



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT ETNOCENOLOGIA - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

A HERANÇA VIVA DE STANISLÁVSKI

MICHELE ALMEIDA ZALTRON

O estudo versará sobre a arte da vivência (*pereživánie*), a busca pelo caráter humano e a criação cênica por meio de *études*. Esses ensinamentos foram investigados profundamente por Stanislávski em sua época e seguem vivos na prática realizada atualmente na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

PALAVRAS-CHAVE: K. STANISLÁVSKI: “SISTEMA”: ESCOLA-ESTÚDIO DO

TAM

RESUMEN

El estudio transcurrirá sobre el arte de la vivencia (*pereživánie*), la búsqueda por el carácter humano y la creación escénica por medio de *études*. Eses enseñamientos fueran investigados profundamente por Stanislávski en su época y siguen vivos en la práctica realizada actualmente en la Escuela-estudio del Teatro de Arte de Moscú.

PALABRAS CLAVE: K. STANISLÁVSKI: “SISTEMA”: ESCUELA-ESTUDIO

DO TAM

ABSTRACT

The study will be based on the art of experiencing (*pereživánie*), the search for the human character and scenic creation through *études*. These teachings were deeply

- 1795 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

investigated by Stanislavsky in his period and it remains alive in the practice currently held in the Moscow Art Theatre School.

KEYWORDS: K. STANISLAVSKY: “SYSTEM”: MOSCOW ART THEATRE
SCHOOL

Com este estudoⁱ buscamos abordar princípios, elementos e noções do “sistema” de Konstantin Stanislávski (1863-1938), tratando tais princípios como parte fundamental da herança deixada por ele para as artes cênicas. Para tanto, o foco do presente trabalho se direciona para a arte da vivência (*pereživánie*), a busca pelo caráter humano e a criação cênica por meio de *études*.

O “sistema” de Stanislávski constitui a base artística e pedagógica da Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou (Escola-estúdio do TAM), Instituição herdeira dos ensinamentos stanislavskianos e que se configura na concretização mais direta da academia teatral buscada por Stanislávskiⁱⁱ. Ao considerarmos que a palavra “estúdio”, que integra o nome dessa Instituição, representa a própria essência dessa escola como lugar de aprendizado pela experimentação cênica e pela descoberta de *si mesmo* nos remetemos aos Estúdios do TAM, ao Estúdio de Ópera do Teatro Bolchói e ao Estúdio de Ópera e Arte Dramática – espaços laboratoriais que foram imprescindíveis para o experimento e o amadurecimento do “sistema”.

Para este artigo, citamos a primeira conversa de Stanislávski, registrada por Concórdia Antárova (1886-1959)ⁱⁱⁱ em maio de 1918, na qual expressava aos artistas do Teatro Bolchói o seu desejo de trabalhar com eles. Essas são algumas das palavras de Stanislávski naquela ocasião:

(...) se a arte acontece individualmente, no caminho singular de cada pessoa, seria possível criar um estúdio geral onde muitos estudam? Talvez fosse preciso que

- 1796 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

cada pessoa tivesse um estúdio separado? No trabalho com o estúdio nós veremos que embora cada ser humano carregue toda a sua criação em si mesmo, embora um não possa desenvolver a sua chama criativa tal qual outro a desenvolve, há muitos degraus e tarefas comuns a todas as pessoas criadoras, onde cada um buscará o mesmo: a forças da natureza que carregam em si mesmos. Como e através de quais recursos encontrá-las e desvendá-las, desenvolvê-las e purificá-las para se converter em um artista que unifica a beleza para si mesmo e para os espectadores - aqui novamente se encontra o trabalho comum do estudante do estúdio e do professor, o seu caminho comum para a perfeição. Ambos devem encontrar o seu próprio ritmo de criação, mas o mestre deve incluir também os ritmos de todos os seus discípulos em seu círculo de criação. (STANISLÁVSKI in ANTAROVA, [1918] 1947, pp.19-20)^{iv}

A própria prática sobre os elementos do “sistema”, que é regido pelas leis da natureza criadora, favorece o trabalho coletivo, pois o que se busca pertence a todos nós, embora se encontre em cada um de modo singular. Afinal, como disse Stanislávski, todas as forças criadoras do artista estão nele próprio. A interação com o outro também alimenta a descoberta e o aperfeiçoamento singular de cada um. Esse trabalho envolve o aprendizado de todos, de cada estudante e do próprio pedagogo.

O pensamento sobre a prática contemplando a relação existente entre o “sistema” e as forças criativas da natureza se encontra reforçado no manuscrito que dá início ao capítulo XV – *Como utilizar o sistema* da segunda parte da obra *O trabalho do ator sobre si mesmo*. Nesse texto Stanislávski afirma que seria incorreto denominar o “sistema” como “sistema de Stanislávski”, porque ninguém o inventou, ele é inerente à própria natureza orgânica de cada um de nós, nos âmbitos físico e espiritual. Sendo assim, para Stanislávski:

- 1797 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Nós nascemos com essa capacidade para a criação, com esse “sistema” dentro de nós mesmos. A criação é a nossa necessidade natural e, pareceria justo que, pelo “sistema”, não tivéssemos a possibilidade de criar de outra maneira. Mas, para a nossa surpresa, ao entrar em cena, nós perdemos o que nos é dado pela natureza e, em vez da criação, começamos a exagerar, a fingir, a nos comportar com afetação e a representar. (STANISLÁVSKI, [1935] 1990, p.366)

Ao esclarecer que quando falamos em “sistema de Stanislávski” estamos tratando da própria natureza orgânica e criativa do artista-ser humano e que, portanto, nascemos com essa força criativa, com o “sistema”, dentro de nós, Stanislávski nos dá a dimensão da busca artística de toda a sua vida. A grande questão para Stanislávski era que, no momento em que o ator se encontra nas condições fictícias da cena, o seu aparato psicofísico deixa de funcionar como naturalmente funciona na vida, acontece um desvio artificial entre corpo e mente e, assim, surgem a representação, os truques e os clichês. Mas não só isso, pois o objetivo não é apenas o de que o ator consiga agir em cena do mesmo modo como age na vida, é preciso que ele tenha a capacidade de agir organicamente em uma forma artística.

Nos diários de Leopold Sulerjítiski (1872-1916)⁴, nas anotações de 09 de dezembro de 1913, consta uma analogia reveladora a respeito do trabalho do ator e a criação que ocorre na natureza. Nessa analogia identificamos a concepção de Sulerjítiski, que acompanha o pensamento/prática que há alguns anos já vinha sendo desenvolvido por Stanislávski, sobre as três tendências da arte teatral – o ofício, a representação e a vivência. Para contextualizar a passagem sobre a qual estamos nos referindo, é importante dizer que Sulerjítiski apontou para dois tipos de clichês e tensões existentes nos atores. O primeiro clichê seria o muscular e o segundo o nervoso. Seguem, então, as suas palavras:



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A meu ver, o primeiro [o clichê muscular] é semelhante a uma pessoa que arranca uma flor da terra com as mãos quando ela surge, ajeita os botões com os dedos, e assim por diante, não pensando absolutamente nas raízes. O segundo [o clichê nervoso] plantou a semente, cuida das raízes, rega e afofa a terra enquanto a flor não surge. Quando nasce a flor, então, ele abandona gradualmente as raízes e passa a dar toda a atenção para a flor, e para que ela fique mais bonita, começa a pintá-la com tintas a óleo; por causa disso, as raízes secam ainda mais e as flores, por sua vez, empalidecem; então, a sua pintura é retocada ainda mais e toda a planta murcha completamente, e permanece uma boneca morta, repugnante e grosseiramente pintada.

E onde mesmo está aquele que sempre vai cuidar somente das raízes e conseguirá uma magnífica floração de toda a planta? (SULERJÍTSKI, [1913] 1970, p.347)

O primeiro clichê descrito por Sulerjítiski se refere ao ator que realiza o ofício da cena. No ofício da cena, o ator trabalha diretamente sobre os resultados e, portanto, não há processo criativo. Por esse motivo, ignora por completo as raízes e se interessa somente em moldar a flor de acordo com a forma que ele busca cristalizar em cena, lidando, desde o princípio, com um material sem vida. Já o segundo clichê diz respeito à arte da representação, ou seja, ao ator que cultiva a semente e cuida da planta até o momento em que surge a flor, e assim, realiza um processo criativo vivo. No entanto, logo que a flor nasce, esse processo é abandonado e o ator se torna indiferente à vida que ele mesmo cultivou voltando-se apenas para o que é visível. Assim, nas apresentações diante do público, o que vemos é uma cópia daquilo que o próprio ator criou e não a criação em si, que é sempre movente, ou seja, vemos a forma fixada do que um dia foi a sua criação viva. Desse modo, a flor que surgiu vai secando ao mesmo tempo em que o ator tenta encobrir sua perda de viço e seu desbotamento pelo retoque da forma em sua externalidade.

A indagação final de Sulerjítiski reflete a busca pelo ator capaz de cultivar com cuidado a flor desde a semente, sem jamais descuidar de suas raízes, isto é, o ator da arte da

- 1799 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

vivência. Esse ator sabe que para a forma se manter viva e criadora, não pode ser seca, fixada e retocada com artifícios. É preciso permitir a sua permanente transformação, a sua evolução, pela *adaptação* às circunstâncias de cada instante. Conforme depreendemos da reflexão que Sulerjítiski realiza após o texto supracitado, os atores geniais, talentosos por natureza, já nascem com a capacidade de cuidar continuamente das raízes da sua criação, de realizar a arte da vivência. Nesse sentido, o “sistema” serve justamente para ajudar aos atores que não possuem essa capacidade nata, mas que apresentam a possibilidade de desenvolvê-la por meio de um profundo *trabalho sobre si mesmo*.

Em geral, quando o ator realiza uma improvisação pela primeira vez, a criação surge fresca, viva. Na medida em que as repetições se tornam necessárias para o aprofundamento da criação, o ator tende a cristalizar em uma forma o que foi criado, ao mesmo tempo em que o que havia de vivo aos poucos tende a desbotar, e pode chegar ao ponto de perder totalmente sua cor. Após a estreia do espetáculo, cada vez mais se faz necessária a disposição do ator em seguir em busca da descoberta de novos impulsos, em manter uma *relação* viva, de real escuta, percepção e troca com seus *partners*. Sendo assim, na arte da vivência o caráter improvisacional deve ser permanente, isto é, ele deve estar presente em algum nível no trabalho de cada ator em cena. A gradação dessa presença, é claro, vai depender dos vários fatores do momento. É esse caráter que coloca o ator em estado de jogo, de *atenção* ao que está acontecendo em cena, que lhe torna possível manter-se criador, a cada apresentação, a cada instante – é preciso ter capacidade de se colocar nas *circunstâncias* de hoje, do aqui e do agora, como tantas vezes disse Stanislávski. Essa capacidade também faz parte do ininterrupto *trabalho sobre si mesmo* que deve envolver o ator.

O ator deveria compreender, então, a existência dessas três tendências da arte teatral para que pudesse realizar e desenvolver, com consciência e com autonomia criativa, o seu próprio trabalho. O fato de buscar a realização da arte da vivência não exige

- 1800 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

nenhum ator de cair, por vezes, na representação ou no ofício, mas ao ser capaz de perceber o que está acontecendo em *si mesmo* durante a sua atuação, caso caia na representação ou no clichê, o ator tem a possibilidade de buscar vias que o conduzam de volta à arte viva, à criação. Com a arte da vivência, nas palavras de Stanislávski:

Os artistas entram em uma sala e não se apresentam no palco, como convém em outros teatros; neles, não há nada de teatral, espetacular, erudito, atoral. Pelo contrário, não se percebe a sua técnica, é como se ela não existisse (não seria nisso que reside a sua perfeição?). Nenhum modo especial de colocar a voz, nem fala cênica, nem ênfase teatral, nem andar de ator, nem plasticidade impecável, nem nada daquilo que faz dos artistas *pessoas especiais*, que faz com que eles não sejam *pessoas de modo algum*. (STANISLÁVSKI, 1994, p.90)

Desse modo, Stanislávski buscava desvendar e manifestar em cena a complexidade e a singularidade do ser humano. A presença do caráter humano na criação revela o potencial revolucionário, de acordo com o próprio Stanislávski, da arte da vivência. Essa revolução pode ser considerada como tal, não apenas em vista do contexto histórico no qual estava inserida a cena teatral russa daquela época – guardadas as exceções, uma cena repleta de clichês e convencionalismos vazios – como também pela possibilidade do artista desvendar a *si mesmo*, aprimorar a sua percepção de si e do mundo, suas atitudes dentro e fora de cena.

É importante ressaltar que quando Stanislávski se refere de modo negativo ao “teatral” e “atoral”, ele está se posicionando justamente contra uma atuação afetada, artificial e, portanto, sem caráter humano. A atuação atoral, para ele, se contrapõe a uma existência real em cena, à vivência. Ao invés de se esconder atrás da habilidade técnica ou de formas vazias conhecidas de antemão, por optar pela demonstração, exibição ou representação, com a arte da vivência o ator passa a se mover por uma esfera de profunda honestidade e generosidade com ele próprio, com o *partner*, o diretor, o

- 1801 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

pedagogo e o espectador. É preciso coragem para se deslocar do que é cômodo, seguro, e se lançar ao desconhecido para criar um ser vivente que existe em outra realidade, o universo da cena. A compreensão da arte da vivência se reflete, portanto, tanto na condução da vida pessoal do ator quanto em seu *trabalho sobre si mesmo*, sobre o papel e sobre o processo de criação da personagem, do “outro” que resulta da união criativa do ator com o papel.

Em entrevista concedida a mim em janeiro de 2015 em Moscou, o reconhecido diretor teatral Adolph Shapiro esclarece da seguinte maneira a sua relação com o “sistema” de Stanislávski^{vi}:

Parece-me que o mais importante que existe no “sistema” de Stanislávski, que ressoa até hoje como contemporâneo, é que ele consiste em um dos caminhos para criar um teatro vivo. Um teatro vivo, um teatro no qual há improvisação, no qual uma pessoa depende de outra, um ator de outro. Aqui você se sente no ensaio e logo você vê que durante todo o tempo eu trabalho sobre a interação entre as pessoas, um com o outro, sim? Não sobre a ação, mas sobre a interação, ou seja, como um influencia o outro. Como, na interação, o que um faz, reage no outro.

Então, existe interação e existe um teatro vivo, que a cada noite tem de ser novo. A cada noite deve ser novo, sim? Para não repetir noite após noite a mesma coisa, é preciso ser capaz de manter o sentido, a construção, a visão como diretor e, ao mesmo tempo, estar dentro dessa vida.

A busca por um teatro vivo, a capacidade de se manter em contínuo estado improvisacional e de criar uma relação autêntica de troca mútua com o *partner* é a base do que Stanislávski denominou de arte da vivência (arte da *perejivânie*). A arte da vivência corresponde a orientação artística que guiou Stanislávski por toda a vida. O seu princípio fundamental, como já foi ressaltado, consiste em que a cada dia e a cada

- 1802 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

instante, ao realizar a sua ação, o ator deve perceber os novos impulsos e estímulos que surgem em cena a fim de se manter em estado de criação. Reafirmamos então que a arte da vivência é inerente à capacidade de jogo, de relação, de improvisação e de *adaptação* do ator em cena, tanto nos ensaios quanto nas apresentações ao público. A arte da vivência requer um ator-criador.

No prefácio da primeira parte da obra *O trabalho do ator sobre si mesmo*, denominado *Profissão-artista*, Anatoli Smelianski^{vii}, um dos maiores pesquisadores da obra de Stanislávski da atualidade, afirma que:

A interpretação rasa da vivência conduziu e conduz à compreensão do sistema como método emocional da preparação do ator para a criação. A natureza ativa da atuação do ator, desse modo, se obscurece, e todo o sistema se apresenta sob uma luz deturpada. A evolução de Stanislávski da "arte da vivência" para a "arte da ação" frequentemente não é levada em conta, entretanto, está justamente aqui a principal contradição que move o sistema, a qual qualquer intérprete dele precisa assimilar. A verdade da ação leva à verdade da paixão – Stanislávski estava revisando o sistema sob este ponto de vista em seus últimos anos de vida. O que, infelizmente, não encontrou e não poderia encontrar um reflexo integral e coerente no livro "O trabalho do ator sobre si mesmo". Assim o mais importante é apontar para isso hoje. (SMELIANSKI in STANISLÁVSKI, 1989, p.16)

Smelianski abre muitas portas nessa citação. A primeira delas diz respeito à restrição equivocada da vivência à esfera emocional do ator quando se desconsidera que a sua manifestação depende do caráter ativo do jogo e da criação do ator. Essa compreensão limitada tornou-se mais fortalecida pela tentativa de muitos em, apressadamente, compreender o "sistema" a fim de fixá-lo e aplicá-lo como um manual acabado sobre a arte do ator. Nesse sentido, o que não se compreendeu é que o "sistema" não poderia ser fixado, pois ele se encontrava em permanente estado de laboratório nas mãos de

- 1803 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Stanislávski. Aqui reside toda a complexidade do “sistema” e a dificuldade de compreendê-lo. Para nos referirmos ao “sistema” é preciso considerar todo o caminho percorrido durante sua elaboração, pelo menos, desde a primeira aparição do termo nos escritos de Stanislávski, em 1909. Para tanto, não se deve congelar e nem menosprezar os seus primeiros passos, ao mesmo tempo em que não se pode negligenciar nem supervalorizar as suas últimas experimentações. A evolução de “arte da vivência” para a “arte da ação” diz respeito à mudança de perspectiva que aconteceu nas pesquisas de Stanislávski ao longo de sua trajetória artística. O trabalho sobre as ações físicas corresponde ao ponto de vista pelo qual Stanislávski passou a revisar o “sistema” no final de sua vida, citado por Smelianski como “a verdade da ação leva à verdade da paixão”.

Ao perguntar a Shapiro, na entrevista mencionada anteriormente, sobre o seu entendimento acerca da vivência (*pereživánie*) ele respondeu que a vivência é resultado. Essa resposta vai ao encontro das palavras de Smelianski no prefácio da obra de Stanislávski, que também faz essa mesma afirmação em determinado momento do texto. Shapiro seguiu com sua resposta do seguinte modo: “para mim, é importante encontrar o combustível no qual a máquina funciona, a gasolina, a lenha que você joga na fogueira quando o fogo está aceso para que ele se inflame. E ele se inflama a partir do pensamento, do desejo, da ação.” Aqui também vemos relação com a afirmação de Smelianski de que Stanislávski, especialmente em suas últimas pesquisas, trabalhava guiado pelo princípio de que “a verdade da ação leva à verdade da paixão”. A ação, o pensamento, o desejo como combustível para a paixão e para a vivência. A vivência seria assim resultado, mas um resultado em processo, jamais um resultado fixo, final. Trata-se de um resultado que se deixa afetar e que se transforma junto com as novas percepções que surgem ou podem surgir a cada momento da atuação-criação do artista em cena.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Para que o ator fosse capaz de realizar de forma plena a sua arte, de dominar o que Stanislávski chamou de psicotécnica, isto é, o trabalho consciente sobre os elementos do “sistema” que visava o preparo psicofísico para a manifestação da intuição e da criatividade, Stanislávski exigia contínuo treinamento e disciplina. E quando falamos em treinamento e na disciplina necessários ao aperfeiçoamento do ator sobre a sua arte nos remetemos à prática de criação de *études*^{viii}. Essa prática foi aprofundada nas últimas pesquisas de Stanislávski, especialmente nos anos 1930, considerando a sua estreita conexão com o Método de Análise Ativa e exerce papel fundamental, tanto na assimilação da psicotécnica pelo estudante-ator como no próprio processo criativo.

Ao possibilitar o acionamento de todos os elementos do “sistema” para a realização da ação física, ao envolver o aparato psicofísico do ator em sua totalidade física, mental, emocional e espiritual, a criação de *études* se configura como meio principal de aperfeiçoamento do *trabalho do ator sobre si mesmo*. Esse trabalho permite ao estudante-ator exercitar e desenvolver a *si mesmo* pelo princípio base do “sistema”: o superconsciente através do consciente. E esse desenvolvimento, a assimilação do “sistema”, deve acontecer no aparato psicofísico do ator a ponto de se tornar sua *segunda natureza*. A esse respeito há uma significativa fala de Stanislávski citada por Grigori Kristi (1908-1973)^{ix} na obra *A educação do ator na escola de Stanislávski*: “– O sistema - disse Stanislávski aos estudantes - não deve estar na cabeça, mas na memória de seus músculos.” (KRISTI, 1978, pp.27-28) Não se pode assimilar o “sistema” apenas no âmbito mental, pelo entendimento racional, antes de tudo é preciso saber realizar esse conhecimento na prática, permitir ser atravessado por ele e, como também afirmou Stanislávski, “absorvê-lo em si mesmo para que ele penetre na carne e no sangue do artista, se torne a sua segunda natureza (...)”. (STANISLÁVSKI, [1935] 1990, p.372)

Para afirmar a importância da criação de *études* ainda hoje, citamos a seguinte fala do pedagogo Serguei Zemtsov, selecionada da entrevista concedida a mim em Moscou, em



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

outubro de 2014, em resposta a questão: Qual o papel da criação de *études* no processo de aprendizagem para o ator criativo?

É o principal. Porque é como se todos os outros componentes conduzissem ao *étude*. O *étude* é, por assim dizer, a forma ideal, onde eles [os estudantes] mostram o seu conhecimento. O *étude* tem a forma ideal para que eles mostrem o quanto assimilaram a atenção, a interação, o tempo e o ritmo, e assim por diante. E, evidentemente, a fantasia também. O *étude* é muito importante. O *étude* é o mecanismo através do qual nós entendemos se eles assimilaram ou não assimilaram, se eles entenderam ou não compreenderam.

Tal saber é alcançado pelo fazer, portanto a criação de *études* permite justamente que o “sistema” não repouse no âmbito teórico, no plano racional, e seja trabalhado de modo prático e consciente pelo estudante-ator na totalidade de corpo, mente e afetos. Para melhor esclarecer a prática da criação de *études*, citaremos aqui dois exemplos, o *étude* de Michtchenko, indicado por

Stanislávski no texto *Das notas sobre o “programa do estúdio de Ópera e Arte Dramática”* (STANISLÁVSKI, [1936] 1990, p.504), e um exemplo dado por Kristi em sua obra, citada anteriormente. O *étude* de Michtchenko tem como tema a primeira desilusão amorosa na juventude e se refere ao *étude Na margem do rio*, criado pela estudante Maria Michtchenko no primeiro ano do Estúdio de Ópera e Arte Dramática^x. Segundo nota da edição russa de 1990, nesse *étude* uma moça se aproxima da margem do rio carregando uma canga que sustenta dois baldes. Enquanto enche os baldes com a água do rio, ela observa um barco, também imaginário, onde está o seu amado. Ela tenta chamar a sua atenção, mas acaba percebendo que ele está com outra mulher. Então, ela decide levantar os baldes e retornar para casa.

Na abordagem do elemento *Ações com objetos imaginários*, Kristi expõe em detalhes a realização de um *étude* em cada pequena ação que constitui a totalidade da ação de

- 1806 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

acender um fósforo, seja para fumar um cigarro ou para iluminar um local escuro para procurar por um objeto perdido. Segue a sequência das pequenas ações listadas por Kristi:

- 1) Tatear a caixinha no bolso.
- 2) Pegá-la e retirá-la.
- 3) Virar a caixinha com o lado da etiqueta para cima, de modo que, ao abrir, os fósforos não caiam.
- 4) Empurrar a caixa do estojo com os dedos, segurando o estojo com dois outros dedos.
- 5) Separar um fósforo com os dedos da outra mão.
- 6) Pegá-lo com dois dedos e retirar da caixa.
- 7) Virar a cabeça dele para baixo.
- 8) Segurar pelo final do palito, para não se queimar ao acender.
- 9) Colocar debaixo do fósforo a superfície lateral da caixinha, o revestimento de enxofre.
- 10) Riscar o fósforo.
- 11) Virá-lo assim que a chama começar a arder.
- 12) Se o fato está acontecendo na rua ou em meio a uma corrente de ar, então, proteger a chama com a mão ou com o corpo inteiro.
- 13) Levar o fósforo até o cigarro ou para um lugar escuro.
- 14) Acender o cigarro ou enxergar, então, o que é necessário.
- 15) Apagar o fósforo com um sopro ou apaga-lo com o movimento intenso da mão.
- 16) Arranjar onde pôr o fósforo queimado.
- 17) Jogá-lo fora, ou enfiar no cinzeiro, ou de volta na caixa. (KRISTI, 1978, pp.84-85)

Ambos os exemplos, tanto o *étude* de Michtchenko quanto o *étude* da ação de acender um fósforo apresentam uma linha de ação clara, um objetivo a ser alcançado e obstáculos que precisam ser transpostos no decorrer dessa trajetória. É como se cada

- 1807 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

étude constituísse um pequeno espetáculo. Cada *étude* é um acontecimento completo, com o seu próprio sentido. Os exemplos dados são *études* de ações com objetos imaginários. Tal prática é parte essencial do que Stanislávski chamou de *toalete do ator*, ou seja, os exercícios de treinamento para o aperfeiçoamento do ator em sua arte. Para Stanislávski,

“esse trabalho deve ser diário, constante, como o vocalise do cantor, como os exercícios da bailarina”. (STANISLÁVSKI, 1991, p. 343).

Geralmente, as ações que realizamos na vida e que já estão devidamente assimiladas por nós, se tornam automáticas, e envolvem a nossa consciência somente no grau que for indispensável para a sua realização, isto é, o pensamento e a atenção podem passear livremente sem que seja obrigatória a conexão com a ação que está em curso. No momento em que não podemos utilizar um objeto real, temos de concretizar o objeto em nossa imaginação e perceber cada movimento que é necessário para a realização da ação. Em cada etapa é preciso que os movimentos sejam reaprendidos e que a atenção e o nosso envolvimento consciente no fazer sejam ativados. Ao acionar a totalidade psicofísica do ator aos detalhes das ações realizadas, a prática de *études* de ações com objetos imaginários possibilita a mobilização de todos os elementos do “sistema” e, conseqüentemente, a elaboração conjunta de precisão e o alcance de uma experiência viva nas ações realizadas, a arte da vivência.

Para que a prática da criação de *études* seja amplamente compreendida, também é necessário considerar a relação de Stanislávski com o chamado realismo. Sendo assim, destacamos a seguinte citação, que se refere ao período da vida de Stanislávski que foi denominado por ele como *Juventude artística*:

Naquele tempo, eu pensava que o diretor deveria estudar e sentir os aspectos costumeiros da vida, do papel e da peça para mostrá-lo ao espectador e obrigá-lo



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

a viver na montagem de costumes como em sua própria casa. Mais tarde eu conheci o verdadeiro sentido do chamado realismo.

“o realismo termina onde começa a superconsciência”.

Sem o realismo, que chega, às vezes, até ao naturalismo, não se penetra na esfera do superconsciente. Se o corpo não passa a viver, a alma não acredita. (STANISLÁVSKI, [1926] 1988, p.236)

Como podemos ver, em um primeiro momento, Stanislávski entendia o realismo em um sentido restrito, da vida comum transposta à cena. Ao compreender o seu “verdadeiro sentido”, ele se volta para o que é orgânico e verdadeiro na criação, ou seja, tudo o que não vai contra a natureza, e sim age segundo as suas leis. O realismo, no sentido de uma criação real, autêntica, está referido aqui como passagem para o alcance de uma região superior em termos psíquicos e espirituais – a esfera superconsciente. Refletindo a partir da fala de Stanislávski, parece-nos que no momento em que o ator alcança a esfera da superconsciência ocorre um salto em sua criação e não se pode mais determiná-lo em termos de realismo ou naturalismo. O que importa aqui é que para que seja possível a realização desse salto, o ator deve em primeiro lugar ser capaz de realizar consciente e organicamente uma ação simples. Sem isso, para Stanislávski, nenhuma forma artística, seja o próprio realismo, seja o grotesco, é capaz de sustentar-se plenamente como arte viva.

Na citação a seguir, a maneira como Stanislávski expõe o seu entendimento acerca das diferentes formas artísticas em relação ao superconsciente é ainda mais esclarecedora:

Quanto mais sutil for o sentimento e quanto mais irreal, mais abstrato, mais impressionista, etc, tanto mais ele é superconsciente, ou seja, está perto da natureza e afastado da consciência. O irreal, o impressionismo, a estilização, o cubismo, o futurismo, e as demais sutilezas, ou o grotesco, começam na arte lá onde a vivência natural, viva e humana e o sentimento alcançam o seu pleno e

- 1809 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

natural desenvolvimento, lá, onde a natureza se livra da tutela da razão, do poder do convencional, dos preconceitos, da violência e se entrega a sua própria iniciativa superconsciente (intuição), lá, onde termina o ultranatural e começa o abstrato.

Assim, o único acesso ao inconsciente é através do consciente. O único acesso ao superconsciente, ao irreal é através do real, através do ultranatural, isto é, através da natureza orgânica e da sua vida criativa normal e não violada. Seria uma desgraça se a esfera do abstrato, ou as estilizações, ou o impressionismo, ou outras formas refinadas e sutis da vivência e da encarnação fossem abordadas a partir do intelecto, de invenções, do externo, da moda, de formas rebuscadas ou teorias racionais. (STANISLÁVSKI, 1991, pp.141-142)

Esse fragmento provém da obra *O trabalho do ator sobre o seu papel*, onde se encontra um texto dedicado por Stanislávski ao superconsciente. Nele se torna claro que Stanislávski relaciona as formas artísticas que chama de mais sutis com o superconsciente, enquanto que o real e o ultranatural permanecem na esfera da consciência agindo sob a influência do racional. Esse esclarecimento é de suma importância para a compreensão da obra de Stanislávski. Desse modo se reafirma que o realismo, o naturalismo, ou o ultranatural, constituem para Stanislávski uma espécie de passagem necessária que fundamenta o caminho do ator para a criação plena de formas artísticas sutis, como o grotesco, a estilização e até o que chamou de irreal.

Seguimos para a parte final deste estudo com uma reflexão sobre a minha própria experiência de observação da prática realizada na Escolaestúdio do TAM. Durante o estágio doutoral acompanhei aulas da turma do primeiro ano da Escola-estúdio do TAM na Disciplina Maestria do Ator, sob a orientação de Serguei Zemtsov. Vou tratar aqui da criação de *études* de animais, prática fundamental realizada nessa Disciplina com os estudantes iniciantes. A criação de *études* de animais pode ser realizada como meio inicial da aprendizagem do método das ações físicas. Sob esse ponto de vista, enfocaremos a experiencição da vivência e do caráter humano na criação que essa

- 1810 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

prática pode proporcionar ao estudante. Na prática proposta por Zemtsov, que tem sua base metodológica no “sistema”, os ensinamentos investigados por Stanislávski se manifestam em sua complexidade e riqueza criativa, pois ela exige do estudante-ator profunda *atenção, imaginação, tempo-ritmo* e precisão, bem como, capacidade de *libertação muscular, adaptação* e de *relação*, ou seja, permite ao estudante experimentar e desenvolver em *si mesmo* elementos essenciais do “sistema”.

Nos exercícios que observei, cada *étude* era proposto individualmente pelos estudantes e somente alguns experimentos foram realizados com um ou mais *partners*. O animal era de livre escolha, os estudantes foram incentivados a observar os animais na rua, no zoológico ou em vídeos. A exigência básica era que o estudante deveria se apoiar em elementos concretos para o desenvolvimento do *étude*, tais como: que animal é esse, quantos anos ele tem, onde ele se encontra, que circunstâncias interagem com ele? Algo precisa acontecer e modificá-lo.

Expomos aqui as observações de Zemtsov sobre três dos *études* apresentados pelos estudantes na aula de 31 de outubro de 2014:

- Canguru – é preciso desenvolver o caráter. Não consigo entender que canguru é esse, ele é único. Quais são as características que o especificam? O que ele gosta e o que ele não gosta? É necessário fantasiar mais, imaginar.
- Gato – boa plástica. Se esse é o território dele, existem muitos outros gatos querendo esse lugar. É um gato doméstico ou de rua? Os olhos – é preciso encontrar o olhar do gato. Faça o *étude* com um *partner*, dois gatos – o outro gato quer invadir o território. Observe na rua com o que eles se ocupam e como se movimentam.
- Vaca – como ela dorme? Como come? Você conhece uma vaca? Quais as características? Observe os olhos, como ela respira. O que você fez é representação.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Como se trata da criação de um *étude* é importante ter em mente que o animal sempre é apresentado dentro de um acontecimento criado pelo estudante – algo deve acontecer e provocar uma transformação na história. Entretanto a história não é o mais importante, o que se busca nessa prática é a experiência do estudante em outros modos de existir. As orientações do pedagogo Zemtsov aos estudantes apontam para pistas importantes sobre o que se busca com esse trabalho. Acima de tudo, o que mais chamou a atenção na observação dessa prática criativa foi a orientação do pedagogo no sentido da revelação do caráter do animal criado pelos estudantes. Como cada animal, que é único – sujeito às particularidades do ator-estudante – se relaciona com as circunstâncias que vão surgindo e às invenções da sua imaginação? Como ele reage aos fatos? Assim, os atores-estudantes são levados a experimentar os processos de criação da vivência e da encarnação.

Maria Knébel (1898-1985), em sua obra *A poesia da pedagogia*, para aprofundar o entendimento sobre o caráter humano na criação do ator, antes de abordar a criação de *études* de animais, recorre ao conceito de germe

(*zerno*). Segundo ela “o germe humano é aquilo que se manifesta em sua maneira de perceber o mundo, na maneira de pensar, de se comportar, nas opiniões”. (KNÉBEL, [1976] 1991, p.76) Sendo assim, conforme Knébel, ao observar os animais e realizar a criação de *études* a partir dessa observação, o estudante está trabalhando sobre o germe, o caráter, a essência.

No momento em que o estudante-ator se coloca em cena como determinado animal, necessariamente vai ocorrer uma mudança em seu pensamento, em seus desejos, em sua *relação* com o ambiente e com os *partners*, e essa mudança deve se manifestar em sua composição corporal. Aqui, faz-se necessário esclarecer um ponto importante para o entendimento dessa prática. Como não se trata de uma simples imitação da forma e das características nela presentes, e sim da busca por uma compreensão mais ampla e profunda do animal, ou seja, do seu caráter singular e da manifestação dessa

- 1812 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

singularidade por meio da plástica corporal, torna-se dispensável a utilização de máscaras e de demais elementos ilustrativos que representem de maneira figurativa esse animal. A transformação deve acontecer psicofisicamente no próprio estudante.

O pedagogo Boris Golubovski, no artigo *O ser humano através do animal*, também aponta para a possibilidade de encontrar no animal um caráter semelhante ao humano:

a covardia da lebre, a astúcia da raposa, a força do búfalo, a insinuação do perigo da pantera, a grandeza e a autoconfiança do leão. Coruja – sábia; rato – ágil; chacal – infame; e assim por diante. (...) a própria menção de um animal em particular determina a concentração de traços típicos do seu “caráter”, a orientação das aspirações, o temperamento. (GOLUBOVSKI, 2009, p.112)

Para Knébel, seria mais simples estudar e atuar os animais do que fazer o mesmo com o ser humano. O caráter do animal deve transparecer imediatamente na plástica corporal do ator por meio de suas reações e do seu comportamento, por isso, o frescor e a espontaneidade do jogo surgem com mais facilidade. De acordo com Knébel:

Penetramos na imagem dos animais para reproduzir os seus movimentos, mas também, existe o elemento do jogo, parecido ao das crianças, que em um momento creem ser um coelho ou algum outro animal. Essa crença, inocente e infantil, deve nos acompanhar por toda a vida. (KNÉBEL, [1976] 1991, p.77)

A prática da criação de *études* sobre os mais variados temas e possibilidades cênicas, mas especialmente no experimento cênico sobre os animais, se configura, assim, como um meio possível de trabalho criativo e

desenvolvimento do estudante sobre princípios básicos do “sistema” de Stanislávski. Por meio da realização do *étude*, a capacidade do estudante de dar vida, ao conferir caráter humano a sua criação – ao animal – é colocada à prova. E quando falamos em vida,

- 1813 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

estamos falando de jogo, de interação, de percepção/escuta de si, do *partner* e da cena; estamos tratando de ação física e de vivência.

A herança de Stanislávski pode ser considerada viva porque as suas descobertas se encontram abertas a possibilidades de experimentação. Tal herança, então, permanece através do tempo, vai se desenvolvendo e renascendo a cada prática pela liberdade artística e por meio da singularidade de cada pedagogo/artista como a floração referida por Sulerjiński ao buscar por um ator que trate da sua própria criação como se estivesse cultivando as raízes de uma planta viva: um ator-criador.

Para concluir este artigo, citamos uma fala de Viktor Rijakov, pedagogo da Cátedra de Maestria do ator da Escola-estúdio do TAM, retirada da entrevista concedida por ele em 28 de janeiro de 2013 à revista russa *Ekspert*, que parece sintetizar várias das ideias explicitadas em nosso estudo:

“Escola” é uma noção muito sutil, é somente o que se transmite de mão em mão. E nós somos apenas os herdeiros desta experiência colossal. A questão é: como vamos dispor deste tesouro. Não se pode transmitir o método para alguém sem ser capaz de realiza-lo na prática. Mas é possível criar e amadurecer este método. E este trabalho vai exigir revisão e compreensão a cada dia. Tal como o teatro, é uma categoria que existe no tempo: somente aqui e agora.

Hoje, o chamado sistema de Stanislavski é um grande mito. E como qualquer mito, não se pode compreendê-lo como um conjunto imutável de regras e de instruções. O tempo inteiro Stanislávski reescreveu a sua própria obra, mudava ou completava algo. Nestes sutis “labirintos” é possível se perder, mas também se pode descobrir algo muito importante. “O caminho se faz caminhando” – esta é a única chave aplicável a grande herança do mestre. (RIJAKOV, 2013)



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras em russo:

ГОЛУБОВСКИЙ, Б. К человеку через животное. Мастерство Режиссера. I-V Курсы. 2-е изд. Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009, с.111-129. [GOLUBOVSKI, B. *O ser humano através do animal*. In: A maestria do diretor. I-V Anos. 2ª edição. Moscou: RATI-GITIS, 2009, pp.111-129.]

КНЕБЕЛЬ, М. Поэзия педагогики/Ред. Н.А. Крымова; Вступ. Статья Г.А.Товстоногов. Москва: ВТО, 1984. [KNÉBEL, M. *A poesia da pedagogia*.

Moscou: VTO, 1984.]

КРИСТИ, Г. Воспитание актера школы Станиславского. Ред. и предисл. В. Прокофьева. Изд. 2-е. Москва: Искусство, 1978. [KRISTI, G. *A educação do ator na escola de Stanislávski*. 2ª edição. Moscou: Iskusstvo, 1978.] РЫЖАКОВ, В. Система Станиславского — это большой миф. Интервью. Эксперт, 28.01.2013. [RIJAKOV, V. *O sistema de Stanislávski – esse grande mito*. Entrevista. Revista Ekspert, 28.01.2013. Disponível em:

<http://mhatschool.theatre.ru/cathedras/acting/ryzhakov/18138/>]

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1988. Т.1. Моя жизнь в искусстве. Ком. И. Н. Соловьевой. [STANISLÁVSKI, K. *Minha vida na arte*. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1988. V.1.] _____. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1989. Т.2. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. Ред. и авт. вступ. ст. А.М. Смелянский. Ком. Г.В. Кристи и В.В. Дыбовского. [STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si*

- 1815 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo. Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1989. V.2.] _____. *Собрание сочинений в 9-ти томах.* Москва: Искусство, 1990. Т.3. *Работа актера над собой.* Ч. 2: *Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге.* Общ. ред. А.М. Смелянского, вступит. ст. Б.А. Покровского, комент. Г.В. Кристи и В.В. Дыбовского. [STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro.* Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1990. V.3.] _____. *Собрание сочинений в 9-ти томах.* Москва: Искусство, 1991. Т.4. *Работа актера над ролью: Материалы к книге.* Сост., вступит. ст. и комент. И.Н. Виноградской. [STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro.* Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1991. V.4.] _____. *Собрание сочинений в 9-ти томах.* Москва: Искусство, 1994. Т.6. Часть 1. *Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917-1938.* Часть 2. *Интервью и беседы: 1896-1937.* Сост., ред., вст. ст., комм. И.Н. Виноградская. [STANISLÁVSKI, K. *Parte 1. Artigos. Discursos. Respostas. Notas. Memórias: 1917-1938. Parte 2. Entrevistas e conversas: 1896-1937.* Coletânea de obras em nove volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1994. V.6.]

СУЛЕРЖИЦКИЙ, Л. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. Москва: Искусство, 1970. [SULERJÍTSKI, L. *Novelas e contos. Artigos e anotações sobre teatro.*

Correspondência. Memórias sobre L. A. Sulerjítiski. Moscou: Iskusstvo, 1970]

Obras em espanhol:

KNÉBEL, M. *Poética de la Pedagogía Teatral.* México: Siglo Veintiuno Editores SA, 1991.

- 1816 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

STANISLÁVSKI, K. *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

____. *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

____. *Mi vida en el arte*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

____. *Trabajos Teatrales: correspondencia*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1986.

ⁱ Este artigo apresenta parte da pesquisa que desenvolvi na tese *O trabalho do ator sobre si mesmo no “sistema” de Stanislávski: princípios e práticas laboratoriais* (PPGAC-UNIRIO, 2016). A pesquisa contou com bolsa CAPES durante o período de realização no Brasil e bolsa de Doutorado Sanduíche – PDSE-CAPES durante o estágio doutoral realizado na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou (Moscow Art Theatre School), Rússia, no período de 2014-2015, sob a tutoria do Prof. Dr. Vidmantas Silyunas.

ⁱⁱ Nos anos 1930, Stanislávski passou a organizar, em parceria com Vladimir NemiróvitchDântchenko (1858-1943), os meios necessários para a concretização de uma escola teatral de nível superior. Após a morte de Stanislávski, foi Nemiróvitch-Dântchenko quem, por fim, conseguiu levar a cabo a criação dessa escola. A abertura oficial da Escola-estúdio do TAM aconteceu em 20 de outubro de 1943. ⁱⁱⁱ Concórdia Antárova foi solista e pedagoga, participou como estudante do Estúdio do Teatro Bolchói.

^{iv} Todas as citações que aparecem neste estudo foram traduzidas pela autora. ^v Leopold Sulerjítiski foi o principal colaborador de Stanislávski no início da elaboração do “sistema”. Como pedagogo responsável pela condução do Primeiro Estúdio do TAM, que iniciou as suas atividades em 1912, orientava os atores em consonância com os

- 1817 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

princípios do “sistema”. Stanislávski trabalhava com frequência com o grupo, junto de Sulerjítski, conciliando essa atividade com o seu trabalho no TAM. ^{vi} Durante o estágio doutoral tive a oportunidade de assistir a alguns ensaios de Mephisto, espetáculo criado com base no romance homônimo de Klaus Mann e dirigido por Adolph Shapiro. Mephisto estreou no Teatro de Arte de Moscou em 17 de abril de 2015. ^{vii} Anatoli Smelianski é autor de livros e de artigos sobre o teatro russo e Editor-chefe da edição russa mais recente das obras completas de Stanislávski. De 2000 a 2013 foi Reitor da Escolaestúdio do TAM e hoje é o Presidente dessa mesma Instituição.

^{viii} Para mais informações acerca da prática da criação de *études* e o Método de Análise Ativa, sugiro a leitura do artigo: *A prática do etud no “sistema” de Stanislávski*. (ZALTRON, M. *A prática do etud no 'sistema' de Stanislávski*. *Questão de Crítica*, v. VIII, p. 184-200, 2015) ^{ix} Grigori Kristi foi diretor e pedagogo teatral. Em 1935 passou a ensinar no Estúdio de Ópera e Arte Dramática de Stanislávski.

^x O Estúdio de Ópera e Arte Dramática foi o último estúdio de Stanislávski. Foi nesse espaço laboratorial que ele se dedicou a experimentar a sua nova metodologia de trabalho, a prática de *études*, que tem como meio de realização principal as ações físicas.