DOI: 10.21604/2177-8841/moringa.v6n2p121-130 | E-ISSN 2177 - 8841

O “NOVO MÉTODO” DE STANISLAVSKI SEGUNDO SEU ÚLTIMO TEXTO: “ABORDAGEM À CRIAÇÃO DO PAPEL, DESCOBERTA DE SI MESMO NO PAPEL E O PAPEL EM SI MESMO”

The "new method" of Stanislavsky according to his last text "Approach to building a character, finding oneself in a character and a character in oneself"

Elena Vássina
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo - USP

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar o “novo método” elaborado por Stanislavski no final da vida e ainda pouco e por vias indiretas conhecido no Brasil. A análise do seu último texto, publicado recentemente em russo e inédito em outras línguas, ajuda a entender novas abordagens ao processo de ensaios baseado na técnica *études*: improvisações sem conhecimento prévio do texto dramático pelos atores que criam as ações físicas.
Palavras-chave: Stanislavski; “Novo método” dos ensaios; Ações físicas.

Abstract: Article aims to analyse the "new method " developed by Stanislavsky at the end of his life and still little and indirectly known in Brazil. The analysis of his last text recently published in Russian and unpublished in other languages helps to understand new approaches to the process of rehearsals based on technic of *études*: improvisations without prior knowledge of the dramatic text by the actors who build physical actions.
Keywords: Stanislavsky; “New method” of rehearsals; Physical actions.

O percurso das buscas artísticas de Stanislavski ao longo de toda a sua vida apresenta-se como um processo dialético de desenvolvimento, onde cada novo período parece negar e contradizer o anterior para, na etapa seguinte, chegar à síntese que absorve as contradições precedentes. E assim até o ultimo momento de sua vida: Stanislavski sempre estava pronto a abrir mão de sua experiência anterior para se lançar no oceano do desconhecido, em busca de novas abordagens à arte do ator. Ele nunca parou, nunca ficou sossegado achando que já conhecia a Verdade. Três dias antes de sua morte, em agosto de 1938, Stanislavski chamou seu colega do Estúdio de Ópera e de Arte Dramático, Veniamin Radomíslenski, até sua cama e disse: "Parece-me que eu começo a entender algo da arte teatral".

A evolução do seu Sistema e as abordagens à arte do ator se desenvolviam e mudavam constantemente. Já bem no final de sua vida, muito doente e sem forças para segurar uma caneta, Stanislavski estava ditando à sua enfermeira Liubov Dukhóvskaia a continuação do livro sobre o Sistema, falando daquilo que ele chamou de "novo método" da criação do espetáculo. Seu eterno desejo era ajudar o ator a atuar ou simplesmente, como ele gostava de dizer, "existir" orgânica e naturalmente na cena em condições que são criadas artificialmente.

Stanislavski sempre sonhou em fazer uma minuciosa descrição do seu Sistema. Em 1930, enviou uma longa carta à sua editora e amiga Liubov Gurevitch dizendo que pretendia escrever oito volumes, mas como se sabe, apenas conseguiu terminar um livro dedicado ao Sistema, intitulado "O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: Diário de um discípulo" (STANISLAVSKI, 1989), que saiu pouco depois de sua morte. Todos os outros escritos foram organizados e publicados pelos editores, seguindo os planos e ideias esboçados por Stanislavski. Muitos textos de Stanislavski ficaram inacabados e ele deixou vários manuscritos onde anotou suas ideias e observações. Por isso, para os que querem entender o Sistema, é tão importante não se limitar apenas aos três volumes antológicos, mas também ao primeiro, já mencionado acima, e a mais dois outros: "O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro" (STANISLAVSKI, 1990), publicado pela primeira vez em russo, em 1948, e "O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro"

(STANISLAVSKI, 1991), que saiu na União Soviética, em 1957.

Talvez o mais importante seria estudar o "último Stanislavski" que ainda é pouco conhecido no Brasil. E ainda por cima, é conhecido apenas por via indireta, por meio de relatos e métodos de trabalho de seus alunos Vassíli Toporkov, Maria Knébel e Gueórgui Tovstonógov, entre outros. Por isso, é tão instigante analisar alguns dos escritos de Stanislavski (censurados na União Soviética ou guardados nos arquivos pessoais dos seus herdeiros) que foram publicados (por enquanto, somente em russo) recentemente. Este é o caso, por exemplo, do último texto "Abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo", que foi lançado pela primeira vez em 1994, na nova edição das obras completas de Stanislavski. Até então, este trabalho existia como manuscrito sob os números 21659 e 21661, guardado no arquivo pessoal da filha de Stanislavski, Kira Konstantínovana Alekséieva-Falk (1891-1977). Algumas partes do manuscrito foram escritos pelo próprio punho de Stanislavski e outras ele ditou. O texto enriquece e aprofunda nossa compreensão do ultimo período da busca teórica de Stanislavski, um dos momentos mais intensos de suas descobertas metodológicas do Sistema. Mas sendo o último texto sobre o Sistema, não é, de jeito nenhum, seu ponto final. O Sistema é aberto, é um continuo "work in progress" que revela as leis objetivas da criação do ator. É um organismo vivo que, durante todas as décadas que passaram desde a morte de seu criador em 1938, continua a ser desenvolvido pelos grandes mestres do teatro contemporâneo que elaboram novos e novos elementos do Sistema enriquecendo os descobrimentos de Stanislavski.

O último texto de Stanislavski, inédito fora da Rússia, é um resumo do processo pedagógico de ensaios desenvolvido no seu Estúdio de Ópera e de Arte Dramática que foi fundado em março de 1935. Stanislavski sentiu que apenas jovens e talentosos atores, não estragados pelos clichês teatrais e abertos às novas e ousadas experiências podiam ajudá-lo a verificar na prática seu "novo método" dos ensaios, ou seja, a abordagem e a criação do papel que ainda estava na fase de formação. E como Stanislavski ao mesmo tempo estava sonhando no ambicioso projeto da criação da Academia Teatral que poderia desenvolver suas abordagens pedagógicas, ele idealizou o Estúdio como um espaço para aplicação do novo método de

ensino da arte dramática. (Em certo sentido, o ultimo Estúdio de Stanislavski tinha os mesmos objetivos e a mesma função do Primeiro, aberto em 1912.

Naquilo que Stanislavski chama de "novo método" ele tenta eliminar, antes de mais nada, toda a "violência" do diretor sobre o ator, do pedagogo sobre o discípulo. O "novo método" visa o desenvolvimento da personalidade artística do discípulo/ator-criador à base de sua independência na elaboração de *études*[1] e improvisações livres a partir da descoberta de si mesmo no papel e do papel em si mesmo. Para Stanislavski, o processo de criação das ações físicas e verbais representa o caminho consciente e efetivo para entrar no secreto e sagrado campo da criação inconsciente[2], ou seja, chegar à inspiração – divina e inconsciente – que é, sem a menor dúvida, o objetivo ideal de toda a busca artística de Stanislavski.

Para o mestre, a independência dos seus discípulos no decorrer do processo criativo era um dos princípios básicos do processo dos ensaios. E não é por acaso que seu ultimo texto "Abordagem à criação do papel..." começa com a advertência:

> Desde os primeiros passos na abordagem ao papel, é necessário guardar de todas as maneiras a sua própria, espontânea, livre e sincera relação com ele e sua opinião individual sobre a vida da nova peça e do papel. Por isso, não se entreguem logo e por inteiro ao poder alheio [ou seja, o poder do diretor ou do autor – EV] e não percam a si mesmos na criação. (STANISLAVSKI, 1994, p. 402)

Stanislavski explica que os atores que se entregam ao texto dramático, passam a acreditar no autor cegamente e, em vez de se inspirar em si mesmos, começam a seguir aquilo que fornece a peça e acabam imitando a obra alheia, e não criando a partir de si próprios. Stanislavski acredita fielmente que o único caminho para o desenvolvimento da arte do ator é "a partir de si próprio", caso contrário, começa a atuação baseada em clichês e em procedimentos repetitivos.

Para deixar livre a imaginação do ator e instigar seu estado criador, o mestre propõe uma abordagem bastante radical:

> No primeiro momento do conhecimento da peça, o autor com todo o poder de sua

[1] Stanislávski sempre usava o termo francês *étude* (estudo) para definição das improvisações tanto no processo pedagógico, quanto no processo da criação do espetáculo.

[2] Ainda em 1916, no seu Caderno de anotações Stanislávski frisou: "O inconsciente através do consciente. Eis o lema que deve guiar o nosso futuro trabalho". 02

> autoridade fecha o caminho livre do artista, aquele caminho que o leva para os fundos segredos de sua própria alma onde se guarda o mais valoroso para a criação: o vivo e vibrante material psicológico do artista. Preserve a ligação espontânea com ele. Desta maneira, tudo indica que o artista precisa sentir a vida da peça e do papel ainda antes de seu conhecimento. [STANISLAVSKI, 1994, p. 404]

Por isso, Stanislavski rejeita a leitura prévia pelos atores do texto dramático, ou seja, aquilo que era a primeira condição *sine qua non* no processo da encenação do espetáculo. Afirma que, no início dos ensaios, apenas o diretor deveria conhecer a peça. Mas, por enquanto, em traços gerais para não ficar preso a uma opinião definida e pessoal em relação à nova obra, permanecendo aberto a seguir caminhos sugeridos pelas improvisações dos atores. Feita uma distribuição preliminar dos papeis, os atores são chamados para o primeiro ensaio de uma peça... que não conhecem. O diretor conta a fábula muito resumidamente e traçar em linhas gerais os personagens para colocar os atores nas circunstâncias propostas da peça e, ao mesmo tempo, deixá-los à vontade para fazer os *études* a partir da própria experiência e imaginação. A linha de ação da peça era estudada por meio dos *études*. E o método do trabalho com os *études* ajuda a resolver uma série das tarefas: ele coloca o ator nas condições que são análogas ou próximas à sua própria vida; o ator tem toda independência na criação dos *études* e eles nascem das ações físicas.

Stanislavski acha que o “novo método” descoberto por ele ajuda a fazer o trabalho sobre o papel mais fácil e mais rápido porque os atores já aprenderam a natureza, a lógica e a coerência das ações físicas no processo de criação dos *études.* E não se deve decorar as palavras da peça de antemão enquanto não se tiver formado uma linha de ações e de ideias. Ele estava convencido de que a melhor análise do papel seria agir de acordo com as circunstâncias propostas da peça.

O processo de ensaios no Estúdio era organizado segundo a ideia principal do “novo método”, que visava encontrar dentro do inconsciente do ator a fonte criativa. Stanislavski insiste que cada ator coloque a si mesmo a seguinte pergunta: o que eu faria se hoje e agora eu precisasse atingir aquilo que meu personagem quer. Essa pergunta faz nascer as ações físicas, que se realizam frequentemente sem a participação da razão. Um papel importante, nela desempenha

> emoção, reflexo, hábito, motricidade e tudo aquilo que definimos como a natureza orgânica e seu subconsciente. (…) Não se deve, nestes momentos, recolocar o cérebro no centro do trabalho. É necessário reforçar a atividade do subconsciente. *É a ele que cabe o mais importante papel em nosso método da abordagem*. [Grifo nosso] (STANISLAVSKI, 1994, p. 408)

Ao começar a trabalhar com o "novo método", Stanislavski não abriu mão da memória afetiva, muito pelo contrário. Só que na ultima etapa de sua busca ela era incorporada às ações físicas, o que resultou numa síntese, na fusão dos elementos básicos do Sistema. As emoções podem ser provocadas com a ajuda da ação, mas são criadas somente a partir da memória afetiva (ou emocional) do ator. Como afirma uma das mais profundas pesquisadoras da herança de Stanislavski, Irina Vinográdskaia:

> É evidente que o assim chamado método das ações físicas não criou nenhuma linha de demarcação no Sistema. Ele desenvolvia o Sistema, deslocava alguns acentos importantes nele e abria mais um caminho para a criação de natureza orgânica do homem e do ator. (STANISLAVSKI, 1991, p. 17)

Uma explicação bastante resumida e clara do "novo método" é dada por Stanislavski em carta escrita por ele para a tradutora e editora das suas obras em inglês, Elizabeth Hapgood, em 20 de dezembro de 1936. Achamos que, para melhor compreensão do "novo método" de Stanislavski, seria interessante citar um fragmento dessa carta:

> " O sistema vive dentro de mim, mas num estado amorfo. Somente quando eu começo a procurar a forma para o sistema, ele mesmo se cria e se determina. Em outras palavras, o sistema cria-se sozinho no processo da escrita. E é por isso que eu preciso mudar e completar o que já foi escrito com tanta frequência. Eis um exemplo: casualmente achei um novo conceito de papel que agora se tornou muito popular, primeiro, em minha escola-estúdio, depois no próprio Teatro de Arte. Você precisa estar a par dessas coisas. Por isso vou lhe dar uma breve explicação.
> Agora nós fazemos assim: hoje lemos a nova peça e no dia seguinte já a atuamos. O que pode ser atuado dessa peça? No texto está escrito que o senhor X entra na sala do senhor Y. Você sabe entrar na sala? Então entre. Digamos que no texto da peça esteja escrito que na sala acontece o encontro de dois velhos amigos. Você sabe como dois velhos amigos se encontram? Então se encontrem. Eles trocam suas ideias. Você se lembra do sentido delas? Então diga. Como? Não se lembra das palavras? Não faz mal, use as suas próprias. Não se lembra da sequência da conversa? Não faz mal, eu lhe dou dicas de como se desenrolam os assuntos. E assim percorrem a peça inteira, de acordo com as ações físicas.

> É mais fácil manejar e dirigir o corpo do que o inconstante sentimento. Por isso, é mais fácil criar essa linha física do papel do que uma linha psicológica. Mas será que a linha física pode existir sem a linha psicológica, se a alma é inseparável do corpo? É claro que não. Por isso, junto com a linha física, a linha interna do papel surge por si mesma. Essa técnica distrai a atenção da criação do sentimento, deixando-a para o subconsciente, o único que o tem e que sabe dirigi-lo corretamente. Graças a isso, evita-se a violência contra a emoção, obrigando a própria natureza a trabalhar.
> Quando, ao criar a linha física, o ator começa de repente a sentir a linha interna, psicológica do papel, sua surpresa e alegria são imensas. Parece-lhe que aconteceu um milagre. É claro que esse método exige uma técnica, na elaboração da qual estou trabalhando agora. Revelei a você o segredo de meu laboratório. ” (STANISLAVSKI, 1999, pp. 658-659)

No seu texto “Abordagem à criação do papel...” Stanislavski define cinco particularidades que distinguem favoravelmente o “novo método” de todos os outros processos do trabalho sobre o papel. Ele escreve:

> “ **A primeira particularidade** é que o novo método logo coloca todas as questões relacionadas ao papel no plano da vida humana e pessoal do próprio criador. O novo método nos permite resolver as questões do papel a partir da vida do ator, ou seja, em seu próprio nome. (...)
> **A segunda particularidade** do novo método é que logo, desde os primeiros passos da abordagem do papel, ele faz o artista mergulhar na profundidade psicológica da vida do papel, exatamente na profundidade de sua alma. O caminho mais acessível para isso é a criação de uma linha de ações físicas externas e orgânicas. Mas no novo método de abordagem do papel, elas não são tão importantes quanto a lógica e a coerência do desenvolvimento das ações.
> A ação física não é um objetivo em si, mas o meio para a criação da linha exterior e, depois, interior da lógica e da coerência no desenvolvimento do papel.
> A particularidade do novo método é que ele explora e afirma a mais importante linha do papel: a linha da lógica e da coerência do sentimento do papel. Por meio desta linha do sentimento, o artista dirige-se mais para frente, mais para a área do subconsciente criador. Neste processo, o novo método utiliza a ligação inseparável do exterior com o interior, do corpo com a alma.
> Ao criar uma linha exterior da ação, sua lógica e sua coerência, nosso método cria desta maneira uma linha interior do sentimento com sua lógica e coerência. (...)
> **A terceira particularidade** do novo procedimento na abordagem do papel é que ele foge de qualquer tipo de violência. (...)
> Ela busca o caminho mais acessível na etapa inicial da criação que é, como vocês já sabem, a linha de ações físicas. Ela é clara, compreensível, perceptível e acessível; ela é logica e coerente e não deixa que

se desviem para o caminho errado; ela é solida e fixa-se fortemente, nós a conhecemos bem, por meio de nossa experiência de vida. Ela é accessível, especialmente, durante os primeiros passos na abordagem do papel. A linha das ações físicas é estável como uma estrada de ferro. E, no final das contas, ela é uma das vias mais diretas das que levam à vida interior do espírito humano do ator criador e do papel.

O segredo é que as ações físicas não podem existir apenas por si mesmas. Elas são mortas quando são realizadas, por si só e para si. As ações físicas são reanimadas por dentro, pelos impulsos psíquicos que justificam o trabalho do corpo. A própria natureza humana baseada na ligação do corpo com a alma, exige esta justificação. Por sua vez, é dos impulsos psíquicos que se cria a outra linha do sentimento interior. Assim, existem duas linhas que dependem uma da outra e que influenciam uma à outra: as linhas do corpo e da alma. Por meio da acessível e estável linha do corpo e de suas ações físicas, conhecemos a outra, menos acessível e menos estável, isto é: a linha da alma com seus sentimentos e impulsos interiores. Pouco a pouco e cada vez mais, o artista familiariza-se com a linha da alma e do sentimento. Quando ele se acostumar completamente, a linha dos impulsos dos sentimentos poderá se tornar o principal e dirigirá as ações físicas do intérprete do papel.

A quarta particularidade evidente na abordagem do papel do novo método é que nosso procedimento direciona toda a nossa atenção à ação física e desta maneira a afasta do sentimento. Graças a isso, a vida do criador é entregada ao poder da mágica natureza humana e de seu subconsciente. Como se sabe, o trabalho exagerado da mente e da consciência no momento da criação enfraquece o subconsciente.

É preciso saber dar uma liberdade total à natureza do homem-artista e de seu subconsciente, e não atrapalhar o seu trabalho. Embora eu admire muito a razão humana, entendo que ela não consegue tudo. *Chegar à criação subconsciente por meio da técnica consciente* [grifo da autora – EV] é uma de nossas bases principais. Deixe a consciência levar o criador até o subconsciente. Mas, assim que o subconsciente começar a trabalhar, não deixe que nada o atrapalhe.

A quinta particularidade feliz de nosso novo método é que ele se dirige para dentro e não tolera ações físicas, que não sejam justificadas por dentro. A busca desta justificação obriga os artistas a se voltarem para si mesmos e às próprias memórias vivas, e tecer a partir delas as circunstâncias propostas do papel - e não a partir das rubricas da peça e das demonstrações do diretor. O material extraído de si mesmo é análogo ou familiar ao papel, porque ele é provocado pelas mesmas ações e criado por impulsos humanos interiores.

Dirigida corretamente, a atenção envolverá no trabalho, de forma natural e sem violência, não somente os elementos interiores da alma do criador, mas também todo o aparelho físico do homem-artista e provocará sentimentos e sensações, que conhecemos bem em nossa própria vida. Nestes momentos, nos sentimos no palco 'aqui, hoje, agora', sentimos que temos o direito de estar ali e agir em nome próprio, por nossa

> própria conta e razão. Este estado, em nosso idioma, chamamos de ‘eu existo’.
> Depois, com o tempo, como diretor eu lhes apresentarei o autor, sua obra e o personagem a ser atuado. Eu direi qual é seu nome e sobrenome, qual é sua posição social, sua profissão e contarei todas as circunstâncias da vida de seu papel. Mas o novo conhecido não lhe será totalmente alheio, porque você, dentro de si mesmo, já se perceberá bastante em comum com ele nas ações, nos sentimentos e, talvez, até nos pensamentos. Estes momentos em comum o aproximarão do papel. Deixe que as ações físicas comuns os aproximem, no início. Deixe que elas, todas juntas, o aproximem do novo papel e o novo papel de você; que lhe ajudem a sentir, pelo menos parcialmente, os novos elementos da imagem apresentada e que lhe ajudem a ver os elementos de sua alma no papel. ” (STANISLAVSKI, 1994, pp. 410-414)

Concluindo, podemos afirmar que o “novo método” da abordagem à criação do papel, desenvolvido por Stanislavski nos últimos anos de sua vida, é uma etapa importante e decisiva na elaboração do Sistema: ele sintetiza, em si, todos os seus elementos e, conscientemente, ativa o inconsciente do ator. Ou seja, leva-o ao estado da inspiração – objetivo ao qual, desde o início da criação do Sistema, aspirava Stanislavski.

Referências

STANISLAVSKI, K. *O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo. // Coletânea de obras em 9 volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1989. Vol. 2. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 9-ти томах*. Москва: Искусство, 1989. Т.2. Работа актера над собой. Часть 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.]

STANISLAVSKI, 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 9 volumes. Moscou: Editora Iskusstvo, 1990. Vol. 3. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 9-ти томах*. Москва: Искусство, 1990. Т.3. Работа актера над собой. Часть 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге. Общ. ред. А.М. Смелянского, вступит. ст. Б.А. Покровского, коммент. Г.В. Кристи и В.В. Дыбовского.]

STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro. // Coletânea de obras em 9 volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1991. Vol. 4. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *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. *Artigos. Discursos. Respostas. Notas. Memórias: 1917 – 1938 // Coletânea de obras em 9 volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1994. Vol. 6. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *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., вступит. ст., коммент. И.Н. Виноградской.]