski objetivava que o trabalho teatral fosse vivo, ou seja, não era buscado representar *como se fosse* a vida em cena (“tal e qual” a vida cotidiana), mas sim *viver em cena*. Esta vida a que ele se refere frequentemente aparece em seus livros como a *vida do espírito humano*. Aqui há uma questão linguística que merece atenção: Stanislávski utiliza-se muito das palavras **verdade** e **vida**, entretanto, os usos destes termos e conceitos são diferentes na língua russa e em português. Em russo, a palavra *verdade* possui duas grafias:

- правда – “verdade” (com letra inicial minúscula) ligada à verdade factual, “veritas” romano, o que não se pode contestar (como por exemplo, quando chove em algum lugar, é verdade que está chovendo).
- истина – “Verdade” (com letra inicial maiúscula), ligada a um sentido mais amplo, de evolução espiritual.

Nas escrituras em russo de Stanislávski, é mais fácil diferenciar à qual *verdade* ele estava se referindo dada a grafia diferente de cada conceito, o que em português não é possível. Semelhantemente, outra palavra importante para entender o Sistema é *vida*, que também em russo possui diferentes possibilidades:

- Быт – sobre a vida cotidiana e suas condições; ambiente social, vida urbana e vida rural.
- жизнь – não a vida cotidiana que levamos no dia a dia, mas a vida no sentido mais amplo da existência, relacionada à vida no mundo, às leis da vida⁴⁴.

Assim como esses dois exemplos, outros vocábulos em russo possuem especificidades e entendimentos conceituais distintos do português, o que determina modos de pensar e visões de mundo diferentes. A maneira como entendemos os conceitos de **vida** e **verdade** influencia

⁴³ Gostaria de reforçar mais uma vez que esta organização em *alvos fundamentais* e *instrumentos fundamentais do Sistema* são expressões propostas por nós nesta pesquisa, Stanislávski não as utiliza.

⁴⁴ No título do livro *Minha vida na arte* (a autobiografia de Stanislávski), a palavra “vida” é escrita жизнь: Моя жизнь в искусстве. Este detalhe ajuda a compreender a sua obra. O livro não é somente a biografia de Stanislávski, os fatos de sua vida ordinária. Trata, antes, de como construiu um modo de ver a Vida a partir da arte da atuação.

diretamente a maneira como pensamos o teatro. Ter isso em mente é essencial para estudarmos o Sistema, que trabalha de maneira concreta com conceitos “espirituais e metafísicos”⁴⁵.

2.1.2 – Subtexto

Investigando a palavra no Sistema, chegamos a outros elementos “destrinchados” por Stanislávski, como as estruturas de pensamento acessadas pelo ator - o subtexto - que possibilitam a emissão de uma palavra bem apoiada. O subtexto foi agrupado como um *alvo fundamental* por entendermos que se trata de estruturas de pensamento autônomas. Uma vez em aula, um professor propôs uma dinâmica para criarmos o “subtexto” da personagem em uma cena, o objetivo era “criar estofo” para podermos falar bem o texto. Ao tentar fazer o exercício, aquilo me pareceu deveras estranho e desconfortável. Por mais que eu tentasse pensar coisas relacionadas à cena e à personagem, o que me vinha à cabeça era: “mas que saco isso, não é possível criar pensamentos. Não é possível criar esse tal de subtexto. Os pensamentos são para serem observados, eles surgem sozinhos, não é possível criar pensamentos nesse contexto.” A partir de então, eu comecei a cogitar a possibilidade de o subtexto ser um fluxo autônomo, uma estrutura de pensamento a que podemos chegar e observar, e não cria-la.

[el subtexto] **es la vida del espíritu humano**⁴⁶, no manifesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrompida *bajo las palabras del texto*, dándole constantemente justificación y existência. En el subtexto se entrelazan múltiples y diversas líneas interiores de la obra y el papel, hecho de *síes mágicos*, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras del papel.⁴⁷ (STANISLAVSKI, 2016 b, p.145.)

O que podemos fazer é criar circunstâncias para acessarmos o subtexto. Ou seja, podemos chegar ao subtexto e observá-lo através nossas ações, mas ele não é algo criável, por isso agrupamos este elemento como um alvo a ser buscado. Podemos condicionar um trabalho

⁴⁵ Aspas minhas. O que é espiritual e metafísico também é balizado por questões culturais e linguísticas.

⁴⁶ Grifo meu.

⁴⁷ [o subtexto] **é a vida do espírito humano** não manifesta, mas percebida interiormente, fluindo ininterruptamente embaixo das palavras do texto, dando-lhes constantemente justificativa e existência. No subtexto se entrelaçam múltiplas e diversas linhas internas da obra e do papel, ele é feito de *ses mágicos*, de todos os tipos de ficções da imaginação, das circunstâncias propostas, movimentos internos, objetos de atenção, pequenas e grandes verdades e a crença nestas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras do papel. (Trad. minha.)

sobre o pensamento: afastar os pensamentos que não nos convêm e cultivar aqueles que nos interessam, mas o fluxo de pensamento é algo vivo e constante em nossa mente. Também podemos incitar o pensamento: estimulá-lo através de imagens, canções, cores, situações etc, a partir de então, pensamentos diversos (e muitas vezes inesperados) surgem em nossa mente. O subtexto então, seriam os fluxos de pensamentos relacionados ao texto, à personagem, às circunstâncias propostas⁴⁸. A observação dos pensamentos e do subtexto é um exercício precioso de autoconhecimento, revelando aspectos íntimos de nossa natureza orgânica e sua ligação com a linguagem oral. Se o ator entende isso, consegue potencializar seu trabalho em cena.

“Para nós, em cena, é muito mais fácil distorcer a nossa natureza do que viver uma vida humana diferente”, dizia Konstantin Serguêievitch Stanislávski.
Com persistência, Stanislávski buscava procedimentos que pudessem conduzir a um sentir-a-si-mesmo natural em cena. Para ele, seu sistema tinha a função de, justamente, lidar com as inevitáveis distorções, restabelecer as leis da natureza criativa que foram violadas pelas próprias condições do trabalho em público e fazer o ator voltar a um sentir-a-si-mesmo orgânico e humano em cena. (KNÉBEL, 2016, p. 120 e 121.)

2.1.3 – Vida do espírito humano e natureza criadora

A expressão *vida do espírito humano* frequentemente é usada por Stanislávski como sendo um objetivo em suas buscas. Revelar a *vida do espírito humano* em cena seria chegar à *natureza criadora* do ator, à verdade. Referindo-se ao subtexto, isto é, às estruturas de pensamento do ator, como a vida do espírito humano, Stanislávski aponta um caminho complexo de investigação para o ator: seu subconsciente. Em diversos capítulos de seus livros, ele faz menção ao **subconsciente**, **superconsciente** e **supra consciente** do ator, apontado como um campo investigativo de trabalho.

Mas só quando a vida espiritual e física do artista em cena desenvolve-se naturalmente, normalmente, pelas leis da sua própria natureza, o **supraconsciente** sai dos seus esconderijos. A mínima violência contra a natureza, e o **supraconsciente** esconde-se nas entranhas da alma, protegendo-se da grosseira anarquia muscular. Naquela época nós sabíamos suscitar arbitrariamente em nós mesmos o estado natural, normal em cena. Não sabíamos criar na nossa própria alma

⁴⁸ O *subtexto* e o *monólogo interior* são elementos investigados por Stanislávski no Sistema. Ambos se referem a estruturas de pensamento e linguagem, mas não são a mesma coisa. O subtexto seriam as estruturas de pensamento autônomas a serem acessadas pelo ator, enquanto o monólogo interior é criado, como se fosse um texto “falado” em pensamento, não através da linguagem oral. Assim, é possível mobilizar conscientemente o monólogo interior, até mesmo escrevê-lo. Nesta pesquisa não aprofundamos o conceito de monólogo interior pois o subtexto, sendo as estruturas autônomas, é o que mais se adequa ao raciocínio que pretendemos desenvolver.

o **terreno propício para a supraconsciência**. Filosofávamos demais, exibíamos erudição, mantínhamo-nos na **superfície da consciência**. O nosso símbolo vinha da mente e não do sentimento, era forjado e não natural. Em suma, éramos incapazes de polir para tornar símbolo o realismo espiritual das obras que interpretávamos.” – (STANISLÁVSKI, 1989, p.299.)

Stanislávski ora usa *subconsciente*, ora *inconsciente*, ora *supraconsciente*, não chegando a diferenciar tais conceitos entre si. Pela leitura de suas obras, podemos apreender que ele se refere a “um campo / local⁴⁹” da mente humana onde estaria a fonte de inspiração para a criação artística.

Stanislávski não define estritamente, em lugar nenhum, o que são o subconsciente e o superconsciente. Provavelmente, não o faz porque cada artista é capaz de sentir, pelo menos uma vez na vida, a poderosa força da inspiração que vem quando o superconsciente se ativa. (TCHERKÁSSKI, 2019, p. 98.)

Entre aquellas sensaciones hubo completas vivencias durante las cuales sentía que me operaban realmente. Hasta tuve el presentimiento de que me desvanecía, por supuesto sólo por unos segundos. Fue así como sentí por primera vez un indicio de esse estado en el que hay mucho de **subconsciente** y que ahora conosco tan bien en la escena – dijo Arkadi Nikoláievich, concluyendo su relato.

-Sí, pero esto no es la línea de la vida; no son más que fragmentos.

-Y usted cree tal vez que la **línea de la creación subconsciente** es ininterrompida, y que el artista en el escenario experimenta todo de igual manera que en la vida real? Si así fuera, el organismo físico y espiritual del hombre no soportaría el trabajo que le exige el arte. Como usted sabe, vivimos en el escenario los recuerdos emotivos de la realidad verdadeira, que en ciertos instantes producen la ilusión de la vida auténtica.⁵⁰ (STANISLAVSKI, 2016 a, p. 346.)

Nos livros, Stanislávski escreve em forma de diário, como se fosse um aluno chamado Nazvánov em um curso de teatro orientado pelo professor Tortsov, por isso muitas passagens aparecem em forma de diálogos e descrevem exercícios (que teriam sido feitos em realidade

⁴⁹ Escrevi tais conceitos entre aspas devido à complexidade dos estudos relacionados à mente humana. Este subconsciente criativo que busca Stanislávski seria um *lugar* da mente humana? Seria uma dimensão espiritual? Ou ainda: estaria “dentro” do ator ou fora dele, na relação com os outros? Segundo Elena Vássina, Stanislávski intuía que a inspiração artística teria uma fonte não consciente e desejava, portanto, atingi-la. Atingir o subconsciente através do consciente: objetivo fundamental do Sistema.

⁵⁰ Dentre aquelas sensações, tive experiências completas durante as quais realmente senti que me influenciavam. Até tive a sensação de que eu estava desaparecendo, é claro, apenas por alguns segundos. Foi assim que senti pela primeira vez um indicio deste estado em que há muito do subconsciente e que agora eu conheço tão bem em cena - disse Arkadi Nikolaievich, concluindo sua história.

-Sim, mas esta não é a linha da vida; são apenas fragmentos.

-E você acredita que a **linha da criação subconsciente** é ininterrupta, e que o artista no palco experimenta tudo da mesma maneira que na vida real? Se fosse assim, o organismo físico e espiritual do homem não suportaria o trabalho exigido pela arte. Como você sabe, vivemos em cena memórias emocionais da realidade verdadeira, que em certos momentos produzem a ilusão da vida verdadeira. (Trad. e grifos meus.)

por alunos de Stanislávski, mas que agora são transcritos nos livros nas aulas de Tortsov). Através desta ficcionalização, as obras nos apresentam os estudos de Stanislávski.

Traten de repetir mecánicamente todas las acciones que necesitó Viuntsov antes de constestar a mi pregunta. Para qué há hecho todo eso? Sólo el **subconsciente** conoce el sentido de esos actos absurdos. Ha visto usted? – me dijo -. Todo lo que dijeron Pushin y Vieselovski y todo lo que hizo Viuntsov se produjo sin la menor inspiración, y sin embargo en sus palabras y actitudes había momentos del **subconsciente**. Significa que éste se manifiesta no sólo en el proceso de la creación, sino también en los momentos más sencillos del deseo, la adaptación y la acción.

Estamos en muy buenos términos con el **subconsciente**. En la vida real se aparece a cada passo. Quien sugirió a Pushin la palabra “lanza”, quién le creó esa **imagen**? Quien indicó a Vieselovski sus extraños movimientos de las manos, su mímica, su entonación ; en una palabra, todas las inflexiones con que expresó su desconcierto a propósito de la piña? A quién se le pueden ocurrir los actos físicos inesperados que realizó Viuntsov antes de constestar a mi pregunta? También aqui intervino el **subconsciente**.

-Eso significa – dije, intentando comprender – que cada imagen, cada adaptación, es en uno u outro grado de origen **subconsciente**?

-En la mayoría de los casos – confirmo Tortsov -. Por eso sostengo que en la vida real estamos en muy buenos términos con el **subconsciente**. Es lamentable que justamente donde más lo necesitamos, esto es, en el teatro, en la escena, lo encontramos raras veces. Veamos qué passa con el **subconsciente** en un espetáculo perfectamente ajustado, aprendido, bien ejercitado. Todo está fijado en él por los ensayos de los actores. Y sin embargo, sin la **creación subconsciente** de nuestra **naturaleza orgánica y espiritual**, toda la actuación del actor resulta falsa, razonada, convencional, árida, sin vida, formal.

Traten entonces de abrir un amplio cauce en la escena al **subconsciente creador**! Que se elimine todo cuanto lo obstaculiza y se fortalezca cuanto lo ayuda. De ahí un objetivo fundamental de la **psicotécnica**: llevar al actor a un estado en que el **proceso creador subconsciente surja de la propia naturaleza orgánica**.

En nuestra psicotécnica utilizamos ampliamente esta propiedad de la naturaleza, que nos permite cumplir con una de las bases esenciales de nuestra orientación en el arte: **forjar la creación subconsciente del actor a través de la psicotécnica consciente**.⁵¹ (Ibidem, p. 347 e 348.)

⁵¹ Tentem repetir mecanicamente todas as ações que Viuntsov precisou fazer antes de responder à minha pergunta. Por que você fez tudo isso? Apenas o subconsciente sabe o significado desses atos absurdos. Você se observou? - me disse -. Tudo o que Pushin e Vieselovski disseram e tudo o que Viuntsov fez foi produzido sem a menor inspiração, e ainda assim, em suas palavras e atitudes, havia momentos do subconsciente. Isto significa que este se manifesta não apenas no processo de criação, mas também nos momentos mais simples de desejo, adaptação e ação.

Estamos em condições muito boas com o subconsciente. Na vida real, ele aparece a cada passo. Quem sugeriu a Pushin a palavra "lança", quem criou essa imagem? Quem indicou a Vieselovski seus estranhos movimentos das mãos, seu mimetismo, sua entonação; em uma palavra, todas as inflexões com as quais ele expressou sua confusão sobre o abacaxi? Quem pode pensar nas ações inesperadas que Viuntsov realizou antes de responder à minha pergunta? Aqui também o subconsciente interveio.

- Isso significa - eu disse, tentando entender - que cada imagem, cada adaptação, é em um ou outro grau de origem subconsciente?

- Na maioria dos casos - confirmado Tortsov -. É por isso que argumento que na vida real estamos em condições muito boas com o subconsciente. É lamentável que exatamente onde mais precisamos, isto é, no teatro, na cena, raramente o encontramos. Vamos ver o que acontece com o subconsciente em um espetáculo perfeitamente ajustado, aprendido e bem executado. Tudo está fixado nele através dos ensaios dos atores. E, no entanto, sem a criação subconsciente de nossa natureza orgânica e espiritual, toda a performance do ator é falsa, fundamentada, convencional, árida, sem vida, formal.

Este trecho traz reflexões após um breve exercício em que Tortsov pede para que alguns alunos *rapidamente, sem pensar* falem o nome de um objeto que não esteja presente naquele lugar. Os alunos, então, dizem coisas como: *lança e abacaxi*, sem saberem explicar depois o porquê se referiram a estes objetos. Esta passagem consta no capítulo 16: *El subconsciente y la actitud escénica del actor*, em *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Neste capítulo, Stanislávski investiga a relação entre a palavra dita pelo ator, sua imagem e o processo subconsciente. Podemos entender que a palavra enunciada muitas vezes não passa pelo campo racional, ou seja, seu impulso é mais rápido do que poderia ser apreendido e entendido pelo consciente. Sua justificação plena e origem estaria, portanto, no subconsciente, “local” essencial para se chegar à natureza criadora do ator, mas como acessar o subconsciente? Stanislávski crê que há caminhos através de uma *psicotécnica consciente* que possibilitem acessar e trabalhar com o subconsciente de maneira criativa: aí estaria o trabalho do ator sobre si mesmo, sobre sua natureza criadora. Entretanto, não há manuais de trabalho para tal, pois cada ator possui uma natureza própria e específica, portanto, os caminhos de acesso para cada subconsciente são diferentes e devem ser descobertos por cada ator.

O subconsciente parece ser para Stanislávski um campo existente para além do consciente do indivíduo, onde estaria uma *profusão de pensamentos, imagens e impressões*. Alguns desses pensamentos, imagens e impressões frequentemente são expressados através da linguagem oral, ou seja, através da palavra. Assim sendo, podemos pensar a palavra como uma via de externalização do inconsciente. Com isso nos perguntamos se é possível também uma via oposta: a palavra seria um dos caminhos de acesso ao inconsciente/subconsciente do ator? Parece-me que sim.

2.2 – Instrumentos fundamentais do Sistema: *se, circunstâncias propostas e ação*

Os elementos do Sistema, na verdade, são dispositivos para que o ator, em situação de jogo, portanto, em cena, possa investigar-se. Para atingir os alvos fundamentais do Sistema

Tente então de abrir um canal amplo na cena para o subconsciente criador! Que tudo o que o impede seja eliminado e tudo que o ajuda seja fortalecido. Daí um objetivo fundamental da psicotécnica: levar o ator a um estado em que o processo criador subconsciente surja da própria natureza orgânica.

Em nossa psicotécnica, usamos extensivamente essa propriedade da natureza, o que nos permite cumprir uma das bases essenciais de nossa orientação na arte: forjar a criação subconsciente do ator através da psicotécnica consciente. (Trad. minha)

(*natureza criadora, espírito humano, verdade e subtexto*, pontuados no subtópico anterior), há elementos que consideramos fundamentais: *se* e as *circunstâncias propostas*, que levam ao impulso para a *ação*.

2.2.1 - “Se mágico”

Esta pequena partícula é um dos mais importantes elementos de trabalho para o ator, pois atua diretamente em sua imaginação colocando **o ator em si** em situação, aproximando-o das circunstâncias. A dinâmica é simples: ao investigar um personagem em uma obra, em vez de perguntar “o que eu faria se fosse tal personagem”, devemos nos indagar “o que eu faria se estivesse nessas circunstâncias?”. Aqui a diferenciação entre os verbos *ser* e *estar* é fundamental, sobretudo levando em consideração a língua portuguesa, na qual é possível essa distinção⁵². *Ser* nos sugere uma essência mais estável. Falar “eu sou” parece nos colocar em uma condição mais fixa e rígida, não muito passível a mudanças e transformações do que falar “eu estou”. O verbo *estar*, portanto, engendra uma condição temporária, aberta a mudanças e transformações. Pensar “o que eu faria se eu **fosse**” é menos potente do que questionar “o que eu faria se eu **estivesse** em tal situação”.

Como podemos perceber, Stanislávski, pelo “se”, estabelece e atribui a autoria da criação cênica única exclusivamente ao ator. O “se” transporta o ator para o mundo da imaginação, único espaço onde pode ser realizada a criação. Ele possui o poder de produzir um estímulo interno que leva o ator a atuar de maneira autêntica e orgânica. (D’AGOSTINI, 2018, p. 92.)

O ator nunca vai deixar de ser ele mesmo e ser um outro, ou ser o personagem. O personagem existe apenas na literatura. Em uma peça, o que tomamos por personagem é o ator nas circunstâncias da personagem, por isso o verbo **estar** é o mais adequado.

Assim, o *se mágico* traz a condição do ator não poder “sair de si mesmo”, mas sim imaginar-se em outros contextos. Isso imprime a concretude do trabalho do ator, sobretudo no que diz respeito a não tentar imitar algo exterior e distante, mas sempre trabalhar a partir de si.

⁵² Essa diferenciação dos verbos *ser* e *estar* é possível em português, por isso proponho o comando “se eu estivesse” em vez de “se eu fosse” para estudar o “se mágico”. Tal diferenciação não é possível em todas as línguas, nem mesmo latinas, como no caso do francês, por exemplo, em que o verbo *être* é usado tanto para *ser* como para *estar* (*je suis*). Em inglês, o mesmo se dá com o verbo *to be* (*I am*). Em português há diferenças entre falar “eu sou” e “eu estou”. Em russo as estruturas frasais dos verbos *ser* e *estar* são diferentes, assim como seus usos, sendo muito difícil estabelecer um paralelo comparativo com o português nesta questão.

No trabalho de criação, Stanislávski indica a palavra mágica “se” para o ator poder concretizar e levar a cabo as proposições das circunstâncias. A pergunta antes utilizada por Stanislávski – “o que eu quero na presente situação?” – foi substituída por outra, que coloca o “se” diante das circunstâncias eleitas, que estabelece imediatamente o ator dentro da situação e o leva a agir concretamente: “O que eu faria se me encontrasse em tais circunstâncias?” Isso estabelece como princípio que toda a ação é gerada não só pelo objetivo externo, mas também pelo impulso interno, por um motivo, uma causa, ou seja, pelas circunstâncias propostas que se constituem no estímulo para invenção do “se”. As circunstâncias propostas são as causas pelas quais se realiza a ação, e o “se” é o impulso para a sua realização que vem do próprio ator. (Ibidem, p.91.)

O uso do verbo *estar* em vez do *ser* nesta dinâmica do *se mágico* fortalece ainda mais a imaginação do ator, tirando-a de uma abstração e conferindo-lhe concretude. É impossível que eu deixe de ser eu mesma e seja outra pessoa ou outro ser, mas é absolutamente possível que eu me coloque no lugar de outrem. Feito isto, o que eu faria estando naquela situação? A partir daí, posso imaginar e passo a agir, não “fazendo de contas”, mas agindo de fato.

2.2.2 - Circunstâncias propostas

As circunstâncias propostas são as informações contextuais que temos sobre os personagens e a obra. Apenas dentro das circunstâncias propostas pela obra eu consigo agir: toda e qualquer ação que eu venha a executar têm que estar coerente e dentro das circunstâncias propostas. Elas são um bom parâmetro de dosagem ao ator. Às vezes temos impulso para fazer diversas ações, mas sempre temos que nos perguntar se elas cabem dentro daquelas circunstâncias.

La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación. Las “circunstancias dadas”, como el “sí”, son una suposición, un invento de la imaginación. Su origen es el mismo. En un caso se trata de una presunción (el “sí”); en el otro, de su complemento (las “circunstancias dadas” la desarrollan. Sin ellas el “sí” no puede existir ni adquirir su fuerza de estímulo. Pero sus funciones son algo distintas: el “sí” da un impulso a la imaginación adormecida, mientras que las “circunstancias dadas” dan fundamento al “sí”.⁵³ (STANISLAVSKI, 2016 a, p.67.)

⁵³A fábula da obra, seus eventos, acontecimentos, a época, o tempo e o lugar da ação, as condições de vida, a nossa ideia da obra enquanto atores e diretores, o que acrescentamos de nós mesmos, a encenação, os cenários e figurinos, os adereços, a iluminação, os ruídos e sons e tudo mais que os atores devem levar em conta durante sua criação. Tanto as "circunstâncias propostas" como o "se" são uma suposição, uma invenção da imaginação. Sua origem é a mesma. Em um caso, é uma presunção (o "se"); no outro, seu complemento (as "circunstâncias

Interessante reparar que neste fragmento Stanislávski inclui dados como a iluminação do local, os sons do espaço, a ideia do ator sobre a obra etc. Isto reforça, mais uma vez a concretude do real em seu trabalho, ou seja, o aspecto *realista* de seu trabalho é vinculado à experiência real e contextual que o ator está vivendo no palco e não a uma tentativa de imitação da vida cotidiana de fora do teatro.

Durante muito tempo, em muitos meios, usou-se o termo *circunstâncias dadas* no Brasil, provavelmente decorrente de questões de traduções. O mais adequado, no entanto, é usar *propostas* em vez *dadas*. Parece um simples detalhe, mas estas palavras podem balizar de formas diferentes o entendimento do ator. Se as circunstâncias são dadas, não há possibilidade de mudanças ou adaptações, elas já estão fechadas e resolvidas. A palavra *proposta* sugere um convite: a dramaturgia propõe um jogo para o ator desenvolver a partir daquelas circunstâncias. Se o Sistema de Stanislávski é pensado para o desenvolvimento do trabalho a partir do ponto de vista do ator e assim investigar suas potencialidades criativas, pensar que as circunstâncias da dramaturgia são propostas nos dá mais autonomia do que apenas aceitar que elas estão dadas e prontas.

2.2.3 – Ação

A pergunta fundamental para o ator é “o que eu faria *se* estivesse nesta situação”? Ou seja, utilizando-se do *se* nas *circunstâncias propostas* pela dramaturgia, o ator consegue agir. A grande questão do ator é saber resolver, através de ações, os problemas que as circunstâncias da dramaturgia trazem. Em uma improvisação, devemos responder aos estímulos do(s) parceiro(s) através de ações e não “ficar sentindo” o que determinado problema nos causa. Depois de investigar ações que surgem em uma improvisação, o ator pode compor uma *partitura de ações*, que será a sua “música” a ser executada durante um espetáculo.

O trabalho sobre as ações vai muito além de encontrar as ações adequadas a um contexto e fixá-las. Mesmo sendo a unidade básica de trabalho e estudo para o ator, o objetivo do trabalho sobre as ações físicas dentro do Sistema é investigar seus impulsos, o que nos leva à nossa natureza criadora. Em dinâmicas de improvisação, as ações estão diretamente ligadas aos impulsos de cada ator, “surgindo naturalmente”. Escrevi entre aspas que o surgimento é

propostas" o desenvolvem). Sem elas, o "se" não pode existir ou adquirir sua força de estímulo. No entanto, suas funções são bem diferentes: o "se" dá um impulso à imaginação adormecida, enquanto as "circunstâncias propostas" dão fundamento ao "se". (Trad. minha.)

natural porque nos parece automático quando estamos improvisando, mas se investigarmos essas ações que surgem, elas se mostram perfeitamente coerentes com nossa personalidade, por isso mesmo, são curiosas pistas de análise para o ator investigar sua natureza criadora e trabalhar sobre si mesmo.

A partir do momento que identificamos as ações que surgem durante as improvisações, começa o processo investigativo dos impulsos que levam a essas ações. (Por que agi desta forma? Poderia ter feito outra ação? Qual? De que forma?) Mais do que descobrir quais são as ações adequadas, a pesquisa neste contexto visa a encontrar o que leva o ator a agir naquelas circunstâncias.

A montagem de um espetáculo teatral não é a simples transposição de um texto escrito para o palco, isto permite que cada montagem conserve seu valor. Quando o ator fala uma palavra que está escrita, ele imprime particularidades ao texto, estas particularidades estão direta e intensamente ligadas à sua personalidade. Da mesma forma são as ações: o que o personagem vai fazer já está escrito na dramaturgia e todos sabem (pelo menos quem conhece a obra). O ator deve encontrar **como** fazer o que o personagem faz. E como ele encontra isto? Através das ações físicas executadas **pelo ator**, e não pelo personagem. Assim, cada ator irá executar as ações de uma forma diferente, peculiar, por isso que o ator deve centrar sua atenção não apenas em **o quê** fazer, mas principalmente no **como**. “*Se ocurriera*”... *Esta palabra nada afirma. Sólo presume, plantea un problema para su solución, y el actor trata de dar su respuesta.* (STANISLÁVSKI, 2016 a, p. 65.). Segundo Anatoli Vassíliev⁵⁴:

E o que é ação? Você comete um erro de princípio, fundamental, quando a tarefa é transformada em ação. Porque a ação é algo que é gerado, aquilo que não deve nomear e sim gerar, uma atrás da outra. Ação é aquilo que não pode ser feito, porque aquilo que é feito, faz-se por si mesmo. Nós podemos apenas criar um meio para a ação acontecer. Claro que a escola realista começou a aperfeiçoar esse problema, ou seja, **como fazer para que a ação seja gerada.** (*apud* DELDUQUE, p. 140 e 141.)

Como fazer para que a ação seja gerada? Através dos dispositivos *se* e *circunstâncias propostas*. Estes três elementos (*se*, *circunstâncias propostas* e *ação*) se relacionam como uma espécie de espinha dorsal do sistema. O *se* é um dispositivo para acionar a imaginação do ator, *as circunstâncias propostas* estão no texto do dramaturgo e vão balizar o contexto da

⁵⁴ Esta citação é um trecho de uma entrevista feita no ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas, em Belo Horizonte, 2010 transcrita por Carol Delduque.

ação, que se concretiza na materialidade do corpo do ator. Isto nos dá a concretude e materialidade do trabalho do ator: as ações físicas.

Desse modo, o “e se” impulsiona a imaginação do intérprete. Mas essa imaginação não está livre, e sim restrita pelas circunstâncias propostas da peça. Ela age nos limites dessas circunstâncias. Stanislávski rechaçava a imaginação cega, aleatória, não direcionada, capaz de afastar o ator do material da vida na obra dramática. Ele dizia: “O ‘se’ sempre inicia a criação, enquanto as ‘circunstâncias propostas’ a desenvolvem. Sem elas, o ‘se’ não pode existir nem receber o estímulo necessário. Suas funções, no entanto, são um tanto distintas: o ‘se’ impulsiona a imaginação adormecida, ao passo que as ‘circunstâncias propostas’ dão o embasamento para esse ‘se’”. (KNÉBEL, 2016, p. 121.)

As ações físicas não são um objetivo final do Sistema, e sim um caminho. Encontradas as ações justas, a tarefa maior do ator é descobrir como executá-las, e isto ele vai descobrir apenas em cena e em relação com os outros atores naquelas circunstâncias propostas. O Sistema, portanto, fornece instrumental para que o ator, em cena, busque seus impulsos que podem levá-lo àquelas ações.

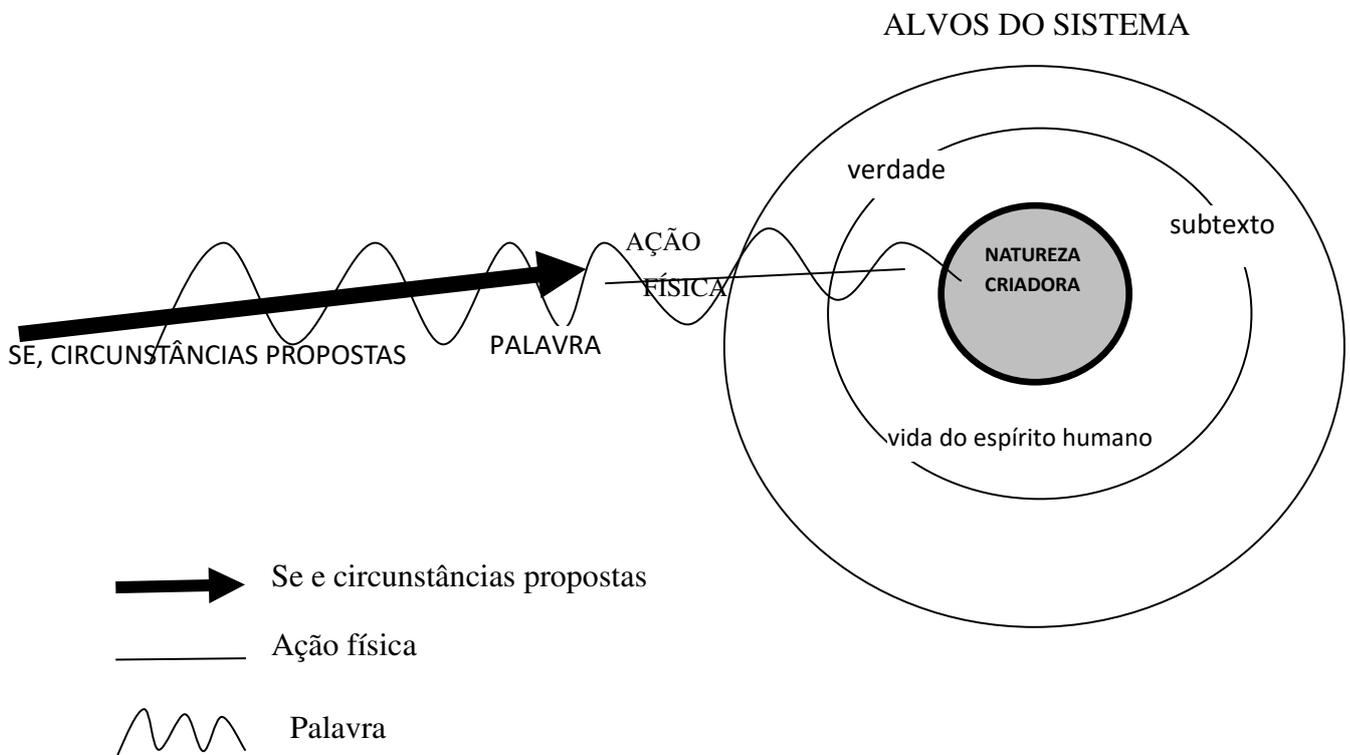
Os caminhos trilhados por cada ator a partir destas pistas estão profundamente atrelados a questões contextuais, assim sendo, é impossível que um processo de trabalho seja igual a outro. Cada um é específico, sobretudo porque os atores são sempre diferentes entre si e, logo, suas relações serão diferentes. Enxergar as peculiaridades e especificidades de cada contexto e grupo de trabalho é uma das coisas mais bonitas para as quais Stanislávski nos chama a atenção. Notar que cada processo de montagem é aberto, diferente e único é, de certa forma, entender o movimento da vida, a mutabilidade das coisas, das relações e, com isso, abrir-se para a mudança a cada dia de apresentação, de ensaio, de trabalho. Entender-se a si como sendo aberto a mudanças e em relação com os outros parceiros de cena, que também devem estar vivos em seus processos de mudanças, constrói uma teia que coloca todos os indivíduos em relação e em movimento, tal como o sistema solar. Este é o Sistema de Stanislávski.

2.3 – Palavra: eixo estruturador do Sistema

Se os princípios *se*, *circunstâncias propostas* e *ação* podem ser vistos como uma espinha dorsal do Sistema, a palavra seria uma nervura que estrutura essa espinha, levando-nos aos alvos *natureza criadora*, *vida do espírito humano*, *verdade* e *subtexto*. Ainda que não

haja menção nos escritos de Stanislávski sobre a palavra como elemento estruturador do Sistema dessa forma, ela tem a capacidade de estabelecer contato entre esses dois campos: os instrumentos e os alvos.

Eu, particularmente, não sou muito adepta a desenhos e esquemas porque tenho receio de reduzir demais os conceitos ou restar uma tentativa de compor um manual, tudo o que Stanislávski não queria. Entretanto, senti vontade de desenhar a relação entre esses conceitos, por isso, vou fazer uma tentativa:



O *se* e as *circunstâncias propostas* são os princípios disparadores da ação, são eles que “preparam a cama” para que surja o impulso que leva à ação física. Por sua vez, as ações físicas são o percurso que podem nos levar aos alvos do Sistema: a vida do espírito humano, a verdade e o subtexto, que estariam na natureza criadora do ator. A palavra perpassa este trajeto como sendo uma via de mão dupla: pode ser um caminho para acessar o subconsciente e também é o impulso externalizado do subconsciente em forma verbal (e por isso pode ser a própria ação verbal e o impulso para demais ações físicas).

A veces esas fuerzas psíquicas empiezan a trabajar de modo súbito, espontánea, **subconscientemente**, al margen de nuestra voluntad. En esos momentos afortunados, aleatorios, debemos entregarnos al flujo espontáneo de su actividad. Pero qué haremos cuando la mente, la voluntad y el sentimiento no respondan al llamamiento creador del artista? En tales casos hay que recurrir a los señuelos. Existen también en cada una de las fuerzas motrices de la **vida psíquica**. No los despierten a todos a la vez. Tomen uno de ellos, la mente, por ejemplo. Es más tratable, más obediente que las otras fuerzas; cumple de buen grado las órdenes. En este caso, de la idea del texto el actor recibe la imagen mental correspondiente, y empieza a ver aquello de que hablan las palabras. A su vez, la imagen provoca el correspondiente juicio próprio, con lo cual se crea una idea nada árida ni formal, sino vivificada por las representaciones mentales, y que estimula naturalmente a la voluntad-sentimiento.⁵⁵ (STANISLAVSKI, 2016 a, p. 300.)

2.3.1 - Ação verbal

As palavras que “escolhemos” e a maneira como elaboramos uma frase traz marcas de nossa trajetória e personalidade, tudo isso é extravasado através da linguagem oral, por isso as palavras são como pílulas que sintetizam anos de história e visões de mundo. Coloquei o verbo *escolher* entre aspas porque a escolha lexical que usamos em nossa comunicação e elaborações nem sempre é consciente. A conexão entre pensamento e linguagem é tão rápida e direta que é impossível escolhermos racionalmente todas as palavras que vamos utilizar o tempo todo. Esta seleção é inconsciente, rápida e autônoma, por isso que, em determinados contextos, apenas podemos observar nosso pensamento e nossa linguagem, e não os controlar.

Assim, é a palavra – “o sinal dos sinais” – que proporciona ao ser humano a possibilidade de abstrair e generalizar as impressões imediatas recebidas do mundo exterior, elaborando-as em relações mais profundas. É precisamente a fala que distingue o ser humano do animal, incapaz de ultrapassar as impressões e imagens que lhe são dadas de forma imediata pelos órgãos dos sentidos. Toda a milenar experiência histórica dos povos está fixada na palavra; a palavra, como um condensador sensível, absorve em si a sabedoria extremamente complexa da humanidade. A palavra pronunciada provoca na consciência do ser humano uma cadeia de representações e associações, imagens visuais e emotivas, que são muitas vezes tão acabadas quanto as imagens recebidas por meio da percepção sensorial do

⁵⁵ Às vezes, essas forças psíquicas começam a trabalhar súbita, espontânea e inconscientemente, independentemente de nossa vontade. Nestes momentos fortuitos e aleatórios, devemos nos render ao fluxo espontâneo de sua atividade. Mas o que faremos quando a mente, a vontade e o sentimento não responderem ao chamado criativo do artista? Em tais casos você tem que recorrer a iscas. Elas também existem em cada uma das forças motrizes da vida psíquica. Não as acordem de uma só vez. Tomem uma delas, a mente, por exemplo. É mais tratável, mais obediente que as outras forças; ela cumpre as ordens de bom grado. Nesse caso, a partir da ideia do texto, o ator recebe a imagem mental correspondente e começa a ver o que as palavras falam. Por sua vez, a imagem provoca o juízo correspondente, que cria uma ideia que não é nem árida nem formal, mas animada por representações mentais, e que naturalmente estimula a vontade-sentimento. (Trad. minha.)

mundo. A “sinalização pela fala” é o fundamento dos fundamentos da arte cênica. Todo o trabalho de teatro se sustenta nessa faculdade de ver fenômenos vivos da realidade por trás da palavra, de suscitar na consciência a representação das coisas sobre as quais se fala e de agir por meio dessas visões. (KNÉBEL, 2016, p. 123.)

Sendo uma via de mão dupla (externalização do subconsciente e acesso a ele), a palavra pode ser disparadora de muitos processos criativos. Deixar-se conduzir pela palavra pode ser um caminho investigativo para o ator descobrir e ampliar potências. Se o Sistema tem como objetivo guiar o trabalho do ator sobre si mesmo, a palavra, então, enquanto ação verbal, pode ser a pedra angular de apoio para o ator.

Ao dizer que o resultado final da arte do ator é a criação de uma ação verdadeiramente *produtiva*, estreitamente ligada à “concepção íntima e profunda” da peça, Stanislávski toca na essência da arte cênica. Teatro é ação, e tudo o que acontece em cena é sempre ação, ou seja, uma expressão ativa do pensamento, da ideia íntima, uma transmissão ativa e atuante dessa ideia ao espectador. A arte dramática é uma arte sintética mas, na concepção de Stanislávski, a palavra permanece sempre como o principal e decisivo meio de impacto ativo [*vozdéistvovat*]. Ação verbal – eis o que torna o teatro dramático uma das mais fortes e emocionantes atividades artísticas do ser humano. (Ibidem, p. 122.)

No entanto, esta relação e potência da palavra no teatro não é óbvia nem automática. É preciso abrir-se à escuta das palavras, isto é, precisamos entender, de fato, que podemos agir através da fala. Nem toda palavra dita em cena é ação. A arte do ator é justamente o procedimento que transforma a palavra em ação verbal. O que Stanislávski começou chamando de *fala cênica* aos poucos foi chegando ao conceito de *ação verbal*. Ou seja, no começo de sua trajetória, ele já intuía e sabia que a palavra no trabalho do ator merecia especial atenção, tanto por sua complexidade como por sua potência. A mudança de metodologia de trabalho no fim de sua vida, partindo de improvisações para que depois os atores decorassem o texto do dramaturgo deu-se devido à ação verbal: decorar primeiramente o texto e ir para a cena não bastava para que as palavras faladas pelos atores fossem vivas. Assim, era preciso antes entender os impulsos, ou seja, a ação verbal que estaria por trás das letras enunciadas.

O sistema de Stanislávski vai além de nos revelar as *leis objetivas* da fala cênica. Esse sistema, cujo cerne é a ideia de que **a fala cênica em si constitui a ação principal**, cria uma série coerente de *procedimentos pedagógicos* e de hábitos que permitem ao ator dominar conscientemente a palavra do autor e fazer com que essa palavra seja atuante [*aktívni*], ativa [*diéistvennii*], direcionada para um alvo preciso [*tselena-právlenni*] e cheia de vida. (Ibidem, p. 118 e 119)⁵⁶

⁵⁶ Grifos meus.

Assim, colocar a ação física no início dos trabalhos é também colocar a palavra no princípio do trabalho do ator. Esta abordagem permite enxergarmos de forma mais viva e ativa o que dizemos em cena, não sendo apenas uma roupagem para uma essência que se encontra em nosso interior, mas sendo a própria essência. A ação verbal entende a palavra dita pelo ator como impulso gerador e não reprodução do texto escrito.

Ao colocar diante de si um determinado alvo [*tseI*], o ator passa a persegui-lo com a palavra, levando consigo o parceiro, o espectador e a plateia. Eis porque para o artista da cena são tão importantes a capacidade de observar, a experiência de vida, a memória emotiva e a habilidade de pensar por associações. Quanto mais aguçado é seu o olhar sobre a vida, quanto mais concretos são os detalhes da vida que ele nota e fixa, quanto mais nítidas são as suas visões, mais ativo [*diéistvennii*] é o conteúdo que ele pode colocar nas palavras propostas pelo autor. (Ibidem, p. 124)

Além de possuir a capacidade de alimentar o ator em cena, a palavra é elemento de ligação com a vida, visto que, como dito anteriormente, escolhas lexicais são repletas de histórias e trajetórias. Ao prestar atenção ao nosso discurso (nosso léxico e estruturas sintáticas, principalmente), conseguimos mapear instâncias frequentemente pouco acessadas conscientemente na vida cotidiana. Assim, a palavra nos permite organizar o pensamento e também pensar o próprio pensamento.

A palavra constitui mundos e nos constitui no mundo.

3. Capítulo 3 – Penetra inquietamente no reino da palavra

3.1 – Improvisação como instrumento de análise

Os métodos de trabalho de Stanislávski não foram os mesmos durante toda sua vida. Como um pesquisador inquieto, estava sempre revendo e buscando formas de melhorar seu trabalho. Propor uma divisão em duas fases da vida de Stanislávski não é exato nem adequado, mas é possível evidenciar o fim da sua vida como um momento especial de trabalho e síntese. Nesta fase, ele percebeu que todo o trabalho desenvolvido até então em seu Sistema só seria possível se o ator trabalhasse sobre a ação. Importante ressaltar que foi a palavra ou seja, a ação verbal que o fez mudar sua metodologia de trabalho. Em um primeiro momento, o trabalho se iniciava com estudos de mesa e uma compreensão intelectual da obra para que os atores decorassem o texto e o espetáculo fosse montado. No entanto, esta dinâmica de trabalho, além de favorecer uma postura passiva dos atores (em que estes cumpriam as orientações do diretor), nem sempre proporcionava condições para que a palavra dos atores fosse viva.

O que compeliu Stanislávski a analisar profundamente a prática de ensaios vigente foi a cisão que existe entre o sentir-a-si-mesmo calmo de um ator sentado com um lápis na mão e a sensação real da vida psíquica e corporal do papel, sensação esta que o intérprete deve visar desde o primeiro minuto de seu encontro com o papel. Stanislávski partia do fato de que a análise da peça à mesa é, basicamente, um exame da vida psíquica do papel. Sentado à mesa, o ator sempre olhava para o personagem como se estivesse de fora, por isso, quando precisava agir, essa atividade física era muito difícil. Criava-se uma cisão artificial entre os lados psíquicos e físico da vida do herói, dentro das circunstâncias propostas na peça. (KNÉBEL. 2016, p.26.)

Stanislávski, observando e analisando a experiência dos melhores mestres do palco, assim como sua própria experiência de muitos anos, e considerando **a palavra**, segundo uma ótima expressão de Nemirôvitch-Dântchenko, **tanto o ápice como o princípio da criação**⁵⁷, chegou à conclusão de que o maior perigo para o ator no caminho da ação orgânica em cena é uma abordagem demasiado direta do texto do autor. [...] Konstantin Serguêievitch frequentemente dizia que, quanto mais primorosa a obra dramática, mais ela nos contagia logo no primeiro contato. Os feitos dos personagens, suas inter-relações, emoções e pensamentos nos parecem tão claros, tão próximos, que involuntariamente começamos a achar: é só decorar o texto que, sem perceber, dominaremos as figuras criadas pelo autor. Mas é só decorar o texto e tudo aquilo que antes era extremamente vivo na imaginação do ator torna-se, imediatamente, morto. Como evitar esse perigo? Stanislávski chegou à conclusão de que o ator só pode alcançar a palavra viva como resultado de um trabalho preparatório. Este trabalho, em suas palavras, deveria fazer

⁵⁷ Grifo meu: a palavra é ponto de chegada, mas também de partida.

com que as palavras do autor se tornassem as únicas necessárias ao ator para expressar os pensamentos do personagem. Toda memorização mecânica do texto faz com que a palavra, segundo uma expressão do próprio Stanislávski, “assente-se no músculo da língua”, ou seja, vire clichê, palavra morta. Em sua opinião, no início do trabalho o ator precisa das palavras do autor não a fim de decorá-las, mas para conhecer os pensamentos colocados no texto pelo autor. Dominar todas as motivações interiores do personagem, que o levam a dizer tal ou qual palavra, é um processo extraordinariamente complexo. (Ibidem, p. 28 e 29.)

A palavra, então, foi o principal elemento que levou Stanislávski a começar a desenvolver o que resultou no *método das ações físicas*⁵⁸ (o trabalho sobre as ações do ator), mudando a forma de abordar o material e o texto. Se nos estudos de mesa a palavra decorada vinha antes dos atores irem para a cena, nesta outra etapa os atores iam à cena antes de decorar o texto. Esta nova dinâmica possibilitava um outro tipo de entendimento da dramaturgia e personagens, fazendo que posteriormente, ao decorar o texto do dramaturgo, a relação dos atores com a ação verbal se consolidasse de forma viva e concreta no corpo.

Importante dizer que, embora o método das ações físicas e o trabalho sobre a ação verbal sejam atribuídos ao “último Stanislávski”, o mestre parece intuir desde muito antes que o trato com a palavra pelo ator deveria se dar por um caminho diferente do que era comumente abordado pelas demais escolas ou nos estudos de mesa, e por isso que, mais uma vez, a divisão em duas fases não é exata. No livro de memórias *Stanislávski ensaia* de Toporkov, o autor nos mostra que logo quando começou a trabalhar com Stanislávski em Moscou nos anos de 1920, a abordagem do texto lhe parecia deveras estranha. Vassíli Toporkov era formado pelo Liceu Imperial de Teatro Alexandrínski, em São Petersburgo e foi convidado a ingressar no TAM em 1927. Embora Stanislávski nunca o havia visto atuar até então, devido a fortes elogios e recomendações de pessoas de extrema confiança e gabarito, convidou-o a integrar o grupo em Moscou em 1927. A primeira montagem em que trabalhou foi *Os Esbanjadores*, de Valentin Katáev, em que interpretava o caixa Vánetchka. Ao ensaiar com Stanislávski, ele conta como as solicitações deste lhe pareciam perda de tempo:

Muito bem, posso conseguir um ou outro resultado ao trabalhar com a linha que ele sugere. Mas na grande maioria das vezes ela diz respeito àquilo que não é mostrado aos espectadores. E a própria cena, que precisa ser feita, como fica? A Stanislávski, por mais estranho que pudesse parecer, o que menos interessava era o texto do papel que deveria ser proferido diante do público. Eu era interrompido assim que tentava abrir a boca. Stanislávski continuava insistindo que eu prestasse atenção a “bobagens” que, ao meu ver, não tinham nenhuma relação com a coisa em si! [...] Começamos a nos ocupar das questões do caixa: contar o dinheiro, conferir

⁵⁸ Nomenclatura dada por seus discípulos após sua morte, ele não chegou a nomear este procedimento de trabalho.

documentos, dar vistos, etc., etc. Mais uma vez começou a me atormentar o pensamento sobre o tempo perdido: era preciso ensaiar a peça! Meu papel era imenso! Verdade que por vezes era bem divertido ficar brincando de caixa, por outras era até possível acreditar seriamente no que ocorria. Nessas horas, se pudesse pronunciar esta ou aquela palavra do papel, percebia como ela soava cálida, verdadeira, e causava ótima reação em quem assistia. Mas tudo parecia-me “casual”: algo que poderia desaparecer para sempre da mesma forma acidental como havia aparecido. E assim era: tão logo surgia o desejo de fixar e repetir algo exatamente, parava de funcionar. (TOPORKOV, 2015, p. 43 e 44.)

Este registro refere-se a 1927, período anterior ao último estúdio (o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, que foi de 1935 a 1938), mostrando, assim, que para Stanislávski, a palavra dita em cena (fala cênica) já estava ligada a outros elementos presentes no ator (em sua natureza criadora, ou nos *bolsões do inconsciente*), não passando necessariamente pelo texto dramaturgico. Assim, seguindo suas intuições e estudos, Stanislávski passou a trabalhar cada vez mais sobre o que o ator deveria fazer em cena, ou seja, as ações físicas. Neste fragmento de Toporkov, podemos ver claramente a insistência de Stanislávski para que o ator se ocupasse em realizar ações: contar dinheiro, conferir documentos etc. Aqui a ideia de impulso ligada à palavra começa a aparecer muito timidamente quando Toporkov diz que “se pudesse pronunciar esta ou aquela palavra do papel, percebia como ela soava cálida, verdadeira, e causava ótima reação em quem assistia” ou seja, quando ela surge naturalmente, quando é um impulso. No entanto, “tão logo surgia o desejo de fixar e repetir algo exatamente, parava de funcionar”, ou seja, quando desejava-se reproduzir algo não funcionava, era preciso que a palavra acontecesse a cada vez que fosse emitida. Como? Talvez a tratando como ação.

Na fase “último Stanislávski”, os atores estudavam sim o texto dramaturgico mas a partir da estrutura das cenas, mapeando as circunstâncias e os pontos principais para poderem improvisar. Estas improvisações eram feitas com as próprias palavras dos atores.

Definitivamente, as palavras com que o intérprete operará não têm a menor relevância. O importante é que essas palavras sejam sugeridas pelas ideias do autor, localizadas no fragmento concreto sobre o qual se realiza o *étude*. (KNÉBEL, 2016, p. 52)

Ao trabalhar com as próprias palavras, os atores poderiam investigar-se em jogo, descobrir ações e aprofundar a relação cênica entre os atores para aquela peça. Ou seja, a palavra ocupa papel central nesta fase. Embora em uma improvisação nem sempre os atores estão falando (é possível agir também através do silêncio), falar com suas próprias palavras em situação de jogo possibilita que o ator organize o seu pensamento. Mais ainda: a palavra

pode modelar o impulso. Esta organização não é lógica, racional, ela é orgânica, porque tem como premissa uma liberdade discursiva do indivíduo. Esta metodologia de trabalho possibilita também que o ator observe a si mesmo a partir de suas palavras e perceba como seu pensamento discursivo tenta se organizar. Isto porque as estruturas de pensamento independem da vontade racional do sujeito, algumas se dão espontaneamente e de forma muito rápida. Como o discurso verbal é uma possibilidade de organização do pensamento (quando falamos, organizamos nosso pensamento), a necessidade de relatar experiências através da palavra é uma necessidade e é ligada diretamente aos nossos impulsos internos para a ação.

A muitos pode parecer óbvio que o importante é transmitir a ideia do texto, não exatamente com as mesmas palavras do autor, mas com as próprias, desde que seja mantida a intenção. No entanto, vale lembrar que Stanislávski estava trabalhando no início do século XX e até então, no teatro Europeu, nem mesmo a ideia de diretor teatral tal como conhecemos hoje era consolidada. Buscar um trabalho cuidadoso para a interpretação teatral do ator e um trato específico com o texto não era óbvio a essa época, a lógica era, basicamente, decorar o texto e ir para a cena. Por isso, cair em uma declamação mecânica das palavras do texto do autor não era difícil, o que deixava a interpretação morta e entediante. Os estudos de mesa já foram um grande passo para se discutir o texto e suas estruturas, mas em um dado momento, Stanislávski percebeu que eles não eram suficientes e precisaria buscar outros procedimentos para cuidar da palavra do ator.

Stanislávski considerava que a ação verbal era a principal ação do espetáculo, e via nela o modo fundamental de dar corpo às ideias do autor. Seu desejo era que em cena, assim como na vida, a palavra estivesse inseparavelmente ligada aos pensamentos, tarefas e ações da figura cênica. (Ibidem, p. 27.)

Assim, buscando outras formas de trabalho que pudessem proporcionar maior liberdade discursiva aos atores, ele passa a trabalhar partindo de improvisações, tais dinâmicas de improvisação ficaram conhecidas como *études*⁵⁹.

3.1.1 - Études

⁵⁹ A palavra *étude* é francesa, literalmente traduzida por *estudo*. Como na bibliografia acerca de Stanislávski o vocábulo sempre aparece em francês, o conceito acabou ficando para a posteridade desta forma.

Um *étude* nada mais é do que uma dinâmica de improvisação a partir de um material dramático. Parte-se de um entendimento inicial das circunstâncias da dramaturgia e logo já se passa à cena para improvisar. Os *études* entram oficialmente na história do Sistema no “último Stanislávski”, mas o episódio descrito anteriormente por Toporkov em seu ensaio, por exemplo, pode ser considerado um *étude*⁶⁰.

Discípulos e discípulos dos discípulos de Stanislávski continuaram e continuam a fazer *études*, com adaptações e novas perspectivas, por isso é difícil delimitar regras rígidas para um *étude* ou fechá-los em uma fórmula. Stanislávski mesmo sempre se mostrou atento às especificidades de cada montagem e cada ator, por isso tentar propor um manual para definir os *études* seria ingênuo de minha parte. Temos muitos registros do que seriam a proposta pedagógica e os objetivos dos *études* pelos escritos de Maria Knébel), através dos quais podemos entender a essência da proposta: improvisação com as palavras do ator a partir de um material dramático.

O *étude* constitui o fundamento metodológico na investigação da ação de qualquer processo criativo, como recurso de ensaios no trabalho sobre o papel, como também meio de trabalho do ator sobre si mesmo, em que podem ser exercitados todos os elementos do “sistema”. Nele, estão contidos todos os mais importantes ensinamentos de Stanislávski. Na essência, o *étude* está ligado a todas as etapas da formação do ator e do diretor. Seu principal objetivo, além de investigar a ação, é desvelar o caráter da personagem e expressar o tema e o seu conteúdo. (Ibidem, p.66.)

Um *étude* pode se dar sobre um trecho da peça. Escolhido o trecho, os atores combinam um início. O início corresponde à situação inicial em que os personagens se encontram, que é proposta pela dramaturgia e surge de um *acontecimento inicial*. Aqui é importante trazer a noção de *acontecimento* e suas valorações. Na estrutura macro – da peça toda - um acontecimento (chamado por Stanislávski de *fato ativo*) é algo que ocorre e traz transformações aos personagens. É impossível que um acontecimento se dê e os personagens continuem da mesma forma. Para Vassíliev, no Sistema de Stanislávski podemos trabalhar com as noções de *acontecimento original* (às vezes chamado de *inicial*) e o *acontecimento principal*.

Chez Stanislavski – et je désignerai par le nom de Stanislavski les sources et la continuité de l'école du Théâtre d'Art de Moscou -, deux notions essentielles viennent structurer le texte et le jeu dramatique. Deux notions très simples. L'une

⁶⁰ Um *étude* é uma dinâmica de improvisação a partir de um texto, mas sem texto decorado. O *étude* é uma improvisação, mas nem toda improvisação é um *étude*.

concerne son début – *l'événement originel* -, et l'autre, la fin – *l'événement principal*.⁶¹ (VASSILIEV, 1999, p. 20.)

As circunstâncias propostas nos fornecem uma situação inicial e uma situação final dos personagens. A diferença entre essas situações dá a dimensão de transformação e é o que permite que haja movimento na peça: a peça se movimenta porque os personagens se transformam conforme os acontecimentos. Toda peça se inicia devido a um acontecimento inicial. Esse acontecimento inicial é fundamental para que a fábula e os personagens cheguem ao acontecimento principal, que é onde a peça se resolve e termina. Entre o acontecimento inicial e o principal, há diversos acontecimentos menores que ocorrem ao longo da peça e fazem com que esta vá para frente.

[...] a determinação do acontecimento inicial, e do principal, ajuda na percepção da totalidade e dá orientação à análise. [...] Do acontecimento inicial emerge a principal circunstância proposta, e através dela acontece a transgressão da ordem e a quebra da “estabilidade” do mundo existente, gerando o acontecimento fundamental, a partir do qual a história, também chamada fábula passa a transcorrer e dá início à linha transversal de ação. [...] Entre os acontecimentos inicial e final devem ser desvendados todos os acontecimentos sequenciais, que constituem a história propriamente dita, o enredo, juntamente com as circunstâncias que lhe dão origem e todos os elementos da ação que fazem parte de cada acontecimento singular. (D'AGOSTINI, 2018, p. 54 e 55.)

O que vai ser tomado como acontecimento pelos atores decorre de um ponto de vista na análise, o que Nair D'Agostini chama de *valorização*.

[...] para conseguir determinar os acontecimentos na obra, faz-se necessário estudar atentamente todas as circunstâncias que os geraram. Estudar todos os motivos que levaram as personagens a agir desta ou daquela forma exige o conhecimento dos fatos acontecidos, para compreender e julgar quais fatos da obra são importantes ou secundários. Mas valorizar e determinar quais circunstâncias da obra e acontecimentos são determinantes ou episódicos para as personagens exige um julgamento pessoal. (Ibidem, p. 43.)

Assim, a ideia de acontecimento é essencial para que os atores possam improvisar. Ao dizer que os atores improvisam livremente a partir de um material dramático pode parecer um tanto quanto aberto, mas tal improvisação não é aleatória ou – como se diz popularmente – “ao Deus dará”. A liberdade em uma improvisação se dá por não haver texto decorado nem marcas cênicas, mas ela deve ocorrer a partir de parâmetros que possam nortear e apoiar o

⁶¹ Em Stanislavski – e eu vou designar com o nome de Stanislavski todas as fontes e a continuidade da escola do Teatro de Arte de Moscou – duas noções essenciais vêm estruturar o texto e o jogo dramático. Duas noções muito simples. Uma se refere ao seu começo - o *acontecimento original* – e outra, ao fim – o *acontecimento principal*. (Trad. minha.)

ator. Desta forma, as noções de acontecimento inicial e principal constituem um ponto de partida e de chegada para os atores, que, colocando-se nas circunstâncias das personagens, passam por diversas transformações. Dentro deste panorama, os atores improvisam e encontram as ações físicas justas aos seus objetivos.

[Stanislávski] propunha começar a análise sistemática da obra dramática pela definição dos acontecimentos, ou, em suas palavras, dos fatos ativos [*diéistvennii*] de suas consequências e interações. Ao definir acontecimentos e ações, o ator involuntariamente se apropria de camadas cada vez mais amplas das circunstâncias propostas à vida da peça. Stanislávski insistia em que os atores aprendessem a decompor a peça a partir de acontecimentos maiores. [...] Ele propunha que, definindo um acontecimento principal de sua vida, o ator observasse como, no decorrer desse tempo, haviam ocorrido também acontecimentos menores, que o moveram não por um mês ou uma semana, mas por um dia ou por algumas horas, até que outro acontecimento o distraísse e encobrisse o anterior. (KNÉBEL, 2016, p. 37.)

Estabelecidos quais serão os acontecimentos, o ator consegue ter uma noção maior do percurso que deve percorrer “seu” personagem. Assim, dentro das circunstâncias propostas, tendo em vista os acontecimentos que lhe afetarão durante este percurso, o ator improvisa para encontrar as ações que contemplem seus *objetivos*. Como saber se uma ação física encontrada durante uma improvisação é adequada ao personagem? Aqui a noção de *objetivo* (ou *tarefa*) é outro ponto fundamental. Ao estudar um personagem, o ator deve entender seu objetivo – “qual é a meta de tal personagem?”. Tendo em vista esta meta do personagem, o ator consegue discernir qual ação lhe cabe ou não.

Os acontecimentos, ou, como Stanislávski os chamava, os fatos ativos, compõem a base sobre a qual o autor constrói a ação. O ator deve estudar profundamente toda a cadeia de fatos ativos. Apenas isso, no entanto é insuficiente: a ação não pode existir sem motivos que a gerem. É impossível imaginar a pergunta “O que estou fazendo?” sem a pergunta paralela: “Por que estou fazendo desta forma?”. Ou seja, cada ação possui necessariamente motivações que a suscitam. Estudando os acontecimentos da peça, a lógica e a sequência dos atos e ações dos personagens, o ator começa pouco a pouco a avaliá-los, começa a ganhar consciência dos motivos profundos por trás dos feitos. (Ibidem, p. 40 e 41.)

O objetivo da personagem tem ligação direta com as ações. Para concretizar determinada meta, o ator deve realizar um conjunto de ações. Vassíliev faz uma distinção detalhada entre os termos objetivo / tarefa / ação:

Porque na verdade o objetivo e a tarefa não são a mesma coisa. Por exemplo, o caçador, qual é o objetivo do caçador? Eu vou falar e vocês vão se espantar. O objetivo do caçador é o pássaro, o porco, a lebre. Qual o objetivo do Don Juan? A

mulher. Por exemplo, o atirador de arco e flecha, qual seu objetivo? O alvo. E a tarefa? Atirar. E qual a tarefa do caçador então? Matar o animal. Porque se a sua tarefa é atirar, então não é claro se ele é caçador ou não. Caçador é apenas aquele que atira e mata. Ou seja, tarefa e objetivo não são a mesma coisa. E o que é a ação do caçador? São muitas ações diferentes: caçar, atirar, correr... Vocês viram? Quantas ações diferentes para uma única tarefa e um único objetivo. Parte dessas ações é consciente, parte é espontânea, parte é inconsciente. E todas essas ações para realizar a tarefa. Se a tarefa do Don Juan é seduzir uma mulher, isso é uma ação ou não? Não, isso não pode ser uma ação. Mas os atores entendem isso como ação e eles começam a seduzir. Aí começa o problema. No instante em que a tarefa se transforma em ação, começa a acontecer algo estranho, não correto. (apud DELDUQUE, p. 140)⁶²

Knébel usa apenas os termos (*super*)*tarefa* e ação. A supertarefa é a meta da personagem e para chegar a isso, ela deve encontrar as ações. É possível que em cada fragmento da peça a personagem tenha diversas e diferentes tarefas, o que levará o ator a executar diversas e diferentes ações. A grande meta final da personagem, aquilo que justifica a sua existência na fábula, seria, então, a *supertarefa*.

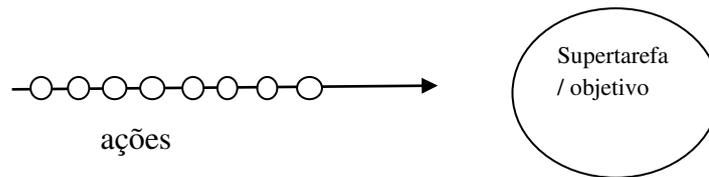
A supertarefa deve ser consciente, partindo do intelecto e da mente criativa do ator; emocional, excitando nele toda sua natureza; e, por fim, volitiva, emanando de seu ser psíquico e físico. A supertarefa deve despertar a imaginação criativa do artista, deve excitar toda a sua vida psíquica. (KNÉBEL, 2016, p. 47.)

Ou seja, a tarefa e a supertarefa levam o ator às ações.

São muito importantes, na busca pela supertarefa, a precisão ao defini-la, ao nomeá-la e ao escolher as palavras ativas com as quais expressá-la, já que sua designação incorreta pode levar os intérpretes a um caminho falso. Um dos exemplos apresentados por Stanislávski diz respeito à sua prática artística pessoal. Ele conta como interpretou Argan em *O doente imaginário*, de Molière. No começo, definiu a supertarefa da seguinte forma: “Quero estar doente”. Porém, apesar de todas as suas tentativas, ele se distanciava cada vez mais da essência da peça. A alegre comédia de Molière se transformava numa tragédia, justamente porque houve uma definição incorreta da supertarefa. Mais tarde, ele entende o erro e começa a procurar uma nova definição para a supertarefa: “quero que pensem que estou doente”. Tudo se encaixou. Imediatamente se configuraram as inter-relações corretas com os médicos-charlatães e imediatamente o talento cômico e sarcástico de Molière ecoou. (Ibidem, p. 47.)

A análise de Vassíliev é mais detalhada e esmiuçada. No entanto, o que nos interessa aqui é o fato de haver uma tarefa/objetivo que leva o ator a encontrar as ações adequadas a esta meta.

⁶² Trecho de entrevista feita no ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas, em Belo Horizonte, 2010.



Essas ações, podem se dar através da palavra, ou seja, ação verbal. Assim, os *études* foram dinâmicas importantes para abrir espaço ligando a palavra ao impulso do ator e comprovando-a enquanto ação. A partir disso, o trabalho verticaliza-se para outros campos da linguagem, como, por exemplo, as escolhas lexicais e as estruturas sintáticas.

Já dissemos que, imediatamente após a realização do *étude* com o texto improvisado, é necessário que os atores releiam mais uma vez o episódio ou a cena, confrontando com o texto do autor tudo o que acaba de ser feito no *étude*. Durante essa análise de controle, é bom chamar a atenção do ator não apenas para a correspondência lógica entre o texto improvisado e o texto do autor, mas também para a **construção léxica, a estrutura gramatical** que ele usou para expressar as ideias de determinado personagem em determinada cena. É importante aguçar a atenção do intérprete também nesse ponto, pois a fala é sempre individual, é parte **inseparável do caráter da pessoa**⁶³. (Ibidem, p. 54.)

Aqui vemos a palavra ligada ao impulso do ator, que, por sua vez, é ligado à sua natureza criadora.

A título de exemplo e ilustração, tentarei fazer uma análise inicial de um fragmento da peça *Tio Vânia*, de Tchékhov, que serviu de base para *études* que realizei em 2018 em um curso ministrado por Maria Thaís⁶⁴ em no Programa de Cursos da SIM! Cultura em Campinas sobre o Sistema Stanislávski. Durante o curso nos debruçamos de modo prático sobre as peças *A Gaivota*, *As Três Irmãs*, *Tio Vânia* e *O Jardim das Cerejeiras*, todas de Tchékhov, estudando princípios do Sistema e realizando *études*. Importante ressaltar o tipo de *étude* que realizamos durante este curso está ligado a um tipo de abordagem. Essa abordagem está ligada à pedagogia de Maria Knébel e ao próprio Stanislávski: vem de Stanislávski, passa por Knébel, depois por Anatoli Vassíliev (que foi seu discípulo e que organiza seus estudos no mundo inteiro) e depois por Maria Thaís que trabalhou com Vassíliev na Rússia. Tal metodologia também dialoga com os trabalhos de Jurij Alschitz⁶⁵, que ministra cursos de análise com *études*. Tal abordagem, portanto, representa “um braço” de desenvolvimento do

⁶³ Grifos meus.

⁶⁴ Maria Thaís Lima Santos é diretora teatral, professora e pesquisadora. Fundadora da Cia Teatro Balagan.

⁶⁵ Jurij Leonowitsch Alschitz (1947 -) é ator, diretor e pedagogo ucraniano, com grande atuação na Rússia.

Sistema (assim como há outros), não devendo ser tomada como um manual para realização de *études*.

A análise que segue seria o que Maria Knébel chama de *exploração mental* do material, ou seja, a definição de bases que irão nortear a improvisação que se seguirá. Após a improvisação (*étude*) os atores voltam ao material dramaturgico para continuar a analisar o material, discutir e refletir, mas agora a partir do ponto de vista da ação concretizada e experienciada no corpo. Ou seja, a partir de suas próprias ações realizadas em situação de jogo, o ator analisa o texto do autor. Após esta análise, é possível realizar outros *études* e outras análises e assim sucessivamente. Todo esse processo dialético é o que Knébel chamou de *análise ativa* ou *análise através da ação*, porque prioriza a ação do ator enquanto ponto de vista para o entendimento da peça.

Durante o *étude*, a palavra vem ao ator involuntariamente, resultado de uma percepção interior correta daquela que o dramaturgo concebeu. A comparação do texto improvisado com o texto original serve precisamente para verificar o quanto o ator avançou no domínio do material. (KNÉBEL, 2016, p. 55)

3.1.2 – Tio Vânia

Tio Vânia foi escrita em 1897 por Anton Tchekhov. A ação se passa na propriedade rural de Aleksander Vladimirovitch Serebriakov, um professor universitário aposentado e com a saúde debilitada. A fazenda, durante muitos anos, foi administrada por Sofia Aleksandrova (Sonia), filha de seu primeiro casamento, e por Ivan Petrovitch Voinitskii (Vânia), irmão de sua primeira esposa, já falecida. Ao começar a peça, temos a informação de que Serebriakov está casado com Ielena Andréievna, de 27 anos (embora o texto não forneça a idade de Serebriakov, ele indica que há uma grande diferença de idade entre os dois). Após encerrar sua carreira como professor universitário na cidade, Serebriakov, juntamente com Ielena, vai morar na fazenda, levando um casamento infeliz. Abaixo, transcrevo a cena escolhida por mim e um companheiro de curso para realização de um *étude*:

SEGUNDO ATO

Sala de jantar de Serebriakov. É noite. Do jardim se ouve o matraquear do guarda. Serebriakov está sentado numa poltrona diante da janela, tirando uma soneca, e Ielena Andréievna, sentada a seu lado, está cochilando também.

SEREBRIAKOV: (*despertando*) Quem está aí? É você, Sonia?

IELENA ANDRÉIEVNA: Sou eu.

SEREBRIAKOV: É você, Lenotchka... É uma dor insuportável!

IELENA ANDRÉIEVNA: Seu cobertor caiu no chão. (*Envolve os pés do marido no cobertor*). Vou fechar a janela, Aleksander.

SEREBRIAKOV: Não! Esse ar me sufoca! ... Adormeci há pouco e sonhei que a perna esquerda não era minha. A dor lancinante me fez despertar... Não, isso não é gota, mais parece reumatismo. Que horas são agora?

IELENA ANDRÉIEVNA: Meia noite e vinte. (*Pausa.*)

SEREBRIAKOV: De manhã procure na biblioteca o livro de Batiuchkov. Acho que nós temos.

IELENA ANDRÉIEVNA: Como?

SEREBRIAKOV: Veja se encontra de manhã o livro de Batiuchkov. Parece que nós tínhamos um. Mas por que tenho tanta dificuldade de respirar?

IELENA ANDRÉIEVNA: Você está cansado. É a segunda noite que não dorme.

SEREBRIAKOV: Dizem que a angina de Turgueniev foi causada pela gota. Meu medo é que o mesmo aconteça comigo. Maldita asquerosa velhice, que o diabo carregue! Desde que envelheci, sinto nojo de mim. Aliás, todos devem sentir repugnância de olhar para mim.

IELENA ANDRÉIEVNA: Fala da velhice num tom como se nós todos tivéssemos culpa de você estar velho.

SEREBRIAKOV: Você é quem mais me detesta. (*Ielena Andréievna levanta-se e vai se sentar um pouco mais longe.*) Naturalmente, você tem razão. Não sou tolo, e compreendo. Você é jovem, bonita e saudável, quer viver, e eu sou um velho, quase um cadáver. E então? Acha que não compreendo? É tolice, claro, eu ainda estar vivo. Esperem só mais um pouquinho, logo vou liberar todo mundo. Já não me resta muito.

IELENA ANDRÉIEVNA: Não aguento mais! ... Por Deus, cale-se!

SEREBRIAKOV: No fim, parece que vocês não aguentam mais por minha causa, que se aborrecem e desperdiçam a mocidade por minha causa, e só eu desfruto a vida, só eu estou satisfeito. Naturalmente!

IELENA ANDRÉIEVNA: Cale-se! Você me martiriza!

SEREBRIAKOV: Eu martirizo a todos. Naturalmente!

IELENA ANDRÉIEVNA: É insuportável! Diga-me, o que você quer de mim?

SEREBRIAKOV: Nada.

IELENA ANDRÉIEVNA: Pois então, cale-se, por favor.

SEREBRIAKOV: Não deixa de ser estranho: se Ivan Petrovitch ou Maria Vasilievna, aquela velha idiota, dizem alguma coisa, então sim! Serão ouvidos por todos. Mas basta que eu diga uma única palavra e todos se sentem infelizes. Até minha voz causa repugnância. Senão vejamos: sou insuportável, sou um tirano e egoísta; mas será que nem na velhice tenho direito a um pouco de egoísmo?

IELENA ANDRÉIEVNA: Ninguém nega seus direitos. (*O vento bate as folhas da janela.*) Está ventando, vou fechar a janela. (*Fecha a janela.*) Vai chover logo. Ninguém nega seus direitos. (*Pausa; o guarda-noturno matraqueia no jardim e canta.*)

SEREBRIAKOV: Trabalhei em prol da ciência a vida inteira, acostumei-me à cátedra, ao auditório, aos respeitáveis colegas... E agora, de repente, me encontro nesta cripta; dia após dia só vejo gente tola, só ouço seu palavreado insosso... Eu quero viver, gosto do sucesso, da fama, do burburinho, da vida... E aqui vivo como no exílio. A todo momento sentir saudade do passado, observar o sucesso de *outros*, temer a morte... Não aguento! Faltam-me forças! E ainda por cima não querem me perdoar porque estou velho!

IELENA ANDRÉIEVNA: Espere! Tenha paciência: dentro de cinco ou seis anos eu também estarei velha.⁶⁶

Eu e meu parceiro de *étude* nos perguntamos: por que Ielena não deixa Serebriakov? Se ela é jovem, bonita, forte, não tem filhos com ele, por que ela se sujeita a tal situação ficando na fazenda com este marido? Um *étude* pode servir à investigação de diversos aspectos referentes à relação dos personagens; o que vai guiá-lo, no entanto, é a pergunta que os atores se põem para lhes nortear o estudo. No caso desta cena descrita, poderíamos formular diversas perguntas, mas pareceu-nos que a mais proveitosa e fértil seria investigar a relação dos dois a partir deste questionamento: por que Ielena continua ao lado de Serebriakov?

Desta forma, os personagens iniciam a cena dentro daquele contexto: Serebriakov e Ielena estão juntos, cochilando em uma sala, vivendo um casamento infeliz. Serebriakov é muito mais velho que a esposa e está doente. Ela, por sua vez, é jovem, bonita e dedica seu tempo a cuidar do marido.

No *étude*, os atores não vão “fazer de conta” que são os personagens e estão na fazenda de Serebriakov. A dinâmica não é um faz de contas, mas um estudo baseado na concretude do aqui e agora. Não vamos tentar ver os personagens em uma fazenda, vamos ver os atores no lugar em que estamos, com tudo o que nos rodeia, estando em circunstâncias semelhantes às propostas pela dramaturgia. Assim, eu não vou tentar “fazer” uma Ielena distante de mim, mas pensar que sou eu, a atriz, Vanessa, naquela circunstância. Meu parceiro de *étude* não é Serebriakov, é meu parceiro, naquela circunstância. Isso faz muita diferença, porque conseguimos realizar ações concretamente, a partir do contexto imediato que nos rodeia, e não fingindo que estamos realizando uma ação apenas porque ela está no texto. Quem realiza as ações é o ator.

A partir de então, temos de identificar pontos de conflito no texto: os nós⁶⁷. São momentos em que há um encontro e atrito de vontades e objetivos das personagens, gerando mudanças nestes. Neste fragmento da cena, identificamos um nó logo no início quando Serebriakov acorda e Ielena fala “sou eu”:

SEREBRIAKOV: (despertando) Quem está aí? É você, Sonia?

⁶⁶ TCHÉKHOV, Anton. *Teatro I – A Gaivota; O Tio Vânia*. Editora Veredas, 1998, p. 82 – 84.

⁶⁷ Maria Thaís chama de “nós” tais momentos.

IELENA ANDRÉIEVNA: Sou eu.*⁶⁸

SEREBRIAKOV: É você, Lenotchka... É uma dor insuportável!

Ao acordar, Serebriakov não tem certeza de quem o acompanha, ou não se lembra. Logo que ele toma conhecimento que é sua esposa que o acompanha, começa a reclamar de sua dor, portanto, pode haver um ponto de mudança no comportamento de Serebriakov. Conversando sobre este fragmento antes de irmos para a cena, durante a *exploração mental* sobre o fragmento, circunstâncias e personagens, pareceu-nos haver um jogo de manipulação de Serebriakov em relação a Ielena. Ele sempre reforça sua condição de doente, deixando subentendido sua necessidade e que ela não pode deixá-lo. Então já temos uma primeira possibilidade para investigar e experimentar no *étude*: a manipulação sentimental que Serebriakov faz com Ielena vitimizandose a maior parte do tempo. Será que ele está mesmo tão doente e tão debilitado quanto parece? Talvez ele nem estivesse sentindo dor neste momento, mas logo que Ielena fala que é ela quem está no recinto ao seu lado (poderia ser Sônia, sua filha) ele começa a queixar-se de uma dor insuportável.

O segundo nó estaria quando Ielena se cansa das reclamações do marido e se afasta.

SEREBRIAKOV: Dizem que a angina de Turgueniev foi causada pela gota. Meu medo é que o mesmo aconteça comigo. Maldita asquerosa velhice, que o diabo carregue! Desde que envelheci, sinto nojo de mim. Aliás, todos devem sentir repugnância de olhar para mim.*

IELENA ANDRÉIEVNA: Fala da velhice num tom como se nós todos tivéssemos culpa de você estar velho.

SEREBRIAKOV: Você é quem mais me detesta. (Ielena Andréievna levanta-se e vai se sentar um pouco mais longe.)

No início da cena, Ielena mostra-se paciente, mas conforme as reclamações do marido continuam, ela se cansa e altera seu comportamento:

IELENA ANDRÉIEVNA: Não aguento mais! ... Por Deus, cale-se!

SEREBRIAKOV: No fim, parece que vocês não aguentam mais por minha causa, que se aborrecem e desperdiçam a mocidade por minha causa, e só eu desfruto a vida, só eu estou satisfeito. Naturalmente!

IELENA ANDRÉIEVNA: Cale-se! Você me martiriza!

SEREBRIAKOV: Eu martirizo a todos. Naturalmente!

IELENA ANDRÉIEVNA: É insuportável! Diga-me, o que você quer de mim?

⁶⁸ O símbolo * aqui representa um nó.

Talvez nem mesmo Ielena saiba o porquê continua ao lado de Serebriakov. Seria por conta do compromisso matrimonial? Ela teria para onde ir? Ela ainda amaria aquele homem? Seria uma relação abusiva? Todas essas dúvidas, então, podem ser resumidas naquela questão macro que nos pusemos no início do exercício: por que Ielena não deixa Serebriakov? Tanto para mim quanto para meu parceiro, esta questão suscitava possibilidades investigativas e de jogo.

O terceiro e último nó que identificamos neste fragmento é quando Serebriakov revela seu gosto pelo sucesso e vontade de reviver seus dias passados de glória:

SEREBRIAKOV: Trabalhei em prol da ciência a vida inteira, acostumei-me à cátedra, ao auditório, aos respeitáveis colegas... E agora, de repente, me encontro nesta cripta; dia após dia só vejo gente tola, só ouço seu palavreado insosso... Eu quero viver, gosto do sucesso, da fama, do burburinho, da vida...*

Ao se lembrar de seus dias passados, do prestígio de que gozava, Serebriakov demonstra sentir saudades e ainda possuir vontade de viver, o que pode tirá-lo (neste momento) de seu estado de lamentação e leva-lo a um estado de vontade ativa, mesmo que dure instantes. Isto leva Ielena a manifestar seu desânimo com a vida, aceitando sua velhice precoce.

SEREBRIAKOV: Trabalhei em prol da ciência a vida inteira, acostumei-me à cátedra, ao auditório, aos respeitáveis colegas... E agora, de repente, me encontro nesta cripta; dia após dia só vejo gente tola, só ouço seu palavreado insosso... Eu quero viver, gosto do sucesso, da fama, do burburinho, da vida... E aqui vivo como no exílio. A todo momento sentir saudade do passado, observar o sucesso de *outros*, temer a morte... Não aguento! Faltam-me forças! E ainda por cima não querem me perdoar porque estou velho!

IELENA ANDRÉIEVNA: Espere! Tenha paciência: dentro de cinco ou seis anos eu também estarei velha.

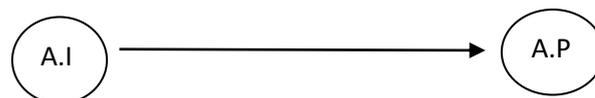
Ou seja, os dois passam por estes momentos fundamentais na cena:

- Juntos, Serebriakov se lamenta. Ielena cuida.
- Serebriakov reclama. Ielena se cansa.
- Serebriakov se lembra do passado, deseja revivê-lo. Ielena conforma-se.

Necessariamente, temos que passar por estes momentos na improvisação, uma vez que os mapeamos e os acordamos como sendo nós fundamentais. No meio disso, tanto eu quanto meu parceiro podemos fazer inúmeras proposições de jogo, e principalmente, estar abertos a

impulsos que possam surgir durante o exercício. Vale ressaltar que quando estamos improvisando, podem nos surgir muitos impulsos e vontades de realizar ações diversas, no entanto, nem tudo cabe em tais circunstâncias. Fazer um *étude* não é abrir espaço para fazer qualquer coisa, é criar possibilidades para a investigação a partir da relação que estabeleço com meu parceiro. Se tenho vontade de realizar uma ação, rapidamente preciso decidir se aquilo cabe naquela circunstância: se sim, eu realizo a ação e meu parceiro deve reagir à minha proposição, isso faz o exercício andar. Depois que passamos por todos os nós e chegamos à conclusão da cena, o *étude* se encerra. Não há tempo exato de duração para um *étude*, ele pode ser rápido como pode durar muito tempo, depende dos atores que estão realizando. Por ser um exercício e não uma cena, ele não tem a obrigatoriedade de apresentar materiais claros e definidos para os colegas que estão observando, pois o *étude*, acima de tudo, é para os atores que estão fazendo.

Em relação aos acontecimentos na estrutura macro da peça, podemos tomar como acontecimento principal a vinda de Ielena e Serebriakov para a fazenda devido à aposentadoria e doença deste. Isto desencadeia os diversos conflitos que vão surgindo ao longo da peça (devido ao conflito de vontades e contra vontades entre os personagens) e culmina no acontecimento principal (que, neste caso, pode ser a tentativa de Vânia matar Serebriakov ao fim da peça com um tiro, ou Serebriakov e Ielena deixarem a fazenda após a tentativa de Vânia matar Serebriakov). Esses exemplos de acontecimentos original e principal que citei para *Tio Vânia* são uma possibilidade. É impossível delimitar qual acontecimento é o certo ou o errado em uma peça. Isto depende de uma questão de ponto de vista e pode funcionar ou não, dependendo dos atores e diretores que estão trabalhando. Se tais valorizações dos acontecimentos vão funcionar ou não, os atores deverão verificar na prática do *étude*. O importante é haver ligação entre o acontecimento inicial e o principal. O acontecimento principal (A.P.) só existe porque houve o acontecimento inicial (A.I.).



Ao ler a peça, temos algumas informações importantes sobre Ielena que podem ajudar no estudo deste fragmento: casou-se apaixonada, movida por um sentimento que acreditava ser amor por Serebriakov, mas depois descobriu que talvez fosse apenas uma admiração pelo homem famoso que era (será que ela foi aluna dele na faculdade?). Conscientemente ela sabe

que não é feliz e está interessada por outro homem, o médico da família. Tais informações são importantes porque nos possibilitam conhecer a trajetória passada da personagem: de onde ela vem. Não necessariamente essas informações aparecerão no *étude* da cena sobre a qual estávamos trabalhando, mas é importante conhecê-las. Quanto mais o ator souber sobre o material com que está trabalhando, maior autonomia e criatividade terá para propor coisas nas improvisações e encontrar as ações adequadas ao personagem e à obra. Mais ainda, quanto mais apropriado o ator estiver dos materiais e do universo da obra, mais aprofundada será a relação dele com a sua ação verbal.

Acho necessário enfatizar mais uma vez que os intérpretes devem realizar os *études* apenas com o próprio texto improvisado. Isso significa que, no trabalho com o método dos *études*, o ator é colocado em uma condição tal que, até o último minuto, substitui as palavras do autor por suas próprias, mantendo obrigatoriamente, porém, os pensamentos do autor. Não poderia ser diferente: quando fazemos um *étude* sobre determinado episódio da peça, temos um bom conhecimento tanto dos temas da peça como um todo, quanto dos temas de nosso papel. Conhecemos todas as situações e relações, tudo aquilo que descobrimos durante o processo da “exploração mental”. Um texto que não tenha sido sugerido pelos temas do episódio sobre o qual se fez o *étude* afasta o intérprete da peça, ao invés de aproximá-lo. No final das contas, num *étude* construído corretamente, o sentir-a-si-mesmo psicofísico exigirá uma ação verbal ditada pelo conteúdo da peça como um todo. (KNÉBEL, 2016, p. 54)

Depois de encontradas as ações justas ao personagem e ao desenvolvimento do espetáculo, o ator pode fixá-las como se fosse uma partitura musical. Para um músico executar uma música, ele pode se valer de uma partitura musical e, com seu instrumento, vai lendo nota a nota, tocando uma de cada vez até o fim da música. Para o ator a lógica é a mesma, mas as nossas notas musicais são as ações físicas. Depois que o ator consegue fixar todas as ações que ele deve executar durante o espetáculo, ele trabalha sobre a *linha transversal de ações*, que é a linha que liga uma ação à outra. Uma boa imagem é um colar de pérolas: cada pérola é uma ação e elas estão todas ligadas por uma linha invisível. Assim, o ator vai passando de uma ação a outra, sem parar, pois é preciso estar sempre agindo, sempre em ação. Essa é a partitura do ator: a *linha transversal de ações*.

Trabalhar sobre a linha transversal de ações tira o ator da dependência de contar com suas emoções e inspirações. Aqui é importante fazermos algumas reflexões em relação ao trabalho sobre as emoções. Há um erro crasso atribuído ao Sistema em relação à memória das emoções. Isso se deve a um clichê que se espalhou de que o ator deve *sentir as emoções das personagens*, ou deve *buscar os sentimentos que lhe possibilitem viver aquela personagem*.

Muita confusão surgiu em relação ao trabalho com as emoções e muita informação foi atribuída ao Sistema de forma equivocada. É óbvio que o ator deve dar espaço para suas emoções e trabalhar sobre elas, no entanto esse não deve ser seu objetivo. Em qualquer exercício de improvisação, ou durante apresentações, é absolutamente normal e saudável que surjam emoções e sentimentos, afinal estamos trabalhando sobre nossa matéria sensitiva, estamos abertos a diferentes estímulos vindos de nossos parceiros, do espaço, do público. Não há como negar que trabalhamos sobre uma matéria viva, logo, isso nos afeta de diversas formas. O que até então foi chamado de *memória emotiva* no Brasil, recentemente tem sido traduzido como *memória afetiva*, ou seja, memória dos afetos. É uma memória que ainda possui a capacidade de me afetar, ou seja, uma memória que conserva em si um lampejo de vida.

Esses sentimentos e sensações repetidas experimentadas na vida, que podemos ressuscitar na memória, chamam-se sentimentos afetivos. A memória que preserva em nós os sentimentos e as sensações vivenciados chama-se memória afetiva. (VÁSSINA, LABAKI, 2016, p. 209.)⁶⁹

Se as emoções vierem, são bem-vindas, mas se não vierem, o ator pode contar com a sua linha transversal de ações em um espetáculo, em contexto de apresentação.

Em uma situação de improvisação, estamos mais propensos a trabalhar a partir de impulsos e estímulos inesperados e isto é muito positivo e desejado, pois a partir disto podemos revelar a *vida do espírito humano*, ou seja, o que torna o trabalho do ator vivo, noção muito cara a Stanislávski. A *vida do espírito humano* diz respeito à pulsão de vida que todos nós, enquanto seres humanos, somos capazes de engendrar em uma criação artística. Esta pulsão, para tomar forma e concretizar-se, passa a se manifestar na *vida do corpo humano*, através da qualidade de presença do ator e a maneira como executamos nossas ações. A partir de um exercício de improvisação trabalhando sobre nossos impulsos criativos, é importante que o ator recupere tudo o que ocorreu durante o exercício em uma observação de si mesmo, isto seria o *sentir-a-si-mesmo* (que pode ser observado após o exercício como durante a improvisação também).

Em cena, é importante mostrar verdadeiramente como determinado personagem age, e isso só é possível mediante a fusão completa entre o sentir-a-si-mesmo psíquico e físico do ser humano. A vida física do ser humano existe como realização concreta

⁶⁹ Esta citação é tirada de anotações do próprio Stanislávski que se encontram na obra publicada por Elena Vássina e Aimar Labaki, trata-se de material inédito no Brasil.

do sentir-a-si-mesmo psicofísico; logo, em cena, o ator não pode se limitar a raciocínios abstratos, assim como não pode realizar nenhuma ação física que esteja desconectada de uma ação psíquica. Stanislávski dizia que entre a ação cênica e a causa que a engendra existe uma ligação inseparável; entre a “vida do corpo humano” e a “vida do espírito humano” existe a união completa. Para ele, isso é fundamental no trabalho com a psicotécnica. (KNÉBEL, 2016, p. 24.)

Com o passar do tempo, o exercício de observar a si mesmo se torna algo tão natural e intrínseco ao trabalho do ator que é possível trabalhar dando vazão aos seus impulsos e ao mesmo tempo sentir-a-si-mesmo em cena. O exercício nunca tem fim, nunca estará esgotado, pois a natureza humana criativa é infinita em suas potencialidades. Embora consigamos separar essas noções em conceitos (“vida do espírito humano” e “vida do corpo humano”) de forma didática para estudo, tudo está muito mais ligado e inseparável na prática.

Stanislávski enfatizava a importância de que os atores entendessem que *a ligação entre as vidas psíquica e física é inseparável, e, logo, também é impossível separar o processo criativo que analisa o comportamento interior do ser humano daquele que analisa seu comportamento exterior.* (Ibidem, p. 26.)

O termo *sentir-a-si-mesmo* foi traduzido desta forma pela primeira vez no Brasil em 2016 por Marina Tenório e Diego Moschkovich na obra *Análise-ação, práticas das ideias teatrais de Stanislávski*, que compila obras de Maria Knébel organizadas por Anatoli Vassíliev, seu discípulo. Transcrevo uma nota de rodapé dos tradutores e organizador explicando melhor o conceito e opção pela tradução desta forma:

Самочувствие [samotchúvstvie], “sentir-a-si-mesmo”. Essa palavra corresponde a uma das noções mais fundamentais do sistema de Stanislávski; nas línguas latinas, é frequentemente traduzida como “estado” (em francês, por exemplo, *état*). Diferentemente dos tradutores franceses, optamos por “sentir-a-si-mesmo” a fim de evitar uma possível conotação passiva do termo (como ocorreria em “sentimento”, no tradicional “estado” ou em “sensação de si”, utilizada na edição francesa deste livro). A ideia é enfatizar que o *sentir-a-si-mesmo* denota sempre um certo “movimento”. [...] De certa forma, é possível afirmar que a parte fundamental do sistema de Stanislávski é dedicada, primeiro, à criação de condições para a formação de um *sentir-a-si-mesmo* propício à arte e, segundo, à análise e ao trabalho sobre os elementos que o compõem. (Nota do O.)

Assim como o sentir-a-si-mesmo cênico, observamos que muitos elementos do Sistema se relacionam com a palavra, mais ainda: podem ser pensados a partir da palavra. Isto porque a palavra não é apenas um recurso cênico do ator, mas uma competência fundamental e orgânica do ser humano. Para além do desenvolvimento de competências dos atores, o Sistema visa a um aprimoramento do ser humano, observando, antes de tudo, movimentos

naturais da vida. Não à toa Stanislávski começou observando situações da vida em que agimos “naturalmente” e os atores geniais que atuavam naturalmente de forma viva. Para revelar a vida do espírito humano no teatro é preciso cultivá-la, e o primeiro caminho é observá-la. Como, então, revelar a *vida do espírito humano* através da palavra?

3.2 – Nos domínios da palavra

Além de estar ligada à concepção de impulso, relacionando pensamento e linguagem, a palavra diz respeito a uma pulsão humana, que vou tentar relacionar neste item ao que Suzi Sperber chama de *pulsão de ficção*. Durante a graduação em Letras, tive a felicidade de trabalhar com Suzi Sperber no Instituto de Estudos da Linguagem, na Unicamp. Ela cunhou o conceito de *pulsão de ficção* sobre a necessidade imperiosa que o homem tem de narrar suas experiências (através da palavra e para si em primeiro lugar). A ideia é observar a ligação direta entre os impulsos do sujeito/ator e a ação verbal.

3.2.1 - Chegar à palavra ou partir da palavra?

É comum pensarmos na palavra como um lugar a que devemos chegar com qualidade em sua emissão. Assim, devemos trabalhar sobre diversos outros elementos (imagens, subtextos, relação com outros atores e personagens, estudar as circunstâncias) para que a palavra enunciada seja verdadeira e bem apoiada. Neste raciocínio, a ação verbal seria uma espécie de fim, a “ponta do iceberg”, o acabamento.

O novo método criado por K. Stanislávski e em desenvolvimento por seus seguidores traz uma contribuição fundamental para a análise da obra, e seus princípios desempenham papel importante para a arte do diretor e do ator. Suas buscas de descobertas se deram essencialmente no sentido de resgatar o que há de vida por trás de um texto e de seus conceitos, revelando, assim, a ação que gera a palavra para que possa ser vivenciada pelo ator.

K. Stanislávski debruçou-se sobre o problema da interpretação do texto dramático pelo ator, empenhado em chegar ao que dá origem à palavra, àquilo que vem antes dela, o transcorrer da própria vida, que é expressa pela ação, entendida esta como luta que manifesta o conflito. (D’AGOSTINI, p. 40.)

Entretanto, é possível pensar em sentido contrário: como trabalhar partindo-se da palavra? Como encontrar os impulsos para outras ações na palavra? E neste caso, isso só pode

acontecer na ação verbal, isto é, na palavra dita, e não no campo do texto escrito. Ao enunciar uma palavra, o ator dispende energia. Esta ação é capaz de acionar diversos outros sentidos e acessar outros campos do ator que estariam mobilizados. Ao colocar a palavra no início do trabalho, abrem-se outras possibilidades para o ator: a palavra deixa de ser um fim a ser alcançado e passa a ser o impulso primário e o caminho para se chegar a outras ações.

As ações, no entanto, não seriam o objetivo final do Sistema, mas sim um caminho para acessar os impulsos que geraram tais ações e que, por sua vez, podem levar à natureza criadora do ator.

A ação física não é um objetivo em si, mas o meio para a criação da linha exterior e depois interior da lógica e da coerência no desenvolvimento do papel. Linha da lógica e da coerência do sentimento do papel. Por meio dessa linha do sentimento, **o artista dirige-se mais para a frente, mais para a área do subconsciente criador.** Nesse processo, o novo método utiliza a ligação inseparável do exterior com o interior, do corpo com a alma. Ao criar uma linha exterior da ação, sua lógica e sua coerência, nosso método cria uma linha interior do sentimento com sua lógica e coerência. (VÁSSINA, 2016, p. 241 e 242)⁷⁰

Tendo a palavra como impulso, nem sempre o que falamos passa pelo campo racional: a palavra é mais rápida que o julgamento racional. Como o impulso para a palavra é mais rápido do que o controle de nosso consciente, ela é uma chave fundamental de acesso à nossa natureza criadora. Ainda, a natureza criadora que Stanislávski desejava acessar como a fonte da inspiração artística seria o subconsciente que transborda na linguagem através da palavra?

É necessário dar uma atenção especial às concepções de Stanislávski sobre a estrutura da atividade inconsciente do ser humano, incluindo o subconsciente e o superconsciente. Foi precisamente do Raja Yoga que Stanislávski tirou a ideia conceitual da ligação do estado criativo e do inconsciente, tomando de empréstimo o entendimento de superconsciente como uma fonte de inspiração, intuição artística e conhecimento transcendental. (TCHERKÁSSKI, 2019, p. 74.)

A mente humana é deveras complexa e Stanislávski, já no século XIX, se mostrava um curioso observador de como nossas faculdades mentais e espirituais poderiam ser aproveitadas no teatro, na criação artística do ator. Assim, ele procurou em diversas fontes instrumentos que lhe possibilitassem investigar o ser humano psíquica e espiritualmente. A psicologia e a yoga são exemplos disso. No entanto, muitos de seus estudos relacionados a uma abordagem espiritualizada do ser humano foram censuradas e suprimidas pelo regime

⁷⁰ Anotações de Stanislávski em manuscritos. Grifos meus.

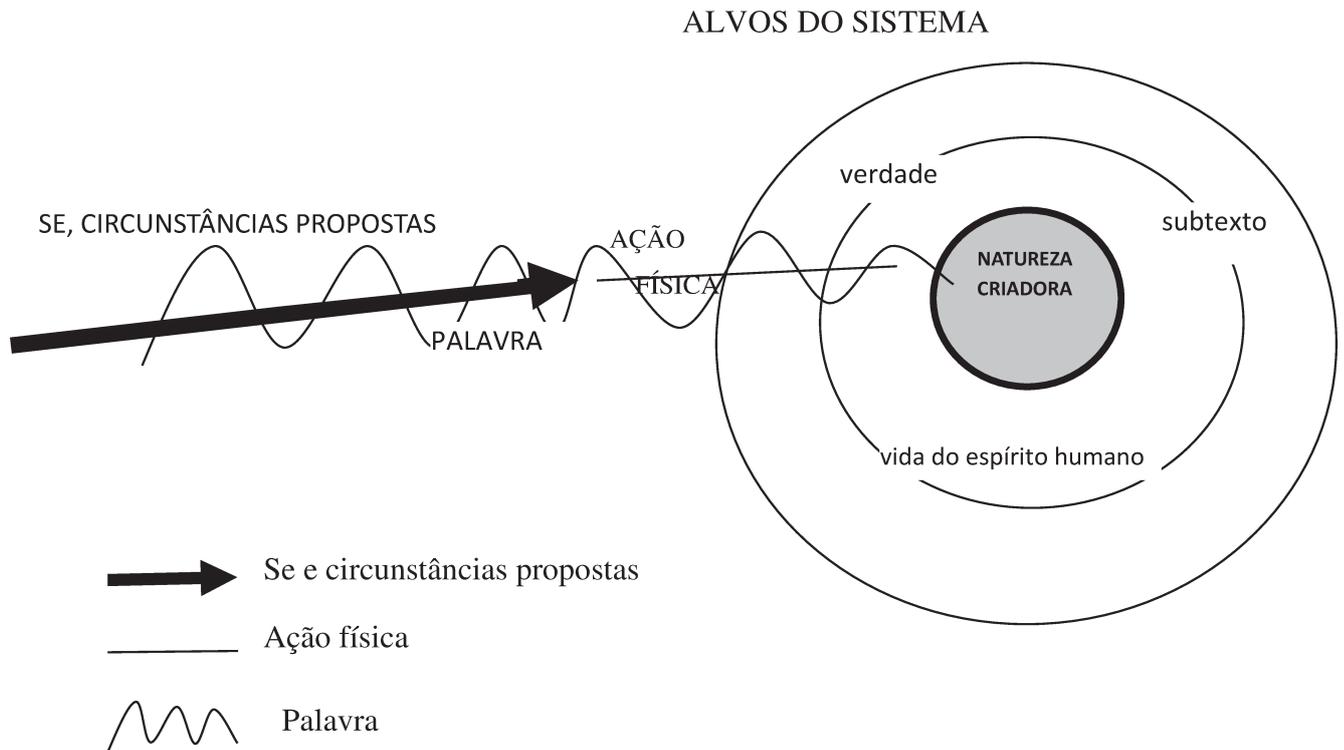
soviético sob a justificativa de que essas concepções eram por demais abstratas e afastavam o cidadão da dimensão política do país.

Em seus livros de anotações, Stanislávski encontra mesmo uma “tradução” para a definição fundamental do objetivo da arte dramática que não remetesse à palavra “espírito”, ameaçada pela censura: “Ao invés de ‘criação da vida do espírito humano’, a ‘criação do mundo interior dos personagens’ e a transmissão desse mundo em forma artística”. Exemplos de concessões dessa ordem são muitos quando olhamos os materiais de Stanislávski. Na mesma época, um responsável oficial do Comitê Central do Partido Comunista, A. Angárov, “aconselha” muito educadamente o autor do Sistema: “A leitura de seus trabalhos já publicados e manuscritos cada vez mais me convence que o senhor queria dizer, sob a palavra “intuição” o *instinto artístico*... Os termos nebulosos “intuição”, “subconsciente” precisam ser esclarecidos, mostrados em seu conteúdo realista. É preciso dizer concretamente às pessoas o que é o instinto artístico, em que ele se manifesta. Essa é apenas uma das tarefas dos que trabalham sobre as questões da arte.” [...] É precisamente no final dos anos 1920 que são tiradas, dos manuscritos e publicações de Stanislávski, todas ou quase todas as menções à filosofia e prática do yoga. Na compreensão dos ideólogos stalinistas, o mestre da arte do realismo socialista não poderia extrair nada da doutrina mística dos monges indianos. Assim, então, começou o silêncio sobre uma das mais importantes fontes do Sistema. (Ibidem, p. 14 – 15.)

Atualmente, devido ao movimento de revisão e publicação de estudos de Stanislávski no Brasil, podemos investigar com mais clareza também a ligação entre as buscas do mestre e o subconsciente, por exemplo. Se o subconsciente é um ponto chave de entendimento do ser humano e para o trabalho do ator sobre si mesmo, a palavra é o elemento central que pode nos levar até ele. Mais especificamente o impulso da palavra é a chave: através dele o subconsciente se externaliza, e através dele acessamos nosso subconsciente. Seria no subconsciente que encontramos os alvos pretendidos por Stanislávski (*natureza criadora, verdade, vida do espírito humano e subtexto*)?

A palavra não é só a camada de expressão do ator, mas é ela que organiza o pensamento do ator. A palavra não permite apenas pensar, mas pensar o próprio pensamento. Ela revela como o ator está organizando o pensamento e ao mesmo tempo o coloca em relação com o material dramaturgico. É justamente por possuir esta propriedade que ela transpassa o Sistema como elemento fundamental. É justamente por organizar o próprio ator através do pensamento que ela possibilita o “se mágico”, que é o ator em circunstância: a essência do Sistema.

Aqui retomo o desenho que fiz no segundo capítulo estabelecendo a relação que venho tentando desenvolver entre os alvos fundamentais do Sistema e os instrumentos fundamentais, ligando-os através da palavra:



A palavra pode ser a própria ação como pode ser também o impulso para outras ações, ou seja, ela viabiliza a ação. Não necessariamente eu tenho que agir para emitir uma palavra bem apoiada e verdadeira. Esta concepção funciona sim, mas para além disso, a palavra também é o ponto de partida para a ação do ator.

Ação → Palavra
 Palavra → Ação

Quando começamos a falar algo, quando damos vazão ao impulso da palavra, outras intenções e outras palavras surgem e são externalizadas através da linguagem oral. A palavra nos impulsiona a agir porque ela é impulso. Logo, ela pulsa, portanto, é pulsão.

3.2.2 – Pulsão de ficção

A capacidade e necessidade imperiosa de narrar experiências próprias é chamada por Suzi Sperber de *pulsão de ficção*, pois quando narramos ou relatamos uma experiência, instantaneamente estamos ficcionalizando-a, ou seja, produzindo ficção. Aqui, vou emprestar o conceito e um exemplo para refletir prioritariamente sobre o impulso e a palavra.

Relatar experiências que nos ocorreram não é apenas uma habilidade, mas uma necessidade de atribuir-lhes significado e ressignificá-las a cada vez que são contadas, pois a linguagem oral é um recurso de elaboração e organização do pensamento. Desta forma, não contamos uma experiência apenas para que outros saibam, mas contamos principalmente porque a necessidade é de que aquilo seja reelaborado e ouvido por nós mesmos em primeiro lugar. Observa-se o fato de que somos nossos primeiros interlocutores no caso *fort-da* relatado por Freud em *Além do Princípio do Prazer* e evocado por Sperber em seu livro *Ficção e Razão, uma retomada das formas simples*:

Tratava-se de uma criança de um ano e meio, normal, sem nenhum desenvolvimento precoce, enunciando claramente apenas algumas palavras e mais alguns sons expressivos, compreendidos pelas pessoas que a rodeavam. Esta enunciação se revelou complexa, apesar de a criança ainda não conseguir expressar o que queria comunicar por meio de um conjunto estruturado de palavras, e na falta de um léxico mais amplo, desenvolvido. A enunciação da criança tinha o caráter de uma brincadeira (perturbadora e intrigante para Sigmund Freud) que consistia em jogar um brinquedo para longe de si e exclamar um som (o-o-o) que Freud e a mãe identificavam como correspondente a *fort*. A hipótese foi confirmada quando a criança passou a brincar com um carretel ao qual estava atado um fio, ou cordinha, jogando-o para fora do berço e puxando-o de volta, repetidamente, repetindo sempre, simultaneamente, as palavras entendidas por Freud e que, segundo sua hipótese, referiam o acontecimento vivido pela criança: *fort-da*, “foi-se” / ‘voltou’ (ou ‘aqui’), ou melhor, “para lá / para cá”. Freud nota que o procedimento se dá depois da partida da mãe da criança. Aliás, diferentemente de outras crianças, esta, que é considerada muito “ajuizada”, não chora quando da partida da mãe. Antes da experiência da brincadeira, a criança se fazia notar por sua obediência, adaptação ao meio, tranquilidade e silêncio (não chorava à noite). Durante o período em que Freud pudera observar a criança (seu neto), ela nunca ficara infeliz com a partida da mãe, com quem tinha uma relação muito terna. Mas bastava despedir-se a mãe, que logo depois da separação se iniciava o estranho jogo. (SPERBER, 2009, p.86 e 86.)

Assim, a criança transformou uma experiência vivida (a partida e a volta da mãe) em um jogo cênico (jogar o carretel e puxá-lo de volta), representando para si mesma que sua mãe ia embora, mas voltava em seguida. Esta atitude tira-a de uma situação passiva e coloca-a como sujeito agente, o que a auxilia a conferir sentido ao fato, superando a angústia causada

pela ausência materna. Estando o menino sozinho (ele não sabia que seu avô o observava), ele representava senão para si mesmo, tornando-se seu primeiro interlocutor. Apesar de a criança observada neste caso ter apenas um ano e meio nesta época e não ter adquirido completamente a linguagem ainda, os sons emitidos por ela podem ser considerados ação verbal e não ação vocal. Isto porque o intuito não era emitir sons, mas tentar falar palavras. Observam-se rudimentos de palavras relacionadas à intenção da criança de agir dentro daquela circunstância em que estava. Ou seja, a palavra não era totalmente pronunciada por ela por questões de desenvolvimento de seu aparato fonador, mas era possível identificar quais palavras ela estava tentando dizer. Para além disso, as verbalizações dela permitem identificar sua causa (a partida da mãe), o impulso frente a um estímulo e a sua finalidade (conferir sentido à experiência vivida para aliviar o sofrimento da partida da mãe). Isso corresponde às propriedades essenciais da ação, já mencionadas anteriormente:

- 1) A ação sempre obedece à lógica.
- 2) A ação é sempre contínua e ininterrupta.
- 3) A ação sempre tem, simultaneamente, dois aspectos: ação interior e ação exterior.
- 4) Não existe ação sem objetivos. (KUSNET, 1975, p.35.)

Assim, quando o ator está improvisando a palavra, no fundo ele está dando sentido a si mesmo a partir do atrito com o material dramaturgico. A palavra simultaneamente coloca o ator em um trilho duplo: o trilho do “eu mesmo/ sentir a si mesmo” e o trilho da “ficção” – conectando uma coisa à outra. A grande joia preciosa do Sistema é mostrar que, em um trabalho teatral, o ator sempre será ele mesmo nas circunstâncias do personagem, nunca tentando ser outro exterior e distante. Isso faria com que o ator chegasse à verdade almejada por Stanislávski, pois o ator Stanislavskiano não está nunca interpretando um personagem, mas está sempre na experiência do vivo, ou seja, em relação profunda entre a cena e a vida.

Não importa quais sejam seus sonhos ou suas vivências na realidade ou em imaginação, você nunca deixará de ser você mesmo. Atue sempre em sua própria pessoa, como homem e como ator. Não se pode fugir de si mesmo. Quem renega a si mesmo perde sua base de sustentação, e isso é o mais terrível. O momento em que alguém no palco marca o fim da vivência é o início da atuação exagerada e falsa. Por isso, todas as vezes que atua e todas as vezes que representa, sempre, sem exceção, deve se valer de seu próprio sentimento! (VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 310)⁷¹

⁷¹ Anotações de Stanislávski em manuscritos.

3.3 – Amarrações

As dinâmicas de improvisações (os *études*) do “último Stanislávski” foram importantes no sentido de conferir aos atores um ponto de partida diferente no trabalho, priorizando suas ações físicas para o entendimento do texto e da obra. Tendo em vista esta perspectiva, eles possibilitaram o início de uma investigação verticalizada da palavra enquanto ação verbal, colocando-a no início do trabalho do ator, ou seja, podendo ser um ponto de partida. Para além disso, tais dinâmicas foram pontos importantes de síntese e organização do material levantado durante a vida toda por Stanislávski, evidenciando que o trabalho do ator deve estar sedimentado em ações.

Assim, a palavra foi sendo cada vez mais relacionada ao conceito de ação do que a simples emissão de sons ou palavras decoradas. Isto porque as palavras verbalizadas pelos atores em dinâmicas de improvisação (portanto livre de texto decorado ou marcas), fluem livremente, contendo natural verdade e coerência ao contexto. Isto só é possível porque a palavra é impulso. Sendo impulso, a palavra está ligada a instâncias profundas e pouco conhecidas da psique humana, à natureza criadora de cada um.

O exemplo de *fort-da* de Freud trazido por Sperber nos dá a dimensão de como a palavra (o impulso dela) é uma faculdade humana primária, que se manifesta mesmo antes da aquisição completa da linguagem na criança. Antes de ser revestido por letras ou sons, o impulso da palavra já se manifesta na criança, ou seja, ela tenta agir através da fala. Mais ainda: ela fala os rudimentos das palavras que já domina e isso a auxilia na produção de um jogo cênico, ficcionalizando o contexto em que se encontra. Desta forma, ela consegue elaborar e reeaborar para si mesma através da ficção uma experiência que aparentemente lhe gera angústia (a partida da mãe). Ao jogar o carretel para longe, o menino conta para si que “mamãe vai”, mas da mesma forma ele pode dizer a si que “mamãe volta”, puxando o carretel de volta para si. Este exemplo é uma síntese de paralelo entre a vida e a cena: o menino, nas circunstâncias da vida (a partida da mãe) age através de ações verbais, conferindo sentido a uma experiência.

A palavra é um elemento que acontece de fato em cena. Não é possível fingir que estamos falando alguma coisa. É concreto: nós falamos, dispendemos energia para isso. Sendo concreta e um impulso orgânico, a palavra é o ponto de contato entre a vida do ator e a ficção em que ele está atuando. É como se houvesse dois trilhos: um da vida do ator e outro da ficção, onde corre a obra. Ao apresentar um espetáculo ou estar em uma improvisação de

cenas, o ator nunca deixa de viver sua vida para mergulhar completamente na ficção, ele caminha simultaneamente pelos dois trilhos. O que pode estabelecer pontos de contato entre estas duas instâncias é a palavra. Por isso a palavra é um elemento que perpassa todo o Sistema de Stanislávski enquanto elemento fundamental e organizador. A palavra está de fato na experiência do vivo, revelando a vida do espírito humano, busca primeira e constante nos trabalhos de Stanislávski.

4 – Considerações finais

A palavra, porém, é o principal meio de ação, é a líder!
 Todo o sistema de Stanislávski está voltado ao processo de comunicação verbal entre os seres humanos, para que esse processo seja ativo e atuante, para que a palavra em cena seja apropriada, produtiva, enérgica, volitiva e para que a palavra seja sempre *ação*. (KNÉBEL, 2016, p. 124.)

Mais do que falar uma língua, nós somos falados pela língua: somos atravessados pela linguagem. Uma vez que mergulhamos em um fluxo de ideias e começamos a falar, temos a impressão de que as palavras nos vêm automaticamente. Isso pode ser mais evidente quando falamos fluentemente uma segunda língua. É como pular em um rio e deixar a água nos levar. Se tentamos pensar e escolher todas as palavras o tempo todo, não conseguimos nos comunicar: nosso consciente nos julga e paramos. No entanto, se entramos nas águas desse rio e nos deixamos conduzir pela linguagem, ela nos carrega e conseguimos nos comunicar.

Assim, tentamos através deste estudo apontar a palavra, portanto, a ação verbal, como elemento estruturante e fundamental do Sistema de Stanislávski, ligando seus instrumentos fundamentais (se, circunstâncias propostas e ação) aos alvos fundamentais (verdade, vida do espírito humano, natureza criadora e subtexto).

Este é um dos sonhos essenciais de todo o Sistema de Stanislávski. O objeto do primeiro livro: a arte de se aproximar dos “elementos” da atuação, de combiná-los entre si e de fazer com que interajam. Que elementos são esses? O “se”, as circunstâncias propostas” e as ações internas e externas. (VÁSSINA, LABAKI, 2016, p. 297)

Entendemos a palavra não apenas como expressividade de uma essência, “uma roupagem”, mas enquanto a própria essência. Para além disso, ela nos ajuda a organizar nosso pensamento e a pensar o próprio pensamento. O caminho pretendido por Stanislávski “atingir o subconsciente através de uma técnica consciente” pode se dar pela palavra, visto que ela é um elemento que transita entre essas duas instâncias humanas.

Donde está el subconsciente también está la inspiración! [...] Traten entonces de abrir un amplio cauce en la escena al subconsciente creador! Que se elimine todo cuanto lo obstaculiza y se fortalezca cuanto lo ayuda. De ahí un objetivo fundamental de la psicotécnica: llevar al actor a un estado en que el processo creador subconsciente surja de la propia naturaleza orgánica. En nuestra psicotécnica utilizamos ampliamente esta propiedad de la naturaleza que nos permite cumplir con una de las bases esenciales de nuestra orientación en el arte: *forjar la creación*

*subconsciente del actor a través de la psicotécnica consciente.*⁷² (STANISLÁVSKI, 2016 a, p.347 – 348.)

A ação antecede a palavra? Sim. A palavra antecede a ação? Sim.
Penetra inquietamente no reino da palavra.

Antes do Nome

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o «de», o «aliás»,
o «o», o «porém» e o «que», esta incompreensível
muleta que me apoia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror.
(Adélia Prado)

⁷² Onde está o subconsciente também está a inspiração! [...] Tentem então abrir um amplo canal na cena para o subconsciente criador! Que seja eliminado tudo quanto o obstrui e se fortaleça tudo o que o ajuda. Eis aí um objetivo fundamental da psicotécnica: levar o ator a um estado em que o processo criativo subconsciente surja da própria natureza orgânica. Em nossa psicotécnica usamos amplamente essa propriedade da natureza que nos permite cumprir uma das bases essenciais da nossa orientação na arte: forjar a criação subconsciente do ator através da psicotécnica consciente. (Trad. minha.)

5 – Referências

D'AGOSTINI, Nair. *Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator*. 1ª. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2018.

DELDUQUE, Carolina Martins. *Rastros do sistema de Stanislavski: procedimentos para o trabalho de criação do ator*. (Disponível em <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284595>. Consultado em 12/05/2018.)

GÓRKI, Máksim. *Pequenos Burgueses; Mãe*. Traduções de Fernando Peixoto, José Celso Martinez Correa, Shura Victorovna. – São Paulo: Abril Cultural, 1979.

GUINSBURG, Jacob. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1985.

KNEBEL, Maria, 1898 – 1985. *Análise-ação: prática das ideias teatrais de Stanislávski* / Maria Knebel; organização, adaptação e notas de Anatoli Vassíliev; tradução e notas adicionais de Marina Tenório e Diego Moschkovich; revisão de Natália Issáeva; posfácio de Adolf Shapiro. – São Paulo: Editora 34, 2016 (1ª. Edição).

_____, *El Último Stanislavsky*. Editorial Fundamentos. Caracas, 1996.

_____, *La Palabra en la creación actoral*. Editorial Fundamentos. Caracas, 2003.

KUSNET, Eugênio, 1898 – 1975. *Ator e Método*. Rio de Janeiro, Serviço nacional de teatro, 1975.

LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão – Exercício de Linguagem Cênica* – 2011 – São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Revolução russa: história, política e literatura*. / José Carlos Mariátegui; organização, tradução e prefácio Luiz Bernardo Pericás. – 1ª. Ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MOSCHKOVICH, Diego F.G. *Stanislávski em outubro*. (Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/122886>. Consultado em 31/03/2019)

SACCO, Joe. *Palestina*. Edição Especial, tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

SIMON, Pablo Iglesias. *Direção cênica e princípios estéticos na companhia dos Meininger*. (Disponível em <http://www.pabloiglesiassimon.com>. Consultado em 29/03/2019.)

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

STANISLAVSKI, Konstantin S. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1989.

_____, 1863-1938. *A construção da personagem*; tradução de Pontes de Paula Lima. – 17ª. Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____, 1863-1938. *A preparação do ator*; tradução de Pontes de Paula Lima. – 24ª. Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *El Metodo de acciones físicas*. In JIMENEZ, Sergio. (org.) *El evangelio de Stanislávski según sus apóstoles, los apócrifos, la la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta, 1990.

_____, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el processo creador de la vivencia*. Alba Editorial, Barcelona. 2016a.

_____, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el processo creador de la encarnación*. Alba Editorial, Barcelona, 2016b.

_____, *Etica y disciplina: Metodo de acciones físicas*. Escenología Ediciones, Espanha, 2016.

_____, *Notes Artistiques (Penser le théâtre)*. Circe, França, 2011.

_____, *Mise en scène d'Othello de Shakespeare*. Traduction de F. V. Hugo entièrement refondue par Christine et René Lalou. Éditions du Seuil, 1948.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou / Cristiane Layher Takeda*. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003. – (Perspectiva).

TCHÉKHOV, Anton. *Teatro I – A Gaivota; O Tio Vânia*. Editora Veredas, 1998.

TISSI, Tieza. *As três irmãs, de Tchékhev, por Stanislávski*. 1ª. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2018.

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislavski ensaia – memórias*. Tradução e notas: Diego Moschkovich. É Realizações Editora. São Paulo, 2015.

VASSILIEV, Anatoli. *Sept ou huit leçons de théâtre*. Traduit du russe par Martine Néron. P.O.L. éditeur. Paris, 1999.

VÁSSINA, Elena. *Stanislávski : vida, obra e Sistema / Elena Vássina, Aimar Labaki*. – Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

ZALTRON, Michele. *A imaginação no método das ações físicas de K. Stanislávski*. (Disponível em <http://www.portalabrace.org>. Consultado em 24/07/2019.)

Filmografia

O Século Stanislavski. Direção: Peter Hercombe. Realização: Distribuição Internacional. 155 min.

Documentário: Vassiliev. TV SESC. 58 min. (Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r58gmYnGaaU>)

6 – Anexos

Perguntas respondidas por Nair D'Agostini

junho de 2019

-Método das ações físicas e análise ativa: qual a diferença? O método das ações físicas é um procedimento/etapa que está dentro da análise ativa?

R- No primeiro capítulo do meu livro falo no que consiste o método, mas tentarei explicitar a partir de outros textos que escrevi sobre o mesmo. Entendo a partir de Georgui Tovstonógov e Arkadi Katsman que o Método de Análise Ativa tem como instrumento de criação o método das ações físicas em que a estrutura da obra é revelada através da análise da ação, sendo que esta na prática deve ser concretizada pelo ator através da ação psicofísica. Este, o método de análise ativa, surge como um método de trabalho em que na prática coloca desde o início o ator em atividade, em contato direto na resolução de acontecimentos como fundamento da ação através de seu corpo, mente e emoção na descoberta da ação coerente. Esse procedimento obriga o ator a ser autor de suas ações, (ele depreende a ação do texto, mas ele as cria a partir de si) um criador, dramaturgo das ações, pois o texto do autor deve originar-se das próprias ações do ator condicionadas pela seleção dos acontecimentos e circunstâncias propostas na obra. Foi só após a experimentação prática de criação, através do método das ações físicas, com o ator que o procedimento passou a ser um método de análise da ação do texto pelo diretor. O método de Análise Ativa recebeu esse nome de Maria Knebel.

Depois que o diretor desvenda o segredo do material, a estrutura da obra e do papel em que decifra o sistema do autor através da seleção de acontecimentos e das circunstâncias que geram tais acontecimentos começa então a trabalhar com o ator, o qual realiza no espaço cênico a investigação da ação que se dá através de improvisações de études. Nesse momento o conhecimento de análise da obra realizado intelectualmente se une com a prática pelo domínio do diretor e do ator do método das ações físicas. Este possibilita a expressão da ideia, através da ação, do acontecimento do espetáculo originado pelo étude. O Método de análise ativa contempla uma importante condição de assimilação do processo unitário de exploração da mente e do corpo garantindo a passagem orgânica da análise para a criação.

É importante lembrar que a partir do domínio do método de análise ativa o ator pode criar sua própria dramaturgia cênica, utilizando qualquer material textual. Ele consiste numa ferramenta que possibilita a estrutura da composição do material criativo, dando assim plena autonomia ao ator e ao diretor.

-As palavras vida e verdade têm diferentes formas e concepções em russo, correto? Por exemplo, existe a vida ordinária/cotidiana (Быт) e a Vida (Жизнь) mais ligada a questões existenciais do ser humano. O mesmo acontece com a palavra verdade, havendo a verdade factual, *veritas*, (ПРАВДА) e a Verdade que é um conceito mais ligado à espiritualidade (истина). É isso mesmo?

Parece-me que estas palavras e concepções são fundamentais para o entendimento do Sistema de Stanislávki, visto que seu intuito no trabalho do ator sobre si mesmo seria o desenvolvimento de habilidades técnicas, mas nunca perdendo de vista a dimensão espiritual e a ligação com um universo maior. Essas especificidades da língua russa e as diferenças que há em relação ao português (em que temos uma mesma palavra para as diferentes concepções) são fatores que dificultam o entendimento do Sistema no Brasil (somando-se as questões que temos com traduções problemáticas)?

R- Penso que eu não sou a pessoa mais indicada para falar sobre essa questão, pois é um campo que diz mais respeito ao linguista, mas concordo que essas limitações da língua podem levar a interpretações incorretas. É necessário ter em conta, sempre, o contexto em que essas palavras são usadas. A palavra pravda, no trabalho prático, é usada constantemente para orientar o artista corretamente em sua ação orgânica e coerente. A palavra istina, em geral, é usada num contexto mais elevado, existencial e filosófico.

-Os usos que Stanislávki faz das palavras subconsciente, superconsciente e supraconsciente têm diferenças entre si ou seriam a mesma coisa? Nas versões em espanhol (traduzidas diretamente do russo por Jorge Saura) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* e *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, ele parece intuir que há uma “região” da mente humana que seria capaz de armazenar coisas para além da capacidade do consciente, e então, busca, através de diversos procedimentos, acessar esta região (que ele também chama de “bolsão do inconsciente”). A senhora acha que ele chegou a aprofundar seus estudos nessas instâncias do inconsciente ou ele nomeava com diferentes palavras este “lugar” que ele apenas mapeou como fundamental para o trabalho do ator mas não conseguiu acessar de fato?

R- Sobre as palavras subconsciente, superconsciente e supraconsciente Stanislávski usou as três variantes, mas entendo que nem sempre tinham a mesma conotação. Sobre esse problema a tese

de Michele Almeida Zaltron, no II capítulo sobre a arte da perejivanie, ela trata desses conceitos e traz algumas fontes atuais sobre as possíveis conotações que Stanislávski atribuiu aos termos. Aconselho que acesse essa fonte, como também Serguei Tcherkasski, sobre a yoga no Sistema. A tese da Michele está para sair pelo CLAPS e o livro do Tcherkasski, com tradução do Diego, penso que já saiu o lançamento.

-Ainda em relação às especificidades da língua russa e o Sistema, os verbos ser e estar em russo têm a mesma grafia (есмь). Em português, nós temos a possibilidade de diferentes entendimentos quanto ao conceito eu sou (algo mais definido e assertivo, até mesmo rígido, em certa medida) e eu estou (concepção transitória, passível a mudanças). Em relação ao *se mágico* de Stanislávski, em português fazemos a suposição “o que eu faria se eu estivesse nessas circunstâncias (circunstâncias do personagem)?” como provocação/ativação para a imaginação e assim disparar alguma ação física. Há uma sutil diferença em pensar “o que eu faria se eu fosse tal personagem?” porque eu (atriz) nunca vou deixar de ser eu mesma para ser outra pessoa/ser. Assim, utilizar a concepção “estar” em vez de “ser” para o *se mágico*, parece-me que nos dá uma brecha maior no sentido de nos colocarmos no lugar do outro mas sabendo que nunca perdemos a dimensão de nós mesmos. Ou seja, sempre vamos trabalhar e construir a partir de nós mesmos para chegar a um outro. Essa sutil diferença entre se eu estivesse e se eu fosse é operada da mesma forma em russo? Isto é uma diferença no Sistema ou foi algo irrelevante nas pesquisas de Stanislávski?

R-Não sei se consegui captar exatamente a tua questão, mas vou tentar explicitar, como eu entendo. A colocação correta para entrar no estado criativo “se” é – o que eu faria em tais circunstâncias, se estivesse em tais circunstâncias. Ainda não há nenhum personagem, somente o ator que age em circunstâncias ficcionais e que age em nome próprio e soluciona as tarefas que a situação exige naquele momento. A personagem para Stanislávski é o resultado de um longo processo de investigação que surge de forma inconsciente depois de ter mergulhado profundamente nas circunstâncias em que se encontra imersa. O ator age em nome próprio com seu corpo, mente e sentimentos, busca via consciente (ações psicofísicas) alcançar o inconsciente, os sentimentos. Para alcançar o estado “eu existo”, que é o estado criativo de se colocar na esfera da imaginação, o “se” e agir concretamente no presente como se fosse real, eu dimensiono que entram em jogo as duas dimensões do ser, o seu “núcleo duro”, de certa identidade, (suas palavras-sabendo que nunca perdemos a dimensão de nós mesmos) e a do estar- em constante mutação, mobilidade e adaptação no presente.

Monólogos investigados por mim estudando ação verbal

1 – Peça *Noites Árabes*

(Texto retirado dos quadrinhos de Joe Sacco, *Palestina*, com edição de Isa Kopelman)

Relato de uma mãe na Faixa de Gaza

-Essa é uma história de amor.

-Nós estávamos sentados na sala quando começaram a atacar a nossa área. Estavam jogando gás... as crianças e as pessoas mais velhas começaram a ficar doentes. Uma bomba caiu no nosso quintal. As mulheres saíram gritando, jogando pedras nos soldados. Os jovens fizeram uma barricada, usaram até uma geladeira. Eles não queriam deixar os jipes entrarem. Basel, meu filho, queria ajudar as pessoas atingidas pelo gás lacrimogêneo.

Ele foi ver se os soldados ainda estavam lá fora. Um soldado atrás da barricada atirou na cabeça dele. Vi ele cair. Eu estava do lado de fora. Mas não sabia qual filho era. Tentei correr para ele, mas os vizinhos me seguraram. Ele foi levado para o centro de saúde e depois para o hospital em Khan Younis. Nós o seguimos, os soldados pararam o carro com o pai e meus outros filhos e começaram a espanca-los. Forçaram eles a tirar um pneu em chamas da rua. Quebraram o braço do meu filho mais novo. Pararam também o carro em que eu estava, e fomos espancados. No hospital em Khan Younis disseram que o meu filho seria levado para um hospital em Israel. Os soldados proibiram que ele fosse de ambulância. Disseram que iam leva-lo de avião, de um assentamento perto de Khan Younis. Fui com a ambulância para o aeroporto. Chegamos no ponto de vistoria. Os médicos disseram: Temos uma pessoa ferida, estamos com pressa! Depois de meia hora eles nos deixaram ir. Mas não encontramos o avião. Voltamos para o hospital. Disseram para irmos a outro lugar para encontrar o avião, mas também não estava lá. Voltamos para o hospital. Os médicos decidiram leva-lo para Israel de ambulância. Por que não o levaram logo da primeira vez? Ele foi ferido às 11h da manhã e só chegou a um hospital israelense às 6h da tarde.

Nenhum médico, ninguém veio perguntar por ele. Eles nos ignoraram. Eu não conseguia mais me controlar. Me levaram de volta para Gaza. Meu filho morreu depois de 45 horas. Ele não teve cuidado médico algum...nenhum curativo...só oxigênio.

Quatro horas depois que ele morreu, os soldados vieram à noite. Eles disseram que devíamos ir para o cemitério, apenas a família, às 20h.

-Estamos sob o toque de recolher e muitos soldados estão posicionados em volta dos túmulos. É 1h da manhã, estamos esperando desde as 20h. Trouxeram o corpo! Finalmente! Eu tenho 15 minutos para lavar o meu Basel? Fomos até uma casa perto dali.

-Estávamos sob o toque de recolher. Abud, filho do meu tio tinha acabado de ser morto. Depois que acabou o toque de recolher, Ahmed, meu outro filho, queria ir à escola. Eu não queria que ele fosse, por causa dos conflitos. Mas ele insistiu: Todos os alunos estão indo, eu tenho que ir. Normalmente, eu teria me levantado cedo para preparar o café da manhã dele, mas naquele dia tive preguiça. Estava frio e chovendo. De qualquer forma, eu não o acordei. Mas ele acordou sozinho e se vestiu. Pegou um pouco de dinheiro com o pai, que disse: Por favor, não vá. Ahmed disse que não se preocupasse, ele não ia jogar pedras... Abriu a minha porta e avisou que estava indo para a escola. Implorei para que ele não fosse.

- Levanto, vou ao mercado comprar arroz para o funeral de Abud. As pessoas me olham de um jeito estranho. Volto para casa, não há ninguém. Uma vizinha entra e diz que houve conflito na escola, quatro alunos feridos, dois dos meus filhos estudam lá. Procuo minha nora, que não quer falar, então ela diz: Ahmed foi ferido.

-Fomos ao hospital em Khan Younis, mas não... Ahmed! Vai acontecer o mesmo que aconteceu a Basel!

Eles nos disseram que os soldados o haviam levado para um hospital do Exército em Israel. Quando chegamos, ele tinha levado 5 tiros... na testa, no pescoço, no braço, no coração e no rosto. Ainda estava vivo... Eu não conseguia mais me controlar, me levaram de volta para Gaza. Deixamos duas pessoas que dormiram no hospital. À 1h da manhã, os soldados acordaram eles para dizer que Ahmed tinha morrido. Disseram que trariam o corpo. Em Rafah não tínhamos recebido sequer um telefonema. Os soldados impuseram o toque de recolher na cidade, como eu poderia ir até o hospital para saber do meu filho?

Os dois que tinham ficado com Ahmed chegaram ao campo. Contaram para o meu filho, irmão de Ahmed. Meu filho não queria me contar. Ele disse: Mãe, se ele estiver morto, estará melhor que nós. Não! Não.

-O enterro foi como o anterior. Soldados em volta dos túmulos. É 1h hora da manhã, nós estamos esperando na chuva desde as 20h. Trouxeram o corpo! Finalmente! Eu tenho 5 minutos para lavar meu Ahmed? Eu esqueci... pra cobrir o corpo! Queria buscar, mas os soldados não deixaram. Eles riram de mim.

- 7 meses depois da morte de Ahmed, meu marido faleceu. Ele sofria do coração, mas não deram a ele autorização para ir ao Egito, terminar o tratamento. Ele morreu na estrada.

-Este é Ateya, ele tem 15 anos, levou dois tiros no pescoço quando tentava atravessar para o lado de lá. Depois de ser tratado ali em dois hospitais, ele voltou para casa em janeiro. Agora ele fica deitado na cama como um morto, não consegue andar nem falar como uma pessoa normal.



Foto: Thaiane Athanásio

2 - Peça *Pequenos Burgueses*, de Máximo Górkí.

ELENA (*pensativa*)

Quando eu vivia na prisão era muito interessante...meu marido era um grande jogador de cartas...bebia muito e ia sempre caçar...A cidadezinha era muito provinciana...as pessoas tinham sempre o ar de estar em disponibilidade...eu era livre...não ia lugar nenhum...não recebia visitas...Sabe o que eu fazia? Vivia com os presidiários!...São mesmo gente muito boa, na intimidade...gente tremendamente engraçada, simples, delicada...juro! Quando eu olhava pra eles, achava impossível que um fosse assassino, outro ladrão, outro outra coisa qualquer...Às vezes eu perguntava: “Você matou?” – “Sim, mãezinha Elena Nikolaievna, eu matei... que é que se vai fazer?” Me parecia que esse assassino tinha deixado cair sobre si a culpa de um outro...que ele era uma pedra jogada por alguma força estranha... Eu comprava tudo quanto era revista...livro...dei, pra cada um deles, um jogo de damas e um baralho... dava tabaco, vinho... mas só um pouco... Nos passeios, eles jogavam bolo, amarelinha... palavra de honra!... Às vezes eu lia uns livros cômicos e eles riam como crianças...Comprei passarinhos, e como me amavam...ficavam muito contentes quando eu punha uma blusa vermelha, amarela...Eles adoravam as cores berrantes e alegres... eu me vestia só para agradá-los, da maneira mais vistosa possível... (*Suspirando*) Era bom estar com eles...Nem senti passar aqueles três anos, e quando meu marido morreu, acho que chorei menos por ele do que pela cadeia... Meu coração ficava pesado só de pensar em abandoná-los... Os presos também viviam tristes...Mas aqui nesta cidade, não... não vivo bem aqui não... essa casa tem alguma coisa de mau... Não são as pessoas que são más...é outra coisa...estou me tornando muito triste! (*Pausa*) Veja, estamos sentados conversando e pode ser que aí do lado alguém esteja morrendo... (GÓRKI, 1979, p. 142 e 143.)



© Thaiane Athanásio

Foto: Peça *O Urso*, de Anton Tchekhov.

