

# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Análise do Esquema do Sistema de Stanislávski

Daniela de Castro Lima  
Vinícius Assunção Albricker

Para citar este artigo:

LIMA, Daniela de Castro; ALBRICKER, Vinícius Assunção. Análise do Esquema do Sistema de Stanislávski. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0203

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Análise do Esquema do Sistema de Stanislávski<sup>12</sup>

Daniela de Castro Lima<sup>3</sup>

Vinícius Assunção Albricker<sup>4</sup>

### Resumo

O presente artigo revela uma análise panorâmica e inédita, em língua portuguesa, do esquema do sistema de Konstantin Stanislávski. Trata-se do exame de uma rara ilustração presente nos manuscritos de Stanislávski de 1935, um desenho tanto esquemático quanto poético que pode sintetizar o complexo pensamento artístico e pedagógico desse encenador. Por meio da revisão da literatura acerca da obra desse autor, são discutidos cada um dos quinze componentes apresentados no esquema, considerando as suas interconexões e suas disposições no desenho. Nessa discussão, também são abordados conceitos e termos próprios do sistema, à luz de suas polêmicas interpretativas, a fim de contribuir com o estudo dos fundamentos da arte do ator segundo as premissas de Stanislávski.

**Palavras-chave:** Sistema Stanislávski. Atuação Cênica. Esquema do Sistema. Teatro. Ator.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical realizada por Aksan Lindenberg, Licenciada em Letras (Língua Portuguesa) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>2</sup> Este artigo resulta em 43% de partes da Dissertação de Mestrado de Daniela de Castro Lima. Análise ativa e alvo: reflexão pedagógica expandida para o trabalho do ator sobre a peça e o papel. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2021.

<sup>3</sup> Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Graduação em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). [✉ limadanielac@outlook.com](mailto:limadanielac@outlook.com)  
[📄 http://lattes.cnpq.br/0286583160715406](http://lattes.cnpq.br/0286583160715406) [🆔 https://orcid.org/0000-0002-1326-3040](https://orcid.org/0000-0002-1326-3040)

<sup>4</sup> Doutor em Artes (Artes da Cena) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrado em Artes pela UFMG. Bacharel em Interpretação Teatral pela UFMG. Professor da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). [✉ vinicius.albricker@unirio.br](mailto:vinicius.albricker@unirio.br)  
[📄 http://lattes.cnpq.br/1771987229469239](http://lattes.cnpq.br/1771987229469239) [🆔 https://orcid.org/0000-0002-5876-2978](https://orcid.org/0000-0002-5876-2978)

## The Analysis of the Stanislavsky's System Schema

### Abstract

This article presents an overview of Konstantin Stanislavsky's system schema, the only one available in Portuguese so far. The object of investigation is a rare illustration found in Stanislavsky's 1935 manuscripts, a schematic and poetic drawing that may synthesize the complex artistic and pedagogical thoughts of this theatre director. Based on a literature review, this work discusses all the fifteen components presented in the schema, considering their arrangement in the drawing and their interconnections. In addition, some specific concepts and terms of Stanislavsky's system are approached regarding its interpretative polemics. The resulting analysis may support future studies about the actor's art fundamentals concerning Stanislavsky's propositions.

**Keywords:** Stanislavsky's System. Acting. Stanislavsky's System Schema. Theatre. Actor.

## Análisis del Esquema del Sistema de Stanislavski

### Resumen

El presente artículo revela un análisis panorámico e inédito, en portugués, del esquema del sistema de Konstantin Stanislavski. Se trata del estudio de una rara ilustración presente en los manuscritos de Stanislávski de 1935, un dibujo tanto esquemático como poético capaz de sintetizar el complejo pensamiento artístico y pedagógico de este director. Mediante la revisión de la literatura acerca de la obra de este autor, se analiza cada uno de los quince componentes presentados en el esquema, considerando sus interconexiones y sus disposiciones en el dibujo. En esta discusión, también se abordan conceptos y términos propios del sistema, considerando las diferentes controversias e interpretaciones, con el fin de contribuir al estudio de los fundamentos del arte del actor según las premisas de Stanislavski.

**Palabras clave:** Sistema Stanislavski. Actuación Escénica. Esquema del Sistema. Teatro. Actor.

## Introdução

Apresentamos a imagem do esquema do sistema de Stanislávski (Figura 1):

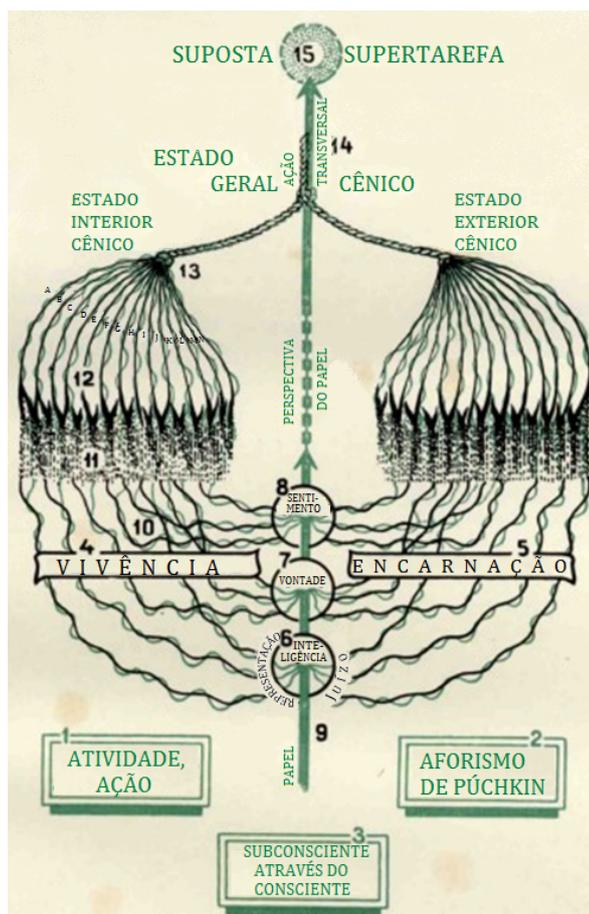


Figura 1 – esquema do sistema de Stanislávski  
 Fonte: Albricker, 2014, p. 30<sup>5</sup>

Essa imagem, objeto da análise proposta neste artigo, foi traduzida do original russo para português pela pesquisadora Elena Vássina e publicada pela primeira vez na dissertação de mestrado de Albricker (2014).<sup>6</sup> Sucederam-se mais três publicações desse esquema traduzido, apenas cinco anos depois, nas teses de doutorado de Albricker (2019) e Canton (2019), e, mais recentemente, na

<sup>5</sup> Tradução de Elena Vássina, do original russo; edição da imagem em português de Vinícius Albricker. O esquema original, em russo, está disponível em Albricker (2014), Vássina e Labaki (2015, p. 226), Stanislávski (1990).

<sup>6</sup> Antes da publicação em português, vale ressaltar que o referido esquema já havia sido publicado em inglês por Carnicke (2009, p. 123).

dissertação de mestrado de Lima (2021). O presente trabalho é um desdobramento das pesquisas de Albricker e Lima, autores deste artigo, que juntam esforços para entrelaçar, ampliar e atualizar as suas pesquisas, a fim de oferecer ao público leitor lusófono uma análise panorâmica e inédita do esquema do sistema de Stanislávski.<sup>7</sup>

De acordo com Vássina e Labaki (2015), os primeiros rascunhos<sup>8</sup> desse esquema são encontrados em anotações de Stanislávski no período de novembro a dezembro de 1913. Nesse período, ele já planejava publicá-lo como uma síntese do trabalho do ator segundo os princípios do sistema. Canton (2019) acrescenta que a última versão do esquema do sistema – a que utilizamos neste trabalho – aparece nos manuscritos de Stanislávski de 1935.<sup>9</sup> Portanto, ao analisarmos os principais componentes desse esquema, perpassaremos por alguns dos fundamentos da arte do ator segundo esse encenador.

Como vemos na Figura 1, Stanislávski conferiu três grandes bases ao sistema representadas pelos três retângulos localizados na parte inferior da imagem, identificados pelos números 1, 2 e 3. Essas bases, segundo o mestre russo, são também os três principais fundamentos para a atuação cênica. Começemos nossa análise pelas bases do esquema.

### Atividade, Ação (componente 1)

Para Stanislávski, “a arte do ator dramático é a arte da ação interior e exterior” (Stanislávski, 2017, p. 616). Por ação *interior* e *exterior* compreende-se uma ação autêntica do ator na cena, bem fundamentada pelas circunstâncias da peça e imbuídas de propósitos específicos. Ao longo de suas pesquisas, Stanislávski desenvolveu o conceito de ação no trabalho do ator sob a alcunha de ação física, compreendendo-a como um elemento fundamental da técnica do ator capaz de funcionar como uma espécie de isca para os seus sentimentos e

---

<sup>7</sup> Vássina e Labaki (2015, p. 227-229) também traduziram para português, diretamente dos escritos originais russos de Stanislávski, a explicação sintética sobre cada componente do esquema.

<sup>8</sup> A imagem dos primeiros rascunhos está disponível em:  
<<https://twitter.com/ecolleary/status/771110860844519424/photo/1>> Acesso em: 17 ago. 2022.

<sup>9</sup> Canton (2019), em sua tese de doutorado, contribui com o estudo do esquema do sistema ao apresentar e comparar o primeiro esboço com a sua versão final.



emoções. Gradativamente, o mestre russo foi percebendo que por meio do estudo da ação do ator na cena, os demais elementos do sistema são também desenvolvidos, o que contribuiu para que a ação física se transformasse em seu principal objeto de estudo nos anos finais de sua vida e pesquisa artística.

Ainda nessa primeira base, juntamente à palavra ação encontra-se a palavra *atividade*. Para Stanislávski, “atuar é ação. A base do teatro é o agir, é o dinamismo” (Stanislávski, 2017, p. 42). Vejamos que, nessa máxima, o mestre russo parece se referir a algo que vai além do trabalho do ator, que deve ser sempre dinâmico, chamando nossa atenção, talvez, para o fato de que o conhecimento da arte teatral só pode ser adquirido por meio do fazer prático, experimental: “Tenho muito medo e ceticismo de qualquer princípio criador que seja inventado artificialmente [...]” (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 194). Stanislávski nos deixou um legado que é resultado de muitos anos de esforços e experimentações práticas. Seus escritos revelam que ele se colocava em questão constantemente, levando à prova da cena cada um de seus conceitos e procedimentos práticos. Seu teatro está longe de ser um teatro teórico, pois teve suas raízes no dinamismo da experimentação, na constante atividade do fazer teatral.

Há outros dois aspectos que consideramos relevantes sobre a presença da palavra *atividade* na base do sistema. O primeiro é que um dos seus antônimos é *passividade*. Stanislávski não queria um ator passivo, que apenas reagisse às indicações do diretor ou que ficasse à espera da pretensa inspiração criadora. Ele também não queria que o ator fosse um reproduzidor das ideias do diretor, tampouco um mero instrumento de memorização e propagação das palavras do texto do autor. Ao contrário, Stanislávski lutava para que o ator fosse um artista criador que se engajasse ativamente no processo, com a imaginação sempre propositiva para criar papéis cheios de vida interior e exterior. Nas suas palavras, “precisamos de uma imaginação ativa, não passiva” (Stanislávski, 2008, p. 65).<sup>10</sup> Nesse sentido, essa base do sistema também parece nos dizer que o ator precisa de atividade, não de passividade, para edificar sua arte.

---

<sup>10</sup> We need an active not a passive imagination. (Tradução nossa)

O segundo aspecto sobre a palavra *atividade* é que Stanislávski faz uma metáfora sobre as bases do sistema: “embaixo (como se fossem três baleias nas quais se apoia a Terra) estão três ideias, três principais e sólidas bases da nossa arte.” (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 227). Assim, para Stanislávski, as bases do sistema são como três baleias que dão apoio à Terra. O que são ‘baleias’, afinal? Animais enormes e moventes. Não representariam, portanto, pilares fixos, mas grandes sustentações dinâmicas. E o que representaria a Terra apoiada pelas baleias? A Terra é um mundo, uma esfera giratória que não para de se transformar. Então, no sistema de Stanislávski, a Terra parece representar o mundo dos princípios da arte do ator, um mundo de procedimentos jamais absolutos. Essa curiosa metáfora parece nos alertar e contribuir para não enxergarmos o sistema como uma construção fixa e imutável, mas como a indicação de um caminho de criação artística que será pessoal, adaptável à experiência de cada um.

### Aforismo de Púchkin (componente 2)

Vejam agora o componente 2 (Figura 1), em que temos a máxima do poeta russo Alexander Púchkin (1799-1837), para quem o dever do poeta, do escritor e do dramaturgo seria oferecer ao leitor “a verdade das paixões, sentimentos que parecem verdadeiros em circunstâncias supostas” (Púchkin apud Stanislávski, 2008, p. 52).<sup>11</sup> Nesse sentido, um dramaturgo precisa ter a habilidade de criar, em suas peças e suas respectivas personagens, sentimentos que pareçam verdadeiros em circunstâncias imaginadas, fictícias.

Stanislávski entendeu que o mesmo princípio poderia balizar também o trabalho do ator, mas com uma diferença: enquanto para o autor do texto as circunstâncias são *supostas*, ou seja, frutos de sua imaginação criadora da arte da literatura, para o ator elas são propostas para criação da arte do teatro (Lima, 2021). Assim, em um processo de criação de uma peça dramática, os atores precisam executar ações justificadas pelas circunstâncias que lhes foram propostas, no primeiro momento, pela mente inventiva do autor do texto. Para o mestre russo, tais circunstâncias devem ser desenvolvidas e especificadas pelas

---

<sup>11</sup> Truth of the passions, feelings that seem true in the supposed circumstances [...]. (Tradução nossa)



proposições imaginativas dos próprios atores e, também, pelas contribuições do diretor e de todos os envolvidos com a criação do espetáculo. Em suas palavras:

As circunstâncias propostas são a fábula da peça, seus fatos, acontecimentos, época, tempo e lugar da ação, condições de vida, o entendimento da peça por nós, atores e diretor, nossos acréscimos, mise-en-scènes, a montagem, cenário e figurinos do artista, adereços, luz e som etc. (Stanislávski apud Vássina e Labaki 2015, p. 295).

As circunstâncias propostas são responsáveis por impulsionar e fundamentar a criação do ator e de todo o espetáculo, pois auxiliam no processo de compreensão, apropriação e cocriação da peça escolhida para o trabalho, tornando-a coesa e crível para toda equipe da montagem e, conseqüentemente, aos olhos do espectador (Lima, 2021). Segundo Carnicke (2009), o sistema de Stanislávski implica que a organicidade do trabalho do ator decorre de sua relação profunda com as circunstâncias propostas específicas de cada obra. E é a partir dessa relação que o ator pode criar papéis instigantes. Nesse sentido, o ator não transfere as suas próprias circunstâncias da vida pessoal para o palco, mas se coloca naquelas da personagem da peça, as circunstâncias propostas da obra. Então, o papel nasce das reações autênticas do ator a essas circunstâncias, considerando que, nessa perspectiva, atuar é ‘como se’, ou seja, é um ato deflagrado pela imaginação (Albricker, 2019). A imaginação do ator tem que ser ativa e criativa o suficiente para inseri-lo naquele contexto ficcional e fazê-lo acreditar em cada um de seus detalhes.

Ao adaptar o aforismo de Púchkin, Stanislávski instrui os atores a não tentar agir diretamente sobre a verdade das paixões e dos sentimentos na construção de seus papéis, mas a acreditar genuinamente nas circunstâncias propostas da peça e atuar sinceramente nelas. Assim, a verdade dos sentimentos poderá se manifestar por conta própria, ou seja, poderá ser acessada indiretamente, por meio de um trabalho consciente que abre caminho para a criação subconsciente.

### Subconsciente Através do Consciente (componente 3)

Focalizemos a terceira base do sistema, o item nº 3 – “subconsciente através do consciente” – (Figura 1). O encenador polonês Jerzy Grotowski (2001)

evidencia um aspecto marcante no trabalho de Stanislávski: seu esforço para pensar o teatro – arte das subjetividades – baseado naquilo que é prático e concreto. De fato, o cerne das pesquisas do mestre russo consiste na descoberta e na utilização de procedimentos conscientes para acessar e estimular aquilo que não é diretamente tangível, mas indispensável ao ato criativo: o subconsciente do artista cênico. Segundo Chaves (2018), ao utilizar o termo *subconsciente*, Stanislávski se refere às memórias afetivas e aos sentimentos do ator, baseando-se nas pesquisas do psicólogo francês Théodule-Armand Ribot (Lima, 2021).<sup>12</sup>

Desde o início do desenvolvimento do sistema, Stanislávski conferia imensa importância ao trabalho do subconsciente e das memórias afetivas na prática da atuação cênica. E não é verdade que ele tenha abandonado esses conceitos ao trabalhar sobre as ações físicas no período final de suas pesquisas. Vejamos um trecho de uma carta enviada à E. Hapgood em janeiro de 1937:

Não é verdade, é mesmo um total absurdo dizer que renunciei à memória dos sentimentos. Repito: ela é o elemento principal em nosso trabalho criador. Eu só precisei renunciar ao termo (afetivo), sem deixar de reconhecer a importância da memória que nossos sentimentos guardam, ou seja, a importância daquilo em que nossa arte se baseia (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 113).

A renúncia do termo ‘afetivo’ a que Stanislávski se refere é decorrente da censura stalinista que impedia a utilização de quaisquer termos que remetessem à psicologia burguesa, ou a algum tipo de ideia que pretensamente não fosse proletária, revolucionária ou marxista (Vássina e Labaki, 2015). Assim, Stanislávski adotou a expressão *memória dos sentimentos* ou *memória das emoções* para se referir às experiências e sentimentos vividos pelo ser humano-artista ao longo de sua vida, tão caros aos processos de construção de seus papéis teatrais.

A atuação cênica almejada por Stanislávski é aquela na qual a vida do espírito humano do papel se manifesta em cena. Para isso, o artista precisa criar condições para a manifestação dessa vida de forma análoga ao processo de

---

<sup>12</sup> Stanislávski também leu pioneiros russos da psiquiatria como Pavlov, além de estudar teorias do ioga, euritmia, dança moderna e outras práticas similares. Em relação às conexões do ioga com o sistema de Stanislávski, há publicações em língua portuguesa que se aprofundam no tema, tais como Mahfuz (2015) e Tcherkásski (2019).

manifestação das suas próprias experiências, sentimentos e emoções como ser humano. Aliás, esta é a ideia basilar de todo o sistema: a criação da *vida do espírito humano* e sua manifestação no palco de uma forma artística (Stanislávski, 2008; 2017). Tal premissa diz respeito à criação da dimensão psicofísica do papel, em que o corpo-mente-alma do ator esteja inteiramente envolvido na criação, de modo a dar vida cênica à personagem da peça, tanto em sua dimensão exterior como interior.

Em sua busca por essa dimensão humana do papel, Stanislávski combatia as formas prontas, os gestos vazios, os estereótipos e os clichês que caracterizavam o trabalho dos atores nas companhias teatrais europeias do século XIX. Observando o trabalho desses atores, caracterizado pela criação de papéis-tipo nos espetáculos comerciais das companhias teatrais, Stanislávski questionava essa forma de criação puramente exterior do papel. Naquela época, não havia uma criação coletiva nem um espírito de experimentação laboratorial, mas um sistema de produção voltado para a rapidez de montagem e a pluralidade do repertório. Diante dessa demanda, o trabalho dos atores se baseava na cópia e repetição de formas prontas, puramente exteriores, as quais ele denominou como *clichês e mentiras teatrais* (Lima, 2021). Para Stanislávski (1989), a atuação deve ser fundamentada pela veracidade dos comportamentos e dos sentimentos humanos e não mais se resumir à reprodução de convenções. O que ele buscava era uma atuação viva, capaz de revelar os sentimentos da alma humana.

Entretanto, no decorrer de suas experiências, Stanislávski concluiu que os sentimentos e as emoções não obedecem à nossa vontade consciente, eles precisam ser estimulados por vias indiretas. Por exemplo, em cena, não basta querer sentir tristeza. Por mais que o ator se esforce, a tristeza dificilmente se manifestará voluntariamente. Quanto mais o ator continuar insistindo, querendo que esse sentimento surja a qualquer custo, mais afetada e forçada poderá ser a sua atuação (Lima, 2021). Stanislávski percebeu que não há como abordarmos o subconsciente – sentimentos, emoções e memórias afetivas – por vias diretas, mas há caminhos indiretos que podem nos conduzir até ele. Esses caminhos encontram-se na psicotécnica que ele nos deixou, cujo propósito é:

despertar e envolver o subconsciente criativo de maneira indireta e consciente. Não é por acaso que um dos fundamentos da nossa arte da vivência está expresso no princípio: *criação subconsciente por meio da psicotécnica consciente do ator* (o subconsciente pelo consciente, o involuntário pelo voluntário). [...] Uma vez que o subconsciente começa a trabalhar, devemos tentar não atrapalhar. (Stanislávski, 2017, p. 19, grifos do autor).

Em relação a essa premissa de Stanislávski, de despertar e envolver o subconsciente criativo de maneira indireta e consciente, a pesquisadora Nair D'Agostini argumenta que:

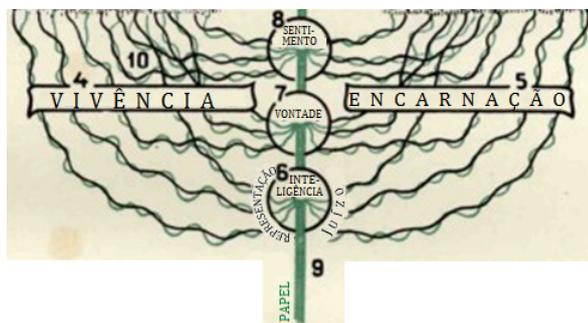
Stanislávski quer para o ator uma imaginação produtiva que se estabeleça, através de um treino sistemático, como uma alavanca que impulsiona a criação, despertando o inconsciente e a intuição, levando-o à ação e, indiretamente, podendo despertar os sentimentos (D'Agostini, 2018, p. 86).

Percebemos que D'Agostini implicitamente faz referência à base subconsciente através do consciente: será através da imaginação e da ação realizada em circunstâncias propostas específicas que os sentimentos poderão se manifestar, sendo despertados indiretamente. Pensando por essa perspectiva, entendemos que, no processo de criação de um papel teatral, os procedimentos conscientes da psicotécnica do ator têm uma função indispensável sobre sua criação subconsciente. Ao atuar em uma peça, é imprescindível que os atores saibam o que fazer em cena, por meio de um estudo consciente e detalhado de suas circunstâncias propostas. Mas o como fazer deve ser sugerido pelo subconsciente, como consequência de um trabalho adequado do ator sobre as ações físicas do papel. Essa percepção sintetiza toda a ideia contida na terceira base do sistema: “a criação subconsciente da própria natureza por meio da psicotécnica consciente do ator” (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p.227).

### A Vivência e a Encarnação (componentes 4 e 5)

A fim de facilitar a leitura do esquema, disponibilizaremos a seguir os recortes correspondentes aos próximos componentes que serão analisados:

Figura 2 – Recorte “componentes 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10” do esquema do sistema  
Fonte: Albricker, 2014.



As plataformas 4 e 5 (Figuras 1 e 2) se referem, respectivamente, à criação da vida interior (*vivência*) e da vida exterior de um papel teatral (*encarnação*). Podemos notar que há uma simetria no desenho esquemático, fato que parece evidenciar a igual importância que Stanislávski confere à vida interior e exterior na criação do ator (Albricker, 2014). Essas duas dimensões da atuação, vida interior e exterior, criam o que Stanislávski chamou, respectivamente, de *estado cênico interior* (na Figura 1, o nó resultante dos processos criativos da vivência) e estado cênico exterior (na Figura 1, o nó resultante dos processos criativos da encarnação). Entrelaçados, eles formam o *estado geral cênico* do ator (Figura 1).

O mestre russo propõe essa divisão entre interior e exterior apenas para fins didáticos, não pretendendo que o ator se divida em duas partes, mas que edifique sua arte como um todo orgânico, conduzido pela lógica integrada da natureza humana. Para isso, o ator precisa considerar tanto a vida interior como a vida exterior de um papel e, na prática cênica, essas duas dimensões devem ser desenvolvidas simultaneamente, em direção ao alcance *do estado cênico geral*.

O processo de vivência diz respeito à criação da dimensão interior da atuação, em que o ator vive, sente e experimenta emoções a cada momento de sua criação no palco, na complementação da totalidade psicofísica do papel. Para Stanislávski, é fundamental que os atores sejam capazes de ativar o processo da vivência em cada um dos ensaios e em cada uma de suas apresentações ao público. Essa condição é tão fundamental na prática stanislavskiana que caracteriza também seu posicionamento estético frente ao

teatro: o ator deve ser capaz de viver em cena, não se limitando a imitar a vida. A essa diferença nos modos de atuar, Stanislávski nomeou, respectivamente, como *arte da vivência* (*pereživánie*) e *arte da representação* (*predstavlénie*) (Lima, 2021).

Stanislávski (2017) identifica e propõe uma distinção entre três modos de atuar, sendo estes: *arte da vivência*, *arte da representação* e *ofício*. Na *arte da vivência*, o ator experimenta sentimentos análogos ao papel a cada vez que o desempenha. Na *arte da representação*, a vivência é apenas uma etapa preparatória em que, uma vez alcançado algum sentimento ou sensação do papel ao longo dos ensaios, o ator busca encontrar uma forma artística exterior para expressar esse sentimento ou sensação, fixando-o e repetindo-o nos ensaios e nas apresentações. Trata-se, portanto, da representação do sentimento e não da vivência em si. Já o *ofício* diz respeito aos truques e clichês de ator que, como tais, não dizem respeito à vivência nem à representação, não sendo considerado por Stanislávski como arte.

Em relação à *arte da vivência*, não a compreendemos como a pretensa identificação emocional entre ator e personagem, em que os sentimentos seriam evocados pelo ator de forma direta e consciente na criação do papel. Em vez disso, entendemos que a ênfase do sistema está na ação e nas circunstâncias propostas, a fim de que os sentimentos, as emoções, as memórias afetivas – a dimensão interior da atuação – manifestem-se como consequência das ações realizadas e da relação entre os atores nas circunstâncias propostas específicas da cena.

Vejamos uma esclarecedora nota do encenador russo Anatoli Vassíliev, no livro de sua mestra Maria Knebel (2016), sobre a arte da vivência, que na recente tradução de Marina Tenório e Diego Moschkovich ganha a expressão de *arte da experiência do vivo*:

Dentro do sistema teatral de Stanislávski, *pereživánie* nos remete ao processo da experiência vivenciada no momento presente. O teatro como “a arte da experiência do vivo” [*iskússtvo pereživánie*] é precisamente a nova definição do teatro tal como imaginado por Stanislávski e a escola russa. A sensação ou a vida que é experimentada aqui e agora são contrapostas ao teatro de representação, ou de imitação; trata-se de um teatro onde é necessário viver, e não parecer vivo (Vassíliev, 2016b, p. 26, aspas do autor, grifos nossos).

Diego Moschkovich e Marina Tenório propõem, então, que o termo *pereživánie*, antes traduzido para o português como ‘vivência’ ou mesmo ‘revivência’ e ‘revivescência’, receba agora uma nova expressão: *experiência do vivo*. Retomando as elucidações de Vassíliev, compreendemos que a experiência do vivo não diz respeito a um processo de recordar e reviver sentimentos passados; em vez disso, trata-se de disponibilizar-se para as experiências vivas do presente, sem sentimentalismos e afetações.

Além disso, a experiência do vivo não é uma busca direta pelo sentimento como um resultado. Vassíliev (2016a) afirma que a experiência viva na cena é sempre processual, jamais estática, pois o sentimento cristalizado, supostamente expresso por meio de sua forma, é mais uma convenção da arte da representação. A arte da experiência do vivo, conforme idealizada por Stanislávski, trata-se da vida que é colocada em movimento no momento presente da cena, em cada ensaio e apresentação, por meio das ações executadas pelos atores no palco.

Vamos ao item nº 5 do sistema (Figura 2), referente à *encarnação* – criação da vida exterior do papel e, portanto, do *estado cênico exterior* do ator, aquele que é visível aos olhos do espectador. Segundo Stanislávski, “nosso propósito não é apenas criar ‘a vida do espírito humano em um papel’, mas também comunicá-lo exteriormente de uma forma artística” (Stanislávski, 2017, p. 21). Para isso, é necessário um rigoroso trabalho do ator sobre si mesmo, no intuito de treinar, aprimorar e lapidar suas qualidades técnicas para que seu aparelho psicofísico esteja melhor preparado para a arte da experiência do vivo. Stanislávski conferia imensa importância ao treinamento físico dos atores, uma vez que: “para ser capaz de refletir uma vida que é sutil e geralmente subconsciente, é preciso possuir uma voz e um corpo excepcionalmente receptivos e extraordinariamente bem treinados” (Stanislávski, 2017, p. 21). Aulas de canto, dicção, dança, acrobacia e ginástica, por exemplo, eram fundamentais na formação dos atores stanislavskianos – não para atingirem o virtuosismo ou a plasticidade do movimento pelo movimento, mas para transmitirem, da melhor maneira possível, as sutilezas da criação da vida interior de seus papéis e o impacto delas sobre o espectador (Lima, 2021).

Enfatizamos, mais uma vez, que vivência e encarnação são processos que se desenvolvem conjuntamente no trabalho criativo do ator, uma vez que Stanislávski sempre compreendeu os seres humanos como organismos psicofísicos, em que corpo e mente são integrados. Sobre isso, é importante reforçarmos que, no esquema do sistema, os processos da vivência e da encarnação se articulam em um nó firme chamado de estado geral cênico (Figura 1), que é a união orgânica do *estado cênico interior com o estado cênico exterior*.

### Os Motores da Vida Psíquica (componentes 6, 7 e 8)

Observemos os componentes 6, 7 e 8, que são, respectivamente, a *inteligência*, a *vontade* e o *sentimento*. Esses componentes estão relacionados à natureza do próprio ator, um ser humano que vive experiências relacionadas ao intelecto, à vontade e ao sentimento (Albricker, 2014). Para Stanislávski, “o estado criativo aparece de várias formas. Às vezes o intelecto é dominante, às vezes o sentimento, às vezes a vontade” (Stanislávski, 2008, p. 588). Para o mestre russo, todas essas faculdades humanas têm igual importância no desenvolvimento da atuação.

Stanislávski observou que havia atores mais cerebrais, outros mais emotivos e outros mais propensos aos ímpetos da vontade. Segundo ele, isso acontece porque cada ator carrega em si suas próprias e distintas qualidades humanas e artísticas. Para o mestre russo, cada um desses impulsos funciona como chamariz para os outros, e eles devem funcionar em conjunto, em harmonia e em constante relação durante o processo criativo. O que Stanislávski procurava fazer era identificar a característica dominante dos atores para, por meio dos procedimentos práticos do sistema, ajudá-los a desenvolver suas demais faculdades, ainda não suficientemente exploradas.

Esses três componentes – inteligência, vontade e sentimento – são considerados por Stanislávski como motores da vida psíquica porque atuam no sistema como molas propulsoras da ação interior e exterior do ator. Ele também imagina esses motores como “[...] três virtuosos organistas em frente a dois

grandes órgãos” (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 227). Esses órgãos seriam as plataformas da vivência e da encarnação que vemos no esquema do sistema (Figuras 1 e 2). Ao tocar e fazer ressoar esses instrumentos, os organistas nos possibilitam a vivência e a encarnação dos mais diversos matizes da natureza e da vida do espírito humano do papel.

### O Papel e as Linhas de Aspirações (componentes 9 e 10)

Olhemos novamente para o desenho e prestemos atenção ao vetor vertical, central e ascendente que atravessa a inteligência, a vontade e o sentimento, chegando ao topo, onde figura a *suposta supertarefa*. Esse vetor corresponde ao componente 9 (Figura 3), que é o papel a ser desempenhado pelo ator numa peça teatral específica. Essa peça e esse papel depositam suas sementes nos motores da vida psíquica do ator, estimulando o “impulso criador” (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 227).

Figura 3 – Recorte “componentes 6, 7, 8 e 9” do esquema do sistema  
Fonte: Albricker, 2014.



Esse recorte do esquema apresenta o que o mestre russo chama de ‘três organistas’, mas também podemos notar a semelhança com uma coluna vertebral, a espinha dorsal do sistema. Lembremos-nos das circunstâncias propostas do aforismo de Púchkin (componente 2, Figura 1). Relacionando-o ao item nº 9, podemos entender que essa espinha dorsal, o vetor da peça e do papel, já carrega consigo as primeiras circunstâncias propostas, aquelas elaboradas pelo autor dramático. Então, esse vetor semeia as circunstâncias propostas nos três motores da vida psíquica, a fim de germinar a imaginação do ator.

No sistema de Stanislávski, o papel é considerado como uma criação própria do trabalho do ator, não do dramaturgo. Na peça escrita, como obra literária, o dramaturgo cria a personagem; na peça encenada, como obra teatral, o ator cria o papel. Então, o papel pode ser entendido como um ser artístico e vivo que é criado a partir da interseção destas duas instâncias: a personagem do autor e as vivências do ator. Vejamos, sucintamente, como esse processo acontece.

As circunstâncias propostas são as sementes que serão transportadas pelas linhas de aspirações dos motores da vida psíquica (Albricker, 2014). Podemos ver essas linhas de aspirações na imagem esquemática, identificadas como o componente 10 (Figura 4):

Figura 4 – Recorte “componente 10” do esquema do sistema  
Fonte: Albricker, 2014.



Albricker (2014) observa que o componente 10 é constituído pelo entrelaçamento de linhas verdes com linhas pretas: as verdes partem do vetor do papel (componente 9, Figuras 2 e 3) e as pretas partem dos motores da vida psíquica do ator (componentes 6, 7 e 8, Figuras 2 e 3). Essas linhas de aspirações se mesclam e se realimentam gradativamente durante todo o trabalho. As linhas verdes podem indicar que o ator começa a ser influenciado pela nova peça e pelo papel, ao mesmo tempo que as linhas pretas sugerem que o ator acrescenta as suas próprias qualidades à peça e ao papel, partindo das faculdades artísticas e humanas dos motores da vida psíquica. Para Stanislávski, é nesse processo que o ator é capaz de encontrar a *si mesmo no papel e o papel em si mesmo*.

Observando novamente as figuras 1 e 3, percebemos que o papel segue uma linha vertical e ascendente em direção à supertarefa da peça. Durante esse trajeto, surge aquilo que Stanislávski nomeou como a *perspectiva do papel*, representada no esquema por meio de pontilhados. Essa perspectiva diz respeito à ideia de que o papel não conhece nada sobre o seu futuro, tendo consciência

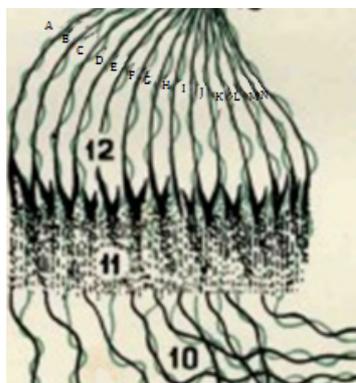
apenas do passado e daquilo que é vivenciado no instante presente (Stanislávski, 2017, p. 481-487). Para o mestre russo, o ator precisa possuir essa *perspectiva do papel* para não antecipar, em sua atuação, as reações e os acontecimentos futuros da peça e do papel.

Existe também a *perspectiva do ator*, uma vez que este sim precisa saber tudo o que acontece durante o espetáculo, por meio do conhecimento aprofundado da obra, a fim de orientar as suas ações em direção à supertarefa. Ao observarmos o desenho do esquema, inferimos que os pontilhados da *perspectiva do papel* podem ser preenchidos pela *perspectiva do ator*, para que seja formada uma linha firme, ininterrupta e harmoniosa de atuação, orientada pela – e em direção à – suposta supertarefa da peça (componente 15, sobre o qual falaremos mais adiante).

### A Esfera Interior da Alma (componente 11) e as Linhas de Aspirações Harmonizadas pela Psicotécnica (componente 12)

Os componentes 10, 11 e 12 (Figura 5) representam o processo de encontro entre ator e personagem literária, em que os elementos da natureza do ator, provenientes dos motores da vida psíquica, alinham-se às aspirações advindas do material dramaturgico, promovendo a união orgânica entre essas duas instâncias e dando vida ao papel. Vejamos a observação de Stanislávski sobre o décimo item do esquema do sistema: “no início, essas aspirações estão recortadas, fragmentadas, desordenadas e caóticas, mas, à medida que se esclarece o objetivo principal de criação, elas se tornam contínuas, diretas e harmônicas” (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 227). Esse “objetivo principal de criação”, de que fala Stanislávski, é esclarecido à medida que as linhas de aspirações (componente 10), carregadas de circunstâncias propostas, penetram o componente 11 (Figura 5):

Figura 5 – Recorte “componentes 10, 11 e 12” do esquema do sistema  
Fonte: Albricker, 2014.



Observando o componente 11, notamos que as linhas de aspirações do ator, juntamente às linhas da peça e do papel, ganham novas texturas, com traços mais espessos e concentrados. O desenho parece indicar o processo do sistema em que essas linhas se entrelaçam na integridade do aparelho psicofísico do artista cênico. O mestre russo entende o componente 11 como a esfera interior da alma do artista, o espaço de encontro entre todas as linhas de aspirações (componente 10), e também o momento do processo da vivência em que ocorre a organização harmônica dessas linhas, por meio de elementos reconhecidos como procedimentos psicotécnicos. Nas suas palavras, o componente 11 do esquema representa: “[...] a esfera interior de nossa alma, nosso aparelho criador com todas as suas qualidades, aptidões, dons, talentos inatos, habilidades artísticas, procedimentos psicotécnicos que antes chamamos de ‘elementos’” (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 227-228). Esses procedimentos psicotécnicos estão representados, no desenho, por pequenas letras do alfabeto e seus ‘elementos’ correspondentes:

- a) Imaginação e suas invenções (‘se’, circunstâncias propostas do papel);
- b) Trechos e Tarefas;
- c) Atenção e objetos;
- d) Ação;
- e) Sensação da verdade;
- f) Tempo-Ritmo interno;
- g) Memórias emotivas;
- h) Comunicação;
- i) Adaptação;
- j) Lógica e coerência;
- k) Caracterização interna;

- l) Encanto cênico interior;
  - m) Ética e disciplina;
  - n) Domínio de si mesmo e acabamento.
- (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 228).

Esses ‘elementos’ são do âmbito do artista, assim como os motores da vida psíquica. À medida que as linhas de aspirações (componente 10, Figura 5) fazem contato com esses ‘elementos’, penetrando na esfera interior da alma (componente 11, Figura 5), começa a acontecer um amálgama entre as aspirações advindas do texto dramático e as oriundas dos motores da vida psíquica do ator. Quando fala sobre o esquema do sistema, Stanislávski observa que as linhas de aspirações “[...] se tingem, gradualmente, com os tons de cores dos ‘elementos’ do artista” (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 228). Sendo assim, quando as linhas de aspirações (componente 10, Figura 5) penetram a esfera interior da alma (componente 11, Figura 5) e são trabalhados por meio dos elementos do ator, começa a acontecer o encontro artisticamente vivo entre ator e papel. Essa interseção pode ser observada nas linhas representadas pelo componente 12 do sistema (Figura 5). Segundo Stanislávski, essas linhas são as mesmas que aparecem no componente 10, porém transformadas agora nas linhas de aspirações conjuntas do artista-papel. E complementa:

Comparem-nas antes [as linhas do componente 10] e depois da passagem pela esfera da alma [componente 11] e verão a diferença. Agora [no componente 12], elas se viram irreconhecíveis depois de terem adotado gradualmente não somente os “elementos” da peça, mas também os tons e cores dos “elementos” do próprio artista e as linhas da aspiração da inteligência, da vontade e do sentimento (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 228).

Em síntese, podemos dizer que o componente 12 (Figura 5) representa as linhas de aspirações harmonizadas pela psicotécnica do ator. Harmonizam-se aqui os tons e cores da peça com os tons e cores do artista cênico.

## Os Estados Cênicos Interior, Exterior e Geral (componente 13)

Figura 6 – Recorte “componentes 13, 14 e 15” do esquema do sistema  
Fonte: Albricker, 2014.



Seguindo a ascensão das linhas de aspirações, agora reconfiguradas e representadas pelo componente 12, notaremos um nó, um ponto de convergência de todas essas linhas. Esse nó representa o componente 13 (Figuras 1 e 6) do esquema do sistema e significa “aquele estado de alma que chamamos de ‘estado interior cênico’” (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 228). Vimos que os processos de vivência e encarnação se desenvolvem simultaneamente, portanto, os elementos da encarnação são também fortalecidos e amarrados em um nó, concretizando o *estado cênico exterior* (Figuras 1 e 6).

Para Stanislávski, processos interiores e processos exteriores ocorrem, na natureza humana, de forma orgânica, em harmonia. No teatro, o mestre russo almeja que o ator possa agir em cena dessa mesma maneira, sem dissociar as esferas interior e exterior. Por isso, no esquema do sistema, podemos notar que o cordão do estado cênico interior forma um novo nó junto ao cordão do estado cênico exterior (Albricker, 2014). Esse novo nó evidencia como estão amarrados os processos interiores e exteriores da criação do ator. Observemos ainda que, ao retomar a imagem dos três organistas que tocam os motores da vida psíquica, as ressonâncias que se propagam pelas dimensões interior e exterior do ator convergem para um único ponto de ressonância, um novo nó. Esse nó é nomeado, por Stanislávski, de estado geral cênico, que também o chama de “estado de trabalho” (Stanislávski, 2017, p.618).<sup>13</sup> Consideramos importante

<sup>13</sup> A expressão “estado de trabalho” também aparece como sinônimo de “estado cênico” em Vássina e

destacar que a palavra ‘geral’ deve ser entendida aqui como sinônimo de ‘total’, ‘global’; não com o sentido de algo generalizado, impreciso, superficial, ou vago, pois Stanislávski sempre lutou por uma arte específica.

Sobre o termo russo aqui traduzido como ‘estado’ – *samotchúvstvie* –, afirmamos que não há consenso sobre a sua tradução entre pesquisadores brasileiros. Marina Tenório e Diego Moschkovich, tradutores de Knebel (2016), traduzem esse termo como ‘sentir-a-si-mesmo’. Eles seguem a lógica de Vassíliev (2016a), que considera o termo ‘estado’ como algo estático, o que, em sua opinião, não ocorre com o sentir-a-si-mesmo, que daria uma ideia de movimento, de um fluxo de vida ininterrupto pelo qual as sensações vivas dos atores transitariam. Em contraponto, diversos outros pesquisadores preferem a tradução ‘estado’, com variações na locução que aqui chamamos de ‘estado geral cênico’, assim traduzida por Elena Vássina (2015) e também localizada na tese de Luciana Canton (2019, p. 124 e 132). No trabalho de Michele Zaltron, encontramos a expressão “estado geral do artista” (2021, p. 58). A autora Nair D’Agostini escreve “estado geral” (2018, p. 101) e “estado criativo geral” (2018, p. 114). Essa opção de D’Agostini pela palavra ‘criativo’ em vez de ‘cênico’ também ocorre na tradução americana de Jean Benedetti: “general creative state” (Stanislávski, 2008, p. 581), que Vitória Costa traduziu para português como “estado criativo geral” (Stanislávski, 2017, p. 615).

Dado esse histórico, a palavra ‘estado’ no esquema do sistema merece uma ressalva: esse estado não deve ser entendido como algo estático, mas como algo que está em processo, em transição, em movimento em direção à supertarefa, em constante realimentação por todos os componentes do sistema. Essa acepção de ‘estado’ se aproxima da seguinte definição de dicionário: “conjunto de qualidades ou características com que as coisas se apresentam ou o conjunto de condições em que se encontram em determinado momento (Ex.: construção em estado de deterioração)” (Houaiss, 2001, verbete ‘estado’). Ora, a construção estar em *estado de deterioração* não significa que esteja em um estado estático; na verdade, *está em processo de*.

---

Labaki, 2015, p. 91.

Nesse sentido, podemos pensar que o estado geral cênico do sistema de Stanislávski é um conjunto de condições em que o ator se sente em um estado de plenitude e conexão com os processos psicofísicos da criação artística da vida do espírito humano do papel. Não se trata, portanto, de um estado de ânimo do ator ou da personagem; em vez disso, esse estado seria um conjunto de qualidades criadoras, um estado de conexões em processo. A imagem dos três nós (Figuras 1 e 6) que representam esses estados criativos (interior, exterior, e geral) parece corroborar nossa argumentação, pois nós servem para conectar, entrelaçar, articular, vincular, juntar, amarrar, enredar, unir, agregar.

No desenho do esquema, está sobreposto ao estado geral cênico o vetor de cor verde que representa o componente 14 (Figura 6), a ação transversal.

### Ação Transversal (componente 14)

Segundo Stanislávski, o componente 14 representa:

[...] as linhas da aspiração dos motores da vida psíquica que estão entrelaçadas umas com as outras como se fossem um torniquete, e que se dirigem à supertarefa. Agora, depois de sua transformação e aproximação com o papel, chamamos-na “linha da ação transversal” (Stanislávski apud Vássina e Labaki, 2015, p. 228).

No trabalho sobre uma peça e um papel, todos os elementos da atuação orgânica e todos os impulsos da atividade criativa do ator – que têm origem na inteligência, na vontade e no sentimento – são desenvolvidos e agrupados em uma linha ininterrupta de ação direcionada ao alcance da supertarefa da peça. Essa linha ininterrupta é composta pelas ações que o ator-papel executa do início ao fim da peça, atravessando-a em toda a sua extensão, e, por esse motivo, Stanislávski a nomeou como *ação transversal* ou *linha da ação transversal*.

Stanislávski confere grande importância a esse componente, uma vez que ele é responsável por agrupar os demais elementos e impulsos criativos dos atores – antes trabalhados separadamente – e direcioná-los a uma meta fundamental comum, a supertarefa da peça (Lima, 2021). Para o mestre russo, se não houvesse a ação transversal, todos os elementos criativos do ator

“vegetariam separadamente uns dos outros, sem esperança de ganhar vida” (Stanislávski, 2017, p. 328).

Podemos observar, pelo desenho do esquema, que o nó formado pela junção dos processos interiores e exteriores da atuação é agora amarrado junto à linha da ação transversal. Para Stanislávski, se o ator interpreta sem a consciência da elaboração da ação transversal significa que suas ações estão soltas e independentes durante a peça, sem conexão com as circunstâncias propostas. Esse ator apenas atua momentos isolados, sem possuir um trilho consistente, lógico e coerente sobre o qual o papel possa se desenvolver integralmente. Esse tipo de procedimento – não conectado e não direcionado a uma supertarefa – não possui relação alguma com o sistema, que, ao contrário, implica um todo orgânico da criação artística.

Paralelamente à ação transversal, existe uma contra-ação transversal, responsável por estabelecer as oposições que geram os conflitos da peça. Entendemos a contra-ação transversal como os diversos empecilhos e divergências encontrados pelo papel ao longo do desenvolvimento dramático. Para Stanislávski é importante que o ator tenha consciência dessas reações contrárias que vêm ao seu encontro, uma vez que: “se não houvesse contra-Ação Transversal na peça e tudo simplesmente funcionasse, não haveria nada para o elenco e as personagens fazerem, e a própria peça seria sem ação, e conseqüentemente, não teatral” (Stanislávski, 2017, p. 334).

Segundo D’Agostini, “a luta estabelecida entre as duas linhas é o que leva à atividade, sendo a base da arte teatral” (D’Agostini, 2018, p. 33). Sendo assim, ação e contra-ação transversal conferem à peça propriedades cênicas e, por isso, exigem especial atenção durante a encenação de uma peça dramática – a fim de que o drama se estabeleça também cenicamente, diante dos sentidos do espectador.

### **Suposta Supertarefa (componente 15)**

Por fim, chegamos ao décimo quinto e último componente do sistema: a *suposta supertarefa* da peça (componente 15, Figuras 1 e 6). Todos os

componentes do esquema estão articulados em função da supertarefa e direcionados a ela.

No glossário de termos-chave do livro *O trabalho do ator* encontramos a seguinte definição do termo ‘Supertarefa’, em russo, *Sverkhzadátcha*: “Tema ou assunto da peça. A razão pela qual ela foi escrita” (Stanislávski, 2017, p. 715). A supertarefa é um elemento que está diretamente atrelado à compreensão que se faz do tema da peça do autor e, conseqüentemente, à concepção do espetáculo a ser encenado.

Sabemos que o texto dramaturgico não contém em si um único sentido, pois a abordagem, a leitura e a reescritura desse texto na cena dependerá das aspirações artísticas da equipe de criação cênica, do tempo e do lugar em que a peça será encenada. Todavia, ao escrever uma peça, o autor imprime nela algo que lhe é fundamental, oriundo das ideias centrais que o fizeram conceber a obra. O trabalho de atores e diretores na análise da peça é, portanto, investigar a fundo esse universo da criação do autor. Essa procura diz respeito à suposta supertarefa da peça do escritor.

A supertarefa é suposta porque, como dissemos, não há um único sentido possível para a encenação de cada peça. Além disso, é possível que durante essa busca, a supertarefa se altere à medida que os artistas vão se aprofundando, mental e sensorialmente, no contato com a obra, descobrindo a ênfase que se almeja dar à montagem do espetáculo. Também é possível entender essa qualificação da supertarefa como *suposta* por esta outra perspectiva: ao rememorar o raciocínio de Stanislávski sobre o aforismo de Púshkin (componente 2, Figura 1), podemos imaginar que, assim como as circunstâncias supostas são decorrentes da imaginação criadora dos artistas da literatura, as supertarefas são supostas porque são frutos da imaginação criadora dos artistas da cena.

A proposta de Stanislávski é que a supertarefa seja análoga aos pensamentos do autor do texto e que ressoe diretamente nas aspirações artísticas dos atores, para estimular em cada um a imaginação e o desejo de criar. Sobre esse aspecto, Maria Knebel afirma que “uma única supertarefa bem definida, obrigatória a todos os intérpretes, despertará em cada um deles sua

própria atitude, suas respostas psíquicas individuais” (Knebel, 2016, p. 47). Por abarcar a sensação do todo da obra, talvez a supertarefa seja o elemento do sistema que mais influi sobre o subconsciente criativo do ator.

Stanislávski (2008) ainda amplia o conceito de supertarefa para *super-supertarefa*, que irá unir todos os esforços e aspirações artísticas de cada artista envolvido na criação de uma obra. Nas palavras de Nair D’Agostini, a super-supertarefa contempla:

a totalidade da vida do homem-artista, toda a atividade do autor, diretor e ator, e possibilita ligar a individualidade artística com os problemas de importância fundamental na contemporaneidade, fazendo com que autores clássicos tenham voz no mundo atual, unindo os pensamentos e os sentimentos dos autores, diretores, atores e do espectador num só impulso (D’Agostini, 2018, p. 25).

Por esse motivo, a supertarefa, juntamente à noção de super-supertarefa, equivale a um dos mais importantes princípios éticos e estéticos de Stanislávski, pois diz respeito à atitude e ao trabalho artístico criativo de cada pessoa que se relaciona com a obra, desde atores, diretores, cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, figurinistas, maquiadores, até o momento do encontro com o espectador – sendo este igualmente fundamental para a concretização da supertarefa da obra encenada (Lima, 2021).

## Considerações Finais

Neste trabalho, fizemos uma análise panorâmica do desenho do esquema do sistema de Stanislávski. Abordamos sucintamente cada um de seus componentes, sobre os quais o mestre russo se debruçou durante toda a sua carreira. Segundo Vássina (2013, p. 37-38), “o sistema não somente dá respostas para o ator, mas, sobretudo, coloca algumas das mais importantes perguntas que provocam uma busca contínua por respostas”. O sistema não deve ser usado, portanto, como uma receita de atuação ou um manual capaz de ensinar ao ator pretensos truques e estéreis atalhos à inspiração artística. Para nós, o desenho do esquema evidencia que o sistema desponta como um conjunto de princípios, ideias, pensamentos, fundamentos e procedimentos que podem sedimentar as bases éticas, poéticas e estéticas sobre as quais o ator poderá alcançar o estado criativo pleno que a arte viva do teatro preconizado por

Stanislávski exige. Concluimos este artigo com a expectativa de que a análise do esquema do sistema aqui proposta possa estimular pesquisas a respeito da obra de Stanislávski.

## Referências

ALBRICKER, Vinícius. *A fala cênica sob o entrelaçamento dos princípios e procedimentos de Konstantin Stanislávski e Declan Donnellan*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-9QBN75> Acesso em: 31 maio 2022.

ALBRICKER, Vinícius. *Variações rítmicas vivas na atuação cênica*. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30684> Acesso em: 31 maio 2022.

CANTON, Luciana Giannini. *A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano*. 2019. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-31072019-103026/pt-br.php> Acesso em: 31 maio 2022.

CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in focus: an acting master for the 21st century*. 2. ed. London & New York: Routledge, 2009.

CHAVES, Camila Rodrigues Vaz. *O trabalho de um ator desbloqueado na construção do papel: estratégias de Stanislávski e Donnellan*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAP-B4ZSTM> Acesso em: 31 maio 2022.

D'AGOSTINI, Nair. *Stanislávski e o método da análise ativa: a criação do diretor e do ator*. São Paulo: Perspectiva e CLAPS, 2018.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislávski. Trad. Ricardo Gomes. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 02-21, 2001. Versão italiana de Carla Pollastreilli. Original polonês. Disponível em: <https://livrethos.files.wordpress.com/2013/05/folhetim9.pdf> Acesso em: 17 ago. 2022.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. CD-ROM, v. 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KNEBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Trad. Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

LIMA, Daniela de Castro. *Análise ativa e alvo: reflexão pedagógica expandida para o trabalho do ator sobre a peça e o papel*. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2021. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/jspui/handle/123456789/13390> Acesso em: 31 maio 2022.

MAHFUZ, V. Apontamentos sobre a energia prana a partir do discurso de Konstantin Stanislávski. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 109-122, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015109>  
Acesso em: 21 jul. 2023.

STANISLAVSKI, Konstantin. *An actor's work: a student's diary*. Trad. Jean Benedetti. London & New York: Routledge, 2008.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha Vida na Arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *O trabalho do ator: diário de um aluno*. Trad. Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *Sobranie sotchinéni v 9 tomakh* [obra completa em 9 volumes]. Trad. Elena Vássina. Vol. 3. Moscou: Iskusstvo, 1990. Disponível em: [http://az.lib.ru/img/s/stanislawskij\\_k\\_s/text\\_0050/index.shtml](http://az.lib.ru/img/s/stanislawskij_k_s/text_0050/index.shtml) Acesso em: 31 maio 2022.

TCHERKÁSSKI, Serguei. *Stanislávski e o yoga*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2019.

VASSÍLIEV, Anatoli. Diálogo com os tradutores franceses. In: KNEBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Trad. Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016a, p. 279-296.

VASSÍLIEV, Anatoli. Notas do Organizador. In: KNEBEL, Maria. *Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Trad. Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016b, p. 19-320.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski: vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VÁSSINA, Elena. Nenhum manual ou gramática da arte teatral: alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislávski. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 35-43, 2013. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/index.php/portfolio/detail/folhetim-30> Acesso em: 31 Maio 2022.

ZALTRON, Michele de Almeida. *Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo*. São Paulo: Perspectiva e CLAPS, 2021.

Recebido em: 21/12/2022

Aprovado em: 17/08/2023