

Stanislavski e a sistematização do “método”



Por **VANDERLEI TENÓRIO***

A melhor prática em uma peça teatral é agir nas circunstâncias dadas

Konstantin Stanislavski é parte indispensável na história das artes cênicas. Durante sua vida, recebeu elogios por seu trabalho como ator e diretor, mas o foco central de seu legado é o sistema que projetou para atores.

Em 1906, o grupo *Moscow Art Theatre* fez sua primeira turnê europeia e acabou sendo um grande sucesso. No entanto, também causou uma crise muito séria na mente de Stanislavski porque o fez ver que a maior parte de sua atuação era “mecânica”. Apesar de seus melhores esforços, ele estava entregando performances completamente desprovidas de qualquer base emocional real.

Para resolver isso, Stanislavski embarcou em uma jornada que logo se tornaria o trabalho de sua vida. Em vez de olhar para suas futuras produções como projetos separados, ele começou a vê-las como uma série de experimentos necessários para aprofundar sua pesquisa sobre as maquinações da mente de um ator. Muitas pessoas ao seu redor não entendiam o que ele pretendia e o criticavam por minimizar a autoridade do diretor, deixando o ator assumir a liderança da ação.

Os experimentos conduzidos por ele logo formariam a base de uma escola coerente de atuação que viria a ser conhecida como o Sistema de Stanislavski. Ele observou que era incrivelmente importante para os atores dominarem “a arte de experimentar”, alegando que um ator só pode ativar todo o seu potencial se optar por usar sua vontade para acessar seus sentimentos subconscientes e encontrar justificativas emocionais para suas ações no palco.

As justificativas mencionadas também precisavam ter paralelos dentro do roteiro, algo que Stanislavski chamou de “circunstâncias dadas”. Ele pediu aos atores que estudassem minuciosamente a dinâmica dos personagens que interpretariam, formando uma compreensão clara de seu fundo emocional, bem como as razões por trás de suas reações no roteiro. Ele sustentou: “A melhor análise de uma peça é agir nas circunstâncias dadas”.

Na visão do russo, as “circunstâncias dadas” eram divididas entre externas e internas. As circunstâncias externas (a disposição material à sua volta) e internas do personagem ajudam a criar um estado de espírito e manter o ator focado no cerne do personagem. Nisso, para acessar o inconsciente do personagem e despertar emoções, o ator deveria fazer uso da imaginação, nas palavras do teórico, “a arte é produto da imaginação”.

Ele chamou isso de “*the magic if*” e explicou que deixar o ator chegar às conclusões lógicas de seus personagens seria o exercício perfeito de entendimento dos mecanismos da psique humana. De acordo com ele, era dever do ator descobrir o propósito existencial do personagem, ou seja, as tarefas que ele deve resolver ou os objetivos que ele deve alcançar no âmbito da peça.

O segundo conceito decisivo de seu método é a “ação”. O teórico russo acreditava que a ação levava a uma emoção, ou seja, a partir da experiência física é gerado um sentimento, e não o oposto. Por isso, seu método incluía diversas práticas físicas que pudessem ajudar o ator a despertar a emoção do personagem, como técnicas de relaxamento físico e vocal.

Já o terceiro conceito era o “propósito”. Para o teórico, era importante dar propósito a toda e qualquer ação ou sentimento do personagem. Em si, isso ajudaria a manter o ator e o diretor no foco, não caindo em clichês e ações desnecessárias para o desenvolvimento cênico.

Por conseguinte, seu método rigoroso foi um grande salto para o mundo da atuação, mas desenvolvimentos interessantes

em seu sistema logo foram recomendados, sendo o mais notável a pergunta de Yevgeny Vakhtangov: “*O que motivaria o ator a se comportar da maneira que o personagem se comporta?*”. Isso foi considerado uma melhoria prática para a sugestão de Stanislavski de que o ator deveria se concentrar completamente no personagem, negando-se a si mesmo.

Essas ideias encontraram nova perspectiva nos Estados Unidos quando pioneiros como Sanford Meisner, Stella Adler e Lee Strasberg iniciaram a reconfiguração do que agora ficou conhecido como o “Método”. Adler treinou artistas emergentes que se tornaram ícones de atuação de método mais definitivos do século XX, incluindo Marlon Brando e Robert De Niro.

Devido ao conflito inerente entre as operações autoritárias de um ator e a necessidade de controle completo de um diretor, os atores do método eram frequentemente criticados por diretores como Alfred Hitchcock.

Embora as reflexões de Konstantin Stanislavski fossem de natureza teórica, muitos atores decidiram que seria melhor assumir papéis se tivessem uma experiência semelhante primeiro, o que levou De Niro a dirigir por Nova York em um táxi antes de estrelar *Taxi Driver*, Jack Nicholson a realizar sessões de eletrochoque de verdade para seu papel em *Voando sobre um Ninho de Cucos* e Daniel Day-Lewis a quebrar duas costelas para poder viver um personagem paralítico em *O meu pé esquerdo* – papel que lhe rendeu um Óscar de melhor ator.

Os problemas geralmente ocorrem quando alguns atores levam isso a alturas irritantes, levando John Cassavetes a declarar que o método de atuação era “mais uma forma de psicoterapia do que de atuação” e que era irremediavelmente pretensioso e auto-indulgente.

Apesar disso, é consenso que, Konstantin Stanislavski fez grande avanço em mais de um século com seu sistema lindamente construído. Para os curiosos, o método de Stanislavski está reunido nas obras: *A minha vida na arte* (1924), *Um ator prepara-se* (1938), *O trabalho de um ator sobre si mesmo* (1938), *A construção de uma personagem* (1950) e *Criar um papel* (1961).

***Vanderlei Tenório** é jornalista e bacharelado em geografia na Universidade Federal de Alagoas (UFAL).