

# Do “Crer Para Agir” ao “Agir Para Crer” - A Mudança de Perspectiva nas Pesquisas de Stanislávski<sup>1</sup>

**POR MICHELE ALMEIDA ZALTRON<sup>2</sup>**

Para tratar da mudança de perspectiva nas pesquisas de Stanislávski, antes de tudo, é preciso entender a situação da arte teatral de sua época e, diante disso, o que o mestre russo almejou alcançar em sua própria arte.

Quando, junto de Vladimir Nemiróvitch-Dántchenko, Stanislávski funda o Teatro de Arte de Moscou (TAM), em 1898, a arte teatral russa apresentava sobretudo tendências denominadas por ele como ofício (artesanía) e arte da representação. Contudo, também havia uma manifestação distinta, observada por Stanislávski em atores que considerava geniais: a arte da “perejivánie”<sup>3</sup>, conhecida por nós como arte da “vivência”. E foi em busca de meios para concretizar uma atuação viva que o mestre russo conduziu incansavelmente suas investigações sobre a arte teatral ao longo de toda a sua vida artística.

O ofício na arte teatral, de acordo com Stanislávski, consiste em um trabalho que se realiza mecanicamente, apoiado na cópia de procedimentos já utilizados por outros atores. Trata-se, portanto, de um trabalho que prescinde da criação. Por esse motivo, o ofício não pode ser considerado arte.

Nessa forma de trabalho, o ator repete modelos a priori, retratando a carcaça do que, no passado, pode ter surgido de uma experiência vivida por outros atores. Esses modelos, formas sem vida, desgastadas e convencionais, podem ser mais claramente visualizados por meio do seguinte exemplo de Stanislávski: “A agitação se expressa pelo caminhar rápido para frente e para trás (...), a alegria batendo palmas, dando saltos (...), o mistério levando o dedo indicador aos lábios e com um andar solene e sigiloso (...).” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 183 – tradução da autora)

Assim, no ofício, o ator reproduz modelos que não partiram de sua vivência e nem da sua imaginação criadora, mas de uma tradição teatral

---

1. O tema da mudança de perspectiva nas pesquisas de Stanislávski foi abordado por mim, em um primeiro momento, na dissertação de mestrado: *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski* (UFF, 2011). No presente trabalho, retorno a esse tema trazendo contribuições de acordo com a minha pesquisa atual. Agradeço a Prof.<sup>a</sup> Dra. Nair Dagostini, minha querida mestra, pela revisão atenta e generosa deste artigo.

2. Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC – UNIRIO, Bolsista CAPES, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tatiana Motta Lima. Realizou Estágio de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE – CAPES na Escola-Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (Moscow Art Theatre School), Rússia, sob a tutoria do Prof. Dr. Vidmantas Silyunas.

3. A noção/prática de “perejivánie” é um dos temas da minha pesquisa de doutorado. Como já abordei em outros escritos, “perejivánie” tem sido traduzida para o português como vivência ou experiência. Na língua russa, “perejivánie” compreende um estado de alma derivado de profundas sensações, de fortes impressões.



*Stanislávski em foto de 1900.*

estabelecida, em que, por exemplo, utiliza determinada forma de declamação do texto para demonstrar sentimentos cristalizados em um comportamento, de acordo com o tipo, classe social e época da personagem a ser interpretada. Como foi dito anteriormente, para Stanislávski, esse modo de trabalho não alcança a arte. Porém, tem a possibilidade de se tornar artístico, se o intuito da transformação viva, se o jogo e a imaginação, surgirem na sua composição. Tornando-a, assim, própria, orgânica, ou seja, arte da “perejivánie”.

A arte da representação se distancia do ofício principalmente porque contempla um processo vivo no momento da criação. Nesse modo de trabalho, o ator utiliza imagens vivas, e não formas fixas, para realizar a sua criação. No entanto, depois de “finalizada” a criação, no decorrer das apresentações do espetáculo teatral diante do público, o processo vivo é abandonado e apenas o resultado externo é memorizado fisicamente pelo ator. O que se vê em cena, então, é uma cópia de si mesmo, uma expressão da forma, que pode acontecer de modo convincente e habilidoso, do que foi vivenciado em algum momento na criação. O processo criativo da arte da representação, segundo Stanislávski, acontece como se o ator fosse o escultor do seu sonho, transformando a imagem interna em uma forma externa:

O artista esculpe em si mesmo a melhor forma que encarne belamente aquela imagem interna e aquela emoção do papel que antes vivenciara. A imagem externa do papel, a maquiagem, seu figurino, os costumes típicos, os modos, as posturas, a voz, também são criados inicialmente na imaginação do artista e depois são transportadas por ele a si mesmo como um modelo é transportado pelo pintor à tela. (STANISLÁVSKI, 1986, p. 203 – tradução da autora)

Desse modo, na arte da representação, apesar de existir processo criativo e estímulo da imaginação, as imagens criadas pelo ator não o acompa-

nam na apresentação cênica, pois, a atenção do mesmo está voltada para a manutenção da beleza da forma estabelecida e não para o desenvolvimento contínuo da imaginação como alimento da “vida” na ação e nas relações que se estabelecem em cena pelo jogo do ator com os seus partners. Enfim, na arte da representação não há a busca do ator por vivenciar novamente em cena a sua criação como se fosse a primeira vez, não há adaptação às circunstâncias que se apresentam no “aqui e agora” no momento do espetáculo, ele apenas repete o que criou.

### **A arte da “perejivánie”**

Diante dessas tendências dominantes na arte teatral de sua época, Stanislávski foi impulsionado a buscar, e de fato buscou durante toda a sua vida artística, o que denominou de arte da “perejivánie”. De acordo com ele, “o objetivo da arte da ‘perejivánie’ é a criação sobre a cena da vida plena do espírito humano e o reflexo dessa vida através da forma cênica artística”. (STANISLÁVSKI, 1986, p. 208 – tradução da autora)

Assim, pode-se dizer que a arte da “perejivánie” se refere à busca pela organicidade do ator em cena. Para compreender o caminho para uma atuação viva, o pesquisador russo observou os grandes atores – que trabalhavam intuitivamente, pela inspiração, sem lançar mão de uma metodologia organizada para desenvolver a sua arte – a fim de desvendar o mistério desse estado criador, que estava vinculado à própria natureza do artista.

A “criação orgânica viva” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 210 – tradução da autora) alcançada na arte da “perejivánie” deveria envolver de tal modo o psicofísico do ator – a sua integralidade física, mental e emocional – que daria existência plena à personagem. Pelo profundo envolvimento do ator com a personagem, o processo de criação, para Stanislávski, deveria ser próximo ao da gestação de uma criança ou ao do surgimento de uma flor.

Com a analogia, frequentemente realizada por Stanislávski, entre o processo que envolve o surgimento de uma flor na natureza e o procedimen-

to de confecção de uma flor artificial, é possível compreender de modo claro a diferença entre o ofício e a arte da “perejivánie”. Como pode ser visto na seguinte fala de Yuri Zavadski, ator e diretor russo, discípulo de Evguiêni Vakhtângov<sup>4</sup>:

Ao confeccionar uma flor artificial, o artesão recorta pétala por pétala, o miolo da flor, o pistilo e o estame, a haste e as folhas, e tudo isso como resultado consolida certa imagem já anteriormente conhecida. Na natureza tudo ocorre de modo completamente diferente. Em primeiro lugar – a semente, que nada tem em comum com a flor. Em seguida, da terra – sob o sol, sob a chuva – desponta o broto, se eleva a haste, separam-se as folhas e origina-se o botão. (...) E como resultado de tudo isso surge a flor, cujo surgimento não foi anunciado por nada. Eis que assim é a criação de uma imagem/personagem. Quem não entende isso, surpreende-se: “Como assim, pois a semente não tem nada a ver com a flor; não é daqui que se inicia o caminho em direção à imagem/personagem!” Mas toda questão está justamente na semente e na concepção de que a força criativa nela contida, ao assumir diversos aspectos em vários estágios de desenvolvimento, conduz ininterruptamente ao final – ao surgimento da imagem (da flor). (ZAVADSKI, 1975, p. 39 – tradução da autora)

Quando a flor surge na natureza, o processo que acontece é de amadurecimento progressivo, que leva a uma transformação que surpreende. Não é possível “construir” a flor que surgirá, ela levará o seu próprio tempo, de acordo com as circunstâncias do ambiente. A flor apresentará pétalas maiores ou menores, diferentes, mesmo que

minimamente, umas das outras, determinada coloração, entre outras características específicas em cada flor.

No caso da flor artificial, antes de iniciar a confecção da flor, para realizar o seu ofício, o artesão já sabe que material será necessário para chegar ao resultado que planejou e “construirá” a flor que foi previamente imaginada por ele, fixando-a, por fim, em uma forma.

No processo da flor natural não há fixidez, há transformação incessante, em um processo que contempla gestação, nascimento, desenvolvimento e morte; até que surja um novo botão e o ciclo é retomado.

A fala de Zavadski é importante por vários motivos. Em primeiro lugar, ela traz uma diferenciação entre a realização do ofício e da arte viva. Em segundo lugar, salienta uma possibilidade de trabalho do ator com o papel muito singular e corajosa, porque fala de um trabalho vivo, processual, em que não se conhece previamente o resultado final. Tocando, assim, na essência do “sistema” de Stanislávski.

O “sistema”, a maior riqueza deixada por Stanislávski, surgiu de um complexo de fatores, de sua observação atenta da arte e da vida, das experimentações pedagógicas nos Estúdios do TAM e da sua prática artística como ator e diretor. Apresenta princípios claros e concretos, no entanto, jamais foi fixado por Stanislávski como manual ou fórmula. Ele jamais pretendeu estabelecer um manual. Na verdade, como dizia o próprio Stanislávski, o “sistema” nem mesmo existe, o que existe é a natureza. Ele afirmava não ter inventado nada, apenas observado a natureza. Por isso, para que o “sistema” exista de algum modo é preciso respeitar a sua essência de criação processual, aberta a experimentações. O “sistema” se torna vivo no “aqui e agora” pelo trabalho singular de cada artista da cena.

O objetivo primordial de Stanislávski com as investigações que possibilitaram o surgimento do “sistema” foi encontrar meios para a concretização cênica da “vida do espírito humano”. A

4. Foi ator do TAM e grande colaborador de Stanislávski para o aprofundamento do “sistema”. Elaborou, junto de Stanislávski e de Leopold Suljerjtski, o projeto do Primeiro Estúdio do TAM, que iniciou suas atividades em 1912.



*Stanislávski em foto de 1936.*

realização plena da arte da “perejivânie” pelo ator envolve corpo e mente. Esse fundamento nunca foi alterado, o que se transformou, ao longo das pesquisas, foram os meios experienciados para alcançar o teatro vivo que almejava.

Assim, em um processo de pesquisas constantes, em meio a acertos, equívocos, dúvidas e descobertas, Stanislávski realizou uma transformação fundamental em seus procedimentos artísticos: a inversão do “crer para agir” ao “agir para crer”. (RUGGIERO, 1993, p. 78)

### Do “crer para agir”

A fim de despertar no ator um estado criador vivo, Stanislávski iniciou suas pesquisas a partir das subjetividades interiores, contemplando a Imaginação, parte essencial do estado criativo buscado por ele, e a Memória Emotiva. O pesquisador acreditava que a Memória Emotiva seria capaz de acionar sentimentos, sensações e emoções já experimentados pelo ator.

Nesse momento de suas pesquisas, a Memória Emotiva foi estimulada como meio criativo para justificar internamente as ações do ator em cena. Esse foi o caminho encontrado para que o ator pudesse realizar uma criação singular e viva, apoiada em suas próprias experiências, libertando-se dos clichês e das formas prontas do “velho teatro”. Stanislávski pretendia, assim, que o ator reavivasse em cena suas emoções e sensações por uma via indireta, ou seja, por meio de associações de suas memórias pessoais com fatos e ações que envolviam as personagens. Configurando uma arte que acontecia a partir da noção de que era preciso “crer para agir”, isto é, partindo da vontade e da crença do ator, do âmbito criativo interno ativado pela Memória Emotiva, a fim de gerar a emoção necessária para o momento, o ator chegaria ao externo, o agir.

Como exemplifica Stanislávski:

Imaginem que vocês tenham recebido uma ofensa em público, por exemplo, uma bofetada, que os faz arder o rosto cada vez que pensam nisso. (...) Por uma causa insignificante e ainda sem motivo algum, a ofensa ressurgir instantaneamente na

memória com redobrada força. O rubor ou uma palidez mortal cobrem o rosto, e o coração se contrai e bate aceleradamente. Se o ator dispõe de um material emotivo tão poderoso e tão facilmente excitável, não lhe custa o menor esforço reviver uma cena análoga à que se gravou nele pelo choque experimentado em sua vida. (STANISLÁVSKI, 1980, p. 243 – tradução da autora)

Conforme ressalta Stanislávski, o ator não se separa de sua experiência pessoal no momento da criação, suas vivências também constituem quem ele é. No entanto, ele percebeu que os sentimentos e as sensações são escorregadios, não se deixam agarrar, não são passíveis de serem acionados organicamente toda a vez em que o ator necessitar deles. Não havia nenhuma garantia de que o ator conseguiria despertá-los contando apenas com a sua vontade e a força emotiva provinda de suas associações mentais. Essa constatação levou Stanislávski a buscar recursos mais concretos e eficazes.

Stanislávski sempre evitou trabalhar diretamente sobre emoções/sentimentos/sensações, ainda que buscasse meios para trazê-los à tona. Ao buscar diretamente sentir determinada emoção, o ator transita em um terreno bastante arriscado, que pode facilmente conduzi-lo para a demonstração formal de sentimentos, o que, para Stanislávski, era um clichê. Pois, forçando o surgimento de emoções em cena o ator pode cair em um exagero que interfere na qualidade artística de sua atuação, por entrar na esfera das convenções.

Segundo relata Stanislávski, a sua maturidade artística se inicia durante um período de crise, após a morte de Anton Tchekhov, o fracasso com as encenações de obras de Maeterlink e o fim do Estúdio de 1905, dirigido por Vsevolod Meyerhold; no momento em que se afasta para descanso na Finlândia, em 1906. A reflexão sobre uma de suas personagens de maior destaque, o Dr. Stockmann, da obra de Henrik Ibsen, o levou a percepções que influenciaram os seus próximos trabalhos e investigações.

Apesar do sucesso alcançado junto ao público pela personagem Dr. Stockmann, Stanislávski

percebeu que, com o tempo, havia perdido “a força motriz da vida espiritual de Stockmann” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 324 – tradução da autora) e estava apenas repetindo e copiando a forma externa do que havia criado. Estava apoiado na arte da representação. Com isso, concluiu que para ser capaz de se colocar em um estado criativo vivo, sem se acomodar no automatismo que a repetição pode trazer, precisava realizar uma limpeza física e espiritual antes de cada apresentação. Provavelmente, essa inquietude de Stanislávski em relação ao seu próprio trabalho de ator, para manter viva a criação a cada apresentação, ao longo dos anos em que o espetáculo permanece em cartaz, também o levou a buscar um caminho mais concreto para apoiar a sua criação. Essa busca o conduziu ao processo de descoberta do Método das Ações Físicas.

### **A mudança de perspectiva: “agir para crer”**

As Ações Físicas foram o centro da prática desenvolvida nas últimas pesquisas de Stanislávski e o trabalho sobre elas se refere à abordagem do pesquisador tendo como base a noção de “agir para crer”.

Dentro dessa perspectiva, a ação deixa de ser somente mais um elemento do “sistema”, para se tornar o alicerce e o ponto de confluência dos demais elementos da ação, ou seja, todos os elementos do “sistema” passam a trabalhar de forma integrada para a obtenção de uma ação orgânica, lógica e coerente na realização de um determinado objetivo – os sentimentos chegariam ao ator em decorrência das suas ações.

Realizem Ações Físicas nas Circunstâncias Dadas e não pensem sobre quais sentimentos elas devem despertar em vocês. Façam com verdade e lógica, façam assim como vocês as fariam hoje, no estado de ânimo de hoje, contando com todas as complexas casuais do dia de hoje. (...) E agindo logicamente no dia de hoje, vocês

nem percebem como chegam aos sentimentos corretos. Por isso os sentimentos não podem ser fixados, por isso eu procuro somente aquilo que é possível fixar, e isso será uma Ação Física. (VINOGRÁDSKAIA apud DAGOSTINI, 2007, p. 108)

A Ação Física, além de exigir a integralidade psicofísica do ator para a sua realização, também é a responsável concreta pela geração dos sentimentos e das sensações involuntárias que proporcionam vida à cena.

Dessa nova perspectiva, os objetivos, a lógica e a coerência das Ações Físicas são os elementos que recebem mais atenção no decorrer do processo criativo. Conforme salienta Stanislávski, os atos que realizamos na vida possuem espontaneamente lógica e coerência, pois tem um porquê, um fundamento. Enquanto que na cena não funciona dessa maneira, ao lidar com situações fictícias, o espontâneo tende a se tornar falso, convencional. Portanto, cada ator precisa criar a lógica e a coerência do que faz em cena, considerando a necessidade de cada ação para a realização do seu objetivo.

A inversão do “crer para agir” ao “agir para crer” também impulsionou a transformação do processo de trabalho de Stanislávski com os atores, que em um primeiro momento iniciava com um extenso período de ensaio de mesa. Nessa prática, ao longo de meses, o texto e seus subtítulos eram analisados detalhadamente, buscando esclarecer “a linha interior de desenvolvimento da obra”, os costumes, as características e as relações entre as personagens. Os atores criavam e viviam mentalmente a partitura do papel e os acontecimentos da vida da personagem. Somente após esse período de estudo aprofundado sobre a obra é que o ator começava a criar ativamente em cena.

Um dos problemas deste processo de mergulho na obra acontecer separadamente da efetiva prática do ator em cena é o bloqueio das possibili-

lidades de criação que podem surgir quando se tem o envolvimento do corpo e da mente integrados na concretização da ação.

Ao longo de suas investigações, Stanislávski percebeu que esse procedimento acabava levando o ator para a passividade e à separação artificial entre o psíquico e o físico. Conforme reafirma Maria Knébel:

A primeira premissa para a mudança na prática dos ensaios foi a passividade do ator, e contra ela Stanislávski decidiu lutar. Outra premissa não menos importante foi a reflexão acerca do abismo artificial que a forma anterior de ensaiar abria entre o físico e o psíquico da presença do ator dentro das circunstâncias da obra. (KNÉBEL, 1996, p. 18 – tradução da autora)

Para manter a integridade psicofísica do ator, inerente ao ser humano em condições naturais, que em cena se encontra em um meio artificial, fictício, Stanislávski compreendeu que era importante começar o processo de criação pela prática, alimentada simultaneamente pela reflexão. O entendimento da obra e do papel deveria acontecer na totalidade psicofísica do ator.

Gueorgui Tovstonógov evoca uma imagem muito concreta nesse sentido. Para ele, essa preparação intelectual do ator, em detrimento de seu físico no decorrer dos ensaios de mesa, transformaria o ator “em algo parecido a um menino raquítico, com o corpo mísero dobrando-se sob o peso de uma cabeça excessivamente grande, abarrotada de informação”. (TOVSTONÓGOV, 1980, p. 378 – tradução da autora)

Contudo, é necessário ressaltar que Stanislávski não descartou o trabalho de análise profunda do texto no processo criativo. Esse processo de estudo continuou sendo importante sobretudo para o diretor compreender o universo da história e suas personagens e, assim, iniciar o trabalho criativo com os atores. Portanto, a análise do texto

com os atores passou a ser realizada na medida em que se fazia necessária para a compreensão da ação e da relação entre as personagens nas circunstâncias da obra.

Dessa forma, Stanislávski chega, em suas últimas pesquisas, ao Método de Análise Ativa. O Método de Análise Ativa é o resultado do processo de trabalho do mestre sobre as Ações Físicas. Esse método passou a ser a base de criação tanto para o diretor quanto para o ator, continuando a ser desenvolvido por seus discípulos. Recebeu de Maria Knébel a denominação de Análise Ativa.

Assim, em seus últimos anos de vida, Stanislávski encontrou – não no sentido de estagnação, mas como movimento da possível geração de outros encontros – o que tanto almejou e moveu a sua busca, uma via para gerar a “vida do espírito humano” em cena: a ação psicofísica, que é sempre uma realização consciente do ator.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAGOSTINI, N. **O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski Como Base Para a Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo Pelo Diretor e Ator**. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, USP, 2007.
- KNÉBEL, M. **El Último Stanislávski**. Madrid: Fundamentos, 1996.
- RUGGIERO, A. in **Revista Máscara - Stanislávski, Esse Desconocido**, México – D.F, nº 15, ano 3, 1993.
- STANISLÁVSKI, C. **El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo em el Proceso Criador de las Vivencias**. Buenos Aires: Quetzal, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Mi Vida em el Arte**. Habana: Arte e Literatura, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Trabajos Teatrales: Correspondencia**. Buenos Aires: Quetzal, 1986.
- TOVSTONÓGOV, G. **La Profesión de Director de Escena**. La Habana: Ed.Arte y Literatura, 1980.
- ZAVADSKI, Iu. **Utchitelia i Utcheniki**. Moskva: Iskusstvo, 1975.