

A prática de *études* de animais como exercício para “tornar visível a vida criativa invisível do artista”¹

POR MICHELE ALMEIDA ZALTRON²

As experimentações cênicas sobre *études* consistiram em uma prática que esteve presente ao longo dos anos na criação artística de Stanislávski e que, especialmente em suas últimas pesquisas, nos anos 1930, adquiriu importância fundamental para a concretização do Método de Análise Ativa³. A relevância que essa prática possui até os dias de hoje para a educação do ator na escola russa pode ser depreendida das seguintes palavras da pedagoga Natalia Zvereva⁴:

O *étude* ajuda cada ator a encontrar os seus próprios meios de percepção e de avaliação dos acontecimentos, as suas reações individuais a eles e, como resultado, o seu próprio caminho para a criação da personagem. As principais etapas desse caminho sempre serão as ações, mas não existe nenhuma ação que não dependa da noção de caráter e, ao analisar as ações, simultaneamente, o ator investiga o caráter humano que ele vai atuar. O caráter da personagem se revela não somente em seus objetivos, aspirações, atos, mas também na especificidade de sua percepção dos acontecimentos, no modo do seu comportamento (2009, p. 409).⁵

O pedagogo Serguei Zemtsov⁶, em entrevista concedida a mim em Moscou, em outubro de 2014, também afirma o papel principal dessa

1. Este artigo apresenta parte da pesquisa que desenvolvi na tese *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo Segundo o “Sistema” de K. Stanislávski*, defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UNIRIO. 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.

2. Pesquisadora teatral e doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO.

3. Para mais informações acerca da prática de *études* em relação ao Método de Análise Ativa, sugiro a leitura do artigo: ZALTRON, M. A Prática do *Étude* no “Sistema” de Stanislávski. *Questão de Crítica*. v. VIII. Rio de Janeiro: 2015, p. 184-200.

4. Natalia Zvereva é pedagoga da Cátedra de Direção dramática do GITIS, Instituto Russo de Arte Teatral (Russian University of Theatre Arts).

5. Todas as citações que aparecem neste estudo foram traduzidas pela autora.

6. Serguei Zemtsov é ator, diretor e pedagogo. Desde 1994 é pedagogo da Cátedra de Maestria do ator da Escola-estúdio do TAM, sendo que, em 1997, tornou-se decano da Faculdade de Atuação dessa mesma instituição.

prática no processo de aprendizagem para o ator criativo:

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.

No presente artigo trataremos da prática de *études* pela perspectiva da criação de *études* de animais. Tive a oportunidade de observar a prática da criação de *études* de animais durante o estágio doutoral que realizei na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou, ao acompanhar a turma do primeiro ano na Disciplina Maestria do Ator, sob a orientação de Serguei Zemtsov, no decorrer do segundo semestre de 2014. Essa prática será abordada sob as seguintes possibilidades criativas: como meio inicial da aprendizagem do Método das Ações Físicas; como exercício de criação da “vivência” (*pereživánie*) e da “encarnação” (*voploschénie*); como experiência do “salto qualitativo”⁷ que leva à transformação

7. De acordo com a pesquisadora Nair D'Agostini, a personagem é consequência de um “salto qualitativo” na partitura de ações do ator, que ocorre através de uma transformação inconsciente que o leva a passar de “ator-personagem à personagem-ator”. Em *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, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 232.

do ator em cena; e por sua relação com a busca pela precisão e pela plasticidade na realização das Ações Físicas.

Segundo Maria Knébel, o exercício de atuar um animal era um dos favoritos de Stanislávski. Ela mesma costumava propor esse exercício aos seus alunos, tanto no decorrer do Curso de Direção quanto nos exames de admissão, o que exigia deles imaginação, coragem, espontaneidade e capacidade de observação (KNÉBEL, 1991, p. 21-22). Sabe-se que Stanislávski propunha a realização de *études* coletivos a partir de temas, como circo e zoológico, onde os estudantes-atores deviam exercitar a “toalette do ator”. As melhores experimentações tinham a possibilidade de ser transformadas em espetáculos públicos.

Ressaltamos também as referências ao mundo animal relacionadas ao papel de Hamlet, como descreve Stanislávski na obra *Minha Vida na Arte*, e no ensaio de *Balladyna*, realizado pelo Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, como consta na obra *O Trabalho do Ator Sobre o Papel*⁸.

No capítulo Duncan e Craig, Stanislávski faz um relato do quadro criado por Gordon Craig em *Hamlet*⁹, para o espetáculo teatral apresentado no palácio. Ao perceber que o rei torna visível a sua própria culpa, Hamlet é comparado a um tigre que se lança em direção a ele e o persegue como

8. A obra *O Trabalho do Ator Sobre o Papel* é o quarto tomo das obras completas de Stanislávski, em nove tomos. Essa obra foi publicada nos EUA como *Creating a Role* e foi a partir dela que se realizou a tradução indireta para o português *A Criação de um Papel*.

9. Como se sabe, o diretor e cenógrafo inglês Gordon Craig foi convidado por Stanislávski, no final de 1908, para encenar *Hamlet*, de William Shakespeare, no Teatro de Arte de Moscou. O espetáculo estreou em 23 de dezembro de 1911.

se fosse uma fera atrás da caça (STANISLÁVSKI, 1988, p. 422-423). No ensaio de *Balladyna*¹⁰, realizado na casa de Stanislávski em 15 de novembro de 1919, a atriz Serafima Birman foi orientada sobre o papel de Goplana, uma sereia. Segue um trecho das anotações sobre a cena do encontro amoroso de Goplana com Grabets:

Birman está em um único tom, sentimental; ela volteja igualmente, destaca de forma racional e dita todas as palavras. [...] Ensinei a falar os pensamentos. Percuti o esquema rítmico de seu papel (ou seja, da cena). O assobio de Grabets. Goplana adivinha a proximidade de uma pessoa, dele! Rajada de vento. Esconde Khokhlik. Prepara-se para o encontro. Voluptuosidade do peixe – animal escorregadio. Coquetismo e voluptuosidade – ela se move lentamente, abraça, quer beijar – apaixonada até a indecência. Ordena, ameaça, e assim gradualmente chega até o furacão (STANISLÁVSKI, 1991, p. 46).

Na orientação transmitida por Stanislávski está evidenciado o seu esforço em retirar a atriz da linearidade, da ênfase dada às palavras e do sentimentalismo em que ela se encontrava. Em ambos os exemplos, de *Hamlet* e de *Balladyna*, o comportamento e as características dos animais trazem imagens concretas como estímulo para a criação do ator em cena. O animal sugere intensidade de vida e plasticidade, reforçando a proximidade existente entre o comportamento animal e seus instintos, e as camadas do caráter humano da criação. É interessante observar que, por meio da evocação da imagem da voluptuosidade

do peixe, do seu modo característico de deslizar ao se movimentar, o Ritmo da própria personagem se torna mais perceptível, as possibilidades de ação e de Adaptação são ampliadas, ganham expressividade cênica.

Nos exercícios que observei na Escola-estúdio, cada *étude* era proposto individualmente pelos estudantes, e somente alguns experimentos foram realizados por mais de um estudante. O animal era de livre escolha e 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.

Tornava-se necessário, então, criar um Acontecimento que tentasse ser o mais específico possível, lembrando que Stanislávski exigia que os estudantes-atores não atuassem “em geral”. A criação de uma rede de detalhes permite a ampliação da fantasia e da imaginação do ator, o que traz novas nuances e cores à história. É necessário também estar atento para o olhar do animal, para a plasticidade da sua movimentação e, o mais importante, não se deve mostrar, ou demonstrar o animal, e sim ser o animal. Ser o animal, isto é, o “eu existo” de Stanislávski – aqui está a possibilidade da experiência do salto que gera a metamorfose do ator em cena. O surgimento de uma “nova criação”, que não é nem o ator e nem o papel, e sim outro, um ser vivo, existente, no qual não se pode identificar onde começa o primeiro e termina o segundo.

No ensaio de 5 de setembro de 1919, do espetáculo *Caim*, de Byron, Stanislávski estava trabalhando com o ator que atuava no papel de Lúcifer, e este demonstrava dificuldade em desenvolver a sua criação pelo fato de que Lúcifer não poderia ser considerado humano. Conforme a orientação dada por Stanislávski, a abordagem do papel, independente de se tratar de uma pessoa

10. Para facilitar a compreensão do leitor sobre as orientações de Stanislávski a Serafima Birman, faz-se necessário esclarecer alguns pontos sobre a tragédia *Balladyna*, obra do romantismo polonês, escrita por Juliusz Slowacki em 1834. A obra trata da ascensão e queda da personagem *Balladyna*, uma rainha eslava. A sereia Goplana, rainha do lago Goplo, papel de Birman, está apaixonada por Grabets, que, por sua vez, é o amor de *Balladyna*. Khokhlik, que é citado nas anotações do ensaio, é um servo de Goplana.

ou não, deveria se iniciar pelo caráter humano da criatura e, somente depois disso, haveria a possibilidade de se chegar ao que ele chamava de “sobre-humano”. Para explicitar a sua ideia, ele comparou a abordagem desse papel ao trabalho de preparação do terreno que deveria obrigatoriamente ser realizado para se chegar ao superconsciente¹¹, pois “quando você mete o dedo *diretamente* na esfera da superconsciência obtém o clichê, o artesanato, a afetação, a imitação” (VINOGRADSKAIA, 2003, p. 71 – grifo nosso).

Na obra *Minha Vida na Arte*, ao relatar a expansão do seu próprio entendimento acerca do realismo, ou seja, do que é crível, orgânico e verdadeiro na criação como ponte para o alcance da esfera superconsciente e não do realismo como mera transposição da vida comum para a cena, Stanislávski afirma que “se o corpo não passa a viver, a alma não acredita” ([1926] 1988, p. 236). Essa afirmação é conectada por ele com a experiência autêntica ligada à natureza humana – Stanislávski enfatiza a criação psicofísica e viva do processo criativo, ao mesmo tempo em que aponta para o que almejava alcançar: o superconsciente. Desse modo, Stanislávski buscou desenvolver no ator a capacidade de conferir caráter humano à sua criação, seja uma criatura sobre-humana, como Lúcifer, seja um objeto¹² ou um animal. É essa capacidade de revelar o caráter humano e de *vivenciar* o papel que permitirá a ativação da potência criativa do superconsciente e a transformação do ator em uma forma cênica viva.

As orientações do pedagogo Zemtsov aos

estudantes apontavam para pistas importantes sobre o que se busca com o trabalho. Acima de tudo, o que mais chamou a atenção na observação da prática de *études* de animais 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 (*pereživánie*) e da encarnação (*voploschénie*). Nesse sentido, salientamos a observação de Zemtsov para o estudante que criou o *étude* de um morcego: “[...] A plástica não está funcionando, mas a vida interna está correta. [...] Há caráter.” A criação do estudante estava viva e era possível vislumbrar traços do caráter do animal, contudo o seu aparato corporal não estava suficientemente trabalhado para dar vazão plena a essa vida. Afinal, é preciso não apenas vivenciar (*pereživát’*), mas também manifestar essa vivência no corpo do ator.

Maria Knébel, na obra *A Poesia da Pedagogia*, antes de abordar em seu texto a criação de *études* de animais, recorre ao conceito de *germe* (*zerno*) para buscar esclarecer o caráter humano da criação. Em suas palavras: “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). 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 respeito da importância do conceito de *germe*, Knébel cita um de seus mestres, Vladimir Nemiróvitch-Dântchenko:

O germe da personagem – isso é o mais importante. Porém, é extremamente difícil defini-lo. Para isso, é necessário se aprofundar longamente na leitura da peça e em seu papel. A primeira definição

11. Os princípios do yoga passaram a ser estudados e experimentados por Stanislávski em 1911, pouco antes do surgimento do Primeiro Estúdio do TAM, e são parte essencial de toda a sua pesquisa futura. Dentre esses princípios se encontra o superconsciente. De acordo com o diretor teatral e pedagogo Serguei Tcherkasski, nos textos yoguis acessados por Stanislávski, a esfera inconsciente, inacessível à consciência humana, é constituída por duas partes: o subconsciente, vida mental que pertence ao indivíduo; e o superconsciente que seria a consciência elevada que ultrapassa o ser humano, permitindo a sua ligação com o plano espiritual, transcendental – uma união do indivíduo com o todo. Em *Stanislávski e Yoga*. São Petersburgo: SPGATI, 2013, p. 63.

12. Além dos *études* de animais, a criação de *études* de objetos, onde o estudante-ator busca dar vida a um objeto transformando-se no próprio objeto, também é parte do projeto pedagógico desenvolvido nas aulas de Serguei Zemtsov.

frequentemente se mostra incorreta. [...] Mas, quando o ator encontra o germe, em cada momento ele pode ser a medida da justeza da sua ação (NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, [1938] 1952, p. 248).

No capítulo Superobjetivo, Ação transversal, Stanislávski faz alguns esclarecimentos a respeito do entendimento sobre o *germe*. Para ele, a obra do autor surge das suas ideias e do seu sentimento, como se fosse uma planta que nasce do *germe*. Stanislávski diz, por exemplo, que Dostoiévski, durante toda a vida, buscou encontrar Deus e o diabo no ser humano; que Tolstói aspirava ao *aperfeiçoamento moral de si mesmo*; que Tchekhov lutava contra a trivialidade e a burguesia e sonhava com uma vida melhor. Para Stanislávski, essas buscas, aspirações e sonhos os impulsionaram a escrever suas obras, ou seja, constituíram o motivo, o *germe* da sua obra.

Knébel descreve que, no processo de criação do *étude* de animais, em primeiro lugar, o estudante vai ao zoológico e escolhe o animal que gostaria de atuar, depois disso, se empenha em assimilar a sua expressão plástica, a expressão do seu olhar. Para Knébel, quanto mais o *germe* do animal é captado, mais intensamente se revela a própria personalidade do estudante. Ela cita um estudante que “era uma girafa que observava de modo majestoso e indiferente o público a partir do alto” (KNÉBEL, 1991, p. 78).

Em determinado momento, ao orientar um estudante na criação do *étude* de um mosquito, Zemtsov disse “só vi a pessoa e não o animal”, que é como dizer “só vejo o ator e não a criação”, ou seja, o estudante-ator não se apropriou do *germe* do animal que escolheu, das suas características, de suas nuances, do que ele faz e de como faz, bem como da sua energia e do seu caráter. E, assim, está apenas representando a figura de um animal. Quando não há crença em outra realidade, em outros modos de existência, não há jogo, e a vida não se manifesta. É a capacidade da Fé nas Circunstâncias Propostas do animal e a realização

de ações dentro dessas circunstâncias, junto com a capacidade física para a transformação plástica, que conduzirão o ator à revelação do caráter.

Observamos também que na fala de Zemtsov para os estudantes havia a referência ao “eu acredito”, de Stanislávski. Stanislávski costumava dizer “eu acredito” (*véryu*) ou “eu não acredito” (*ne véryu*) para os atores e estudantes, a fim de avaliar se a atuação estava coerente e viva, se as ações estavam justificadas. Por exemplo, no anexo da segunda parte da obra *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*¹³, denominado Treinamento e Disciplina, Tortsov propôs aos estudantes que realizassem o *étude* da preparação de uma mesa para cinco pessoas. A cada etapa de aprofundamento do *étude*, de acordo com o estudante Nazvánov, a tarefa se tornava mais difícil e Tortsov exigia cada vez mais “a justificativa de cada momento das nossas ações em cena. A cada instante, ele teve que interromper para não nos deixar cair na afetação e na falsidade que, contra a vontade, se insinuavam em nossas ações” (STANISLÁVSKI, 1990, p. 393). Nazvánov relata também que ao observar um dos estudantes que distribuía os talheres apressadamente, sem justificativa para as suas ações, e que parecia estar mais preocupado com os espectadores do que com os *partners* da cena, Tortsov disse: “Eu não acredito.”

Nesse sentido, pode ser esclarecedor abordarmos o seguinte fragmento da conversa que Stanislávski manteve com os estudantes do

13. *O Trabalho do Ator Sobre Si mesmo (Rabota aktiora nad soboi)* é a obra mais importante de Stanislávski sobre o sistema. Essa obra foi dividida por ele em duas partes. A primeira parte trata do *processo criador da vivência (perejivânie)* e a segunda parte do *processo criador da encarnação (voploschénie)*. O título da primeira parte, que traduzimos da língua russa como *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo, Parte 1: O Trabalho Sobre Si Mesmo no Processo Criador da Vivência: O Diário de um Aprendiz* foi traduzido para a publicação norte-americana como *An Actor Prepares*, e esta foi a que deu origem, em tradução indireta, à publicação brasileira: *A Preparação do Ator*. Já o título da segunda parte, *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo, Parte 2: O Trabalho Sobre Si mesmo no Processo Criador da Encarnação* foi traduzido como *Building a Character*, e esta edição em inglês foi a que originou a publicação brasileira *A Construção da Personagem*.

Curso de Direção do GITIS, em 1938:

Onde vocês irão procurar a justificativa para as suas ações? Certamente em suas memórias, nos sentimentos, nas circunstâncias da vida, análogas à vida do papel. Vocês começam, sob a ação do papel, a se acercar das suas memórias pessoais, retiradas da vida. Então, essas ações se tornarão vivas (VINOGRÁDSKAIA, 2000, p. 496-497).

Na quarta conversa de Stanislávski com os atores-cantores do Estúdio de Ópera do Teatro Bolchói, conforme registrada pela solista e pedagoga Concórdia Antárova na obra *Conversas de K. S. Stanislávski no Estúdio do Teatro Bolchói nos Anos 1918-1922*, ao tratar dos fundamentos da arte viva sobre o “eu existo”, Stanislávski concluiu o seu pensamento com as seguintes palavras:

Desejo a todos vocês que se livrem o mais depressa possível de qualquer afetação e que estejam sempre vivos em seus papéis. Estar sempre vestidos de capas feitas de sentimentos e pensamentos verdadeiros reverberados. Com isso, vocês não apenas colocam os espectadores em atenção a tudo o que se faz em cena, mas também, fazem com que todas as suas canções sejam pensamento-palavra-som e, então, eu direi a vocês, junto com os espectadores: “Eu acredito” (ANTAROVA, 1947, p. 35).

Nessa fala de Stanislávski, fica ainda mais claro o significado que ele repassa quando diz “eu acredito” aos atores; trata-se da própria percepção da vida em cena, o que só pode acontecer se o ator estiver livre de convenções vazias e de afetações. A ideia de reverberar “os sentimentos e os pensamentos verdadeiros” encontra amparo quando Stanislávski trata da função primordial da encarnação (*voploschénie*) na arte do ator: “tornar

visível a vida criativa *invisível* do artista” ([1933-38] 1990, p. 14). Stanislávski reafirma, assim, a sua busca incansável por um ator que seja capaz de integrar sensivelmente a vida e a forma de expressão utilizada em cena.

Nas aulas de Zemtsov houve diversos momentos em que ele determinava que os estudantes “esquecessem” o *étude* realizado. Quando o pedagogo falava “esqueça”, significava que o estudante deveria abandonar o *étude* apresentado naquele momento e escolher outro animal para recomençar o trabalho. Caso houvesse possibilidades cênicas a serem desenvolvidas seria permitido o aprofundamento do *étude* a ser apresentado novamente nas próximas aulas. Percebemos que o fracasso de um *étude* não era encarado de modo negativo pelo pedagogo, e sim como parte esperada do processo, como uma nova chance do estudante se lançar mais intensamente na fantasia e arriscar-se sem receio de errar, colocando em prática a orientação do pedagogo para que mantivesse a atenção nos pontos fracos pelos quais o *étude* anterior falhou. O estímulo da fantasia e da imaginação dos estudantes em suas criações é uma exigência permanente, condição essencial para o bom andamento do *étude* e para o próprio desenvolvimento do estudante como ator-criador.

Nesse sentido, observamos mais um fruto valioso da herança stanislavskiana: a busca pela autonomia criativa do ator. A prática do *étude* permite ao estudante-ator se tornar responsável pela sua própria criação, o que lhe torna criativamente independente do diretor ou do pedagogo – o estudante-ator (criador) não fica à espera que alguém lhe diga o que ou como fazer. O seu dever é experimentar e apresentar propostas, inventar, pensar, se arriscar e aprender com as falhas e acertos.

Como observadora da prática dos estudantes-atores de Zemtsov, percebi que quando o pedagogo localizava alguma vida nos *études* significava que impressões, imagens, associações estavam sendo geradas. Em suma, que o *étude*

despertava a imaginação por meio das sutilezas da sua execução. Percebi que eu via e acreditava na existência daquela criação – o ator-animal. Também foi possível perceber que quando eu acreditava na criação do estudante, aumentavam as chances de êxito do *étude* na avaliação do pedagogo. Em cada *étude* que deveria ser abandonado, também havia características em comum: a ilustração dominando os movimentos, a representação atoral, a falta de mudança no olhar – permanecia sendo o olhar do estudante, sem a presença do caráter do animal – e ainda a realização de gestos e movimentos sem nenhuma necessidade. Nesse caso, eu via e não acreditava, isto é, não era tocada ou envolvida por nenhuma impressão que fosse além do fato de estar observando o procedimento da execução de um exercício por um estudante em sala de aula.

É preciso ressaltar que todos os elementos do “sistema” estão naturalmente presentes na prática da criação dos *études* de animais. Ao se colocar em ação, dentro de um Acontecimento, reagindo às Circunstâncias Propostas, o estudante-ator é levado a acessar a Imaginação, o “Se” Mágico, a Libertação Muscular, o Tempo-Ritmo, a Relação, a Atenção Cênica, a Fé e o Sentido da Verdade, a Memória Afetiva, a plasticidade e assim por diante.

A atenção com a plasticidade é exigida aos estudantes da Escola-estúdio, não somente na prática criativa dos *études*, mas em cada exercício de treinamento realizado em sala de aula. Diante disso, fizemos uma ponte com ensinamentos de Stanislávski expostos no capítulo IX – Domínio de Si Mesmo e Toque Final, da segunda parte da obra *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*. Nesse capítulo, o mestre Tortsov discorre sobre o dano que os gestos supérfluos causam ao trabalho do ator e os compara com as manchas e com a sujeira que interferem na qualidade de um desenho feito em uma folha de papel que não está limpa. Para ele,

[...] os gestos excessivos do ator são como manchas e riscos inúteis. Eles

embaralham o desenho do papel. A sua linha se perde no caos de gestos desnecessários e desaparece em meio a eles. Por isso, antes de tudo, extermine completamente os gestos em excesso e permita apenas os *movimentos* e as *ações* que são necessários ao papel (STANISLÁVSKI, 1990, p. 252).

Com a busca pelo *domínio de si mesmo*, Stanislávski realiza uma discussão que ultrapassa o problema da forma vazia e convencional da virtuose, contra a qual o ator precisa lutar. Trata-se também de eliminar todo e qualquer gesto que ofusque a clareza e a precisão da ação. Assim, todo movimento que dissipe a força da ação realizada pelo ator deve ser percebido e eliminado. Dando seguimento ao seu pensamento, Stanislávski, ou melhor, Tortsov, chega a afirmar que nenhum gesto é necessário ao ator, ou seja, se o ator precisa realizar algum gesto é porque ele já deixou de ser gesto e se tornou ação.

Para finalizar, reafirmamos que a prática de criação de *études* de animais exige do estudante-ator profunda Atenção, Imaginação, Tempo-Ritmo e precisão, bem como, capacidade de Adaptação e de Relação. O *étude* possibilita que os elementos do “sistema” sejam experienciados e desenvolvidos pelo estudante-ator em sua totalidade de corpo, mente e afetos, permitindo, desse modo, o alcance de um saber por meio do fazer. Sendo assim, nessa prática, os ensinamentos investigados por Stanislávski têm a possibilidade de se manifestar em sua complexidade e potência criativa, como um caminho fecundo que integra vivência (*pereživánie*) e encarnação (*voploschénie*), corpo e vida.

Referências Bibliográficas

Referências bibliográficas em russo:

АНТАРОВА, К. Беседы К.С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918-1922 гг. Записаны К. Е. Антаровой. Второе дополненное издание. Москва: ВТО, 1947. [ANTAROVA, K. *Conversas de K. S. Stanislávski no Estúdio do Teatro Bolchói*

nos Anos 1918-1922. Registradas por Konkordia Antárova. 2ª edição. Moscou: VTO, 1947.]

ВИНОГРАДСКАЯ, И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863 – 1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. Москва: Московский Художественный театр, 2003. Т. 3. 1918 – 1927. [VINOGRÁDSKAIA, I. *Vida e Obra de Stanislávski*: Anais: em 4 volumes: 1863 – 1938. v. 3. 2ª edição ampliada, verificada e corrigida. Moscou: Teatro de Arte de Moscou, 2003. 1918 – 1927.]

ЗВЕРЕВА, Н. Метод действенного анализа и актерская индивидуальность. Мастерство Режиссера. I-V Курсы. 2-е изд. Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009, с.398-412. [ZVÉREVA, N. O Método de Análise Ativa e a Individualidade do Ator. In: *A Maestria do Diretor*. I-V Anos. 2ª edição. Moscou: RATI-GITIS, 2009.]

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.]

НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО В. Беседа с режиссерами и актерами периферии. Театральное наследие: В 2 т. / Сост., ред., примеч. В. Я. Виленкин. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва: Искусство, 1952, с.241-255. [NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V. Conversa Com Diretores e Atores da Província. In: NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, V. *Herança teatral. Artigos. Falas. Conversas. Cartas*. v.1. Moscou: Iskusstvo, 1952.]

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. v.1. Moscou: Editora Iskusstvo, 1988.]

_____. 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 Voploschénie: Os Materiais Para o Livro. Coletânea de obras em nove volumes. v.3. Moscou: Editora Iskusstvo, 1990.]

_____. Собрание сочинений в 9-ти томах. Москва: Искусство, 1991. Т.4. Работа актера над ролью: Материалы к книге. Сост., вступит. ст. и коммент. И.Н. Виноградской. [STANISLÁVSKI, K. *O Trabalho do Ator Sobre o Papel: Os Materiais Para o Livro*. Coletânea de obras em nove volumes. v.4. Moscou: Editora Iskusstvo, 1991.]

Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций: Сборник сост., ред., автор предисловия и вступ. статей И.Н. Виноградской. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Московский Художественный театр, 2000. [Stanislávski *Ensaia: Anotações e Estenogramas dos Ensaios*. In: VINOGRÁDSKAIA, I (org.). 2ª edição. Moscou: Teatro de Arte de Moscou, 2000.]

ЧЕРКАССКИЙ, С. Станиславский и йога. СПб.: СПБГАТИ, 2013. [CHERKASSKI, S. *Stanislávski e Yoga*. São Petersburgo: SPGATI, 2013.]

Referências bibliográficas em português e em espanhol:

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, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

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

STANISLÁVSKI, C. *Minha Vida na Arte*. Tradução do original russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, K. *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.

ZALTRON, M. A Prática do *Etiud* no “Sistema” de Stanislávski. *Questão de Crítica*. v. VIII. Rio de Janeiro: 2015. ■