CRISTIANE LAYHER TAKEDA

Minha vida na arte **de Konstantin Stanislavski:**
os caminhos de uma poética teatral

São Paulo
2008

CRISTIANE LAYHER TAKEDA

Minha vida na arte de **Konstantin Stanislavski:**
os caminhos de uma poética teatral

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes
Cênicas

Orientadora: Profa. dra. Sílvia
Fernandes da Silva Telesi

São Paulo
2008

Autorização para reprodução

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Cristiane Layher Takeda

Termos de aprovação

Nome do(a) autor(a): Cristiane Layher Takeda

Natureza do trabalho: tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Artes Cênicas

Título da Tese:

Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral

Presidente da Banca: Profa. dra. Silvia Fernandes da Silva Telesi

Assinatura: _____

Instituição: ECA/USP - Departamento de Artes Cênicas

Banca Examinadora

Prof(a). dr(a). _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). dr(a). _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). dr(a). _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). dr(a). _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). dr(a). _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Tese aprovada em ____ / ____ / 2008

Agradecimentos

À minha orientadora, profa. dra. Sílvia Fernandes da Silva Telesi, que confiou desde o primeiro momento na realização desta pesquisa.

À minha mãe, Sylvia Hedwig Layher Takeda, pelo apoio e incentivo constantes. À minha irmã, Silmara Takeda Burgos, que conseguiu em uma de suas viagens a edição americana *My life in art*.

Ao meu esposo, Alexei Kuznetsov, que nesses anos de convivência muito tem me ensinado e cuja colaboração foi decisiva para o rigor da tradução dos trechos em língua russa apresentados aqui.

Ao Yuri e à Galina, que carregaram nas malas de viagem os volumes da última edição da *Coletânea de escritos* de Konstantin Stanislavski, um presente inestimável que contribuiu para o desenvolvimento deste trabalho e que, sem dúvida, alimentará outros projetos futuros.

À Michi Takeda Yamanaka, que me presenteou com a edição cubana, *Mi vida en el arte*, citada no texto da tese.

Ao prof. dr. Ariovaldo José Vidal da FFLCH-USP, meus agradecimentos especiais pela escuta sempre tão generosa e pelas preciosas sugestões que enriqueceram a pesquisa.

Aos professores, dr. Armando Sérgio da Silva e dr. Antonio Januzelli, pelas inesquecíveis aulas de interpretação e improvisação teatral no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

À profa. dra. Maria Thaís Lima Santos e à profa. dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, ambas do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, que me acolheram e apoiaram em um momento decisivo da conclusão da tese.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa concedida, sem a qual não seria possível a realização deste trabalho.

Muito obrigada a todos.

Ao *possível* que existe em nós.

Resumo

Konstantin Stanislavski é considerado um dos pilares do teatro moderno. Ator, encenador, pedagogo, pesquisador e teórico teatral, ele transformou o teatro de sua época e sua obra lançou as bases para o treinamento e formação de atores, a primeira sistematização da arte do ator no ocidente, que ficou conhecida como o “sistema Stanislavski”.

***Minha vida na arte* de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral** propõe investigar a autobiografia de Stanislavski, publicada na Rússia em 1926. Além do percurso de uma experiência artística incomum, esse primeiro livro stanislavskiano apresenta as etapas de formação e os elementos que articulam seu pensamento artístico.

Apesar da riqueza das informações que o relato apresenta, *Minha vida na arte* é um texto pouco analisado, visto que a esmagadora maioria dos estudos teatrais dedica-se à exegese do sistema Stanislavski.

A presente pesquisa retoma a autobiografia e cria um espaço de observação e análise, colocando-a no centro da reflexão e considerando-a como um texto fundamental que guarda em si uma chave de acesso para a compreensão do projeto artístico-pedagógico de Konstantin Stanislavski, bem como de sua teoria teatral exposta em livros posteriores.

O trabalho discute, em um primeiro momento, a trajetória dos escritos stanislavskianos, em seguida apresenta as circunstâncias que envolveram a gênese, a publicação e a transmissão da autobiografia e, finalmente, propõe o exame do texto de *Minha vida na arte*.

A pesquisa está inserida no campo dos estudos stanislavskianos que se dedicam à releitura da obra e do legado do mestre russo.

Palavras-chave: Konstantin Stanislavski. Autobiografia. Atores. Teatro russo.

Abstract

Konstantin Stanislavski's work is considered a fundamental reference of the modern theatre. He was an actor, *metteur en scène*, pedagogue and theatre theoretician whose works launched the basis of a training program for actors called all over the world as "the Stanislavski system".

The research **Konstantin Stanislavski's *My life in art: the paths of a theatre poetics*** proposes an analysis of Stanislavski's autobiography published in Russia in 1926. Besides an uncommon artistic experience, his first book presents the principles of his work and creative thinking.

A better comprehension of Stanislavski's artistic project will allow a different reading of his later books and legacy.

Keywords: Konstantin Stanislavski. Autobiography. Actors. Russian Theatre.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
1. A OBRA ESCRITA DE KONSTANTIN STANISLAVSKI	14
1.1 CARACTERÍSTICAS DETERMINANTES DA ESCRITA DE KONSTANTIN STANISLAVSKI	25
1.2 O FIO DE ARIADNE	27
1.2.1 As anotações artísticas	28
1.2.2 Outras tentativas textuais	46
1.2.3 O primeiro livro publicado	57
1.2.4 O sonho de uma grande obra	64
1.2.5 A obra sobre a arte do ator	69
1.2.6 A <i>Coletânea de escritos</i>	73
1.3 A ESCRITA DE UMA SÓ OBRA	75
2. OS CONTORNOS DE UMA VIDA	76
2.1 GÊNESE E PUBLICAÇÃO DE <i>MINHA VIDA NA ARTE</i>	77
2.1.1 Uma encomenda	78
2.1.2 A mesma que é outra	83
2.2 CONTORNOS DA EDIÇÃO RUSSA DA AUTOBIOGRAFIA.....	85
2.2.1 O título	86
2.2.2 O prefácio	87

2.2.2.1	<i>O prefácio à primeira edição russa</i>	89
2.2.2.2	<i>O prefácio à segunda edição russa</i>	93
2.2.3	Estrutura e projeto narrativo	94
3.	<i>MINHA VIDA NA ARTE: A ONTOGÊNESE TEATRAL DE KONSTANTIN STANISLAVSKI</i>	96
3.1	A INFÂNCIA ARTÍSTICA	98
3.1.1	O caráter limítrofe	101
3.1.2	O teatro vivo como experiência	102
3.1.3	A verdade cênica	105
3.1.4	Matrizes e influências	112
3.2	AS ETAPAS DE FORMAÇÃO	117
	CONCLUSÃO	121
	BIBLIOGRAFIA	123

INTRODUÇÃO

Os gregos diziam que se maravilhar é o primeiro passo no caminho da sabedoria, e que quando deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar de saber.

E.H. Gombrich, *Arte e ilusão*

No decorrer da vida, passamos todos por momentos e acontecimentos dotados de certa magia, experiências que nos marcam profundamente, pois parecem conter em si a chave de algum mistério até então indecifrável para nós. São instantes de encontro e comunhão com nós mesmos e com os outros, momentos epifânicos nos quais podemos vislumbrar, por assim dizer, o sentido de nossa vida e nosso lugar no mundo.

São ocasiões em que algo que buscamos internamente, sem saber direito como definir exatamente, apresenta-se diante de nós, de alguma forma materializado, fazendo-nos reconhecer nesse elemento externo a existência de algo que estava perdido em nós e cuja descoberta nos faz exclamar “é isso!”.

“É isso que eu queria dizer!”

“É isso que eu pensava fazer.”

“É isso que eu procurava!”

Com cada *reconhecimento* estabelecemos um vínculo, uma conexão, entre o que há de mais profundo em nós e essa possibilidade externa de existência, que cultivamos como referência e prova de que a realização do que almejamos *é possível*.

Tal experiência pode ser provocada pelos mais diversos meios: uma atividade, uma pessoa, um lugar, um gesto, uma conversa, um livro, uma música, um quadro, um espetáculo... cada um de nós vai colhendo essas pequenas jóias ao longo do caminho e vai formando com elas um tesouro singular, capaz de simultaneamente nos refletir e mostrar nossos contornos. Somos assim moldados por essas experiências que acabam servindo, ao longo da vida, como parâmetros para as nossas buscas e ações.

Olhando em retrospectiva, posso dizer que minha vida tem sido contemplada com vários desses momentos mágicos, mas um deles em especial interessa aqui relatar, pois ele demarca em mim o início de uma pesquisa que até hoje me inspira, vinte e três anos depois, e cujos resultados foram parcialmente formalizados em meu mestrado e, agora, neste trabalho de doutorado. Trata-se da primeira vez que li Konstantin Stanislavski.

Eu tinha então 16 anos e fazia parte de um grupo de teatro amador, que eu mesma havia formado com alguns colegas do colégio, chamado KB+1 (cabe mais um). Estreamos no Festival de Teatro Amador de Santo André (Fetasa) com uma platéia lotada por familiares, agregados e simpatizantes. No debate após a apresentação, o júri perguntou-nos como tinha sido “o processo de realização” do espetáculo. Nossos olhares se cruzaram, houve um momento de tensão e de assimilação da questão até que um de nós, do alto da experiência de seus 16 anos, achou o que pensava ser a resposta “certa” para aqueles profissionais de teatro que nos olhavam com grande curiosidade:

– Foi bom. Foi muuuuito bom. Não é pessoal?

– É. É. Bom.

– Bem bom mesmo.

Cada integrante do grupo fez questão de se manifestar tendo o cuidado de utilizar *a mesma palavra* “bom” com pequenas variações do grau de intensidade, uma estratégia que talvez demonstrasse ao júri nossa “unidade e comprometimento”¹, apesar das divergências que não vinham ao caso naquele momento.

Silêncio. Novo constrangimento e, novamente, a pergunta sobre o nosso processo de criação. Difícil questão. Olhares inquietos para a esquerda, para a direita: mas, afinal, o que eles queriam dizer exatamente com isso? O caminho tinha sido o único possível:

– Escrevemos, ensaiamos e fizemos!

Ora, de que outro jeito poderia ter sido feito? Era a nossa primeira vez em um palco de verdade, em um teatro que ficava muito além dos limites dos salões da escola.

O júri explicou-nos pacientemente que havia inúmeros caminhos possíveis e recomendou-nos que freqüentássemos as oficinas de teatro da Associação dos Professores do Ensino Oficial do Estado de São Paulo (Apeoesp).

Naquela época, meados da década de 1980, havia pouca oferta de cursos livres ou atividades voltados especificamente para o adolescente, e a circulação de informações era restrita. Não havia, como hoje, a proliferação de computadores pessoais e internet. Eu não sabia o que era uma “oficina de teatro” e o que se fazia nela. A própria denominação soava-me curiosa, minha visão de mundo e meu vocabulário de então podiam reconhecer apenas o significado das oficinas mecânicas ou de carros. A combinação teatro e oficina era algo completamente inesperado, que pedia uma explicação mais detalhada, e que foi *sorvida* com encantamento estampado na cara: quer dizer que existem cursos que, no lugar de ensinar química,

¹ Palavras em voga nas discussões do festival.

geografia, história ou biologia, ensinavam *teatro*? Meu Deus, que alegria fugir da física e da matemática! Que paraíso deve ser! Vamos nos inscrever!

As oficinas aconteciam aos sábados de manhã em um prédio da Rua 7 de Abril, no centro de São Paulo. Para nós, que morávamos no ABC, isso representava uma verdadeira aventura: fazer inscrição, conseguir autorização dos pais por escrito, planejar o trajeto com transporte público, calcular o tempo do percurso, prever um ponto de encontro no caso de alguém se perder e, no dia marcado, acordar quando todos ainda dormiam, lembrar de levar o “lanchinho” e, eventualmente, arrumar dinheiro para um almoço na cidade, reunir-se com o grupo na hora marcada e não esquecer de levar a máquina fotográfica, porque afinal de contas era um *acontecimento* em nossas vidas digno de ser registrado.

O professor das oficinas chamava-se Jurandir Diniz Júnior. Tinha por volta de 30 anos, uma barba preta que lhe cobria grande parte do rosto e olhos que vibravam em nos explicar o que para nós era “o mistério” do teatro. Em suas mãos, ele segurava um livro aberto e, entre um comentário e outro, lia em voz alta e entusiasmada alguns parágrafos que esclareciam o problema da cena apresentada no exercício de improvisação. O autor tinha um nome engraçado e complicado, que ninguém de nós sabia repetir, e o título era *A preparação do ator*. Depois de várias tentativas fracassadas para visualizar o nome do autor na capa do livro, que dançava nos gestos largos do professor, pedi-lhe, vencendo toda a minha timidez e corando até a ponta do dedão do pé, para ver o volume e, finalmente, poder anotar o estranho nome:

– Constantin Sta-nis-la-vs (sem a letra i)-ky².

Meu destino estava selado.

² Reproduzo a grafia com y que está publicada na capa do livro, embora adote no texto da presente pesquisa o nome grafado com a letra i final.

Lamento, nos anos que se seguiram, não ter podido dizer pessoalmente ao senhor Diniz o quanto ele havia iluminado o meu caminho com essa referência. Obrigada, professor.

Comprei o livro imediatamente e no caminho de volta para casa fiquei repetindo aquele nome que soava como um mote encantatório: “Stanislavski-Stanislavski-Stanislavski”.

Nunca um livro havia causado em mim tamanho impacto. Tudo estava escrito ali, as respostas para todas as minhas perguntas. Os problemas dos ensaios, os pequenos conflitos individuais, nossas angústias, minhas dúvidas internas mais secretas: tudo estava exposto naquelas páginas. Era como se o próprio Stanislavski estivesse ali conosco, e o livro fosse a sua réplica com a solução para os entraves de nosso processo de criação. Havia uma extraordinária simbiose entre a experiência que eu vivenciava no grupo e as páginas daquele livro.

Com mão de ferro, obriguei todos os integrantes a ter conhecimento do conteúdo do livro, mas como ninguém se dispunha a comprá-lo, impus a leitura de um capítulo no começo de cada ensaio. Sentados em roda, o livro passava de mão em mão e cada um de nós lia um parágrafo em voz alta. Somente depois disso considerava que o grupo estava pronto para o ensaio das cenas. E quando acontecia algum problema de disciplina, como os atrasos repetidos de um mesmo integrante, eu selecionava especialmente um trecho, como este a seguir, e fazia o retardatário ler para nós:

Acordei muito mais tarde do que de costume, vesti-me voando e disparei para o teatro. Quando entrei na sala de ensaio, onde já estavam à minha espera, fiquei tão encabulado que, ao invés de pedir desculpas, observei, displicentemente: “parece que estou *um pouquinho* atrasado”. Rakhmanov, o assistente de direção, lançou-me um demorado olhar de reprovação e disse, afinal:

– Aqui ficamos nós, sentados, à espera, enervados, irritados e ‘parece que estou *um pouquinho* atrasado’. Nós todos chegamos aqui cheios de entusiasmo pelo

trabalho que nos aguardava e, agora, graças ao senhor, todo esse ânimo destruiu-se. É difícil despertar a vontade criadora; matá-la é fácil. Quando interfiro no meu próprio trabalho, isso é comigo, mas que direito tenho eu de atrasar o trabalho de uma equipe inteira?³

O grupo resistiu bravamente por mais uma temporada – o que significava ensaiar durante o ano inteiro para uma única apresentação no Festival de Teatro Amador de Santo André (Fetasa) – e, apesar das boas intenções de cada um, o conjunto dissolveu-se.

O KB+1 não sobreviveu, mas desde então, ler Stanislavski tem sido um desafio e uma necessidade. Meu encontro com sua obra havia sido definitivo.

Graças a esse percurso no teatro amador, compreendi que precisava abraçar o teatro como profissão e, contrariando as expectativas familiares, decidi inscrever-me no vestibular de artes cênicas das universidades estaduais, ingressando no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em 1988.

O período da faculdade trouxe-me uma abertura imensa, outras referências, o contato com diferentes técnicas, mas em meus projetos como atriz, quando algum problema parecia insolúvel, recorria à leitura daquele livro – que parecia dialogar comigo –, tentando descobrir o que Stanislavski faria se estivesse em meu lugar.

À leitura de *A preparação do ator* juntaram-se outras obras de Stanislavski, inclusive a autobiografia, *Minha vida na arte*, que a editora Civilização Brasileira publicou, em 1989, em uma tradução direta do russo⁴.

³ STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1986. Página 31.

⁴ STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Tradução do original russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Com esse relato, o Teatro de Arte de Moscou (TAM) – companhia fundada por Stanislavski e Nemiróvitch-Dântchenko em 1898 – configurava-se para mim como modelo e objetivo a ser alcançado. Quem não gostaria de participar de uma companhia como aquela? Meus colegas de curso sonhavam com a formação de grupos estáveis. Eu sonhava com a fundação de um “Teatro de Arte de São Paulo”, o TASP. Mas quem seria o seu Stanislavski?

Enquanto procurava meu diretor artístico, veio a formatura, o vazio de inúmeros projetos abortados, a luta cotidiana pela subsistência, o contato com a crueza da realidade profissional e a crueldade do mercado de trabalho de uma área considerada por muitos como “não essencial” à sociedade.

O sonho da formação de uma companhia teatral profissional ia ficando cada vez mais distante e, ao mesmo tempo, as minhas indagações a respeito daquela personalidade e daquele teatro cada vez mais vitais para mim. Será que tudo o que eu tinha lido sobre o TAM aconteceu de fato? Existiu realmente um teatro assim? Como eram feitos os espetáculos? Como eles ensaiavam? Stanislavski era mesmo alguém de carne e osso ou seria uma bela invenção de algum professor de teatro?

Que bom seria se eu encontrasse um gênio da lâmpada que pudesse me transportar no tempo e me colocar nas coxias do Teatro de Arte de Moscou, para poder acompanhar de perto os trabalhos de preparação dos espetáculos e aprender como eles conseguiram vencer as dificuldades e tornar o sonho deles realidade.

Eu precisava de respostas. E elas estavam na Rússia.

Alguns desafios se empunham, entre eles reunir recursos para a viagem e aprender a língua russa. Ao longo de três anos, o projeto foi amadurecendo e, finalmente em 1996, eu embarcava para a minha “temporada russa” em um voo da companhia aérea Aeroflot.

Uma viagem-encontro com um ideal teatral que tinha sido construído desde aquele momento mágico da leitura das primeiras páginas do livro de Stanislavski. Uma viagem iniciática que fincou em mim um marco, como se, ao atravessar as fronteiras dos países, eu expandisse meus próprios limites e inaugurasse um novo ciclo.

Conheci a casa de Stanislavski, agora um museu, onde ele viveu os últimos anos de sua vida. Passei horas ouvindo as histórias das funcionárias sempre dispostas a ressoar sua lenda. Percorri com elas os aposentos que me eram tão familiares pelas fotos desbotadas dos livros. Entrei na sala de ensaios onde ele discutia os fundamentos da arte do ator com seus discípulos. Vi a cama que o acolheu em sua doença. Chorei ao ver, ao lado dela, os manuscritos e a pena com que ele escreveu, até o último instante de vida, a sua obra titânica.

Fui ao Teatro de Arte de Moscou e, durante semanas, pude percorrer seus corredores, sentar-me em suas cadeiras, sorver aquela atmosfera, assistir aos espetáculos e me emocionar com eles.

Foram meses intensos que me trouxeram de volta o que eu havia perdido pelo caminho: a crença no teatro como um lugar sagrado de encontro.

Meu espírito tinha se apaziguado. Não achei todas as respostas que procurava, mas pude aprender e vivenciar algo extraordinário: a dimensão humana daqueles feitos excepcionais. O tempo todo, coexistindo com a lenda daquele teatro e daqueles artistas, havia o caráter humano, a concretude de uma luta cotidiana vigorosa, o enfrentamento permanente das adversidades.

Uma nova perspectiva descortinava-se para mim e, com ela, a possibilidade de considerar a História de outra maneira, com um olhar que privilegia não o resultado alcançado – o êxito ou o fracasso –, mas *um processo*, um caminho que é feito sobretudo de *incertezas*, de pequenos gestos e escolhas.

Essa experiência me marcou profundamente e, de volta ao Brasil, senti necessidade de compartilhar o que havia vivenciado e divulgar o material bibliográfico que havia reunido. Ingressei no curso de pós-graduação da ECA-USP com um projeto que espelhava esse meu percurso pelo teatro russo.

Em meu mestrado, apresentei uma coletânea epistolar anotada e comentada que mostrava o processo de criação dos integrantes do Teatro de Arte de Moscou. A pesquisa, publicada em forma de livro pela Editora Perspectiva com o título *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*, destacava os caminhos de criação dos espetáculos que reuniram artistas como Anton Tchekhov, Vsievolod Meierhold, Konstantin Stanislavski, Maksim Gorki, Olga Knipper, Gordon Craig e tantos outros.

Percebo, hoje, que aquele meu desejo em encontrar um gênio da lâmpada que pudesse me transportar no tempo e me colocar nas coxias do TAM foi, de certo modo, realizado com esse trabalho, pois as cartas têm o poder de nos converter em *cúmplices* dos missivistas, em *testemunhas* dos eventos relatados. Assim, ao lermos, por exemplo, uma carta de Stanislavski sobre a estréia da peça *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekhov, somos imediatamente tragados pela realidade descrita e, como em um passe de mágica, estamos ali, acompanhando o desenrolar dos acontecimentos. Uma verdadeira viagem através do tempo e do espaço.

Considerando meu percurso de formação acadêmica, este meu trabalho para o doutorado representa um prolongamento dos estudos desenvolvidos anteriormente no mestrado e uma continuidade de minha reflexão sobre a obra stanislavskiana. Há traços comuns entre as duas pesquisas: a escrita de si⁵, o fascínio pelos materiais que apresentam vestígios de um processo de criação de uma obra artística, assim como o resgate da dimensão humana dos artistas retratados.

⁵ Também denominada, nos estudos de teoria literária, como escrita pessoal, escrita testemunhal ou literatura confessional. Fazem parte desse tipo de escrita diários, cartas, autobiografias, memórias, etc.

Porém, no lugar das cartas, exploro outro tipo de texto, o relato autobiográfico.

Essa aproximação não é fortuita; pode-se dizer que existe uma relação muito próxima entre esses dois gêneros e que foi assim sintetizada pelo escritor Silviano Santiago: “as cartas são o equivalente de uma autobiografia”⁶. De fato, se pudéssemos reunir um conjunto de cartas que, em diferentes fases da vida, alguém escreve para destinatários diversos, teríamos uma autêntica “história da vida” dessa pessoa. Nesse sentido, o presente trabalho vem coroar uma trajetória de pesquisa cujo germe já estava anunciado em meu mestrado: o relato de vida que reanima um processo de criação teatral. E, se antes, com as cartas, o relato era composto por várias vozes, formando um canto coral, agora, com a autobiografia, como uma ária, posso dedicar-me à apreciação de uma única voz, de um só sujeito artístico. Meu solista não poderia ser outro senão Konstantin Stanislavski.

Sabemos pouco a respeito do homem de teatro que ele foi. Conhecemos muito a lenda construída em torno de seu nome, mas desconhecemos sua obra escrita e seu pensamento artístico, apesar das incontáveis traduções e edições realizadas de alguns dos seus textos. Como bem definiu Bernard Dort, Stanislavski é “uma espécie de santo, herói”⁷ que nos acostumamos a admirar placidamente em seu pedestal.

Essa talvez seja uma das maiores dificuldades enfrentadas pelo pesquisador que se propõe a considerar qualquer tema relacionado ao encenador russo: a necessidade de combater o hábito estabelecido e remover as camadas de dados de toda espécie que se colaram a ele, informações desnorteadoras que escamotearam completamente seus contornos verdadeiros.

⁶ SANTIAGO, Silviano. Histórias subterrâneas no papel. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de maio de 2007. Revista da Folha, página 14.

⁷ DORT, Bernard. A grande aventura do ator, segundo Stanislavski. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. Página 101.

Quando se fala no mestre russo, associamos primeira e automaticamente seu nome ao chamado “sistema Stanislavski”, a gramática do ator que ele formulou e praticou.

É possível verificar, com uma simples consulta à produção acadêmica das universidades nacionais e estrangeiras, que essa associação imediata se reflete no conteúdo das pesquisas realizadas na área teatral: a esmagadora maioria dos estudos stanislavskianos dedica-se à exegese de seu sistema.

No entanto, o sistema é apenas *uma* das muitas realizações que ele produziu, é somente *um fragmento* de toda uma vida consagrada ao teatro. Vida esta que, por sinal, Stanislavski relatou na autobiografia que escreveu, *Моя жизнь в искусстве*⁸ [*Minha vida na arte*].

A idéia de que existe uma unidade formada por partes, que se relacionam e se integram ao todo, é uma noção utilizada por Stanislavski na organização de seu projeto literário. Ele planejou escrever uma grande obra sobre a arte do ator composta por vários volumes. No prefácio da primeira edição russa de *Minha vida na arte*, Stanislavski declarou sua intenção, apresentando a autobiografia como “uma espécie de prefácio a outro livro” que iria escrever⁹ sobre “os métodos de criação do ator [...] e o seu enfoque”¹⁰.

Ora, temos aqui uma orientação importante, dada pelo próprio autor, para a leitura e interpretação de sua obra: estamos condicionados a considerar somente o produto acabado e a parte isolada do todo (o sistema pronto, os espetáculos, os escritos publicados, etc.), negligenciando, primeiro, a noção de que a parte integra o todo; segundo, a existência de um *processo*, isto é, de toda uma trajetória que leva até o resultado alcançado. Em outras palavras,

⁸ Lê-se “Моя жизнь в искусстве”.

⁹ Este outro livro a que Stanislavski se refere é *O trabalho do ator sobre si mesmo*, a gramática do ator que ele elaborou e que chegou até nós em dois volumes intitulados *A preparação do ator* e *A construção da personagem*.

¹⁰ STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989. Página 12.

Stanislavski indica para o leitor que tudo aquilo que conseguiu formalizar é fruto desta vida na arte relatada na autobiografia, deste percurso de aprendizagem e amadurecimento artísticos; tudo está interligado, nada aparece por geração espontânea. Daí a importância de sua leitura.

Apesar da riqueza das informações que o relato apresenta, a autobiografia é um texto frequentemente esquecido ou deixado à sombra de outras realizações do encenador russo.

É nesse contexto que proponho a pesquisa ***Minha vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral.***

Retomando a indicação dada por Stanislavski no prefácio da primeira edição russa de *Minha vida na arte*, coloco a autobiografia no centro da reflexão como objeto de investigação.

Primeiro livro que ele publicou, *Minha vida na arte* é mais do que um simples relato de sua experiência teatral. Podemos encontrar nesse texto autobiográfico os princípios que regem sua atividade artística, seu *modus operandi*, seu “espírito”¹¹, sua visão de mundo, ou ainda, experiências, pensamentos, contatos e influências que foram formando e lapidando o sujeito artístico, o *ser criador* Konstantin Stanislavski. Encontramos, assim, na autobiografia, a formação e o desenvolvimento de uma sensibilidade artística voltada para o mundo do teatro.

Nessa perspectiva, *Minha vida na arte* apresenta-se como *núcleo de essencialidades* que irradia, que se projeta nas escolhas, nas decisões e nas formulações do mestre russo, revelando-nos as matrizes e os fundamentos de sua teoria sobre o teatro e o trabalho do ator.

A pesquisa visa criar um espaço de reflexão e análise desse texto fundador do pensamento artístico de Stanislavski: reler *Minha vida na arte* procurando resgatar elementos da formação do *ser criador* Stanislavski que possam nos ajudar a compreender melhor sua

¹¹ Tomado aqui com o sentido de âmagô, essência, alma.

poética¹² teatral. Nesse sentido, a autobiografia constitui-se, por assim dizer, como uma chave de acesso para o entendimento de toda a produção stanislavskiana, seja ela teórica ou prática.

Para fazer o estudo, baseie-me na tradução direta da língua russa realizada por Paulo Bezerra e publicada pela editora Civilização Brasileira¹³, bem como em duas edições do original russo, a de 1954 e a de 1988, ambas publicadas como volume de abertura da *Coletânea de escritos* de Konstantin Stanislavski¹⁴.

O trabalho foi estruturado da seguinte maneira: em um primeiro momento, discuto a trajetória dos escritos de Stanislavski, procurando determinar algumas características de seu modo de operar a escrita. Em seguida, retomo as circunstâncias da gênese, publicação e transmissão da autobiografia, estabelecendo e examinando seus contornos. Finalmente, exploro a trama do texto, analisando alguns elementos decisivos da formação e do desenvolvimento da sensibilidade artística do mestre russo.

O que *Minha vida na arte* pode nos ensinar sobre o modo de fazer e pensar teatro de Konstantin Stanislavski? Essa foi a pergunta que me fiz ao começar a análise e que transformo aqui em convite ao leitor deste trabalho: o de percorrermos juntos as páginas da aventura artística de Stanislavski.

¹² Compreendida aqui como o fazer artístico. Vide VALÉRY, Paul. Première leçon du cours de poétique. In : *Variétés V*. Paris: Gallimard, 1944. Páginas 295-322.

¹³ STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra do original russo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

¹⁴ СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в восьми томах*. Москва: Искусство, 1954. [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 8 volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1954]; e СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 9-ти томах*. Москва: Искусство, 1988. [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 9 volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1988].

1. A OBRA ESCRITA DE KONSTANTIN STANISLAVSKI

A arte de escrever histórias consiste em conseguir retirar do pouco que se compreendeu da vida todo o resto; porém, acabada a página, a vida renova-se e damos-nos conta de que o que sabíamos era muito pouco.

Italo Calvino

Qualquer pessoa que queira pesquisar a obra ou o trabalho de Konstantin Stanislavski depara-se com o problema que envolve a publicação e divulgação de seus escritos. Esse problema concerne às datas das edições, aos diferentes títulos atribuídos a seus livros, às revisões efetuadas, às diretrizes para a produção artística na era stalinista e às primeiras traduções realizadas; fatores que acabaram comprometendo a recepção dos textos stanislavskianos, principalmente fora do território da língua russa.

A confusão de dados e referências que se instaurou adquiriu tamanha amplitude que a obra escrita de Stanislavski continua sendo para nós uma obra, por assim dizer, *opaca*, isto é, que não é transparente, que não se apresenta com contornos definidos e cujo acesso é, ainda hoje, problemático.

Foi somente na segunda metade da década de 1960, vinte e oito anos após a morte de Stanislavski, que alguns estudiosos de teatro

começaram a dissipar essa opacidade que impregnara sua obra. É o caso, por exemplo, de Bernard Dort, Nina Gourfinkel, Laurence Senelick e Sharon Marie Carnicke, entre outros.

Dort escreveu em 1966 o prefácio para a edição francesa de *A construção da personagem*¹. O ensaio intitulado “Uma grande aventura” foi republicado na França cinco anos depois no livro *Théâtre réel*², uma coletânea de suas críticas e reflexões. Esse ensaio-prefácio chegou até nós com o título “A grande aventura do ator, segundo Stanislavski”³. As reflexões que Bernard Dort apresentou sobre a obra do ator, diretor, teórico e pedagogo teatral representaram uma etapa importante na evolução dos estudos stanislavskianos fora do território russo.

O autor inicia sua análise com uma pergunta inquietante: será que conhecemos realmente Stanislavski?

A questão colocada assim, de maneira tão direta e sem mais preâmbulos logo na primeira linha do texto, estabelece um contraste perturbador com a própria matéria que o ensaio apresenta: Dort constrói uma oposição entre o *modo direto* da indagação que abre seu texto e os problemas que envolveram a transmissão da obra stanislavskiana, ou seja, o *modo indireto* que caracterizou todo o processo de divulgação dos escritos do diretor russo. Nesse *contraste-resposta* ou, por assim dizer, nesse contraste que já é por si só a solução do problema colocado, torna-se evidente o nosso *desconhecimento* dos principais escritos de Stanislavski e, conseqüentemente, de seu pensamento estético.

A argumentação de Dort aponta principalmente três fatores que dificultaram nossa compreensão da obra stanislavskiana.

¹ STANISLAVSKI, Constantin. *La construction du personnage*. Traduzido do inglês por Charles Antonetti, com prefácio de Bernard Dort. Paris: O. Perrin, 1966.

² DORT, Bernard. *Théâtre réel: essais de critique 1967-1970*. Paris : Seuil, 1971.

³ In: DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

O primeiro deles refere-se ao mito criado e alimentado em torno do artista russo:

Stanislavski é uma espécie de santo, herói, sábio ou louco; basta citar religiosamente o seu nome em toda ocasião solene e ficamos quites com ele. Em resumo, escamoteamos Stanislavski debaixo de seu mito (o que Copeau já reconhecia no prefácio que escreveu para *Minha vida na arte*: “Durante longos anos a lenda de Constantin Stanislavski brilhou para mim numa distância que me parecia inacessível”). Isto não aconteceu somente conosco, franceses, mas também com aqueles que, mais legitimamente, proclamam sua ligação com Stanislavski: norte-americanos e soviéticos. Na URSS, depois de mantido sob suspeita durante os primeiros anos que se seguiram à Revolução de Outubro, Stanislavski foi reposto em seu pedestal e transformado, para o bem ou para o mal, no temível “pai” do realismo socialista; nos Estados Unidos, ao contrário, tornou-se uma espécie de grande feiticeiro do teatro [...].⁴

O segundo fator refere-se ao caráter inacabado do projeto literário de Stanislavski, que foi pensado e organizado segundo uma perspectiva de conjunto. A ausência dessa visão unitária final comprometeria o sentido dos textos que chegaram até nós:

[...] É possível e mesmo indispensável indicar aos homens de teatro, sobretudo aos atores, os caminhos através dos quais poderão atingir este “estado criador”, fora do qual não existe a arte do teatro.

Daí o grande projeto de Stanislavski, o mais ambicioso que um encenador jamais concebeu: redigir uma Suma que pudesse abranger totalmente sua experiência na realização e na pesquisa. Mas Stanislavski está longe de ter conseguido concretizar o seu plano. Na verdade esta Suma permanece inacabada. Como assinala nossa melhor exegeta stanislavskiana, Nina Gourfinkel, a Suma deveria

⁴ DORT, Bernard. A grande aventura do ator, segundo Stanislavski. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. Páginas 101-102.

compreender ao menos oito volumes: depois de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, “*O trabalho sobre a personagem*; *A passagem do ator ao estado criador do palco*; *A arte de representar* (a profissão propriamente dita); *A arte do encenador*; *A ópera* e, enfim, como conclusão, *A arte revolucionária*, tudo acompanhado de um manual de exercícios: *Treinamento e disciplina*⁵”. Ora, apenas o primeiro, *O trabalho do ator sobre si mesmo*, foi quase que inteiramente redigido por Stanislavski. O segundo, *O trabalho do ator sobre a personagem*, ficou em notas, esboços, “fragmentos de um livro”, que acabaram sendo reunidos sob esta forma e somente bem mais tarde publicados. Os outros não foram escritos.⁶

Nessa obra inacabada, falta-nos o “ponto essencial do conjunto”, e, uma vez que não existe essa visão unitária, só nos resta, segundo Dort, apreciar o lugar que cada uma das partes ocupa nesse “sistema” sonhado da criação teatral, mas o seu sentido está para sempre comprometido.

Outro fator que contribuiu para o nosso desconhecimento de Stanislavski foi a desordem e a demora na publicação de seus escritos. Entre a publicação russa e a publicação no Ocidente, primeiro nos Estados Unidos e depois na Europa, houve uma mudança de títulos.

O que para o leitor russo é *O trabalho do ator sobre si mesmo parte I*, para o leitor ocidental é *A preparação do ator*, segundo a versão americana (*An actor prepares*). O mesmo acontece com os outros dois livros de Stanislavski: o que para o leitor russo é *O trabalho do ator sobre si mesmo parte II*, para o leitor ocidental é *A construção da personagem* (*Building a character*) e, finalmente, o livro intitulado na Rússia como *O trabalho do ator sobre a*

⁵ GOURFINKEL, Nina. *Constantin Stanislavski*, coleção Le théâtre et les jours 5. Paris : L’Arche, 1951, p. 183.

⁶ DORT, Bernard. Op.cit., páginas 102-103.

personagem tem no Ocidente o título de *A criação de um papel* (*Creating a role*)⁷.

Título original	Título em inglês	Título em português
Моя жизнь в искусстве [Minha vida na arte]	My life in art	Minha vida na arte
Работа актера над собой часть 1: работа над собой в творческом процессе переживания – дневник ученика [O trabalho do ator sobre si mesmo parte 1: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência – diário de um aprendiz]	An actor prepares	A preparação do ator
Работа актера над собой часть 2: работа над собой в творческом процессе воплощения – материалы к книге [O trabalho do ator sobre si mesmo parte 2: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação ⁸ – materiais para o livro]	Building a character	A construção da personagem
Работа актера над ролью – материалы к книге [O trabalho do ator sobre o papel – Materiais para o livro]	Creating a role	A criação de um papel

Figura 1. Títulos das obras de Konstantin Stanislavski.

⁷ Esse problema da variante dos títulos e dos textos será abordado detalhadamente mais adiante em nosso trabalho. Por enquanto, apenas apresentamos os dados citados no ensaio de Bernard Dort.

⁸ O termo russo significa encarnar, personificar. Não temos em português uma palavra que reúna em si o sentido desses dois termos diferentes. A palavra russa é uma fusão de significados: é ao mesmo tempo “fazer-se carne, fazer-se humano” (encarnação) e também o “atribuir qualidades de pessoa, o tornar igual a uma pessoa, expressar, tornar vivo, concreto por meio de alguém” (personificação). O trabalho do ator não é só o de tornar sua personagem “carne”, mas de torná-la *viva*.

A desordem a que Dort faz referência está relacionada à alteração da sequência lógica dos títulos⁹, isto é, *Minha vida na arte*, seguida de *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e, finalmente, *A criação de um papel*. Na França, depois de *Minha vida na arte* (1934), houve a publicação de *A encenação de Othello* (1948), livro que reunia as anotações de Stanislavski para a montagem da peça de Shakespeare e, somente dez anos depois, publicou-se a versão francesa de *A preparação do ator* (1958), cerca de vinte anos após a edição original¹⁰.

Além dessa confusão de datas e de títulos, há um agravante: na concepção de Stanislavski, as partes I e II de *O trabalho do ator sobre si mesmo* formam um todo que deveria ser publicado, se não em um único volume, pelo menos conjuntamente ou com o menor espaço de tempo possível entre um tomo e outro. Não foi o que aconteceu. A primeira versão em língua ocidental da parte I foi publicada em 1936 nos Estados Unidos e a segunda parte, somente em 1949.

Figura 2. Concepção de Stanislavski para *O trabalho do ator*.

⁹ No caso brasileiro, não houve alteração da sequência dos títulos, mas isso não garantiu, como teremos oportunidade de demonstrar mais adiante, melhores condições para a recepção e compreensão da obra stanislavskiana.

¹⁰ As datas referem-se às edições francesas citadas por Dort. As referências bibliográficas completas estão aqui relacionadas:

STANISLAVSKI, Constantin. *Ma vie dans l'art*. [versão curta] Trad de Nina Gourfinkel e Léon Chancerel. Prefácio de Jacques Copeau. Paris: s/ed, 1934. – segunda edição revista e corrigida, Paris: Librairie Théâtrale, 1950.

STANISLAVSKI, Constantin. *Mise en scène d' "Othello"*. Tradução de Nina Gourfinkel, prefácio de Pierre-Aimé Touchard, coleção *Mise en scène*. Paris: Seuil, 1948.

STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur*. Traduzido do inglês por Elisabeth Janvier, introdução de Jean Vilar. Paris: Olivier Perrin, 1958.

STANISLAVSKI, Constantin. *La construction du personnage*. Tradução de Charles Antonetti, prefácio de Bernard Dort. Paris: Olivier Perrin, 1966.

As conseqüências dessa delonga foram nefastas, assim comentadas pelo crítico francês:

[...] durante muito tempo *A preparação do ator* foi considerada a expressão completa da reflexão de Stanislavski sobre a arte do ator. Ignorou-se ou negligenciou-se o fato de que o volume na verdade era apenas a primeira parte de *O trabalho do ator sobre si mesmo*: a parte onde Stanislavski trata do que denominava “o processo criador de reviver” (que, aliás, é o título exato da edição soviética desta obra). A segunda parte, *A construção da personagem*, teve seu texto em francês estabelecido por Charles Antonetti (a partir da edição inglesa de Elisabeth Hopgood [sic]¹¹ publicada nos Estados Unidos em 1949 com o título de *Building a character*) [...].

Ora, esse livro se não modifica radicalmente a imagem que se poderia ter (a partir da leitura de *A preparação do ator*) do ator segundo Stanislavski, ao menos a completa e enriquece de maneira decisiva. Sobretudo é um desmentido categórico às interpretações abusivas, oriundas de uma leitura ao mesmo tempo demasiado literária e parcial de *A preparação do ator*. Refiro-me principalmente à imagem de um Stanislavski preocupado apenas com “o instrumento psíquico interior” do ator, desprezando tudo aquilo que é forma e expressão exterior da personagem [...].¹²

Esse artigo de Dort coloca à disposição do leitor elementos importantes que possibilitam uma *outra leitura* da obra stanislavskiana, uma leitura que desafia o *status quo*, uma leitura que toma em consideração a necessidade de *desmitificação* do objeto, os problemas de transmissão e o caráter inacabado dessa obra que se funda na completude de um conjunto.

¹¹ O sobrenome correto é Hapgood, com a letra a. No texto em francês, o nome aparece grafado corretamente, o que deve ser então um erro de impressão da edição brasileira.

¹² DORT, Bernard. A grande aventura do ator, segundo Stanislavski. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. Páginas 104 -105.

É com essa mesma perspectiva, de construção de uma outra leitura possível da obra stanislavskiana, que Nina Gourfinkel retoma o problema do mito que envolveu o diretor russo. Seu artigo¹³, intitulado sugestivamente “Repenser Stanislavski” [Repensar Stanislavski], mostra para o leitor a discrepância que havia entre a imagem que o regime soviético construía¹⁴ e o retrato composto por uma série de cartas inéditas trocadas entre Stanislavski e Nemiróvitch-Dântchenko, seu parceiro na fundação do Teatro de Arte de Moscou, conjunto este publicado pela primeira vez por uma importante revista acadêmica russa chamada *Arquivos Históricos* em uma edição de 1962¹⁵. As missivas desnudavam a farsa montada pelo governo, revelando uma relação profundamente conflituosa entre os dois envolvidos, além de apresentar um Stanislavski inquieto, contrário à estagnação artística e, muitas vezes, nada submisso à orientação estética imposta pelo regime soviético.

Dentro do território russo, a repercussão das informações divulgadas foi abafada pelo confisco dos exemplares e o fechamento da revista. Felizmente, alguns poucos exemplares escaparam ao cerco e conseguiram chegar às bibliotecas de institutos de pesquisa fora da União Soviética, o que possibilitou o acesso de pesquisadores como Gourfinkel ao material e sua divulgação na França, alguns anos depois¹⁶, com a publicação do artigo mencionado.

O impacto foi considerável: os dados apresentados revelavam para o leitor ocidental a existência de uma *outra realidade*, bem diferente daquela difundida pelo regime soviético, expondo não somente profundas incoerências mas, sobretudo, abalando certezas há

¹³ GOURFINKEL, Nina. Repenser Stanislavski. *Revue d'Histoire du Théâtre*, p.103-128, décembre 1971.

¹⁴ A imagem de uma fachada inatacável do Teatro de Arte de Moscou, considerado um exemplo a ser seguido, assim como a glorificação de seus fundadores com o conseqüente apagamento de qualquer informação contraditória.

¹⁵ Apud GOURFINKEL, Nina, página 105. Segue-se a referência bibliográfica completa da revista citada pela autora: *Arquivos Históricos*. Moscou, Ed. da Academia de Ciências da URSS, 2, 1962. Páginas 3-58.

¹⁶ Nove anos separam o artigo russo da publicação francesa.

muito estabelecidas e questionando nossa própria *cognição* dos fatos, ou seja, o próprio ato de aquisição de conhecimento.

É interessante notar a complementaridade que existe entre os dois estudos citados: eles demonstram, com abordagens diferentes do problema, nosso desconhecimento da obra e da vida artística de Konstantin Stanislavski. Dort expõe os *mecanismos* e as razões de nossa ignorância em relação aos escritos stanislavskianos; já Gourfinkel surpreende-nos ao tirar as nossas certezas, instaurando uma profunda inquietação e instabilidade em relação àquilo que pensávamos conhecer ou entender para, em um segundo momento, convidar-nos a repensar os conceitos herdados e a produção desse que é considerado um dos principais teóricos teatrais do século XX¹⁷.

É justamente essa revisão conceitual da obra stanislavskiana o ponto de partida para outro estudo publicado em 1984 por Sharon Marie Carnicke¹⁸. A autora faz uma análise comparativa entre o original russo – *O trabalho do ator sobre si mesmo, parte I* – e a versão americana assinada por Elizabeth Hapgood que foi editada, como vimos anteriormente, com o título *A preparação do ator*.

A pesquisadora discute uma questão polêmica¹⁹, uma vez que todas as traduções realizadas até então no Ocidente tinham por referência não o texto russo, mas essa versão publicada nos Estados Unidos²⁰. É o caso, por exemplo, da versão brasileira que tem como base o texto estabelecido por Hapgood e por isso foi intitulada *A preparação do ator*. Desse modo, para sabermos quando uma tradução

¹⁷ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. Página 365.

¹⁸ CARNICKE, Sharon Marie. An actor prepares/rabota aktera nad soboi, chast' I: a comparison of the English with the Russian Stanislavsky. *Theatre Journal*, v. 36, n. 4, 481-494, December, 1984.

¹⁹ Posteriormente, em 1998, Carnicke dedicou um livro inteiro ao assunto – *Stanislavsky in focus* –, desdobrando e desenvolvendo as questões levantadas no artigo citado. A referência completa encontra-se na bibliografia.

²⁰ STANISLAVSKI, K. *An actor prepares*. Tradução de Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts Books, 1936.

é realizada a partir do original russo e quando ela é feita a partir da versão americana, basta olharmos o título da publicação.

No trabalho de comparação entre os dois textos, Carnicke constata um problema enorme: o original russo é bem diferente da versão americana. Primeiro no que se refere à extensão do texto. Se reunirmos os três livros que correspondem à gramática, a tradução americana equivale à metade do volume publicado em russo. Outra diferença está relacionada à lógica do texto. O exame comparativo mostrou que a lógica de um argumento, difícil de acompanhar em inglês, tornava-se surpreendentemente clara em russo. Segundo a pesquisadora, a terminologia utilizada em inglês é inconsistente se comparada com os termos russos. Ela obscurece ou apaga distinções entre dois conceitos similares que, no entanto, não são idênticos. Finalmente, o texto em inglês emprega uma terminologia mais técnica, contribuindo para criar um jargão profissional, enquanto que no original russo a descrição do processo criador do ator é direta e simples. Aliás, simplicidade de expressão era um objetivo de Stanislavski, declarado no prefácio da edição russa de *O trabalho do ator sobre si mesmo*: “sobre arte, deve-se falar e escrever simples e claramente”²¹. Assim, conclui a autora, a leitura que fazemos de Stanislavski em inglês é uma experiência bem diferente da leitura do texto de Stanislavski em russo. O original russo, embora longo e às vezes repetitivo, é pelo menos lógico e claro.

Essa diferença, comenta Carnicke, não era segredo no meio teatral, mas foi considerada pelos comentadores da obra de Stanislavski como algo sem importância, pois eles avaliavam as variações entre os textos somente no que se referia aos cortes efetuados, não considerando a natureza da informação cortada.

O artigo de Carnicke comprova de maneira decisiva, e dolorosa para nós, que houve uma *mutação dos conceitos* que acabou

²¹ CARNICKE, Sharon Marie. An actor prepares/rabota aktera nad soboi, chast' I: a comparison of the English with the Russian Stanislavsky. *Theatre Journal*. Página 482.

alterando seu sentido final. Não se trata apenas de “cortar o excesso”, como se pensava anteriormente, mas de cortar o próprio conceito, de atingi-lo em sua integridade. Temos uma visão distorcida e redutora dos conceitos stanislavskianos, não só porque seus livros foram publicados separadamente e com grande intervalo, como demonstrou Dort, mas também porque nos foram tiradas informações que faziam parte da própria definição do conceito apresentado²².

Os estudos que foram citados e sintetizados aqui fornecem uma relação essencial para nós: eles demonstram como o nosso conhecimento a respeito de Konstantin Stanislavski é fruto do percurso de publicação e divulgação de sua obra escrita. A confusão de datas, os títulos alterados e as distorções conceituais estão diretamente ligados à história da publicação dos escritos stanislavskianos.

Tomando-se em consideração as reflexões de Bernard Dort, Nina Gourfinkel e Sharon Carnicke aqui apresentadas, torna-se praticamente impossível para o nosso trabalho iniciar uma discussão consistente da autobiografia stanislavskiana sem antes examinar esse vínculo particular que se estabeleceu entre o objeto e as circunstâncias de sua produção, transmissão e recepção. A análise e a interpretação do texto de *Minha vida na arte* dependem do conhecimento que temos do trajeto que a obra escrita de Stanislavski realizou. Sendo assim, convidamos o leitor a seguir conosco o percurso desse verdadeiro labirinto que se formou com a publicação dos escritos do mestre russo.

²² Além de Carnicke, outros pesquisadores têm publicado pesquisas nessa mesma linha de reflexão: Jean Benedetti [*Stanislavski: an introduction*] e Franco Ruffini [*Stanislavskij - dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*] são alguns exemplos.

1.1 Características determinantes da escrita de Konstantin Stanislavski

Nosso trajeto começa com o exame de algumas características do modo de escrever stanislavskiano.

Os arquivos do museu do Teatro de Arte de Moscou e os arquivos pessoais de Stanislavski atestam a riqueza e a diversidade de formas de sua atividade escrita. Sua produção textual sempre foi abundante, mesmo antes de se tornar o grande ator, encenador e teórico teatral que foi. São cartas – milhares delas –, cadernos de viagens com o registro e as impressões dos espetáculos que viu, cadernetas de anotações sobre a arte ou o contexto cultural da época, diários de trabalho, partituras cênicas das montagens de seus espetáculos, rascunhos de artigos e conferências, esboços de capítulos para serem transformados em livro, planos dos tópicos a serem desenvolvidos nas aulas de interpretação e exercícios para seus alunos, entre outros.

Mais do que um hábito, o ato de registrar, de transformar experiências e encontros em matéria textual funcionava como uma ferramenta de trabalho e de reflexão: Stanislavski recorria a essas anotações para solucionar um problema de ensaio, para inspirar a encenação de uma determinada cena e, posteriormente, para redigir o texto a ser publicado em livro.

No que se refere especificamente à sua herança literária, há nesse modo de operar uma importante consequência: o livro publicado não se constitui como um produto fortuito, muito pelo contrário, é o resultado da depuração e do desenvolvimento de outros fragmentos textuais, de uma escrita, por assim dizer, que se constrói em *paralelo* a outros textos e que *dialoga* com eles.

Além disso, é preciso observar também uma outra característica de sua atividade escrita: Stanislavski revisava seus escritos contínua e interminavelmente, não existindo para ele a noção de uma versão

definitiva. Havia sempre a possibilidade de *melhorar* a redação do que havia sido publicado, de aperfeiçoar o enunciado para uma edição seguinte, seja por meio de alterações superficiais – como a correção de nomes ou erros tipográficos, a inserção de mais exemplos, a alteração da ordem dos capítulos ou simplesmente a troca de seus títulos –, ou por meio de alterações profundas como a reelaboração de capítulos inteiros, o corte de longos trechos ou o acréscimo de outros. Temos, então, a afirmação de um texto essencialmente *mutável* cuja publicação representava para Stanislavski apenas *uma etapa* do processo, jamais a fixação inexorável de idéias e conceitos. Assim, torna-se evidente o quão necessário é para a exegese de sua obra *não se apagar* esse caráter intertextual e dialógico de seus escritos.

A discussão dos conceitos de intertextualidade e dialogismo apresentada em diversos estudos de teoria literária indica que todo texto é, em maior ou menor grau, a absorção e a transformação de outro texto²³, não havendo, portanto, no modo de escrever de Stanislavski nada de inédito ou de surpreendente. Ora, não é o fato de um texto conter outro que nos interessa aqui, mas a *dinâmica* contida nesta transformação. Quando ressaltamos a dimensão dialógica e intertextual do modo de escrever stanislavskiano, estamos *recuperando* uma dinâmica que foi perdida e que acreditamos ser fundamental para a revisão de seu legado: são procedimentos de gênese textual que *desafiam* o modelo geralmente aceito de interpretação de sua obra, modelo este que insiste em considerar seus escritos separadamente, como eventos isolados sem qualquer relação. Como teremos oportunidade de demonstrar mais adiante, a concepção de um conjunto articulado em *rede*, de um *sistema* cujas partes formam um *tudo* e cujo *sentido* se estabelece justamente na tensão e, principalmente, na relação de suas partes, é uma idéia que perpassa toda a obra de Stanislavski.

²³ Cf. BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

Uma escrita com essas características gera naturalmente uma multiplicidade de escritos que não necessariamente alcança publicação em livro, mas que, sem dúvida, oferece-nos um conjunto importante de referências que nos ajudarão a compreender, mais tarde, não só a natureza do relato autobiográfico que Stanislavski propôs, como também todo o seu projeto literário.

Assim, a exemplo de Teseu que utiliza o novelo dado por Ariadne para achar o caminho de volta, nós também seguiremos um fio – a trajetória da obra escrita de Konstantin Stanislavski – para encontrarmos nosso rumo.

1.2 O fio de Ariadne

A atividade escrita de Stanislavski deixou um rastro textual considerável que foi preservado inicialmente pela conservação de seus arquivos pessoais e, posteriormente, por todo um trabalho de documentação e memória da história do Teatro de Arte de Moscou (TAM), transformado pelo regime soviético em ícone nacional da cultura russa²⁴.

Os documentos preservados nesses arquivos revelam a precocidade de sua atividade escrita dedicada ao universo cênico: com apenas 14 anos Stanislavski já tinha o hábito de registrar as suas “anotações artísticas”.

²⁴ Se por um lado a intervenção governamental favoreceu a preservação desse importante acervo, por outro lado é preciso observar que houve também uma seleção sistemática e a subsequente reclusão de todo documento que não condizia com a propaganda do regime soviético, como bem demonstrou Nina Gourfinkel em seu artigo “Repenser Stanislavski”. Esse é um dos fatores que demonstram que a releitura da obra de Stanislavski se faz necessária, tendo sido o objeto de investigação não só de pesquisadores estrangeiros, mas também de grandes pesquisadores russos que procuram “desmontar” a versão oficial, resgatando a equidade dos fatos.

1.2.1 As anotações artísticas

Os primeiros cadernos dessas anotações, como um anuário, registram sua participação como ator em apresentações familiares e as impressões causadas pelo contato com artistas e espetáculos vistos na época.

É interessante verificar como o conteúdo dos registros vai se transformando gradativamente, instituindo um espaço para o exercício crítico e conceitual: os apontamentos passam a documentar não só a atividade artística do jovem Aleksieiev²⁵, mas também as suas reflexões sobre o teatro e, principalmente, sobre a arte do ator, chegando a apresentar a partir dos primeiros anos do século XX, como teremos oportunidade de demonstrar mais adiante, breves esboços explicativos de alguns dos elementos de seu sistema.

Essa evolução do olhar crítico de Stanislavski nos interessa particularmente acompanhar, pois é justamente essa perspectiva de análise e reflexão de sua própria atividade artística que ele irá adotar, décadas mais tarde, no relato apresentado em *Minha vida na arte*. Vejamos, então, algumas anotações que ilustram essa evolução²⁶.

O primeiro exemplo foi retirado do caderno de anotações artísticas de 1877. Com 14 anos de idade, Stanislavski registra a inauguração da sala que seu pai havia construído para acolher as apresentações da família. O espaço continha, além do palco e do auditório, salas laterais onde ficavam os camarins, o guarda-roupa e a oficina de cenários e adereços²⁷. A grande noite de abertura apresentou um repertório de quatro peças breves, nas quais participavam o pai de Stanislavski, os irmãos, os primos, os amigos e a governanta:

²⁵ Konstantin Stanislavski é o pseudônimo artístico de Konstantin Serguieievitch Aleksieiev. O nome artístico foi adotado anos mais tarde.

²⁶ As traduções aqui apresentadas do original russo são de minha responsabilidade.

²⁷ POLIAKOVA, Elena. *Stanislavsky*. Moscow: Progress Publishers, 1982, página 19.

Liubímovka, 5 de setembro de 1877.

“A Provinciana”
Comédia em 2 atos

Anna Mikhailovna	A. I. Volkovitskaia
Evguenia, 15 anos	Z. S. Aleksieieva
Liza, 12 anos	A.S. Aleksieieva
Platon, 16 anos	G.S. Aleksieiev
Marússia, provinciana	E. N. Bostanjoglo
Fekla, cozinheira	A.N. Bostanjoglo

“Qual das duas”

Nat. Pavl. Krivskaia, viúva	A. N. Bostanjoglo
Nat. Pavl. Krivskaia, casada	A. I. Volkovitskaia
Smelovski	I. N. Lvov
Liza, empregada da família Krivskaia	E. N. Bostanjoglo

“O velho matemático”

Andr. Andr. Solonkin	S.V. Aleksieiev
Ustinia Dmitrievna, sua esposa	A. I. Volkovitskaia
Macha, filha deles	E. N. Bostanjoglo
Stepan Stepanovitch Molotkov, professor aposentado de matemática	K. S. Aleksieiev
Grozdev, funcionário de departamento	V. S. Aleksieiev
Ivan Ivanovitch Tchistiakov	K. K. Arno

“A xícara de chá” – em 1 ato

Barão Obergueim	I. N. Lvov
Baronesa, sua esposa	A. N. Bostanjoglo
Stukolkin, funcionário	K. S. Aleksieiev
Grigori, servente	V.S. Aleksieiev

No papel do Matemático, atuei friamente, sem ânimo, sem habilidade, mesmo se eu não estava pior que os outros, também não demonstrei talento algum. O público disse que não consegui fazer o papel.

Em “A xícara de chá” tive sucesso, o público ria, mas não por minha causa, por causa de Muzil²⁸, de quem copieei até a voz. N. S. Kukin repreendeu-me particularmente por isso.

²⁸ Stanislavski refere-se aqui a Nikolai Ignátievitch Muzil (1841-1906), artista que atuava no Teatro Mali, famoso por suas interpretações de personagens-tipo da obra de Ostrovski.

Uma coisa engraçada aconteceu durante o espetáculo: A.I. Volkovitskaia falava no lugar de “vamos morrer”, “**m**amos vorrer”.

Tinha bastante público, na maioria vizinhos das datchas²⁹. Volodia, que fez o funcionário, começou maravilhosamente bem, mas logo perdeu o caminho do papel e abaixou completamente a tonalidade.³⁰

Em seu estudo sobre Stanislavski, a crítica e historiadora de teatro russo Elena Poliakova³¹ ressalta a presença precoce desse olhar analítico capaz de debruçar-se sobre si mesmo e avaliar seu próprio trabalho.

A pesquisadora russa observa que o conteúdo das anotações de Stanislavski não difere muito da média dos relatos de outros adolescentes de sua idade. Mas, uma *qualidade peculiar* desponta repentinamente nesse registro de 1877: essa precisão, a observação apurada de si mesmo e de sua atividade teatral. Poliakova caracteriza esse momento nesses termos:

Como todo ator escolar, ele se olhava no espelho atentamente, incapaz de reconhecer seus próprios traços sob as rugas pintadas; como os outros, ele se entusiasmava com o cheiro da maquiagem; e atuava como eles também – nem pior, nem melhor que seu pai e primos. A única faceta singular desse padrão comum foi esse primeiro comentário sobre seu primeiro papel, essa aguda autoconsciência.³²

Esse dado adquire enorme relevância quando consideramos o tipo de obra escrita que Stanislavski irá concretizar em sua maturidade

²⁹ Casas de campo.

³⁰ СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 9-ти томах*. [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 9 volumes*] . Tomo 5, primeiro livro. Páginas 189-190.

³¹ Op.cit. página 21.

³² Op.Cit. página 21.

artística. A importância dessa capacidade stanislavskiana é assim colocada por Poliakova:

Essa abordagem racional emergiu tão precocemente, tão claramente, tão plenamente desenvolvida que, na realidade, *ela precedeu e moldou em grande parte as habilidades mais diretamente teatrais* que apareceram posteriormente.³³

Considerando a reflexão de Poliakova, podemos acrescentar uma outra característica que se conjuga a esse movimento do *voltar-se para si mesmo*, a essa capacidade crítica aplicada à sua própria experiência artística em uma investigação que toma a si mesmo como objeto: tal qual um médico que interpreta os sintomas e encontra a causa do problema de um organismo doente, Stanislavski possui o talento da diagnose – da palavra grega *diagnosis* significa conhecer através –, voltado não para a medicina, mas para o universo teatral, mais especificamente para as questões que envolvem a natureza da presença viva e o *ser criador*³⁴ do ator. Anos mais tarde, o “mestre” Stanislavski fará pleno uso dessa habilidade no exercício de suas atividades pedagógicas.

Os registros das cadernetas de anotações artísticas tornam-se cada vez mais longos e detalhados. Stanislavski adiciona esboços de figurinos, maquiagem, modelos de sapatos, desenha móveis e detalhes arquitetônicos – pequenos fragmentos de composição que nos oferecem os primeiros indícios de uma questão amplamente discutida

³³ Grifo nosso. Op.Cit. página 21.

³⁴ É preciso fazer uma distinção do uso dos termos criador e criativo. Não se trata de “ser criativo”, mas de “ser criador”. Há uma nuance de sentido. O adjetivo criador, do latim *creatore*, significa gerador, que cria, fecundante. O termo criativo significa o que tem originalidade, o que tem capacidade para criar, derivando de criador. Quando Stanislavski denomina seu livro *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência*, ele está empregando o sentido de gerador e não simplesmente o de trabalho criativo.

no meio teatral do século XX: a necessidade de se gerar uma *partitura cênica* para cada trabalho.

O contato com a cena e o exercício desse olhar crítico se intensificam nos anos seguintes. Do círculo familiar, Stanislavski passa às experiências em grupos amadores itinerantes, às aulas na Escola Dramática – onde lecionava a grande atriz Glikeria Fedótova –, e à participação na fundação da Sociedade Moscovita de Arte e Literatura em 1888, companhia estável de teatro amador cuja qualidade dos espetáculos exibidos chegaram a rivalizar com as produções dos teatros imperiais. É nesse período da Sociedade que ele conquista popularidade como ator e projeta-se como encenador de talento dos palcos russos.

A anotação que transcrevemos a seguir refere-se a uma das apresentações da primeira temporada da Sociedade Moscovita de Arte e Literatura. Stanislavski tinha então 25 anos e participava como ator sob a direção de Alexandr Filíppovitch Fedótov, famoso ator do Teatro Mali, diretor, dramaturgo e marido da atriz Glikeria Fedótova:

Programa do espetáculo em benefício da Sociedade
de auxílio aos menores de idade libertados das
prisões de Moscou.

Na quinta-feira, 20 de abril de 1889.

“Tarde de outono na vila”
Vaudeville em 1 ato, escrito por Kulikov

Personagens:

Pavel Aleksandrovitch Karski	P.I. Glagoliev
Anna Nikolaievna, sua esposa	E. P. Pavlova
Platon Mikhailovitch Tchijikov, seu vizinho, que voltou de Paris	T.V. Brovkin
Criado	R.R. Ezer

A ação se passa na vila dos Karskis.

“O dever de honra”

Drama em 1 ato, escrito por P. Heize, tradução de E. Matern

Personagens:

Barão Hubert von Aldringen	K.S. Stanislavski
Doutor Matius	N.S. Serguieiev
Leinburg, banqueiro	A.A. Filippov
Criado do Barão	R.R. Ezer

“O casamento forçado”

Comédia em 1 ato, escrita por Molière, tradução de D.T. Lenski

Personagens:

Sganarel, noivo de Dorimene	V.M. Vladimirov
Gerônimo, amigo de Sganarel	N.D. Krasov
Alcantor	A.A. Bejin
Alcidas	F.L. Burinski
Dorimene } seus filhos	V.V. Iazykova
Pankrás, filósofo da escola	
Aristotélica	A.A. Filippov
Marfúrius, filósofo da escola	
de Pirron	P.V. Moltchanov
Licaste, amante de Dorimene	N.S. Serguieiev

“O urso arranhou casamento”³⁵

Vaudeville em 1 ato, escrito por V. Aleksandrov

Personagens:

Ivan Andreievitch Gribkov	} irmãos	M.V. Mikhailov
Cemen Andfreievitch	} fazendeiros	I.S. Serguieiev
Lili, a sobrinha deles		M.P. Lilina
Barsov, professor de zoologia		N.D. Krasov

Início às 8 em ponto.

Peça alemã, *O dever de honra*, escrita por P. Heize e adaptada para os costumes russos por E. Matern. Este último, em uma das festinhas com os camaradas,

³⁵ Tradução literal de uma expressão russa, Медведь сосватал, que ilustra um contexto de decepção quando uma pessoa que procura alguma coisa segue a sugestão de alguém e acaba encontrando algo bem diferente do esperado. Não tivemos acesso à peça mencionada para que fosse possível uma adaptação adequada para a língua portuguesa do sentido dessa expressão, por isso optamos em deixar o sentido literal do título.

ofereceu para nossa Sociedade³⁶ produzir essa peça. Quando lemos a peça³⁷, todo mundo se encantou com ela, de tão original, de tão interessante que ela é, composta com muita habilidade. É claro que a história da peça não pode ser transposta para a vida russa, e o remanejamento apenas a estraga e faz a fábula ficar artificial. Isso nos fez pedir ao tradutor para manter os sobrenomes alemães e representar a peça em seu estado autêntico. A permissão foi dada e, no início, os papéis foram distribuídos sem muito acerto entre Nekrasov (Doutor), Prokofiev (Banqueiro) e eu, depois ocorreu uma troca e os papéis ficaram assim: eu (Barão), Fedótov (Banqueiro), Tretiakov (Doutor). A peça interessava a todos nós, e decidimos fazê-la de forma exemplar. Aleksandr Filíppovitch Fedótov caprichou muito na peça, e para ficar verídico, superou a si mesmo na apresentação externa, ou seja, na indicação das marcas. Elas foram criadas tão vividamente e profissionalmente que eu vou registrá-las aqui no final das minhas recordações. No aspecto interno dos papéis, é claro, ele não prestou atenção e deixou isso para os intérpretes. Para o espectador russo, a peça fica falsa, já pela própria idéia e exagero do dever de honra que P. Heize prega (é preciso observar que ele é alemão). Pode ser que isso tenha sido a verdadeira razão dos intérpretes terem buscado por muito tempo a tonalidade, caindo a cada minuto na rotina ou no melodrama, bem como o fato de ninguém saber, no primeiro ensaio, onde meter as mãos, e cada um de nós se perdia nas passagens mais simples. Aleksandr Filíppovitch dava a tonalidade, mas eu não a assimilei – é bem provável que, primeiro, por eu não saber ainda bem o papel e, parcialmente, porque o ensaio aconteceu não no palco, mas no *foyer* e, finalmente, e principalmente, porque eu me desconcentrava por causa da presença do autor – Matern – no ensaio. Seria preciso representar essa peça de alguma maneira especial, exatamente como representam na *Comédie Française*³⁸ – sem gestos,

³⁶ Sociedade Moscovita de Arte e Literatura.

³⁷ Mantivemos na tradução a repetição de palavras que ocorre no original.

³⁸ Stanislavski e seus irmãos viajaram para a França no verão de 1888. A temporada teatral francesa não o impressionara, a não ser pelo Teatro Vichy, descrito em uma carta a seus pais como “o lar de alguns artistas de primeira classe”. Dos espetáculos que viu, há o registro de alguns elementos que ele apreciou, tais como a disciplina dos atores, as apresentações ininterruptas e algumas práticas da *Comédie Française* que ele não conhecia, como as três batidas no chão para anunciar o início do espetáculo no lugar da badalada do sino, bem como os intervalos sem música – tão comuns na Rússia. Poliakova registra que Stanislavski chegou a freqüentar algumas aulas do Conservatório, nas quais

simples, e com pausas. Mas como isso é difícil! Eu aprendi a fazer as pausas com o público; sem ele não consigo mantê-las.

Pode ser que eu esteja errado, mas me parece que nos papéis anteriores que representei no início do ano, eu dava a tonalidade certa logo a partir do primeiro ensaio, mas agora não restou mais nada, nenhuma nota viva. Começo a ficar com muito medo da rotina: será que ela já fez seu ninho dentro de mim? Como determinar isso, quando eu mesmo não sei exatamente o que se chama de rotina, onde ela começa, onde nasce e quais são os meios para não deixar brotar suas raízes perniciosas. Aparentemente denominam a rotina de teatralidade, ou seja, a maneira de alguma forma especial de se movimentar e falar nos palcos. Se for isso, então não se deve confundir rotina com as condições necessárias da cena, pois esta última exige, sem dúvida, alguma coisa especial que não se encontra na vida. Eis o problema: levar a vida para o palco, evitando a rotina (que mata essa vida) e, ao mesmo tempo, preservando as condições próprias da cena. É justamente isso a principal e, talvez, uma das últimas dificuldades para o ator que, como um jóquei na corrida, passando por muitos obstáculos a partir do início de sua atividade, consegue finalmente chegar até o mais difícil – a banqueta irlandesa, no jargão esportivo³⁹. Se se consegue passar através desse desfiladeiro – entre a rotina de um lado e as condições próprias à cena do outro –, desemboca-se no caminho verdadeiro da vida.

É um caminho sem fim, há muitas coisas interessantes nele, vastas escolhas; em outras palavras, há onde se divertir e desenvolver o talento. Mas se, nesse desfiladeiro, encalha-se, então sufoca-se, pois não existe ar na rotina, não há espaço, não há liberdade. Nessas condições, o talento murcha e extingue-se para sempre. Creio que me aproximei desse obstáculo medonho. Por que justamente agora? Aqui estão meus dados que respondem a essa questão: para atuar é preciso, além de talento e de

não lhe foi permitido participar, apenas observar. Stanislavski criticou posteriormente os métodos de ensino vistos, caracterizando-os como puramente de representação, centrados na superficialidade e afetação. POLIAKOVA, op.cit. página 45. Além do conhecimento pessoal adquirido nessa viagem, a referência à *Comédie Française* pode ser também reflexo da influência de Fedótov, o diretor da peça, já que ele acabara de voltar da França, onde havia trabalhado por alguns anos. BENEDETTI, Jean. *Stanislavski: an introduction*, página 21.

³⁹ Obstáculo fixo com 1,20m de altura formando uma plataforma no topo. Obstáculo íngreme, exige muita força e coragem. É raro um cavalo ultrapassá-lo sem cair.

outras qualidades indispensáveis, o hábito com o palco e com o público, é preciso também adquirir um certo controle sobre seus nervos e uma grande parcela de autodomínio. Esse abecê, essa gramática não são difíceis, contudo, na maioria dos casos, isso leva anos para se aprender. Sem se familiarizar com essas condições, indispensáveis ao artista, não se pode viver no palco, não se pode estar enlevado, não se pode entregar-se ao papel e levar vida para os palcos.

Denominei com êxito esse hábito do ator como sua gramática, suas regras mais simples. De fato, é impossível ler livremente e vivenciar o que se lê se as letras e as vírgulas distraem a atenção do leitor. Parece-me que adquiri a gramática elementar da arte dramática, habituei-me a ela, e somente agora começa o meu trabalho principal, intelectual e espiritual, somente agora começa o trabalho criador para o qual se abre um vasto caminho pela estrada certa. O problema todo é achar essa estrada certa. É claro que o caminho mais certo⁴⁰ é aquele que mais perto leva à verdade, à vida. Para se alcançar isso é preciso saber o que é verdade e vida. Eis o meu problema: conhecer primeiramente isso e aquilo. Em outras palavras, é preciso educar-se, é preciso pensar, é preciso desenvolver-se moralmente e estimular seu cérebro. Será que eu tenho forças, energia e tempo suficientes para isso – não sei, mas por enquanto, obrigado por aquilo que aprendi e que motivou a minha tarefa vindoura – pelo menos eu não vou vagar perdido na escuridão e começo, assim que for possível, o trabalho.

O espetáculo de que se trata confirma, mais uma vez, o que acabo de dizer: cheguei precisamente até o obstáculo principal, até o momento mais perigoso para um jovem artista. Há uma rotina dentro de mim: isso aparece também nos espetáculos, pelo menos na uniformidade da mímica, da voz, da tonalidade que se repete em vários papéis, e outras coisas, mas isso ficou ainda mais evidente nos ensaios de *O dever de honra*. Há dentro de mim também um trabalho criador, pelo menos tenho sinais fracos disso. Na minha opinião, eles se manifestam pelos movimentos inesperados, despreparados, não inventados e pela mudança de tonalidade, que aparecem às vezes de improviso no próprio espetáculo. Eles se verificam

⁴⁰ Preferimos manter a repetição do adjetivo que há no original russo.

naquela tonalidade certa em mim de Obnovlenski⁴¹, que apareceu inesperadamente e que eu percebi graças à ilusão do cenário no ensaio geral de *Um rublo*. Assim como neste espetáculo, ou seja, em *O dever de honra*: o estado de espírito sugeria-me alguns movimentos bastante vívidos e eles causaram impressão no público.

Lembro-me das cenas, como eu atuei o papel do Barão, o que era vívido e o que não era. Ressalto que, excluindo o ensaio geral, todos foram fracos e sem vida. Faço preliminarmente apenas uma pequena anotação. Essa peça foi montada com as indicações de Fedótov. As marcações foram criadas não por nós, mas por ele, de tal forma que tive que me disfarçar sob os sentimentos de outra pessoa e não com os meus próprios sentimentos. Aqui está, na minha opinião, a razão principal de eu não ter conseguido, durante tanto tempo, entrar no estado de espírito do papel e viver nele. No espetáculo, graças ao público, senti o papel e entrei nele.[...] ⁴²

O relato prossegue por algumas páginas descrevendo a montagem e as marcações de cena que tanto impressionaram o jovem Stanislavski.

Doze anos separam esse registro da nota que reproduzimos anteriormente. A riqueza de informações que essa última anotação nos fornece é impressionante. Não nos cabe aqui esgotar ou desenvolver os dados apresentados, discutiremos somente alguns elementos que se relacionam diretamente com nosso trabalho.

Começemos pelas *matrizes* desse pensamento. Fedótov, Muzil (citado na nota anterior) e a *Comédie Française* aparecem como referências concretas, parâmetros que são assimilados, copiados ou simplesmente colocados como modelos de um ideal de cena ou de ator a ser alcançado em sua prática teatral. É a *visão de mundo* de Stanislavski que vai se formando e se moldando conforme as experiências vividas e os contatos realizados. A assimilação se dá pela

⁴¹ Personagem que Stanislavski fez na peça *O rublo*, de A. F. Fedótov.

⁴² In: *Собрание сочинений в 9-ти томах* [Coletânea de escritos em 9 volumes], vol 5, livro 1, Художественные записи 1908-1913 [Anotações artísticas 1908-1913], páginas 239 a 242.

observação e pela convivência: ele vê e copia Muzil, ele observa Fedótov e aprende o que seria a escrita cênica de um encenador, ele assiste aos espetáculos e seleciona elementos positivos da prática de teatros e de outras companhias. A *experiência* e o *olhar* estão na base da transmissão do conhecimento artístico que se efetua entre Stanislavski e suas fontes.

Nessa anotação de 1889, já se manifestam algumas distinções essenciais do modo de ver e perceber a arte teatral como a idéia de um teatro vivo, a diferença entre realidade e cena, a verdade como parâmetro, as duas esferas – interna e externa – que compõem uma personagem, o trabalho sobre si mesmo e a existência de uma gramática do ator. Vejamos brevemente cada um desses elementos.

Podemos verificar a oposição que se configura entre teatro vivo e teatro morto; o primeiro está relacionado à “verdade em cena”, à capacidade de “viver no palco” e o segundo refere-se à mecanização, à rotina que sufoca o talento. “Levar a vida para o palco” e o combate às “raízes perniciosas” dos maus hábitos apresentam-se como fundamentos de sua atividade artística.

Outro dado importante que a anotação anuncia é a diferença que Stanislavski estabelece entre as “condições necessárias da cena” e a vida como ela é. Ele percebe a existência de uma *normatividade* inerente ao teatro que é preciso conhecer. A cena possui condições próprias e o grande desafio é descobrir como equilibrar convenção e *expressão verdadeira*. Assim, a verdade da vida levada à cena não significa a adesão a uma estética determinada, mas *a criação do verossímil nesse sistema de convenções* que a cena representa.

O problema da verossimilhança ocupa um lugar importante na reflexão que Stanislavski faz da arte teatral. Patrice Pavis propõe uma definição do conceito em seu *Dicionário de teatro* que ilustra claramente a acepção stanislavskiana do termo:

[...] Não se trata – como pensavam os clássicos – de saber que realidade é preciso descrever e textualizar no texto e no palco; trata-se de captar o tipo de discurso ficcional mais adaptado à realidade que se quer descrever; o verossimilhante, não mais que o realismo, não é uma questão de realidade a bem imitar, mas uma técnica artística para pôr em signo esta realidade.⁴³

É exatamente isso que o jovem Aleksieiev procura realizar em sua atividade artística. Apesar desse assunto ser fascinante, não poderemos nos deter nele visto os objetivos de nosso trabalho.

A dificuldade que existe para se enquadrar a obra stanislavskiana em qualquer classificação que imponha limites precisos em uma determinada corrente estética torna-se evidente, nessa anotação, com o comentário que ele faz sobre o seu processo de construção da personagem: sua descrição emprega freqüentemente palavras como “tonalidade” e “o estado de espírito do papel”, que são termos utilizados para caracterizar a estética simbolista. Ora, os críticos e historiadores têm vinculado Stanislavski à estética realista. No entanto, embora haja elementos de seu trabalho que o relacionam ao realismo, há outros tantos que o distanciam, tornando redutora e insuficiente qualquer tentativa de fixação, que não consegue acolher toda a complexidade de uma obra essencialmente dinâmica e multifacetada. Stanislavski nunca quis se associar a uma corrente estética específica. Durante sua carreira atuou e dirigiu desde *vaudevilles* a clássicos como Shakespeare, Molière, Gógol e autores contemporâneos como Ibsen, Tchekhov, Maeterlinck, Hauptmann e Gorki, entre outros. Assim, no lugar de confiná-lo exclusivamente a uma determinada estética, seria mais sensato considerá-lo primordialmente como um *homem de teatro*, que conseguiu transitar

⁴³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Verbetes verossimilhante, página 429.

por diferentes correntes artísticas e realizar suas pesquisas em busca não de um *ismo*, mas de um *teatro vivo*.

Stanislavski indica, nessa anotação, uma dualidade fundamental do processo de criação de uma personagem: Fedótov “caprichou muito [...] na apresentação externa”, mas não deu atenção ao “aspecto interno dos papéis [...] e deixou isso para os intérpretes”. Esse comentário nos mostra que o jovem ator discerne e *integra* duas dimensões da personagem, a interna e a externa, construindo um conjunto cujas partes reivindicam igual empenho. Para ele, os recursos internos do ator precisam achar uma expressão externa adequada, da mesma forma que os recursos externos desprovidos de vida interior não passam de formas vazias.

Outro ponto relevante desse registro é a presença de uma noção que irá se transformar, com o tempo, em um princípio nuclear da pedagogia stanislavskiana: o trabalho do ator sobre si mesmo. Quem exerce essa profissão deve aprimorar seus instrumentos, debruçar-se sobre si mesmo, “educar-se”, “pensar”, “desenvolver-se moralmente e estimular seu cérebro” em um trabalho contínuo e sem fim. Tal é a proposta da gramática que Stanislavski escreverá décadas depois, utilizando como título, não por acaso, a expressão *O trabalho do ator sobre si mesmo*.

Há nessa anotação alguns comentários que esclarecem o que seria essa gramática da arte de interpretar. Ele a define como as “regras mais simples” do ofício, o hábito com o palco e com o público, o controle sobre os nervos e o autodomínio. Essa primeira noção, que se mostra ainda rudimentar, vai mudar muito no decorrer de sua vida. O que nos interessa assinalar é essa percepção clara que Stanislavski possui, já nesse momento, de que a gramática *não é um fim* em si mesma, ao contrário, é *um meio* para iniciar “o trabalho principal, intelectual e espiritual”, o trabalho criador. A aquisição de uma base sólida é *apenas o começo* de um longo caminho na arte. Sem esse

domínio técnico não é possível ser verdadeiro, “entregar-se ao papel e levar vida para os palcos”.

O comentário de Stanislavski oferece-nos uma relação importante para compreendermos a articulação de seu pensamento artístico: *verdade e técnica* aparecem aqui imbricadas e continuarão a sê-lo na sua atividade teatral e, mais tarde, na formulação de uma *metodologia* para o trabalho do ator.

Mas, afinal, quando ele faz referência à “gramática do ator”, trata-se especificamente de qual gramática?

De nenhuma. Ao menos, de nenhuma gramática publicada no Ocidente. Stanislavski toca aqui a essência do problema: não havia na época algo que pudesse servir como compêndio ou guia para os atores. A aprendizagem de um ator iniciante, no teatro ocidental, realizava-se na prática e na convivência com atores mais experientes. E, embora a capacidade de expressão do ator já tivesse sido discutida antes por alguns filósofos, críticos e dramaturgos – é o caso de Denis Diderot com o *Paradoxo sobre o comediante* –, não havia até então nenhum programa específico de formação do ator, nenhuma forma organizada de transmissão que abordasse metodicamente os elementos técnicos do trabalho de interpretação. Tal é o contexto das anotações que Stanislavski redige.

Além dos elementos considerados, esse registro de 1889 torna perceptível como esse olhar crítico, que apenas despontava na nota de 1877, adquire agora desenvoltura e argúcia. A capacidade crítica de que falava Poliakova mostra-se em pleno exercício: comentário, análise e interpretação constroem uma reflexão sobre o próprio trabalho e o trabalho do outro, tecendo uma rede de relações na qual Stanislavski procura compreender e *definir* a natureza do objeto sobre o qual se debruça. Temos, assim, a manifestação de uma dinâmica essencial de seu modo de pensar as questões relacionadas ao teatro. Pois definir é responder à pergunta “o que é isso?”; é tomar as idéias e circunscrevê-las em uma definição; é expor os diversos lados pelos

quais se pode encarar um assunto, determinando a pluralidade de propriedades distintas. O olhar crítico de Stanislavski não apenas registra uma experiência artística, mas *investiga sua natureza*, procura *apresentar definições e princípios* que expliquem a arte da cena e, mais especificamente, a arte do ator.

Assim sendo, não causa espanto verificar, na leitura dos cadernos de anotações artísticas dos anos subseqüentes, que o termo gramática se torne cada vez mais presente em suas notas e reflexões. Não se trata de mais um tema, mas a evidência de uma *força latente* que gradualmente transforma essa escrita, saciando sua necessidade de definições e fazendo desabrochar o que poderíamos chamar de uma *metalinguagem*⁴⁴ da arte do ator. Desse modo, a descrição do acontecimento teatral ou do efeito obtido cede gradualmente espaço a um outro tipo de registro no qual Stanislavski tenta *explicar* o evento, concentrando sua reflexão não no produto alcançado, mas no *processo de criação*, na análise do percurso que o levou àquele resultado, procurando entender a relação entre os *procedimentos* e as *causas* de seus êxitos e fracassos. O trabalho criador do ator começa então a ser literalmente dissecado, decomposto em seus vários elementos constituintes e testados empírica e exaustivamente em sua própria atividade artística.

O exercício permanente desse olhar gera, com o tempo, toda uma gama de conceitos sobre o processo de criação e a arte de interpretar. Por conseguinte, conforme os cadernos se acumulam, tem-se a formação progressiva de uma *terminologia específica e inaugural*. Específica porque se aplica às questões que envolvem a cena e o trabalho do ator; inaugural pois é preciso não esquecer que Stanislavski explora um território nunca antes mapeado no teatro ocidental – o processo de criação do ator.

⁴⁴ Estamos empregando a classificação proposta por Roman Jakobson sobre as diferentes funções da linguagem: segundo o autor, quando as mensagens são explicativas e estão centradas no próprio código, sua função é metalingüística. Daí a metalinguagem ser uma linguagem que descreve, que explica uma outra linguagem. JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971. Página 127.

A anotação que reproduzimos a seguir ilustra bem a transformação e o apuramento do olhar crítico de Stanislavski que estamos discutindo:

O sentimento de verdade = a sensibilidade em relação a tudo que é possível e impossível na vida, conhecido e desconhecido de acordo com a percepção de vida⁴⁵.

Esse sentimento é necessário para a análise do papel, para o controle da imaginação da ação, do bem estar físico e mental, para o estabelecimento do bem-estar da vida em cena.

Como dirigir esse sentimento, como desenvolvê-lo.

Cada um possui esse sentimento, pois ele é indispensável na vida prática, onde ele se desenvolve.

Em alguns, ele é mais aguçado; em outros, mais banal.

Como desenvolvê-lo? Eu ainda não o sei.

Sei somente que o conforto cênico, os clichês do ator, a convenção teatral enfraquecem muito esse sentimento, sobretudo na cena, onde a verdade convencional nada tem a ver com a verdade real, a da vida.

A verdade cênica – é mentira do começo ao fim.

Estando habituado à mentira, fica difícil aprender a verdade.

46

Acreditar na realidade daquilo que se passa em cena é também uma faculdade importante do ator, que se apresenta graças às experiências afetivas vivenciadas.⁴⁷

O registro não possui data precisa, mas pela comparação com as informações das notas precedentes pode-se inferir que o texto seja de meados de 1910, portanto, vinte e um anos depois da anotação que analisamos anteriormente.

Nesse entretempo, Stanislavski havia conquistado fama e reconhecimento como ator e encenador, primeiro na Sociedade Moscovita de Arte e Literatura e, posteriormente, no Teatro de Arte de Moscou (TAM), companhia profissional fundada em parceria com

⁴⁵ O sentido fica absolutamente claro no original. É como se cada pessoa possuísse uma “régua” pessoal que medisse a sensação de vida e avaliasse as coisas com essa medida.

⁴⁶ Respeitamos a diagramação do original. Nas anotações desse período, não há mais a separação por datas ou numeração das anotações, apenas espaços em branco entre um bloco de texto e outro.

⁴⁷ In: *Собрание сочинений в 9-ти томах* [Coletânea de escritos em 9 volumes], vol 5, livro 1, Художественные записи 1908-1913 [Anotações artísticas 1908-1913], página 496.

Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko em 1898. O sucesso e prestígio não o afastaram de suas investigações sobre os meios técnicos e o trabalho de criação do ator, ao contrário, provocaram a urgência de respostas para as suas indagações artísticas. Os resultados alcançados ao longo de vários anos de experimentação e estudo foram organizados como um sistema de elementos e princípios que estariam na base do trabalho criador do ator. O chamado sistema Stanislavski⁴⁸, como ficou conhecido, era transmitido na prática em pequenos grupos formados por atores aprendizes e artistas que ele reunia nos estúdios de pesquisa que fundou.

Em 1910, ano provável do registro que reproduzimos, Stanislavski já havia concebido as linhas gerais de seu sistema e trabalhava com alguns atores do Teatro de Arte de Moscou no ensino e aprimoramento de seus elementos.

Nas anotações artísticas dessa época, podemos perceber que os programas e elencos dos espetáculos montados não mais ocupam as páginas dos cadernos, que registram, em seu lugar, esboços de noções, apontamentos de idéias e assuntos a serem desenvolvidos, rascunhos de palestras, discussão das partes que compõem o sistema, as primeiras formulações de alguns conceitos, tais como processo da vivência, círculo de atenção e concentração, sentimento de verdade e tempo-ritmo, entre outros⁴⁹.

Na nota selecionada, Stanislavski procura definir o “sentimento de verdade”, componente que desempenha um papel importante em seu sistema. O conceito é apresentado por *aproximações* e por exemplos que vão gradualmente delineando seus contornos. Esse tipo de procedimento trabalha com a noção de *pluralidade*, ou seja, com a

⁴⁸ O primeiro esboço surge em 1906 e até 1938 Stanislavski trabalhou na revisão de seus conceitos.

⁴⁹ Vide como exemplos as páginas 392-393 e 417-423 do Tomo 5, primeiro livro. СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 9-ти томах* [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 9 volumes*]. Existe uma edição reduzida e editada (com cortes) dessas anotações publicada em francês. STANISLAVSKI, C. *Notes artistiques*. Circé, 1997. Os exemplos citados do original correspondem às páginas 119-121 e 148-156 dessa edição.

multiplicidade de ângulos que delimitam o objeto em um contexto habilmente articulado. Assim sendo, apreendemos a noção que o conceito encerra pela *inter-relação* que se estabelece entre todas as informações apresentadas. É o *conjunto* que nos revela o sentido final.

Esse modo de definir é uma característica do discurso stanislavskiano. Vinte anos depois desse registro, quando ele redige a sua gramática do ator, é dessa mesma maneira que ele vai organizar o texto e apresentar seus conceitos⁵⁰.

Não podemos deixar de assinalar que existe um vínculo profundo entre o conjunto das anotações artísticas e os conceitos da gramática, uma relação que não se refere somente ao conteúdo trabalhado: a cada anotação que Stanislavski registra há um processo vital em curso, pois:

é através da linguagem, isto é, da palavra, que o espírito toma o primeiro contato com um conceito.⁵¹

Nesse sentido, podemos dizer que essas cadernetas são uma espécie de *berço* das formulações de Stanislavski; em outras palavras, elas *acolhem as primeiras tentativas conceituais* do mestre russo, oferecendo-nos informações preciosas sobre a formação e a evolução de seu pensamento artístico-pedagógico e, como teremos oportunidade de verificar mais adiante, elas prenunciam também o *tipo de obra* que ele irá escrever: o diário de um aprendiz, a pesquisa dos meios criativos do ator, a gramática, o testemunho como registro e discussão de um processo de criação.

A última edição russa de sua *Coletânea de escritos* apresentou as anotações divididas em três períodos: os registros de 1877 a 1897,

⁵⁰ Os danos causados à compreensão dos conceitos quando são eliminadas essas aproximações foram analisados por Sharon Marie Carnicke no artigo citado no começo deste capítulo.

⁵¹ MOLES, Abraham. A. *A criação científica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. Página 81.

os de 1907 a 1908 e os de 1908 a 1913⁵². Há uma versão reduzida desse material publicada em língua francesa pela editora Circé⁵³.

Ainda que as anotações discorram sobre diversos temas e apresente a reflexão de Stanislavski sobre várias questões, torna-se evidente que a problemática que envolve o ator e seu processo de criação se configura como *centro* desse pensamento artístico.

1.2.2 Outras tentativas textuais

A riqueza da atividade escrita de Stanislavski é testemunhada por outros documentos encontrados em seus arquivos. Abordaremos cronologicamente alguns desses registros para continuarmos a percorrer o percurso de sua produção textual.

Ele relata em *Minha vida na arte*⁵⁴ que sonhara fazer carreira como cantor de ópera e que chegara a fazer aulas de canto com Fiódor Pietrovitch Komissarjevski, famoso tenor da época e pai da atriz Vera Komissarjevskaja. Desse período, há em seus arquivos um manuscrito datado de 1885 e intitulado “Devaneios sobre a forma como eu conceberia e interpretaria o papel de Mefistófeles na ópera Fausto de Gounod”⁵⁵.

Vemos que a indagação presente nas anotações artísticas – como fazer uma personagem de maneira viva e vibrante? – extrapola os limites dos comentários das cadernetas e manifesta-se em outras formas textuais, indicando-nos o tipo de escrita que Stanislavski pratica: o registro de uma *visão criadora*, de um olhar que se volta

⁵² СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 9-ти томах* [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 9 volumes*], vol 5, livro 1, Художественные записи [Anotações artísticas].

⁵³ STANISLAVSKI, C. *Notes artistiques*. Circé, 1997.

⁵⁴ Edição brasileira. Capítulo: o interregno, páginas 130-132.

⁵⁵ Vide estudo de N. Volkov, K.S. Stanislavski y “Mi vida en el arte”, que acompanha a edição cubana da autobiografia. IN: STANISLAVSKI, K. *Mi vida en el arte*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985. Página 13.

essencialmente para a *natureza* do trabalho do ator e o *processo de criação* de uma personagem.

A prática na encenação dos espetáculos da Sociedade Moscovita de Arte e Literatura faz surgir os “cadernos de direção”, nos quais sua imaginação cênica é literalmente traduzida em palavras e esquemas de movimentação. Verdadeiro patrimônio para os historiadores, esse material testemunha não só uma atividade individual, como também o nascimento da *mise en scène* moderna pelas mãos de um de seus mais ilustres protagonistas.

No final dos anos 1890, vários registros de suas anotações artísticas demonstram uma inquietação e um desejo: transformar a Sociedade em uma companhia profissional de envergadura. A materialização desse sonho ocorre em 22 de junho de 1897 em um encontro marcado com Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko no restaurante Slavianski Bazar. Após uma conversa que durou dezoito horas, foram lançadas as bases de uma companhia teatral denominada inicialmente Teatro de Arte ao Alcance de Todos, que ficaria mundialmente conhecida como o Teatro de Arte de Moscou (TAM). Na abertura dos trabalhos do grupo, em 14 de junho 1898, Stanislavski faz um discurso anunciando algumas características importantes da empreitada:

[...] Estamos abraçando uma causa que não possui um caráter simples, individual, mas social.

Não se esqueçam que almejamos iluminar a vida sombria da classe pobre, proporcionar a essas pessoas felicidade, minutos estéticos em meio às trevas que as envolvem. Almejamos criar o primeiro teatro conseqüente, moral e acessível a todos. A esse alto objetivo dedicamos a nossa vida.⁵⁶

⁵⁶ *Собрание сочинений в 9-ти томах* [Coletânea de escritos em 9 volumes]. Tomo 5, primeiro livro, páginas 31-32.

A tríade vida-teatro-formação, que aparece nesse texto, prenuncia a força geratriz de toda a obra vindoura de Stanislavski. De fato, se dermos um salto no tempo e analisarmos a natureza dos textos publicados por ele, veremos que na base de cada um deles é possível encontrar essa tríade fundamental. Pois é justamente nesse discurso de inauguração dos trabalhos da nova companhia que temos explicitada textual e publicamente, pela primeira vez, a existência dessa relação essencial do pensamento artístico stanislavskiano.

Não deixa de ser relevante notar que a acessibilidade não significava apenas a venda de ingressos a preços baixos, mas sobretudo a apresentação de um repertório artístico e a formação de um elenco que mostrassem ao espectador a “verdade da vida”⁵⁷, com a encenação dos clássicos russos, dos clássicos mundiais e das melhores obras da dramaturgia contemporânea.

O programa proposto representa a vertente russa do movimento de renovação cênica que ocorreu na Europa na segunda metade do século XIX, no qual o espetáculo teatral passava a ser considerado o resultado da articulação harmoniosa de todos os seus componentes, uma orquestração sob o comando e a responsabilidade de um único artista, o encenador.

A idéia de um conjunto equilibrado implicava a qualidade do trabalho de cada um e, no caso específico do ator, solicitava a integração de todo o elenco no mesmo nível artístico, colocando em discussão o caráter técnico do ofício e a decorrente necessidade do agenciamento de um plano de formação para o ator. O encenador surgia, então, “como mediador entre a técnica e a totalidade da representação teatral, ou seja, como o responsável pela codificação do espetáculo e por propiciar os meios de formação dos seus intérpretes”.⁵⁸

⁵⁷ Vimos anteriormente a importância dessa noção para Stanislavski.

⁵⁸ SANTOS, Maria Thais Lima. *V. Meyerhold, o encenador pedagogo*, página 52.

Essa necessidade de uma gramática para o ator é, portanto, não um desejo individual isolado mas uma reivindicação histórica que coloca em evidência uma *falta*, uma *carência* que urge remediar.

Stanislavski procura dar forma escrita à sua investigação. Em uma carta à sua amiga e atriz Vera Kotliarevskaja, datada de 21 de junho de 1902, ele comenta:

Agora, finalmente, posso falar com a senhora sem pressa. Então, a senhora, coitada, atua e eu, felizado, descanso. Trocamos os papéis. Mas, provavelmente, repouso absoluto não é o meu destino. Tenho vontade de trabalhar em meu livro, que avança com dificuldade devido às minhas capacidades literárias.

[...]

Quero tentar escrever alguma coisa como um manual para os artistas principiantes. Um tipo de gramática da arte dramática, algo como um livro de tarefas para os estudos práticos preparatórios. Que vou testar na escola. É claro, tudo isso vai estar bastante abstrato, como a própria arte, e por isso mais difícil e mais interessante fica o problema. Temo que não vou conseguir resolvê-lo.⁵⁹

Essa carta nos indica três elementos diferentes amalgamados em um mesmo projeto: um manual, um tipo de gramática e um livro de tarefas. Embora os conteúdos estejam relacionados e combinados, perceber distintamente as diversas naturezas envolvidas nos fará compreender as tensões que existem nessa vontade de Stanislavski e a abrangência de seu propósito. Vejamos, então, cada um dos componentes anunciados.

Propor um manual significa oferecer, por assim dizer, uma orientação, um guia reunindo noções, conselhos e ensinamentos relativos ao trabalho do ator. Sabemos, no entanto, que Stanislavski almejava algo mais do que um conjunto de recomendações; ele

⁵⁹ *Собрание сочинений в 9-ти томах* [Coletânea de escritos em 9 volumes]. Tomo 7, página 456.

pretendia escrever, conforme suas próprias palavras, “um tipo de gramática”.

Esse comentário deixa transparecer um outro projeto. A gramática é, por natureza, uma regulamentação, a normatização dos elementos e dos processos que constituem e caracterizam um determinado sistema – no caso visado por Stanislavski, uma arte. A gramática envolve um grau diferente de complexidade e exige necessariamente um outro nível de objetivação. O objeto, ou seja, o trabalho do ator, considerado nessa perspectiva, adquire contornos de ciência.

Já o livro de tarefas representa, nesse conjunto, um prolongamento da gramática, no qual o aluno-ator tem condições de se apropriar dos conceitos apreendidos por meio de sua aplicação prática em exercícios específicos. A idéia da criação de um conjunto de exercícios ou “tarefas” sugere a existência de um programa de *treinamento* específico para o ator.

Essas breves considerações nos mostram que o livro sonhado por Stanislavski reúne, em essência, vários outros. Embora nesse momento as fronteiras entre eles se encontrem desvanecidas, temos anunciada nessa carta a concepção não de um único livro, mas de uma *obra completa*. Tal é a magnitude do projeto stanislavskiano. Um desafio para uma vida inteira⁶⁰.

É interessante observar que toda a futura produção literária de Stanislavski irá mobilizar um desses três pólos presentes nessa intenção inicial: ora um relato das experiências de vida e conselhos, ora a apresentação de uma metodologia para o trabalho do ator, ora a sua aplicação prática e o exercício contínuo de seu conteúdo.

Há outro dado importante que é preciso destacar. Os textos mencionados aqui colocam em evidência uma outra função exercida

⁶⁰ A concretização do projeto anunciado nessa carta de 1902 o perseguirá por toda a vida. Em 7 de agosto de 1938, data de seu falecimento, Stanislavski mantinha, ao lado de sua cama, os manuscritos que estava revisando para a publicação da segunda parte de sua “gramática”.

por Stanislavski que foi apenas indicada no item anterior: a de pedagogo. O “mestre Stanislavski” *já existe* nesse olhar que procura entender o fenômeno *para explicá-lo a si e ao outro*, não sendo, portanto, um papel desempenhado tardiamente em sua vida artística. O Stanislavski pedagogo *já está em ação* nessa necessidade de *transmissão* de um conhecimento, nessa vontade de redigir um texto que pudesse servir aos atores iniciantes. Verifica-se, desse modo, que Stanislavski, em suas anotações e tentativas textuais, trabalha e amadurece essa *necessidade metalingüística* de seu ofício, procurando realizar o desejo, expresso na carta a Vera Kotliarevskaja, da redação de uma pedagogia voltada para o ator. Temos, então, sob a égide do “primeiro livro” sonhado, o vislumbre de toda uma *obra pedagógica em gestação*.

Sabemos que essa preocupação com a formação do ator é um fenômeno que “acompanhou o movimento de sistematização do trabalho de encenação”⁶¹, e talvez esse fato corrobore a nossa impressão de que é natural um encenador como Stanislavski se ocupar de tais questões. Por outro lado, no entanto, não podemos deixar de verificar que, apesar do surgimento de várias metodologias para o trabalho do ator no decorrer do século XX, efetivamente, *poucos encenadores tornaram-se mestres* de atores. Sendo assim, podemos dizer que a capacidade de ensinar é, sem dúvida, um outro talento que se agrega às muitas habilidades de Konstantin Stanislavski.

Esse questionamento que ele faz sobre a arte teatral e os elementos que compõem o processo de criação do ator, perceptível nas referências citadas aqui anteriormente, gera algumas tentativas importantes de produção textual, como as várias anotações reunidas sob o título “Materiais preparatórios para a obra sobre a atividade criadora do ator” ou ainda o “Livro de cabeceira do artista dramático”, para o qual ele havia previsto os seguintes capítulos: a natureza do artista, a mestria do artista, a escola do artista, a prática do artista,

⁶¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, página 30.

ética e higiene do artista, o diretor. O rascunho, que nas próprias palavras de Stanislavski era definido como “uma gramática da arte dramática”⁶², data dos primeiros anos do século XX⁶³ e não foi finalizado. Posteriormente, Stanislavski agruparia todo o material, intitulando-o “Conhecimentos práticos e bons conselhos para os artistas que iniciam sua carreira e para os alunos de arte dramática”⁶⁴.

Se observarmos atentamente os assuntos tratados nos capítulos propostos, compreenderemos por que ele decide arquivar seus textos: apesar de abordarem aspectos intimamente relacionados ao trabalho do ator, não existe neles qualquer indicação sobre os elementos e processos que constituem a arte do ator, como o próprio termo gramática requer, daí a tensão entre forma e conteúdo, entre o desejo de Stanislavski e a concretização textual que realiza, pois os “bons conselhos” não formam uma gramática. Nesse momento, Stanislavski escreve *sobre o que ele já conhece*, isto é, as noções e os truques que ele adquiriu ao longo de sua experiência artística. Será preciso uma mudança de perspectiva para solucionar o problema de seu projeto artístico literário: no lugar de registrar o que ele adquiriu, será preciso enfrentar o desconhecido, pesquisar na prática de trabalho os princípios fundadores da arte do ator, procurar as respostas, debruçar-se sobre o fenômeno *per se*, centrando-se não no resultado, mas no processo de criação e seus procedimentos para, ecoando a anotação

⁶² VOLKOV, N. K. S. Stanislavski y “Mi vida en el arte”. In: STANISLAVSKI, Konstantin S. *Mi vida en el arte*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985. Página 16.

⁶³ Há uma divergência de datas na bibliografia consultada. O comentador da edição russa, publicada na década de 50, da *Coletânea de escritos* de Stanislavski, N. Volkov, assinala que não existe indicação precisa de data para esse manuscrito. Os especialistas sugerem o período provável de composição do texto, isso é, os primeiros anos de 1900, após minuciosa leitura e análise de outros escritos que compõem o arquivo de Stanislavski. A nova edição da *Coletânea de escritos*, publicada na década de 90, apresenta o texto sem data e coloca-o entre outros escritos produzidos nos anos 1906-1907. Jean Benedetti, em seu livro *Stanislavski: his life and art*, afirma que tanto o “Livro de cabeceira...” como os “Conhecimentos práticos...” são de 1907 (cf. página 200). A discussão sobre a ordem cronológica dos textos não é relevante para a nossa pesquisa. Importa verificar que Stanislavski, em um curto período – de 1902, data da carta para a atriz Vera Kotliarevskaja, a 1907 – realiza várias tentativas textuais de composição de sua gramática.

⁶⁴ VOLKOV, N. Op. Cit. página 16.

artística que analisamos, “levar a vida para o palco”. Essa transformação ocorre no período de 1902 a 1906.

Em setembro de 1902, o Teatro de Arte de Moscou adquiria sua sede própria, mostrando ao público espetáculos que utilizavam os mais modernos recursos disponíveis em iluminação e cenografia. Apesar do alto nível artístico que a companhia havia conquistado, Stanislavski estava insatisfeito com as montagens das peças simbolistas que havia realizado e sentia a necessidade de explorar novos caminhos. Ele propõe, então, a fundação de um núcleo de pesquisa ligado ao TAM que se dedicaria à experimentação do espaço cênico, do design e do trabalho do ator. A idéia encontra enorme resistência na companhia, e o projeto é concretizado somente três anos depois, em 1905, fora dos limites do Teatro de Arte e graças ao empenho pessoal de Stanislavski, que pagou com recursos próprios todos os gastos relacionados ao empreendimento.

Um verdadeiro laboratório de pesquisa prática dedicado à investigação da linguagem cênica e da capacidade expressiva do ator, esse núcleo de estudos, sob a direção de Vsievolod Meierhold, ficou conhecido como o Estúdio da Rua Povarskaia⁶⁵. Apesar de seu precoce fechamento, em maio de 1906, a experiência mostrou-se decisiva para os dois encenadores, que puderam reafirmar a partir desse momento, cada um a seu modo, a necessidade do desenvolvimento de uma atividade específica dedicada à experimentação. No caso de Stanislavski, haverá uma verticalização das questões que envolvem o processo de criação do ator no teatro.

O ano de 1906 é marcado por uma profunda crise artística na trajetória de Stanislavski. Sua crescente insatisfação com os rumos de seu trabalho como ator e diretor do TAM, a urgência de respostas para os problemas que ficaram sem solução nas atividades realizadas no Estúdio da Rua Povarskaia, a perda do prazer em atuar e a percepção

⁶⁵ Para o detalhamento desse tema, vide GAUSS, Rebecca B. *Lear's daughters: the studios of the Moscow Art Theatre 1905-1927*.

de uma crescente fossilização dos personagens representados diariamente fazem com que ele se recolha e analise profundamente seu trabalho. Dessa crise, surge uma outra tentativa de redação de sua tão sonhada “gramática”. Sua esposa Lilina, também atriz do TAM, relata essa fase em uma carta de 3 de junho de 1906 escrita para Olga Knípper-Tchekhova⁶⁶, oferecendo-nos um retrato primoroso desse momento decisivo da trajetória artística de Stanislavski:

Agora algumas palavras sobre nosso marido. Ele está feliz, acha que o ar do norte e o clima⁶⁷ combinam com ele; está acostumando-se com isso. Mas, entre nós, passamos nosso tempo de maneira muito estranha; ele não faz caminhadas nem natação e toma pouco ar: fica em uma sala sentado na penumbra, escrevendo e fumando o dia todo. Escreve, ao que parece, coisas interessantes, sob o título: *Um rascunho – manual de arte dramática*.

Sou muito rigorosa em minhas opiniões sobre os escritos dele e muito dura, mas do que ele me leu das anotações eu gostei.⁶⁸

Assim começa o processo de sistematização e redação de suas idéias acerca do trabalho de criação do ator. Temos com essa carta, tal qual uma certidão de um cartório, o registro de nascimento da gramática de Stanislavski.

Tudo o que estava esboçado até aqui adquire contornos mais precisos. Existe uma mudança qualitativa entre esse “Manual de arte dramática” e os escritos precedentes como os “Conhecimentos práticos e bons conselhos para os artistas que iniciam sua carreira e para os alunos de arte dramática”. A tônica dos “bons conselhos” cede espaço a um *esforço conceitual* que procura definir os princípios e elementos do trabalho criador do ator. Como tivemos oportunidade de demonstrar

⁶⁶ Viúva de Anton Tchekhov, atriz do Teatro de Arte de Moscou e amiga do casal.

⁶⁷ O casal encontrava-se de férias na Finlândia.

⁶⁸ TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. Página 305.

anteriormente, esse esforço está registrado também em suas anotações artísticas dessa época.

Há um outro texto desse período que nos interessa destacar. Em alguns números da revista teatral *O Artista Russo* apareceram publicados, em 1907 e 1908, alguns fragmentos do que os comentadores russos da obra stanislavskiana consideram como “o seu primeiro trabalho literário”⁶⁹. Intitulado “O Teatro de Arte. Começo de temporada. Notas de Konstantin Serguieievitch Stanislavski”, o texto apresenta comentários sobre a arte teatral e o trabalho do ator na *forma de um diário* de um artista e de um diretor. O crítico russo N. Volkov assinala que, décadas depois, quando Stanislavski publica seu livro dedicado à gramática, é sob essa mesma forma do diário que ele apresentará seus conceitos⁷⁰. Segundo Volkov, “a partir desse

⁶⁹ VOLKOV, N. K. S. Stanislavski y “Mi vida en el arte”. In: STANISLAVSKI, Konstantin S. *Mi vida en el arte*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985. Página 16.

⁷⁰ *O trabalho do ator sobre si mesmo* no original russo é o diário de um estudante de teatro chamado Kostia. O texto começa assim:

Introdução

.... em fevereiro de 19..., na cidade de N., onde eu estava a serviço, fui convidado, com meu companheiro que também era taquígrafo, a tomar notas da conferência pública do famoso artista, *régisseur* e pedagogo Arkadi Nikoláievitch Tórtsov. Esta conferência determinou meu destino posterior: nasceu em mim uma insuperável atração pela cena, e agora fui admitido na escola do teatro; começarei logo minhas aulas com o mesmo Arkadi Nikoláievitch Tórtsov e seu ajudante Ivan Platónovich Rakhmánov.

Sinto-me infinitamente feliz por ter concluído meu antigo estilo de vida e empreender um novo caminho.

No entanto, há coisas do passado que me são úteis. Por exemplo, a minha taquigrafia.

E se eu anotar sistematicamente todas as aulas, se possível taquigraficamente? Assim poderia formar todo um manual e repetir todo o trajeto percorrido! Finalmente, quando for um artista, essas anotações vão me servir de bússula nos momentos difíceis do trabalho.

Está resolvido: tomarei notas em forma de diário.

Diletantismo

..... de 19....

Esperávamos hoje emocionados nossa primeira lição com Tórtsov [...].

A indicação temporal que caracteriza os registros de um diário e a introdução da narrativa da personagem foram apagadas na versão americana e, conseqüentemente, nas traduções ocidentais que dela resultaram. Por isso, o livro *A preparação do ator* não possui nenhum traço dessa escolha de Stanislavski. Segue-se a referência bibliográfica do trecho apresentado:

СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 9-ти томах* [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 9 volumes*]. Tomo 2, páginas 45 e 46.

momento” – da divulgação do texto na revista –, “ ‘o diário’ converte-se em seu gênero literário”.

A observação é válida por resgatar do esquecimento essa primeira publicação. Porém, ela é redutora no que concerne o vínculo da gramática a esse texto em especial. A escrita cotidiana, o registro vivo dos acontecimentos da vida é um tipo de texto que Stanislavski praticou durante anos a fio. Há centenas e centenas de páginas escritas em seus arquivos que comprovam isso. Além das anotações artísticas – que não são estritamente um diário, mas cuja forma está muito próxima de um registro cotidiano –, temos os cadernos intitulados “diários” e ainda os “diários de direção”⁷¹. Nesses cadernos, Stanislavski registra dia após dia as atividades desenvolvidas no teatro: os dias de ensaio, o que se fez, o que se discutiu, a que horas terminou, o processo de criação de um espetáculo, etc. Portanto, não é especificamente este texto publicado na revista em 1907 que demonstra a escolha por uma forma determinada de escrita. As anotações diárias, o diálogo consigo mesmo, a reflexão que se mistura aos pequenos fatos da vida cotidiana são características da escrita stanislavskiana. Nada mais natural do que ele usar o tipo de texto que ele mais conhece e pratica na apresentação de seu sistema. O autor Stanislavski não nasce do nada, no momento em que consegue sua primeira publicação. O autor Stanislavski é forjado a cada frase que ele registra, a cada enfrentamento da folha em branco, a cada experiência vivida que ele consegue transpor ou traduzir em palavras escritas.

Por isso a nossa tentativa de traçar os caminhos de sua obra abordando não somente o que foi publicado, mas, principalmente, *a matéria textual* que vai sendo aos poucos organizada.

⁷¹ Alguns diários foram publicados na *Coletânea de escritos* em 9 volumes. Vide, por exemplo, tomo 5, livro 2, páginas 239-253 e 270-279.

1.2.3 O primeiro livro publicado

Nos anos que se seguem, Stanislavski continua a trabalhar como ator e encenador do Teatro de Arte de Moscou, empenhando-se cada vez mais na pesquisa dos elementos que compõem a arte de interpretar e o processo criador do artista teatral. Ele divulga alguns resultados de suas investigações em discursos, pequenos artigos e entrevistas publicados de maneira dispersa em vários jornais⁷² da época.

O sistema *existe* e evolui na prática artística cotidiana, no diálogo com seus alunos e nos *laboratórios* de pesquisa que fundou⁷³.

Se por um lado ele não formaliza seus conhecimentos em uma publicação em livro, por outro, as prateleiras de seu escritório transbordam de rascunhos e anotações para uma futura obra, um livro que apresentaria detalhadamente um método de trabalho para o ator, uma sistematização do fazer teatral cuidadosamente formulada e testada ao longo de anos de trabalho artístico.

Enquanto Stanislavski gesta cuidadosamente seu projeto, em 1916 Fiodor Komissarjevski⁷⁴ publica o livro *A criação do ator e a teoria de Stanislavski*⁷⁵, apresentando em linhas gerais os princípios do famoso “sistema Stanislavski”.

⁷² Esse material encontra-se reunido nos volumes 5 e 6 da *Coletânea de escritos* de Konstantin Stanislavski, 2ª edição russa publicada em 9 volumes [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 9-ти томах*].

⁷³ Depois do Estúdio da Rua Povarskaia (1905-1906), foram criados vários outros espaços dedicados exclusivamente à pesquisa de linguagem e ao treinamento do ator. Dentre os vários núcleos, destacam-se o Primeiro Estúdio (1912-1924), o Segundo Estúdio (1916-1924) e o Terceiro Estúdio (1920-1926).

⁷⁴ Meio-irmão da atriz Vera Komissarjevskaja, diretor, teórico e professor de teatro. Encenou várias peças no Teatro Mali e óperas no Teatro Bolshoi

⁷⁵ КОМИССАРЖЕВСКИЙ, Ф. *Творчество актёра и теория Станиславского*. Петроград: Свободное Искусство, 1916. [KOMISSARJEVSKI, F. *A criação do ator e a teoria de Stanislavski*. Petrograd: Svobodnoe Iskustvo, 1916].

Três anos depois, em 1919, é a vez de Mikhail Tchekhov⁷⁶ redigir para a revista *Gorn*⁷⁷ dois artigos intitulados “Sobre o sistema de Stanislavski”⁷⁸, nos quais descrevia resumidamente a aplicação prática da teoria do mestre russo com o qual trabalhava.

No mesmo ano, Evgueni Vakhtangov, colega de Mikhail, também discípulo e professor assistente de Stanislavski, publica na revista *Noticiário do Teatro*⁷⁹ uma crítica a esses três textos – o livro de Komissarjevski e os dois artigos de M. Tchekhov –, expondo de maneira clara as conseqüências da falta de uma publicação de Stanislavski sobre seu próprio trabalho:

Àqueles que escrevem sobre o sistema de Stanislavski

Ainda não existe um livro de K.S.⁸⁰, não se encontrará na imprensa uma palavra assinada por ele sobre as leis artísticas que descobriu e, em particular, sobre as leis do teatro. No entanto, quantas críticas já não se encontram nos jornais, nas revistas, nas coletâneas sobre o que se chama o Sistema de Stanislavski. Surgiu até mesmo um livro inteiro consagrado à crítica do ensinamento de Stanislavski, e o autor não hesita em criticar diversos pontos desse ensinamento, expondo-os de maneira fantasista⁸¹.

Quando os artigos ou um livro desse gênero caem nas mãos das pessoas que trabalham diretamente com

⁷⁶ Sobrinho do dramaturgo Anton Tchekhov e discípulo de Stanislavski, participou ao lado de Vakhtangov do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

⁷⁷ A palavra russa Горн pode ser traduzida como “fornalha” ou “clarim”. Não temos elementos para precisar a tradução do título desta revista, por isso preferimos mantê-lo na língua russa, apenas transpondo o termo para os caracteres latinos.

⁷⁸ Горн. [*Gorn*] Moscou: v.2 e 3, 1919. O ensaio pode ser encontrado no livro de Mikhail Tchekhov *Herança literária em 2 volumes* [Чехов, М. Литературное наследие в двух томах]; vol 2, páginas 34-52.

⁷⁹ *Вестник Театра*. Moscou : n.14, 1919. Uma tradução francesa da crítica de Vakhtangov pode ser encontrada no livro que reúne seus escritos: VAKHTANGOV, Evgueni. À ceux qui écrivent sur le système de Stanislavski. In: *Écrits sur le théâtre*. Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 2000. páginas 264 - 266.

⁸⁰ Konstantin Stanislavski.

⁸¹ Vakhtangov refere-se ao livro escrito por Komissarjevski.

K.S., só lhes resta se interrogar, se admirar e esperar pacientemente o momento em que se publicará as obras de K.S..

O que dirão esses críticos tão ousados e apressados quando eles constatarem que seus textos surpreendentes e chocantes, ditados pela indignação de um nobre coração, são somente a resposta para as suas próprias elucubrações. O que dirá, por exemplo, Fiodor Fiodorovitch Komissarjevski, que considera que Stanislavski “negou e ignorou a imaginação criadora”, quando ele descobrir que este considera a imaginação como a “segunda natureza do ator” e que todo o seu sistema de educação do ator é construído justamente para fazer triunfar a imaginação criadora. [...] O que dirá F. F. quando ele ler que na terminologia de Stanislavski a “ação transversal” da peça não é a “emoção principal” ou a “entonação principal” (como supõe F.F.), mas o que essas palavras muito simples designam, isto é, a ação que se persegue durante toda a peça. [...]

Um livro que critica uma doutrina, se ele é publicado antes mesmo que a própria doutrina o seja, é inválido pelo simples fato que as referências às proposições da doutrina, as citações e os termos escolhidos pelo crítico podem se revelar ridiculamente injustificados, se se verifica que os ditos termos, proposições e citações não figuram no material criticado, ou ainda (o que é pior) que eles designam completamente outra coisa que o que supõe o autor do livro.

[...] Não se pode evitar de ficar um pouco triste quando aparece um artigo de revista que tenta resumir a parte prática da doutrina de K.S. e que esse artigo seja assinado por alguém que conhece diretamente o mestre⁸². Fica-se triste porque as coisas caras e preciosas, frutos de uma extraordinária intuição criadora, fonte de tanta alegria e luz, não podem ser transmitidas em sua plenitude sob a forma de um resumo seco. Um resumo sem o livro que ele resume não resulta em nada, pois se torna impossível verificar. Um resumo deixa sempre uma impressão de desordem, se ele não segue o plano e a lógica do próprio livro; a parte prática é forçosamente a que mais sofre com o resumo, sobretudo se ela trata de assuntos cuja estrutura frágil exige obrigatoriamente uma exposição detalhada, clara e exhaustiva.

⁸² Alusão a Mikhail Tchekhov.

Os volumes 2 e 3 da revista *Gorn* publicam um artigo intitulado “Sobre o sistema de Stanislavski”. Conheço pessoalmente o talentoso autor desse artigo, sei como ele percebe e compreende a doutrina de K.S., acredito que ele só tinha boas intenções ao escrever esse artigo, mas não posso deixar de fazer-lhe algumas observações.

[...]

Se se pode expor a doutrina de Stanislavski antes que ele mesmo o faça, o enunciado não pode ter outra forma que a de um rápido exame. O enunciado da parte puramente prática, que está fundamentada sobre uma aquisição sistemática, conduzida do interior, pode ser prejudicial para aqueles que o consideram um manual prático do trabalho teatral. Nenhum manual pode ensinar a escrever versos, nem a pilotar um aeroplano, nem a educar em si as habilidades necessárias a um ator, muito menos ensinar a arte dramática. [...]⁸³

Esse artigo de Vakhtangov é emblemático da confusão que cerca a transmissão da obra stanislavskiana. De um lado, essa gramática tão sonhada que adquire forma ao longo dos anos, que existe na prática e pulsa no trabalho de vários atores, mas que é transmitida apenas oralmente, na relação direta que se estabelece entre aluno e professor, entre Stanislavski e seus discípulos. De outro, a ausência de uma publicação autoral que definisse e anunciasse os princípios e elementos que compõem essa prática teatral, favorecendo o aparecimento de várias versões e definições do que seria a gramática de Stanislavski, nenhuma delas, entretanto, de sua autoria.

Conseqüentemente, durante muito tempo, seu sistema foi divulgado, discutido e escrito por *terceiros*, o que provocou uma distorção natural que é característica de qualquer ato de comunicação indireta. Esse tipo de transmissão criou o primeiro mal-entendido em relação ao seu sistema e instituiu um hábito que permaneceu mesmo depois de Stanislavski ter finalmente publicado sua gramática: o

⁸³ VAKHTANGOV, Evgueni. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 2000. Página 265.

costume de se divulgar não o que ele formulou, mas a interpretação que cada um fez do que ele propôs e do que se ouviu dizer a respeito.

Há vários indícios que podem explicar os motivos que levaram o mestre russo a adiar a realização de um livro sobre o seu sistema. Não existe, no entanto, nenhum registro – uma carta ou uma anotação em seu diário – que comprove e esclareça as razões dessa delonga. Desse modo, podemos apenas formular *hipóteses* para discutir a questão. Consideraremos três fatores para uma breve reflexão. Primeiramente, não podemos esquecer que a sua técnica é inteiramente empírica, ou seja, ele parte de sua própria experiência para formular um princípio ou um conceito. Ele observa, recorta um problema, formula uma hipótese, investiga diferentes caminhos, testa inúmeras vezes o resultado obtido para só então apresentar o esboço de uma proposição. Um processo lento e cuidadoso, já que a prática não desenha uma linha reta e os resultados não aparecem de maneira ordenada e previsível. Em segundo lugar, é preciso lembrar uma característica discutida aqui anteriormente: para Stanislavski não existe a noção de um texto definitivo. Isso vale tanto para o seu modo de operar a escrita quanto para a formulação de seu sistema. Como seria possível fixar algo que está sempre em transformação sem lhe causar algum tipo de mutilação? Por último, não podemos esquecer que, além das dificuldades que a escrita de uma gramática nunca antes formulada possa apresentar, Stanislavski enfrentou, no bojo do TAM, uma forte resistência às suas idéias e um certo desprezo pela pesquisa que realizava⁸⁴. Um ambiente nada acolhedor que provavelmente não contribuiu para priorizar *a necessidade da redação* e da publicação de seus conhecimentos sobre o teatro e a arte do ator.

Jean Benedetti, crítico e autor de vários estudos sobre Stanislavski, cita que o mestre russo, em 1918, já teria escrito um

⁸⁴ Vide as cartas a partir de novembro de 1906. In: TAKEDA, C. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. E também o capítulo From Moscow to New York. In: CARNICKE, Sharon. *Stanislavski in focus*.

livro sobre o sistema, mas que se recusara a publicá-lo⁸⁵. Não encontramos nenhuma referência sobre isso nas pesquisas de outros estudiosos da obra stanislavskiana ou algum indício da existência desse manuscrito. Apresentamos essa informação, portanto, apenas como *possibilidade* da existência de um eventual volume dedicado ao sistema. Seja como for, o fato irrefutável é que Stanislavski elabora, como vimos anteriormente, vários rascunhos sobre o tema desde os primeiros anos de 1902.

Será preciso aguardar ainda alguns anos para vermos nascer, durante a *tourné* do Teatro de Arte de Moscou pelos Estados Unidos realizada em 1922-1924, a publicação do primeiro livro de Stanislavski: não uma gramática da arte do ator, como a sua vontade havia alimentado por tanto tempo, mas uma *autobiografia*.

Resultado de uma encomenda feita por Morris Gest, então produtor responsável pela excursão do TAM, *Minha vida na arte* foi inicialmente publicada em 1924 em inglês com o intuito de ajudar na divulgação dos espetáculos apresentados e promover a imagem de Stanislavski em território americano.

O texto original, de mais de 400 páginas, foi considerado pelos responsáveis da campanha de marketing demasiado longo para ser lido como uma espécie de introdução geral aos espetáculos apresentados. A solução encontrada pela equipe americana foi a de “cortar os excessos” e *condensar* o texto do autor.

De volta à União Soviética, Stanislavski, descontente com o resultado final do livro, retomou o relato autobiográfico e decidiu reescrevê-lo completamente para a edição em língua russa, que saiu publicada em 1926. Uma breve leitura das duas versões revela as profundas diferenças que existem entre o texto da autobiografia publicado em inglês e o texto editado em russo, embora ambos

⁸⁵ Vide BENEDETTI, Jean. Les éditions occidentales des œuvres de Stanislavski et la diffusion de ses idées en Europe et aux États-Unis. In : AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (org). *Le Théâtre d'Art de Moscou : ramifications, voyages*. Paris : Ed. du CNRS, 2005. Página 80.

apresentem os mesmos título e autor. Abordaremos detalhadamente a questão no próximo capítulo de nosso trabalho.

Alguns anos mais tarde, por ocasião da realização da publicação de sua *Coletânea de escritos*, Stanislavski incluiu essa versão russa de *Minha vida na arte* no projeto. A autobiografia seria o primeiro volume da série a ser publicada, mas devido à sua morte em 1938, à participação da União Soviética na Segunda Grande Guerra e à crise social e econômica do período, a *Coletânea* foi lançada somente na década de 1950, com cortes da censura e a exclusão de alguns materiais que faziam parte do plano inicial aprovado pelo mestre russo. Até meados dos anos 1980 foi esse texto censurado pelo regime soviético que foi impresso e divulgado em todos os países de língua russa.

Embora seja um texto controlado pela censura, a edição russa está mais próxima do projeto literário inicialmente concebido por Stanislavski do que a publicação americana de 1923, e por isso, para os estudiosos da área teatral, o texto em inglês representa *apenas uma primeira versão* da redação final de *Minha vida na arte*. Assim, devido às diferenças existentes entre as duas versões, quando nos referimos à autobiografia stanislavskiana, torna-se necessário indicar qual das edições está sendo considerada.

Essa distinção entre os dois relatos passou despercebida para grande parte dos leitores ocidentais que, durante mais de setenta anos, teve como referência a versão reduzida americana, já que o texto russo, totalmente reescrito por Stanislavski, ficara praticamente desconhecido fora do território da então União Soviética.

Com a queda do regime na década de 1980, houve um movimento de resgate e releitura das obras produzidas durante o período soviético⁸⁶. Elaborou-se uma nova edição russa da *Coletânea*

⁸⁶ O resgate refere-se à recuperação das obras silenciadas pelo regime. É o caso dos escritos de Vsievolod Meierhold.

de escritos de Stanislavski, reintegrando textos que faziam parte do projeto inicial e os trechos censurados dos escritos do mestre russo, inclusive os de *Minha vida na arte*. Essa nova edição foi publicada em Moscou em nove tomos, entre 1988 e 1999. Até o momento, não existe nenhuma tradução disponível desse material que representa, no caso específico da autobiografia, a última versão aprovada pelo autor.

1.2.4 O sonho de uma grande obra

Quando Stanislavski volta da *tourne* internacional do TAM e decide reescrever seu relato para a edio russa, ele reorganiza o texto de acordo com uma orientao que no existia no livro *My life in art*: a de considerar a autobiografia como “um grande prefcio” de seu *prximo livro*, dedicado aos “mtodos de criao do ator”⁸⁷.

 curioso observar o anncio de um segundo livro quando foi preciso esperar tanto tempo pelo primeiro. E mais, Stanislavski tinha em mente no apenas um volume, mas dois. o que nos informa uma carta de 1925, um ano aps o retorno dos Estados Unidos, poca em que preparava⁸⁸ a edio russa de *Minha vida na arte*. Aps mostrar os rascunhos e ouvir as sugestes de vrias pessoas, Stanislavski recorre sua amiga Liubov Iakovlievna Gurievitch⁸⁹ para editar seu texto:

Kharkov
14 de junho de 1925

Cara, querida e sinceramente amada Liubov
Iakovlievna!

⁸⁷ Prefcio da edio russa de *Minha vida na arte*. Pgina 12 da traduo brasileira.

⁸⁸ Stanislavski reescreveu o texto por praticamente dois anos, de 1924 a 1926.

⁸⁹ Gurievitch (1866-1940) foi escritora, crtica, historiadora e consultora de Stanislavski para assuntos literrios. Escreveu vrios trabalhos sobre Stanislavski e tambm sobre o TAM.

Faz tempo que quero escrever para a senhora, mas a excursão do teatro pela URSS⁹⁰ é uma circunstância que nós não podíamos imaginar, até mesmo depois de tudo o que vimos e passamos na América. Eu estava o tempo todo ocupado e cansado. Eis a razão do silêncio. Hoje nosso contador vai para Moscou e aproveito a ocasião para enviar para a senhora chocolates. Isso é a única coisa notável por aqui.

Obrigado pela carta à R. K. Tamantsova⁹¹. Vejo e tenho a sensação por essa carta que a senhora se incomoda e se preocupa comigo. E fico com vergonha de estar explorando a senhora. Ainda não entrou na minha cabeça a idéia de que a edição do livro possa trazer algum tipo de alegria. Esse trabalho me parece infernal, e eu não seria capaz de fazê-lo com atenção. Por isso a minha gratidão é imensa e sem limites. O que eu faria sem a senhora?! Estou pensando sobre o futuro livro, naturalmente os meus pensamentos voam até a senhora. Sem a senhora não poderei escrever aquilo que é preciso e o que eu sei. Ajude-me⁹². Mas essa ajuda só pode se realizar sob a condição de que achemos um “modus vivendi” aceitável para nós dois. Vamos elaborá-lo e comecemos a grande obra. Estou formando um plano claro de dois livros subsequentes sobre o teatro.

O primeiro são anotações de um aluno, o segundo é a história de uma encenação.

O primeiro é o trabalho sobre si mesmo.

O segundo é [o trabalho]⁹³ sobre o papel.

Esses três livros⁹⁴ transmitem uma parte bastante grande da minha experiência e do meu material. Isso é necessário para a arte.

Eu já escrevi umas 50 páginas (impressas) do diário do aluno⁹⁵. Sairá também um livro bastante

⁹⁰ Stanislavski estava em *tournée* com o TAM no Cáucaso.

⁹¹ Nota da fonte: L. Ia. Gurievitch escreveu várias vezes para R. K. Tamantsova relatando o andamento do trabalho editorial que estava fazendo na edição russa do livro *Minha vida na arte* de Stanislavski.

⁹² Nota da fonte: “enquanto eu estiver viva – respondia L. Ia. Gurievitch –, o senhor pode contar com a minha ajuda incondicional, porque o senhor precisa dela, porque os seus livros são o resultado da sua experiência artística e não podem deixar de me entusiasmar”.

⁹³ Stanislavski não repete o termo que fica subentendido na estrutura da frase russa. Em português, no entanto, se deixarmos o termo trabalho implícito – “o segundo é sobre o papel” – surge uma imprecisão que poderia ser interpretada como “o segundo é a respeito do papel”, por isso preferimos deixar a palavra trabalho indicada entre colchetes.

⁹⁴ A autobiografia e os dois livros citados.

⁹⁵ Nota da fonte: o diário do aluno é a forma literária que Stanislavski escolheu para o livro *O trabalho do ator sobre si mesmo*, que ele havia começado a escrever.

grande. Parece que em relação às anotações americanas, o negócio encalhou. Não consigo me concentrar nesse trabalho. Pode ser que o pensamento se acostumou a ir assim na direção do primeiro livro, que é a introdução para o sistema, e que agora, por inércia, continua sendo um livro que acabou de ser finalizado⁹⁶.

Enfim, resumindo, consigo facilmente escrever o sistema e o diário, mas as anotações americanas não saem.

Ensine-me como fazer nesses casos. É preciso se forçar ou isso no campo literário não adianta nada? Talvez se as anotações não se iniciarem à força desaparecerá a vontade de escrever o diário? A dualidade está me atrapalhando o trabalho. Dê-me um conselho.

A sua saúde estava me preocupando muito em Moscou, como tem passado ultimamente? Se cuide, pelo amor de Deus, e para isso organize o trabalho do novo livro de tal forma que seja compartilhado⁹⁷ e prático.

Beijo as mãozinhas⁹⁸, lembranças à filha.

seu,
K. Aleksieiev⁹⁹

O sistema, que existe nas suas anotações artísticas e na prática cotidiana com alunos e artistas, revela-se aqui de outra maneira: mostra-se enquanto *estrutura literária*. O que antes apresentava-se como uma vontade vaga de “escrever alguma coisa como um manual para os artistas iniciantes”¹⁰⁰ transforma-se em um “plano claro de dois livros”. Ter o desejo de um dia escrever algo sobre a arte do ator é algo bem diferente de já ter escrito 50 páginas de um primeiro livro que faz parte de uma obra estruturada em três volumes.

⁹⁶ Nota da fonte: Stanislavski refere-se ao livro *Minha vida na arte*.

⁹⁷ Isto é, que o trabalho seja dividido entre os dois.

⁹⁸ Frase familiar padrão para se despedir em uma carta. A expressão vem do gesto dos cavalheiros que, antigamente, beijavam a mão da dama para cumprimentá-la ou para se despedir dela. Esse gesto era a expressão formal de respeito ou encantamento. O uso do diminutivo puxa o sentido mais para a expressão de amizade do que de encantamento, e o plural indica maior respeito.

⁹⁹ СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 8-ми томах* [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 8 volumes*]. Tomo 8, página 111.

¹⁰⁰ Carta a Vera Kotliarevskaja de 21 de junho de 1902, citada no item 1.2.2 deste trabalho.

A carta indica uma mudança importante da atitude de Stanislavski em relação à escrita: se antes ele escrevia e recusava-se a publicar, agora vemos que *ele escreve com o objetivo de ser publicado*. Temos a organização consciente e planejada de *um livro*, ou melhor, de uma obra literária que se produz em *função do outro*. Assim, se antes ele registrava *para si* as reflexões sobre o mundo artístico, os esboços de personagens, as anotações que lhe serviam como apontamentos para as aulas, conferências e ensaios, agora *ele escreve para o outro*, ele escreve para *transmitir seus conhecimentos*.

É justamente esse caráter pedagógico – pois ensinar significa transmitir a alguém sua experiência – que parece conseguir resolver as tensões para que essa obra artística se constitua como *obra literária*. Se antes a experiência adquirida era transmitida no contato direto com seus discípulos, agora é como se Stanislavski passasse a considerar a publicação de seus escritos como *um instrumento de transmissão* de sua experiência artística, ou seja, uma *ferramenta pedagógica* que não se limita nem no tempo, tampouco no espaço geográfico, já que o livro *lido* é a comunicação a distância, indireta, de uma experiência. Um instrumento que ele aprendeu a perceber com a redação de *My life in art*. A transmissão se dá pela *ação escrita*, pela conversão de suas notas, de seu percurso teatral em *livro*. Temos isso indicado pelo próprio Stanislavski nas últimas linhas da edição russa de *Minha vida na arte*:

[...] Posso fazer apenas uma coisa: expor o que acumulei como conhecimento na minha prática, algo assim como uma gramática dramática com exercícios.

[...]

Esse trabalho encabeça a minha relação de prioridades, e espero realizá-lo num livro seguinte.¹⁰¹

¹⁰¹ STANISLAVSKI, K. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. RJ: Civilização Brasileira, 1989. Página 539.

Considerando os dados nessa perspectiva, podemos dizer que essa dimensão pedagógica *funda a obra escrita* de Konstantin Stanislavski. Isso fica evidente quando colocamos seus livros em perspectiva: o relato de uma *experiência* artística e o diário de um ator iniciante que *aprende* os elementos do sistema são ambas partes de uma pedagogia teatral. Observando a natureza desses escritos, constatamos que *não existe uma obra literária stanislavskiana que não seja uma obra pedagógica*. Poderíamos dizer até mesmo que não existe *outra* obra possível.

Stanislavski prossegue com suas atividades como ator, encenador e pedagogo até que em outubro de 1928, durante a apresentação comemorativa dos 30 anos do TAM, na qual interpretava o personagem Verchinin da peça *As três irmãs* de Anton Tchekhov, sofre um sério ataque cardíaco que o impede de atuar novamente.

A recuperação é lenta e difícil. Desse momento em diante, ele terá sempre um médico ou uma enfermeira ao seu lado. Sua energia criativa volta-se para a elaboração de planos de encenação para montagens do TAM, para os ensaios e aulas em sua casa e para o livro que havia começado em 1925.

Em 1930, aquele plano inicial de uma obra literária dedicada ao trabalho criador do ator aparece modificado e ampliado. Nessa época, Stanislavski estrutura seus escritos da seguinte maneira:

- 1) *Minha vida na arte*;
- 2) O trabalho sobre si mesmo (parte I – vivência e parte II – encarnação);
- 3) O trabalho sobre o papel;
- 4) O trabalho criador (o subconsciente através do consciente);
- 5) As três direções em arte;
- 6) A arte do diretor;

7) A ópera;

8) A arte revolucionária.¹⁰²

A comissão editorial da *Coletânea de escritos*, publicada na década de 1950, faz referência a um volume não citado nessa relação de Stanislavski intitulado “Treinamento e exercícios”¹⁰³.

Eis a dimensão do projeto literário de Konstantin Stanislavski. Em seus arquivos, conservam-se capítulos e anotações de todos esses volumes. São milhares de páginas rascunhadas, versões, anotações e referências. Um universo que permaneceu esboçado em sua potencialidade e riqueza, pois dos livros projetados, o mestre russo conseguiu terminar apenas dois, *Minha vida na arte* e a primeira parte de *O trabalho sobre si mesmo*.

1.2.5 A obra sobre a arte do ator

O processo de redação da obra que apresentaria a gramática de Stanislavski foi, como vimos, demorado e conturbado.

Apesar do mestre russo ter rascunhado em 1925 o começo de seu livro, conforme foi anunciado na carta a L. Ia. Gurievitch, é somente em 1928 que o trabalho de redação ganha impulso.

Stanislavski convalesce em Badenweiler, na Alemanha, e recebe a visita de Norman e Elizabeth Hapgood, casal que conhecera na *tournée* aos Estados Unidos. Norman era um renomado redator e crítico de teatro e Elizabeth, sabendo falar e escrever correntemente a língua russa, serviu de intérprete do presidente americano (Calvin

¹⁰² Carta de Stanislavski a L.Ia. Gurievitch de dezembro de 1930. In: СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 8-ми томах* [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 8 volumes*]. Tomo 8, página 271.

¹⁰³ Vide: Sobre a Coletânea de escritos de K. S. Stanislavski. In: СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 8-ми томах* [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 8 volumes*]. Tomo 1, página V.

Coolidge) no encontro realizado na Casa Branca em homenagem aos artistas do TAM.

Stanislavski lê algumas páginas de seu rascunho, chamado na época *Diário de um aprendiz*, e explica-lhes que o livro apresentaria a gramática por meio do relato de um aluno de teatro em seu percurso de aprendizagem do sistema. O conteúdo estaria organizado em duas partes: a primeira dedicada ao desenvolvimento da técnica interior (imaginação, concentração, etc.) e a segunda consagrada à técnica exterior do ator (voz, corpo, plasticidade de movimentos, etc.) O casal fica entusiasmado e compromete-se a publicar o livro nos Estados Unidos: Elizabeth faria a tradução e seu marido, a edição do texto.

Em 1930, Stanislavski assina um contrato com a senhora Hapgood dando-lhe plenos poderes para representá-lo nos assuntos ligados à publicação de seu livro, podendo, inclusive, receber os direitos autorais que seriam repassados posteriormente ao autor¹⁰⁴.

Stanislavski dedica-se à redação e apresenta um plano de 34 capítulos¹⁰⁵ que totalizariam mais de 1200 páginas impressas¹⁰⁶. Ele é persuadido a dividir o livro em dois volumes para facilitar as negociações com as editoras.

Segue-se um longo período de negociações com o governo soviético para a obtenção da autorização de publicação no exterior e, somente em 1935, é enviada para Nova York a primeira versão do texto da parte I do livro, que se intitula agora *O trabalho do ator*

¹⁰⁴ CARNICKE, Sharon. *Stanislavski in focus*. Página 75.

¹⁰⁵ BENEDETTI, Jean. Les éditions occidentales des œuvres de Stanislavski et la diffusion de ses idées en Europe et aux États-Unis. In : AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (org). *Le Théâtre d'Art de Moscou : ramifications, voyages*. Paris : Ed. du CNRS, 2005. Página 85.

¹⁰⁶ Carta de Stanislavski a L.Ia. Gurievitch de dezembro de 1930. In: СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 8-ми томах* [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 8 volumes*]. Tomo 8, página 271.

sobre si mesmo – diário de um aprendiz. No material, há uma anotação de Stanislavski: “texto final para a América”¹⁰⁷.

O casal Hapgood trabalha na tradução e na edição do texto durante dois anos. A editora Theatre Art Books aceita o projeto sob a condição de poder realizar mais cortes. Stanislavski concorda e, em 1936, sai publicada a primeira parte da gramática com uma alteração no título original, que não havia sido considerado “comercial”. *O trabalho do ator sobre si mesmo parte I* passa a se chamar *An actor prepares* e não há nenhuma indicação na apresentação do texto que explique a existência de uma segunda parte que seria publicada posteriormente.

Assim como aconteceu com *Minha vida na arte*, Stanislavski reescreve o manuscrito e estabelece *um outro texto* para ser publicado em língua russa. O livro sai editado em 1938.

Stanislavski trabalhava na redação final de *O trabalho do ator parte II* quando faleceu¹⁰⁸. A seleção do material apresentado e a seqüência dos capítulos foi realizada por familiares e por Gregori Kristi, um discípulo próximo de Stanislavski a quem ele tinha deixado indicações precisas sobre a organização do livro. No entanto, com a eclosão da Segunda Grande Guerra e a crise sócio-econômico-política da época, o volume só foi lançado em 1948.

O mesmo empenho editorial possibilitou a publicação de *O trabalho do ator sobre o papel* em 1957. Ao contrário da parte II de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, os capítulos para esse livro tinham sido apenas esboçados, e Stanislavski retomaria a redação e organizaria uma seqüência assim que acabasse o texto da parte II de *O trabalho do ator sobre si mesmo*. Por isso a fragmentação do material publicado, que apresenta capítulos isolados, não construindo o mesmo fio condutor que dá unicidade aos dois livros anteriores.

¹⁰⁷ CARNICKE, Sharon M. *Stanislavsky in focus*. Página 73

¹⁰⁸ Em 08 de agosto de 1938.

Figura 3. Cronologia da publicação da obra

Abordamos em linhas gerais a história da publicação da obra stanislavskiana, procurando mostrar a existência de diferentes versões que foram divulgadas para um mesmo texto, assim como a quebra da unidade que havia na concepção de Stanislavski para a sua gramática.

As conseqüências desse percurso editorial foram desastrosas: podemos afirmar que, nos dias de hoje, Konstantin Stanislavski é mal conhecido, mal interpretado e *A preparação do ator*, que apresenta apenas o processo de composição interior do ator, foi considerado durante muito tempo, na Europa e nas Américas, como sendo a *expressão integral* do pensamento de Stanislavski sobre o trabalho criador do ator.

1.2.6 A Coletânea de escritos

Vimos nos itens anteriores a complexa relação que se estabelece entre a obra sonhada e a que efetivamente se realiza.

Mesmo não tendo finalizado todos os livros projetados, Stanislavski escreveu muito. Esse material, por contribuir para uma melhor compreensão de sua trajetória e pensamento artísticos, foi alvo de interesse e pesquisas.

Foi assim que surgiu, na década de 1950, a primeira *Coletânea de escritos* de Konstantin Stanislavski. Organizada em oito volumes, ricamente anotada e comentada, são mais de 4 mil páginas impressas que exigiram um esforço editorial ao longo de sete anos (1954-1961). O material publicado sofreu a censura do regime soviético, como todo texto que era divulgado na época. Apesar dos cortes, essa coletânea serviu de referência para os estudos stanislavskianos até o final da década de 1980, quando uma nova edição foi elaborada.

A segunda edição da *Coletânea* surgiu como fruto de um movimento de resgate e recuperação de obras artísticas que ocorreu nos países da ex-União Soviética após o colapso do regime soviético. Organizada em nove volumes e publicada entre 1988 e 1999, a série

reintegrou trechos cortados dos manuscritos e apresentou documentos inéditos que haviam sido confiscados pelo governo. O material reunido foi assim editado:

1. *Minha vida na arte*
2. *O trabalho do ator sobre si mesmo parte I: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência*
3. *O trabalho do ator sobre si mesmo parte II: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação – materiais para o livro*
4. *O trabalho do ator sobre o papel – materiais para o livro*
5. Livro 1: Artigos. Discursos. Recordações. Anotações artísticas
- Livro 2: Diários. Cadernetas de anotações. Apontamentos
6. Parte I: Artigos. Discursos. Comentários. Anotações.
Parte II: Entrevistas e conferências
7. Cartas: 1874-1905
8. Cartas 1906-1917
9. Cartas 1918-1938

Além desses volumes, houve a publicação de uma série em seis tomos dos *Cadernos de direção* dos espetáculos montados por Stanislavski, registros que testemunham o nascimento e a evolução da encenação teatral moderna.

Infelizmente, até o momento, não existe nenhuma tradução da *Coletânea* ou dos *Cadernos* em língua latina.

1.3 A escrita de uma só obra

Percorrendo os diferentes registros da escrita stanislavskiana, uma característica destaca-se do conjunto: a unidade que se estabelece entre as anotações artísticas, a autobiografia, a gramática e as dezenas de rascunhos sobre o trabalho do ator encontradas em seus arquivos.

A análise desse material nos mostra que se trata de uma *única obra*, isto é, a mesma matéria trabalhada em diferentes formas: o relato pessoal¹⁰⁹ que promove a reflexão do processo de criação do ator, deixando-nos acompanhar as várias etapas de elaboração do trabalho artístico.

O resultado é uma obra *sui generis* que consegue desvanecer as fronteiras entre prática e teoria, experiência e inexperiência, oralidade e escrita, informalidade e formalidade, clareza e ambigüidade, precisão e imprecisão, objetividade e subjetividade, razão e emoção, o transitório e o definitivo, o acabado e o inacabado, o dito e o não dito. Uma obra que se constrói no *diálogo permanente* de suas próprias antonímias, conciliando suas diferenças e contradições.

¹⁰⁹ o diário de um aprendiz, os cadernos de anotações, a autobiografia.

2. OS CONTORNOS DE UMA VIDA

Escrever é colocar em ordem as nossas
obsessões.

Jean Grenier

Quando Konstantin Stanislavski parte de Moscou para seguir em *tournée* com o TAM pela Europa e Estados Unidos em 1922, ele não imaginava que voltaria dois anos depois como autor de uma autobiografia.

Sabemos que a escrita voltada para o universo pessoal e artístico era uma prática freqüente e fecunda para ele. Seus cadernos de anotações, diários e cartas testemunham esse hábito. Mesmo assim, Stanislavski jamais acalentara o desejo de publicar um relato de sua vida. Há vários registros¹ que comprovam seu repúdio a esse tipo de texto que, do seu ponto de vista, esbarrava inevitavelmente na autopromoção de atos, méritos, atributos e conquistas. Por isso, *Minha vida na arte* surge como um *resultado circunstancial*, revelando ao mundo *o autor* Konstantin Stanislavski.

Neste capítulo abordaremos a autobiografia stanislavskiana, procurando determinar *seus contornos* e características.

¹ Vide TAKEDA, Cristiane. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. E também os comentários da nova edição da *Coletânea de escritos*, especialmente as páginas 499-503. СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 9-ти томах*. [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 9 volumes*]. Tomo 1.

2.1 Gênese e publicação de Minha vida na arte

Na época da Revolução de 1917, o TAM enfrentava sérias dificuldades financeiras. O contexto socioeconômico e político passava por profundas transformações e era preciso gerar divisas para manter a estrutura da companhia. Visto que a situação interna era delicada, a solução encontrada foi a de realizar apresentações no exterior e arrecadar fundos para o teatro.

É assim que Stanislavski parte em *tournee* pela Europa e pelos Estados Unidos (1922-1924). Apesar do estrondoso sucesso, não houve o retorno financeiro esperado: no final das contas, os custos com estadia, alimentação, transporte e manutenção dos espetáculos superavam em muito a receita arrecadada. A companhia contraía dívidas e Stanislavski junto com alguns atores chegaram a vender objetos pessoais para pagar as contas.

Além das dificuldades financeiras, Stanislavski enfrenta no período um problema sério de saúde na família: seu filho Igor contrai tuberculose e é preciso enviá-lo o quanto antes para tratamento na Suíça. Com os bens confiscados pelo Estado, Stanislavski precisa de muito dinheiro, já que o rublo havia perdido o valor no mercado internacional. A situação fica clara: com a bilheteria ele não poderia contar. Era preciso procurar outras formas de remuneração.

Em janeiro de 1923 um produtor de cinema convida-o para escrever um roteiro. Stanislavski começa a fazer a adaptação de duas peças de Aleksei Tolstoi que faziam parte do repertório do TAM, *Tsar Fiodor Ioanovitch* e *A morte de Ivan, o terrível*. Ele concebe um grande filme histórico em cujo final é mostrado o triunfo do povo russo. Mas Hollywood prefere deixar a História como pano de fundo e desloca o eixo do enredo para uma intriga amorosa, destacando a participação da atriz vedete da época, Bebe Daniels. Além desse pequeno desvio, Ivan Moskvín, ator do TAM que criou o personagem de Fiodor nas montagens da companhia, é substituído, pois seu físico e

estatura não combinavam nem com o cenário, nem com a bela Daniels². Inconformado, Stanislavski retira-se do projeto.

2.1.1 Uma encomenda

O produtor, Morris Gest, responsável pelas apresentações da companhia nos Estados Unidos encontra uma solução: era preciso que Stanislavski escrevesse um livro que servisse para a divulgação da segunda parte da *tourné*.

O mestre russo propõe escrever um livro sobre seu sistema, mas não sabe direito como apresentá-lo, pois tinha consigo apenas algumas notas de sua caderneta e fragmentos. A editora responsável, Little Brown & Co., recusa o projeto. Stanislavski sugere então uma breve história do TAM. Recebe novamente uma recusa. Finalmente, a editora pede-lhe que escreva um livro sobre a sua vida, com algumas anedotas e fatos pitorescos, uma biografia ao gosto do grande público. Sem saída, precisando de dinheiro, Stanislavski assina um contrato no começo de maio de 1923 para um manuscrito de 60 mil palavras a ser entregue em setembro do mesmo ano.

O adiantamento concedido é enviado à família para o pagamento das despesas médicas de seu filho Igor. Stanislavski começa energeticamente o trabalho de redação. Entre um espetáculo e outro, entre uma cidade e outra, no bonde, no camarim, no hotel ele anota os esboços dos capítulos para depois ditar o texto definitivo à secretária do TAM, Olga Bokchanskaia. O trabalho muitas vezes atravessava a madrugada. O datiloscrito era revisado por Stanislavski, Bokchanskaia incluía as correções indicadas, o texto era revisado por ele mais uma

² BENEDETTI, Jean. Les éditions occidentales des œuvres de Stanislavski et la diffusion de ses idées en Europe et aux États-Unis. In : AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (org). *Le Théâtre d'Art de Moscou : ramifications, voyages*. Paris : Ed. du CNRS, 2005. Página 81.

vez e só então enviado. A editora contrata Jack J. Robbins, tradutor das obras de Lermontov, para fazer a tradução do datiloscrito³.

Stanislavski passa o período de férias entre uma temporada e outra escrevendo: as 60 mil palavras do contrato já tinham sido usadas e ele não chegara ainda à fundação do Teatro de Arte em 1898. Ele requisita mais 60 mil palavras e prossegue com o trabalho.

As apresentações recomeçam e Stanislavski continua a escrever. Cada minuto livre é dedicado à autobiografia. A segunda temporada da *tournée* está em andamento e o livro não fica pronto. Stanislavski esgota as 60 mil palavras suplementares e pede mais 30 mil. Em uma carta à família, para Z. S. Sokolova e V. S. Aleksieiev, temos o relato desse período:

Abril 1924
Nova York

...⁴ escrevo a minha autobiografia – desde Adão⁵, como todos os principiantes inexperientes quase literatos. Diabos! Não posso escrever tudo aquilo que já foi descrito vinte vezes em todos os livros sobre o TAM. Fiz um desvio. Comecei a descrever a evolução da arte que testemunhei. Ficou mais animado trabalhar. Escrevia sem parar o verão inteiro. Escrevi 60.000 palavras e não cheguei perto da parte principal encomendada do tema, ou seja, a fundação do TAM. Eu telegrafo da Alemanha, envio aquilo que já foi escrito, depois de todos os vexames possíveis com a correspondência na Remington⁶ russa. Eles enviam autorização para mais 60.000. Ficou decidido imprimir não um livro fino, mas um espesso. Eu escrevo, mas o prazo está chegando: 01 de setembro, e começaram os ensaios três vezes por dia em Varena perto de Berlin.

³ Vide carta 271 de Stanislavski para sua esposa Lilina. In: TAKEDA, Cristiane. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Página 353

⁴ Corte indicado no original.

⁵ Expressão russa que significa desde o início.

⁶ E. Remington and Sons (1816-1896), marca de um famoso fabricante de máquinas de escrever.

... no lugar de um ensaio geral meio desanimado na Alemanha, onde nós mandamos como se estivéssemos em casa, houve os ensaios noturnos em Paris. Todos os tipos de tramóias e vilanias do Eberto⁷. Sucesso, partida sem dinheiro, buscamos dinheiro, penhoramos nossas preciosidades⁸. Uma viagem maravilhosa pelo mar. Apenas aqui consegui escrever, pois antes tinha que fazer isso durante o cafezinho, o café da manhã, o almoço e depois dos ensaios vespertinos e noturnos. Chego à América e logo o editor fica no meu pé. Não me ameaça ainda, mas me persuade de que está sofrendo grandes prejuízos. Faço um esforço com minhas últimas forças. Quase não durmo e fico todas as noites em claro escrevendo. À medida que passam as estréias das peças, surgem as tardes livres e horas durante o dia. Mas as diversas entrevistas, os representantes e a multidão de conhecidos que me chamam ou para o almoço, ou para o baile, ou para o concerto, etc., etc. não me deixam trabalhar. Preciso escapar para algum lugar. Tentei escapar para fora da cidade. É inconveniente. Além disso, eu estou sozinho sem saber a língua, gasto mais tempo nas diversas necessidades e afazeres domésticos do que escrevendo, e também a viagem para a cidade consome muito tempo. Arranjaram para mim um cômodo separado na esplêndida biblioteca de Nova York.

... no novo cômodo o trabalho foi a todo vapor. Escrevia como um condenado que tinha apenas alguns dias de vida. Escrevi ainda 60.000 palavras. E o assunto ainda não estava esgotado. Dão-me ainda 30.000 palavras, no final tem-se 150.000. Mas nenhuma linha a mais, pois o livro vai ficar tão grosso que não será possível encaderná-lo. De novo escrevo e escrevo. Já aparecem propaganda em todos os lugares, já imprimem os capítulos separados em diversas revistas. Já escrevem em todos os lugares os anúncios que dia 26 de abril tem que aparecer no comércio o livro a 6 dólares por exemplar (isso no

⁷ Nota da fonte: Jacques Eberto era o produtor da viagem do TAM em Paris. Não foi possível estabelecer sobre quais tramóias ele se refere.

⁸ Nota da fonte: a *tournee* do TAM em Paris teve grande sucesso artístico, mas os meses anteriores de repouso (de junho até outubro) e depois os ensaios em Paris, uma cidade cara, explodiram com o orçamento do Teatro que não tinha fundos para ir para a América. Para cobrir as despesas do Teatro, Stanislavski, V.I. Katchalov. S. L. Bertenson e O.L. Melkonova empregaram seu próprio dinheiro (vide carta de O. S. Bokchanskaia para V. Nemiróvitch-Dântchenko de 12 de novembro de 1923, Museu do TAM, arquivo N.D.).

lugar dos 2 dólares anteriores). Eu escrevo nos intervalos, no bonde, no restaurante, no *boulevard*.

... e aí vieram as primeiras viagens para o interior, Filadélfia, Boston, New Heaven, Newark. Como é possível escrever durante as viagens. Principalmente quando passamos pelas pequenas cidades. Ali dois dias, lá três. Eu apenas conseguia desempacotar e empacotar. O editor já está ameaçando. Assustam-me que o negócio cheira a 10-15.000 dólares de multa. A tonalidade do editor se altera. Eu me viro⁹ como o demônio fugindo da cruz.

Ao mesmo tempo, Gest voltou-se todo para Reingardt e para o “Miracle”. Esqueceu-se de nós, não faz nem as propagandas e nem as publicações. Poupa e acumula para o “Miracle”. Inquietações, cuidados, preocupações. O mais tarde para entregar o livro é final de fevereiro. E já chegou março, e a metade, e o seu final, mas o livro não está pronto. Tinha que tudo compactar, aos solavancos, colocar o que Deus mandou¹⁰, de qualquer jeito acabar. Por fim acabei recentemente. Estragei completamente os olhos¹¹. Agora, tremendo, estou esperando dia 26 de abril. O que vai ser do livro eu não sei. Será que ele emplaca? Como ele ficou, não sei de nada, e não vou saber pois ele cortaram alguma coisa lá sem mim, tiraram e eu não pude nem rever o livro completo, do início ao fim. ...¹²

O volume *My life in art* sai publicado no final de abril de 1924. Em 17 de maio a companhia embarca rumo à Europa¹³. A campanha publicitária para a divulgação dos espetáculos não pôde se beneficiar muito com o lançamento do livro.

Se por um lado a publicação não serviu aos fins comerciais de Gest, por outro, o livro promoveu o *nascimento de um autor*. Graças a essa edição americana, a pedagogia de Stanislavski encontrará uma

⁹ Girar, sair em direção oposta.

¹⁰ O que tiver.

¹¹ Stanislavski perdeu visão nesse período e foi aconselhado a não forçar a vista, limitando-se a três horas de trabalho por dia.

¹² СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 8-ми томах* [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 8 volumes*]. Tomo 8, página 86-88.

¹³ BENEDETTI, Jean. Op. cit. Página 82.

segunda via de transmissão: além da oral, a publicação em livro. Doravante, Stanislavski procurará converter seus conhecimentos em *livros* que viabilizarão a transmissão de seu legado quando ele não estiver mais presente.

No caminho de volta para casa, de posse de um exemplar de sua autobiografia, Stanislavski observa que o texto havia sido cortado. Mas seu conhecimento da língua inglesa não é suficiente para ele perceber o grau da distorção que a tradução e a edição imprimiram à autobiografia: além de termos traduzidos incorretamente, os parágrafos foram sintetizados – pois eram repetitivos – e alguns trechos sumariamente eliminados¹⁴.

[...] Seu estilo natural, espontâneo, seu relato vivo foi apresentado em um inglês totalmente artificial, que ninguém fala ou não gostaria de falar. No lugar de um grande artista, de um profissional competente, que luta contra as dificuldades de sua arte, Robbins revela-nos um velho ingênuo que parece vir de um outro planeta¹⁵.

Stanislavski fica insatisfeito com o resultado, mas seu descontentamento estava relacionado ao *tratamento superficial* que ele mesmo havia dado à matéria do livro. Ele chega a comentar em uma carta que “a encadernação valia mais que o conteúdo”¹⁶.

Ainda na viagem de retorno, Stanislavski decide reparar seu erro e *reescrever* o relato autobiográfico para a publicação russa. De posse de uma tesoura, ele literalmente picota o datiloscrito e começa a

¹⁴ SENELICK, Laurence. Stanislavsky's double life in art. *Theatre Survey*, V.12, n.2, página 209.

¹⁵ BENEDETTI, Jean. Les éditions occidentales des œuvres de Stanislavski et la diffusion de ses idées en Europe et aux États-Unis. In : AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (org). *Le Théâtre d'Art de Moscou : ramifications, voyages*. Paris : Ed. du CNRS, 2005. Página 82.

¹⁶ Carta a Zinaida Sokolova e Vladímir Aleksieiev, de 22 de maio de 1924. In: СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 8-ми томах* [STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 8 volumes*]. Tomo 8, página 88.

reorganizar o texto. Um trabalho que levará dois anos para ser concluído.

Convém observar que nesse processo de redação temos a manifestação de todas aquelas características de sua escrita discutidas no capítulo anterior: a revisão contínua, a profusão de variantes, a insatisfação perante o texto e a dimensão dialógica de seus escritos. Nesse sentido, embora a autobiografia seja um resultado circunstancial, a sua criação é absolutamente coerente com toda a produção escrita stanislavskiana anterior.

2.1.2 A mesma que é outra

O trabalho de composição logo se converteu em uma transformação radical do relato. Ao longo do ano de 1924 Stanislavski escreve, revisa, mostra os capítulos para algumas pessoas – Nemiróvitch-Dântchenko, Liubov Gurievitch, entre outras – integra ao texto os comentários recebidos e acrescenta novos trechos.

Em uma carta de janeiro de 1925, ele afirma que o texto de *My life in art* era “demasiadamente ingênuo” e acrescenta:

Terminei uma redação totalmente nova, que resultou mais bem feita, fina e necessária que a americana.¹⁷

Apesar de declarar que o texto está pronto, Stanislavski continua a alterá-lo durante todo o ano de 1925. O livro só é lançado em setembro de 1926, mais de dois anos depois da publicação realizada nos Estados Unidos.

Os dois textos, americano e russo, apesar de terem o mesmo título e o mesmo autor *são profundamente diferentes*. Porque possuem,

¹⁷Apud: VOLKOV, N. K. S. Stanislavski y “Mi vida en el arte”. In: STANISLAVSKI, Konstantin S. *Mi vida en el arte*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985. Página 17.

entre outros elementos, *objetivos* diferentes. O objetivo de *My life in art* era o de apresentar Stanislavski ao público, que não o conhecia, e entreter o leitor com histórias de um universo distante do seu. O objetivo de *Моя жизнь в искусстве* [*Minha vida na arte*] será naturalmente outro, pois Stanislavski não precisa se apresentar e nem retratar um mundo distante do universo de seu leitor.

Stanislavski declara em diversas ocasiões que somente o texto russo é válido e que todas as traduções de sua autobiografia deveriam ser feitas a partir da edição russa, que se transforma assim em uma publicação com caráter universal. Vimos no capítulo anterior que não foi isso que aconteceu. As traduções da obra stanislavskiana no Ocidente têm como base os textos publicados nos Estados Unidos.

A oportunidade de se ler lado a lado os dois textos autobiográficos revela ao leitor em que medida os dois relatos são diferentes, e o quão Stanislavski estava certo em escolher o texto russo como referência para a sua obra.

Discutimos no capítulo 1 as forças que impulsionam a escrita stanislavskiana. O conjunto dos cadernos de anotações artísticas, os esboços da gramática e a coletânea epistolar mostram-nos uma *aliança decisiva* entre *experiência*, *investigação* e *formação de uma técnica*. Stanislavski é capaz de se analisar e de transformar sua própria vivência no fundamento de uma reflexão voltada para o trabalho do ator. Percorrendo seus escritos até 1923, data de surgimento da autobiografia, fica evidente que qualquer texto que ele viesse a concretizar estaria fundamentado ou dialogaria intimamente com um desses pólos. Stanislavski propõe inicialmente ao editor americano um livro sobre o seu sistema, que é a sua experiência, a sua investigação e a sua técnica. Há, portanto, a presença desses três pólos mencionados. Em seguida, Stanislavski propõe uma história do Teatro de Arte de Moscou, que é também a sua experiência, o espaço de algumas de suas investigações e de sua técnica. Novamente aparecem os três pólos. Ambas propostas são recusadas e em seu lugar surge a autobiografia.

Não é de se espantar que Stanislavski vai, como ele mesmo afirmou na carta de abril de 1924, “desviar” seu relato para algo mais interessante do que uma seqüência de fatos pitorescos. Ele *converte* a autobiografia para o relato de uma experiência, de uma investigação e de formação de uma técnica. Mesmo que essa primeira abordagem tenha ficado superficial, *My life in art* já se apresenta como uma autobiografia intelectual.

Quando Stanislavski refaz o texto, ele *estreita essa relação* a tal ponto que o relato passa a se configurar como uma introdução ao seu sistema. Podemos dizer que, nesse sentido, existe *um projeto que organiza e direciona* a versão russa de *Minha vida na arte*. Esse projeto é explicitado no prefácio da autobiografia russa e nele poderemos compreender melhor qual a perspectiva que Stanislavski adota nessa “nova redação”.

2.2 Contornos da edição russa da autobiografia

Sabemos que um texto escrito agencia vários elementos quando se configura a sua publicação em livro. Um texto publicado é, quase sempre, um texto *preparado*, trabalhado em suas estruturas internas e/ou externas.

O relato autobiográfico stanislavskiano solicita uma atenção especial aos seus elementos paratextuais¹⁸, pois há, entre a primeira publicação de *Minha vida na arte* nos Estados Unidos em 1924 e a segunda na União Soviética em 1926, além da reformulação do texto, a *inclusão de um prefácio* escrito pelo autor, que se mostrou *uma peça*

¹⁸ O conceito de paratexto designa determinada produção verbal ou não verbal que cerca um texto escrito, assegurando sua presença no mundo enquanto livro e orientando sua decodificação. São exemplos de paratexto o nome do autor impresso na capa, o título, o subtítulo, o nome da coleção, o prefácio, a dedicatória, a epígrafe, a ilustração da capa, as ilustrações internas, as notas do editor, etc. Vide GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

chave na maneira como a obra foi lida e interpretada¹⁹ no mundo inteiro.

A forma como Stanislavski organiza e apresenta seu relato nos diz muito a respeito da natureza e do sentido de seu texto. Por isso, abordaremos sucintamente alguns elementos paratextuais de *Minha vida na arte* que nos esclarecem questões importantes relacionadas à nossa pesquisa.

Dentre todos os elementos paratextuais presentes na autobiografia stanislavskiana, destacaremos o título e o prefácio.

2.2.1 O título

Tomado como elemento paratextual, é um artefato de recepção da obra pelo público. Suas principais funções são identificar o trabalho, designar seu conteúdo global e seduzir o leitor para que realize a leitura.

O título evoca um sistema de relações com o texto. No caso do relato de Stanislavski, a expressão escolhida anuncia o gênero autobiográfico (*Minha vida*), ao mesmo tempo em que caracteriza uma especificidade (*na arte*), direcionando o olhar do leitor para um determinado assunto. A relação é clara e coerente com o texto que a obra apresenta.

A indicação do gênero autobiográfico contida no título convida implicitamente o leitor a realizar um determinado tipo de leitura: o texto que se segue não é um poema, nem uma peça de teatro e, tampouco, um romance. Trata-se do relato de uma vida considerada em sua relação com a arte.

¹⁹ Genette indica, em seu estudo sobre as diferentes formas e funções paratextuais, que há uma dimensão pragmática em ação no paratexto, cuja vocação é justamente a de agir sobre o leitor, influenciando-o e direcionando a sua leitura.

O título escolhido consegue com poucas palavras e com eficiência comunicar para o leitor duas especificidades importantes da obra, o gênero (autobiografia) e o assunto (arte).

Stanislavski faz uma menção ao título escolhido nos últimos parágrafos de seu relato:

De que modo posso compartilhar com as novas gerações dos resultados da minha experiência e preveni-las dos erros gerados pela inexperiência? Quando hoje lanço um olhar sobre o caminho percorrido, sobre toda a minha vida na arte, dá-me vontade de comparar-me a um garimpeiro de ouro[...].²⁰

Convém observar que, dentre todas as obras escritas de Stanislavski, *Minha vida na arte* é a única que manteve o mesmo título em todas as traduções e edições estrangeiras. Essa unidade talvez tenha contribuído para desvanecer as profundas diferenças que existem entre a edição americana e a russa, confundindo o público, que não consegue perceber a diferença se não tiver acesso aos dois textos.

Por outro lado, é preciso ressaltar que, no caso do sistema, embora os títulos dos livros tenham sido radicalmente mudados, também não houve a percepção de que eram textos diferentes até que surgiram os primeiros estudos comparativos²¹.

2.2.2 O prefácio

Elemento paratextual não obrigatório, o prefácio é um *texto limiar* produzido a respeito da obra que o segue. Seu conteúdo tem por

²⁰ STANISLAVSKI, K. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. Página 538.

²¹ Vide CARNICKE, Sharon Marie. An actor prepares/rabota aktera nad soboi, chast' I: a comparison of the English with the Russian Stanislavsky. *Theatre Journal*, v. 36, n. 4, 481-494, December, 1984.

principal função apresentar o livro ao leitor, constituindo-se para o autor um espaço privilegiado de comunicação.

Metalingüístico por excelência, o prefácio pode ou não ser autoral. Quando é autoral, o criador da obra sente-se livre para expor os motivos de sua empreitada, anunciar suas intenções e explicar o encaminhamento de seu texto. Esses comentários acabam constituindo um verdadeiro *contrato de leitura* no qual o autor prepara o leitor para o texto que se segue e assegura à obra uma recepção adequada. O prefácio torna-se também a expressão pura de um desejo, uma vez que reúne informações sobre a maneira como o escritor deseja ser lido. Ao escrevê-lo, o autor presume, portanto, que o leitor começará a leitura da obra por essas páginas limiares, o que nem sempre ocorre.

Ao contrário da introdução – que possui caráter único –, o prefácio de uma obra pode multiplicar-se de uma edição à outra, já que uma de suas principais características é justamente a de atender a uma *necessidade de circunstância*. Assim, conforme as edições se sucedem, podemos encontrar obras com dois, três ou mais prefácios.

O prefácio ulterior caracteriza aquelas obras que são publicadas sem nenhum prefácio e que, por ocasião de uma nova edição, aparecem acrescidas desse elemento paratextual, indicando implicitamente a reivindicação desse espaço, geralmente, pelo autor da obra. Frequentemente este tipo de prefácio assume a forma de uma resposta às primeiras reações do público e da crítica.

Na trama dos prefácios, podemos encontrar ainda informações sobre a gênese da obra, as circunstâncias de sua redação, ou ainda indicações sobre a inserção do texto que vai ser lido em um projeto maior do autor, comentários esses que servem para advertir o leitor e estabelecer a relação entre a parte (a obra apresentada) e o todo (a obra que está por vir).

Após termos delineado as características gerais desse elemento paratextual, vejamos como Konstantin Stanislavski organiza o prefácio à sua autobiografia.

2.2.2.1 O prefácio à primeira edição russa

Para os pesquisadores que consideram a publicação realizada nos Estados Unidos em 1924 como texto de referência, o prefácio que aparece na edição russa é ulterior, pois *My Life in Art* não apresenta esse elemento paratextual.

Para os pesquisadores que preferem considerar a edição americana e a edição russa como duas obras diferentes, relacionadas, porém distintas, o prefácio é um elemento a mais que marcaria essa diferença entre os dois textos. Nós nos incluímos nesse grupo e consideramos que o prefácio representa uma peça chave de leitura do texto publicado na edição russa de *Minha vida na arte*.

Dada a sua importância, reproduzimo-lo aqui na íntegra para facilitar a análise:

Eu sonhava em escrever um livro sobre o trabalho criador do Teatro de Arte de Moscou e o trabalho que eu mesmo desenvolvi como um dos seus integrantes. Mas aconteceu que passei os últimos anos com a maioria da nossa companhia no exterior, na Europa e na América, onde acabei escrevendo este livro por sugestão dos americanos e editando-o em Boston, em inglês, com o título *My life in art*. Isto modificou consideravelmente o meu plano inicial e me impediu de expor muito do que eu gostaria de dividir com o leitor. Infelizmente, a situação atual do nosso mercado editorial não me permitiu fazer acréscimo substancial a este livro, aumentando-lhe o volume, razão por que tive de omitir muito do que retinha na memória ao fazer a retrospectiva da minha vida na arte. Não pude reavivar para o leitor as imagens de muitos daqueles que trabalharam conosco no Teatro de Arte, alguns dos quais continuam até hoje na plenitude das suas forças, ao passo que outros já não fazem parte do nosso mundo. Não me foi possível falar com mais plenitude do trabalho de diretor e de toda a complexa atividade desenvolvida por Vladímir Ivânovitch

Niemiróvitch-Dântchenko no teatro e do trabalho criador de outros meus colegas, atores do Teatro de Arte de Moscou, atividade essa que também se refletiu na minha vida. Não me foi possível mencionar a atividade dos servidores e operários do teatro, com os quais vivemos anos a fio em perfeita harmonia, que amavam o teatro e por ele se sacrificaram conosco. Não pude tampouco mencionar os nomes de muitos amigos do nosso teatro, de todos aqueles que facilitaram o nosso trabalho com o seu apoio e criaram uma espécie de clima no qual se desenvolveu a nossa atividade.

Em suma, na forma em que ora se encontra, este livro já não é, de maneira alguma, uma história do Teatro de Arte. Fala apenas das minhas perquirições artísticas e se constitui numa espécie de prefácio a outro livro, onde pretendo transmitir os resultados dessas perquirições: os métodos de criação do ator por mim elaborados e o seu enfoque.

Konstantin Stanislavski²²

Os dois parágrafos delimitam claramente dois momentos distintos da relação de Stanislavski com o texto que ele apresenta. O primeiro parágrafo é marcado pela negação, expondo uma certa falta de vocação e inaptidão de seu texto. O segundo parágrafo, ao contrário do primeiro, apesar de ser introduzido por uma proposição negativa, afirma a verdadeira vocação de sua autobiografia. A estratégia adotada expõe o objeto por aproximações, indicando primeiramente tudo o que ele não é, construindo, assim, o que poderíamos chamar de uma *definição na contramão*. Esse movimento acaba *abrindo* o objeto, já que não lhe impõe limites precisos. Finalmente, essa abertura é escancarada no segundo parágrafo, quando a definição projeta o objeto para além de seus próprios limites. Se em um primeiro momento a relação do autor com seu texto é marcada por escusas e pela exposição de carências, em um segundo momento a obra assume um novo papel,

²² STANISLAVSKI, K. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. Páginas 11 e 12.

e o que parecia à primeira vista um trabalho estéril acaba se transformando e fecundando uma obra vindoura.

Examinemos os dois parágrafos. Stanislavski abre o prefácio indicando suas intenções iniciais que não se concretizaram: “escrever um livro sobre o trabalho criador do Teatro de Arte de Moscou” e o seu próprio trabalho “como um dos seus integrantes”.

Essa declaração descarta a escrita autobiográfica como parte de seu projeto inicial, mostrando-nos que ela é um dado exterior ao seu sonho. Em outras palavras, a obra que ele queria escrever não é esta que temos em mãos. Essa tensão é perceptível na matéria textual trabalhada no relato: o sistema e seus elementos impregnam a autobiografia stanislavskiana.

Em seguida, Stanislavski expõe no prefácio informações sobre a gênese de seu relato autobiográfico e as circunstâncias de sua redação. A obra é apresentada por uma série de *proposições negativas* que constroem uma definição invertida, ou seja, tudo o que a obra não narra, tudo o que ela não é, tudo o que não foi possível escrever. Vejamos alguns exemplos:

Isto modificou consideravelmente o meu plano inicial e me impediu de expor muito do que eu gostaria de dividir com o leitor [...];

Infelizmente, a situação atual do nosso mercado editorial não me permitiu [...];

Tive de omitir muito do que retinha na memória [...];

Não pude reavivar para o leitor as imagens de muitos daqueles que trabalharam conosco [...];

Não me foi possível falar com mais plenitude [...];

Não me foi possível mencionar a atividade dos servidores e operários do teatro [...];

Não pude tampouco mencionar os nomes de muitos amigos do nosso teatro [...];

Em suma, na forma em que ora se encontra este livro já não é, de maneira alguma, uma história do Teatro de Arte. [...] ²³

A “retórica do não” realiza aqui uma operação importante: ela *desconstrói* as expectativas do leitor que projeta no conteúdo do relato autobiográfico precisamente esses elementos que foram excluídos. Nessa perspectiva, o prefácio parece funcionar aqui como uma resposta às primeiras reações e aos eventuais comentários daqueles que leram o texto da publicação americana. As proposições negativas empregadas pelo autor parecem argumentos de defesa da obra. Em todo o caso, sendo uma resposta ou não às primeiras reações, o que importa observar é que essa estratégia de desconstrução de possíveis expectativas é uma maneira do autor *direcionar a leitura* de sua obra.

Assim, uma vez que as justificativas foram dadas, as escusas apresentadas e as expectativas anuladas, o caminho fica novamente desimpedido e o autor pode então, finalmente, propor novos parâmetros de leitura e desvendar para o leitor a verdadeira vocação de sua obra:

[este livro] fala apenas das minhas perquirições artísticas e se constitui numa espécie de prefácio a outro livro, onde pretendo transmitir os resultados dessas perquirições: os métodos de criação do ator por mim elaborados e o seu enfoque.” ²⁴

Com essas poucas linhas, Stanislavski redimensiona toda sua obra, e a autobiografia adquire um novo sentido, pois o prefácio integra a autobiografia em uma obra muito mais ampla. E nesse jogo de relações que se estabelece entre a parte e o todo, o prefácio anuncia

²³ STANISLAVSKI, K. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. Páginas 11-12.

²⁴ Op.cit. Página 12.

uma unidade: *Minha vida na arte* e a obra que está por vir estão intimamente ligados.

Em última instância, há um *projeto narrativo* anunciado nesse prefácio, um plano que orienta o texto.

2.2.2.2 O prefácio à segunda edição russa

A segunda edição russa de *Minha vida na arte*, publicada em 1928, apresenta dois prefácios antes do relato autobiográfico: o da primeira edição e o seu próprio prefácio.

Constituído de apenas um parágrafo, esse prefácio à segunda edição russa anuncia ao leitor as diferenças entre os textos da primeira e segunda edições:

A segunda edição do meu livro, no fundo, quase não difere da anterior: nela apenas corrigimos algumas imprecisões e passagens toscas observadas no texto.²⁵

Além dessas pequenas alterações, o prefácio anuncia para o leitor uma evolução dos elementos paratextuais da obra: essa edição é acrescida de um conjunto de ilustrações, cuja seleção coube à Liubov Iakovlievna Gurievitch e aos colaboradores do Museu do Teatro de Arte de Moscou.

O prefácio fecha com agradecimentos especiais à senhora Liubov, escritora e historiadora teatral, que foi responsável nas duas edições russas pela preparação do texto para a impressão.

De caráter meramente informativo e factual, esse segundo prefácio, ao contrário do primeiro, não possui nenhum elemento que represente um redirecionamento na leitura do relato autobiográfico.

²⁵ STANISLVSKI, K. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. Página 12.

Stanislavski serve-se dele apenas para comunicar ao leitor as atualizações realizadas e expressar publicamente seus agradecimentos.

Esse redirecionamento da narrativa, que discutimos anteriormente e que está anunciado no primeiro prefácio, é perceptível também na estrutura do texto da edição russa: a matéria narrada apresenta-se agora distribuída em partes.

2.2.3 Estrutura e projeto narrativo

O texto de *Minha vida na arte* da edição russa está estruturado em quatro grandes segmentos. Essa *organização não existe* na versão americana. É uma intervenção de Stanislavski na reformulação da autobiografia.

Vimos que esse redirecionamento de sua escrita faz aparecer o prefácio onde o mestre russo anuncia o projeto narrativo da obra: trata-se de um relato que apresenta as suas “perquirições artísticas e se constitui numa espécie de prefácio”²⁶ ao sistema.

Existe uma mudança significativa anunciada aí: a autobiografia não constitui um relato autônomo, ela é *incorporada* à obra pedagógica de Stanislavski, isto é, o sistema que ele pratica nessa vida na arte e que ele vai escrever posteriormente. O sistema e a *Minha vida na arte* formam uma unidade. A aderência entre a autobiografia e o sistema é total. Nas palavras do discípulo e último editor de Stanislavski:

Minha vida na arte esclarece a história de elaboração do sistema. Cada capítulo do livro conduz o leitor a uma conclusão, que reflete alguma das facetas da doutrina de Stanislavski sobre a arte teatral.²⁷

²⁶ STANISLAVSKI, K. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. Página 12.

²⁷ KRISTI, Grigori. Constantin Stanislavski: el tabajo del actor sobre si mismo. IN: STANISLAVSKI, C. *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Página 9.

Há, portanto, a configuração de uma obra pedagógica que não está concretizada somente no livro sobre a gramática – *O trabalho do ator sobre si mesmo* –, mas também na autobiografia.

Esse *caráter pedagógico* da matéria narrada aparece reforçado na edição russa do relato, não só no tratamento do texto, mas também em sua organização. Stanislavski *monta* uma *outra* estrutura para a apresentação do texto. Os capítulos que apareciam na edição americana em ordem numérica crescente acompanhados por pequenos títulos são, na edição russa, selecionados²⁸ e agrupados em quatro grandes segmentos: A infância artística, A adolescência artística, A juventude artística e A maturidade artística.²⁹

O binômio vida-arte, presente no título e na matéria narrada, desdobra-se também na própria estrutura que organiza o relato e oferece uma nova dimensão a ele. A seqüência das idades ou dos estágios de desenvolvimento da vida indicam-nos um *percurso de formação* de *um indivíduo* na arte. De um indivíduo.

E aqui chegamos ao recorte adotado em nosso trabalho. Temos indiscutivelmente em *Minha vida na arte*, como Kristi indicou, a história de como surgiu o sistema. Mas temos também a formação artística de um *ser criador*, as etapas de desenvolvimento de uma sensibilidade voltada para o teatro que vai gerar uma obra imensa, da qual o sistema é *uma* das realizações.

²⁸ Alguns capítulos desaparecem, novos capítulos surgem, outros capítulos são condensados e o título é alterado.

²⁹ A tradução brasileira alterou esses títulos para: A infância artística, O artista na adolescência, A juventude artística e O artista na maturidade. Preferimos manter a seqüência dos termos do original russo, pois entendemos que a escolha de Paulo Bezerra para esses títulos forma dois grupos (A infância e juventude artística X O artista na adolescência e na maturidade) quebrando a unidade e o percurso contínuo que acreditamos haver na estrutura do original.

3. **MINHA VIDA NA ARTE: A ONTOGÊNESE TEATRAL DE KONSTANTIN STANISLAVSKI**

Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.

Guimarães Rosa,
Grande Sertão Veredas

O relato de *Minha vida na arte* é considerado neste trabalho como uma trajetória de formação e aprendizagem estética. Nessa perspectiva, podemos dizer que a autobiografia stanislavskiana apresenta-nos uma verdadeira *ontogênese*¹ teatral.

Vimos que o mestre russo divide seu texto segundo as quatro grandes fases da vida – infância, adolescência, juventude e maturidade. Essa escolha nos indica claramente uma evolução que segue o ciclo da vida que, por sua vez, está associado à arte². A autobiografia assim estruturada remete-nos à tríade vida-teatro-formação, cuja importância para a obra stanislavskiana já tivemos oportunidade de discutir aqui anteriormente³.

¹ Convém lembrar que o termo ontogênese (do grego *óntos* – ser e *gênesis* – criação) significa, em sua origem, o desenvolvimento de um ser desde a concepção até a sua completa formação.

² Referimo-nos à denominação de cada uma das partes do relato: A infância artística, A adolescência artística, A juventude artística e A maturidade artística.

³ Vide o capítulo 1.

Observa-se na leitura do relato que a composição dessa trajetória não obedece a uma ordem cronológica linear. O relato funda uma *lógica própria de encadeamento*, pois não se relata cada dia vivido, mas as experiências que melhor caracterizam o que se quer narrar. Essas *escolhas narrativas* nem sempre obedecem à cronologia natural, pois “o tempo pensado e o tempo vivido não podem ser considerados como mutuamente sincrônicos”⁴. A divisão em etapas não corresponde, portanto, ao tempo real de vida, mas aos *estágios de amadurecimento artístico*.

É possível encontrar no relato autobiográfico stanislavskiano várias ocorrências dessa relação metafórica que se estabelece entre a matéria narrada e as fases da vida. O capítulo que fecha a infância artística, por exemplo, retrata Stanislavski com 22 anos de idade. Em outro trecho, o autor expõe para o leitor a sua *estratégia narrativa* e a irrelevância cronológica dos acontecimentos apresentados:

Para ilustrar as linhas tortas por onde se desenvolve o trabalho amador sem orientação de especialistas, vou descrever alguns espetáculos que melhor caracterizam a minha atividade subsequente. Não vou lhes seguir a ordem cronológica, pois isto não me interessa. Importam as etapas e fases pelas quais passa o ator no seu crescimento artístico, como importante é a “curva” desse crescimento, o desvio da curva e o retorno a ela.⁵ [página 65]

Stanislavski coloca assim em segundo plano os limites cronológicos de cada período e privilegia a *substância*, a experiência vivenciada que caracteriza cada etapa⁶.

⁴ BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1988. Página 88.

⁵ Todas as citações de *Minha vida na arte* deste capítulo referem-se à tradução direta do idioma russo feita por Paulo Bezerra e publicada pela editora Civilização Brasileira em 1989. Indicaremos entre colchetes as páginas da citação e não repetiremos mais a referência bibliográfica completa, que se encontra na bibliografia no final deste trabalho.

⁶ É interessante observar que este esclarecimento de seu projeto literário não existe na primeira versão de *Minha vida na arte* publicada nos Estados Unidos em 1924. É na reformulação do texto da

Vejamos, então, de que “matéria vivenciada” é feito esse percurso de aprendizagem artística que ele nos propõe.

Em um primeiro momento, isolaremos a parte inicial da autobiografia para podermos tecer considerações mais detalhadas sobre alguns elementos que se apresentaram essenciais para a articulação do relato como um todo. Em seguida, abordaremos o percurso de formação e desenvolvimento artístico que o texto autobiográfico apresenta.

3.1 A infância artística

O primeiro estágio retratado nessa trajetória é a fase inicial da vida, a infância. Tempo e espaço habitado pelo mundo primevo – as primeiras contemplações, as primeiras dores, os primeiros deslumbramentos –, a infância *é o começo de tudo*.

Nessa primeira parte da autobiografia, podemos acompanhar os primeiros passos de Stanislavski na vida artística, seus contatos iniciais com o universo cênico, as pessoas que o marcaram e que lhe serviram de referência estética, bem como os eventos que alimentaram seu espírito e sua sensibilidade.

Além de todos esses elementos – que encontramos também nas outras fases, eliminando-se esse caráter inaugural do qual estão revestidos –, existe *algo que só a infância possui*. Foi à procura dessa singularidade que orientamos a leitura da etapa inicial do relato stanislavskiano.

autobiografia para a publicação de 1926 que Stanislavski coloca em evidência essas etapas de sua formação artística. Em um capítulo posterior, A escola de arte dramática, comentando sobre o ator italiano Rossi, Stanislavski reafirma que não se trata de uma seqüência temporal: “Não me lembro com precisão do momento de sua primeira vinda, pois neste livro eu não observo a sucessão cronológica e a ordem.” [Página 82].

Para isso, recorremos a um outro artífice, desta vez poeta e brasileiro, para nos ajudar a entender o sentido e a importância da infância no imaginário de um artista. Manuel Bandeira, ele também autor de uma autobiografia intelectual, *Itinerário de Pasárgada*, escreveu sobre as primeiras impressões poéticas e a emoção infantil perante o fato estético:

O que há de especial nessas reminiscências [...] é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta.⁷

Nada se equipara à força dessas reminiscências. Cada indivíduo cria e guarda em si esse *tesouro*, esse *onirismo original*, isto é, o que não possui precedentes, arquétipos que permanecerão “sempre como origens de imagens poderosas”⁸. O filósofo Gaston Bachelard, analisando os devaneios sobre a infância, observa:

A infância determina uma superabundância de arquétipos fundamentais [...]. Os arquétipos são reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amar o mundo, *a criar o nosso mundo*.⁹

⁷ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993. Página 33.

⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. Página 120.

⁹ Op. Cit. página 119. Grifo nosso.

É justamente esse ato da *criação de um mundo próprio* que nos interessa investigar. Assim como Bandeira, Stanislavski resgata nas reminiscências de sua infância aquelas experiências que forjaram o vislumbre de um *primeiro ideal artístico*, cuja essência reverbera por toda a sua vida. Parafraseando o poeta brasileiro, podemos dizer que Stanislavski, ao relatar a sua infância artística, revela-nos “o segredo de seu itinerário em teatro”. Nesse sentido, a infância guarda em si uma fonte de vida, uma espécie de *transcendência* que serve como referência na criação de seu mundo teatral particular, de sua concepção de teatro.

Eis a importância da infância. Tal qual um “fogo esquecido”, são valores que perduram em cada um de nós e aos quais podemos sempre voltar para nos abastecer, nos reanimar:

A infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar.¹⁰

E nas palavras de Stanislavski:

Hoje, basta-me rememorar o clima da minha antiga vida de criança para rejuvenescer literalmente e tornar a experimentar aquelas sensação conhecidas.

[Página 23]

Essas considerações nos mostram o privilégio que temos de, ao percorrermos a infância que Stanislavski nos narra, podermos penetrar nessa interioridade profunda de uma *consciência artística* que se forma. Coloquemos em ação essa “atitude de apaixonada escuta”, de

¹⁰ Op. Cit. página 119.

que fala Bandeira, para examinarmos alguns elementos que compõem esse núcleo fundamental da experiência estética¹¹ stanislavskiana.

3.1.1 O caráter limítrofe

Stanislavski inicia seu relato desta maneira:

Nasci em Moscou em 1863, no limiar de duas épocas. Ainda me lembro dos restos da servidão, as velas de sebo, as lâmpadas Carcel, a *tarantás*, a *dormeuse*, os estafetas, os canhões de pederneira e os canhões pequenos parecidos com canhões de brinquedo. Vi surgirem na Rússia a estrada de ferro com seus expressos, o navio a vapor, o holofote, o automóvel, o aeroplano, o couraçado grande e veloz, o submarino, o telefone com e sem fio, a radiotelegrafia e o canhão de doze polegadas.

[Página 15]

O *incipit* “nasci em Moscou em 1863, no limiar de duas épocas” é emblemático do tipo de obra artística que Stanislavski vai nos deixar: uma obra que marca ela mesma um limite, um *antes* e um *depois*. Qual é a formação do ator que temos antes de Stanislavski e depois dele? Como é, de modo geral, a prática cênica antes e depois de Stanislavski? Como o fenômeno teatral é caracterizado antes e depois dele? As respostas para essas perguntas fazem-nos perceber que Stanislavski transforma o teatro de tal maneira que ele mesmo se constitui em um *marco* entre duas épocas.

Convém lembrar que vida e arte se espelham no caso stanislavskiano. A temática do limite, que aparece aqui citada na vida cotidiana, pode ser observada também na esfera artística: Stanislavski funda ao lado de Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko uma companhia teatral como nunca houvera na Rússia; Stanislavski encena Tchekhov e

¹¹ O termo é considerado aqui como captação da beleza e das formas artísticas.

revela a força e a poesia de uma dramaturgia que até então não tinha encontrado equivalência cênica de escrita; quando Stanislavski procura formular uma gramática para o ator, ele está caminhando em um território que está *além* daquilo que é conhecido para a época; a formulação de seu chamado sistema está em permanente transformação, quebrando seus próprios *limites* e alargando o código que ele mesmo estabelece. Em síntese, podemos dizer que se trata de uma experiência de vida e artística *habitada por essa qualidade limítrofe* que pulsa no interior da obra que realiza, desafiando-a a redefinir continuamente seus próprios contornos.

A modernidade que transforma a vida – mostrada no primeiro parágrafo pela profusão das máquinas como o aeroplano, o automóvel, o submarino, etc. – é vivenciada também no âmbito artístico, não só pela passagem das velas de sebo ao holofote, mas principalmente pelo surgimento da *mise en scène*, que terá mais tarde como um de seus representantes mais fecundos o jovem Konstantin Stanislavski.

Assim, a imagem escolhida para a abertura da autobiografia, isto é, a de uma vida que transita entre as fronteiras de duas épocas, é sugestiva do tipo de experiência narrada no relato que se inicia, pois sabemos que a vida artística de Stanislavski é também um percurso de profundas transformações que integram a fundação de uma nova era dentro da história do teatro Ocidental.

3.1.2 O teatro vivo como experiência

Vimos anteriormente que a infância guarda imagens poderosas, *o fogo* das primeiras impressões que nos acompanha por toda a vida. É o período em que o pequeno se faz grande, quando nos são abertas as janelas para o mundo¹².

¹² BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. Página 96.

As primeiras impressões de Stanislavski são marcadas pelo *prazer* e pelo *deslumbramento* que o mundo da cena provoca: a paixão do espectador, a ida ao circo – um acontecimento ansiosamente esperado, o Teatro Bolshoi, a magia dos espetáculos, os artistas que tinham o poder de “deixar a todos maravilhados” [página 30], ou que brindavam o público “com momentos maravilhosos de júbilo que embelezavam a vida” [página 52], a transformação da cena pelos efeitos cênicos, o espetáculo considerado como uma realidade mais bela – diferente da realidade cotidiana, a intensidade da ópera italiana, o Teatro Mali, a euforia que envolvia os espetáculos caseiros, a admiração e o entusiasmo que alguns artistas lhe causavam. São marcas definitivas. É o fogo que não se apaga com o decorrer dos anos e que inspira a concepção de um ideal artístico. Em cada capítulo, é possível coletar uma referência desse ideal. Sobre a ópera italiana, por exemplo, Stanislavski comenta:

As impressões causadas por esses espetáculos da ópera italiana marcaram-me¹³ não só a memória visual e auditiva, mas também fisicamente, pois eu as experimento tanto nos sentidos como em todo o corpo.
[Página 35]

Observando a matéria relatada na infância artística, uma qualidade parece unir todos esses elementos: seu caráter *vivo*. São contatos com o universo da arte que, independente de sua natureza – circo, ópera, drama, música –, constituem *expressões vivas*.

Nesse sentido, encontramos nessas experiências uma indicação do que seria para Stanislavski a concepção de um *teatro vivo*, ou seja, a manifestação de uma *energia vital*, algo que *pulsa*, que arrebatava, que *deslumbra*; experiências que conseguem oferecer e comunicar a *plenitude de ser*.

¹³ Stanislavski tinha então 13 anos.

A partir da leitura da autobiografia, podemos dizer que essa noção se afirma como um dos elementos desse ideal artístico que a infância preserva.

Quando Stanislavski passa por uma crise artística em 1906 e procura entender as razões de sua insatisfação, ele percebe que é justamente esse teatro vivo e o prazer de representar que ele precisa redescobrir em si:

Em primeiro lugar, queria entender o que fora feito da antiga alegria da criação. Pois se antigamente eu me aborrecia quando não representava, por que agora acontecia o contrário e eu me alegrava quando me sentia livre do palco? [...] Antes tudo partia de uma verdade interior bonita e inquietante, da qual só restavam uma casca externa afetada pela erosão, a carcoma, o lixo encravados no corpo e na alma por várias causas acidentais, sem nada a ver com a arte autêntica. Aí se incluía, por exemplo, o papel do Dr. Stockmann. Lembro-me de como, no início, ao interpretar esse papel, eu me colocava facilmente na perspectiva do homem puro nas intenções puras, que procurava na alma do próximo apenas o bom [...]. As sensações que inseria no papel de Stockmann haviam sido tiradas de reminiscências vivas. [...]

Mas com o correr do tempo eu perdera essas lembranças vivas, esses estímulos e *força motriz da vida* espiritual de Stockmann, o *leitmotiv* que perpassa a peça. [Páginas 408-409]

O comentário de Stanislavski expõe a perda desse frescor inicial, dessa energia vital de que falamos anteriormente. Seu trabalho, construído a partir de lembranças vivas, tinha perdido “a vida espiritual” e se tornado apenas uma repetição vazia e mecânica.

É justamente contra esse problema que ele vai se debater até os últimos dias de sua vida.

É nesse núcleo fundamental de referências que a infância artística resguarda que se encontram os *valores* primordiais que vão inspirar Stanislavski na elaboração de seu ideal artístico.

3.1.3 A verdade cênica

O mestre russo apresenta nessa primeira parte de sua autobiografia um outro elemento fundamental para a articulação de sua concepção teatral: a verdade cênica.

Já tivemos oportunidade de abordar alguns pontos relacionados a esse tema quando comentamos algumas anotações artísticas de Stanislavski na primeira parte de nosso trabalho. Discutiremos agora como essa noção é trabalhada no texto de *Minha vida na arte*.

A primeira referência aparece logo no capítulo de abertura do relato. O pequeno Stanislavski faz sua estréia no palco¹⁴, representando o inverno em uma montagem familiar sobre as quatro estações do ano. Ele é colocado sentado no chão, com um chapéu de pele na cabeça, uma barba branca e bigode “que subiam constantemente”. Em seguida:

Depois dos aplausos, que muito me agradaram, deram-me outra postura. Diante de mim acenderam uma vela oculta em ramos secos, representando uma fogueira, e puseram-me nas mãos um pedaço de pau, para eu fazer de conta que ia meter fogo.

“Estás entendendo? É para fazer de conta, e não de verdade!” – explicaram-me.

E aí proibiram rigorosamente levar o pau ao fogo. Tudo isso me pareceu absurdo. “Por que fazer de conta, se eu posso botar de verdade o pedaço de pau na fogueira?”

¹⁴ O autor escreve: “Eu – não me lembro se com três ou quatro anos – representava o inverno.”[Página 17]. David Magarshack aponta na biografia que escreveu sobre Stanislavski que ele deveria ter por volta de seis anos quando isso aconteceu, já que a casa de campo, onde a apresentação ocorreu, só foi comprada em 1869. MAGARSHACK, David. *Stanislavski: a life*. Página 5.

Mal abriram a cortina para o bis, eu estirei o braço com grande interesse e curiosidade e levei o pau ao fogo. Eu achava que isto seria um ato perfeitamente natural e lógico, no qual havia sentido. E mais natural ainda foi o algodão pegar fogo e começar um incêndio. Todos se alvoroçaram e começaram a gritar.

[Página 17]

Essa primeira experiência cênica intriga o garoto Aleksieiev, que não tem condições ainda de entender que *existe* uma diferença entre a realidade da vida e a *realidade cênica*. A cena é uma convenção, um mundo com leis próprias e específicas. Nós sabemos disso, Stanislavski também, mas o garoto que ele compõe para a sua narrativa precisa *aprender* que a verdade cênica é a verdade da vida *transformada* em linguagem¹⁵. Essa percepção ainda não existe nesse momento da infância. É evidente que esse problema não pode ser discutido agora no relato. O que nos chega é como o evento é vivenciado nessa fase de formação.

Nessa perspectiva, é preciso observar que esse episódio foi selecionado e está ali não por acaso. Ele é narrado porque existe uma razão de se estar falando sobre isso, o que nós chamamos de *projeto* que organiza a autobiografia, e que segundo Stanislavski são “as etapas e fases pelas quais passa o ator no seu crescimento artístico” [página 65].

O Stanislavski narrador, quando faz a retrospectiva de sua vida, tem conhecimento dessas etapas e por isso o material é organizado de forma a *concretizar* esse percurso de aprendizagem. O que é, e o que representa a verdade cênica para esse pensamento artístico constitui um *processo de entendimento e assimilação* que vai ser gradativamente revelado para o leitor.

¹⁵ Convém lembrar que esse tema é objeto de reflexão de Stanislavski na anotação artística de 20 de abril de 1889, transcrita e analisada no capítulo 1 deste trabalho.

A próxima referência que ele nos fornece sobre essa noção aparece quando, fascinado pelo mundo circense, ele resolve criar seu próprio circo

para prolongar a satisfação e viver mais tempo com
as lembranças agradáveis. [Página 26]

O menino planeja os números que fariam parte do espetáculo, convida seus amigos para compor a trupe, confecciona os cenários e figurinos. Nessa brincadeira de criança só havia um problema:

Ocorria que meu irmão, o único em condições de substituir a orquestra, era displicente, indisciplinado demais. Não levava a sério o nosso negócio e por isto só Deus sabe o que era capaz de aprontar. Já houvera casos de estar tocando, tocando, tocando, e de repente deitar-se diante de todo o público no meio da sala, pôr as pernas para o ar e começar a gritar:

“Não quero tocar mais!”

Mas, por uma barra de chocolate, é claro que acabava voltando a tocar. Entretanto o espetáculo já fora estragado por essa tirada idiota, já perdera a sua “seriedade”. E isto era o mais importante para nós. Era preciso acreditar que tudo isso era sério, verdadeiro, pois do contrário não interessava. [Páginas 27 e 28]

Vemos que a capacidade de *acreditar* naquilo que está acontecendo é uma qualidade que se apresenta essencial para *os dois pólos* do ato comunicativo, isto é, tanto para quem assiste como para quem atua¹⁶. Não importava que os leões e ursos não eram *reais* e que tinham sido maquiados no rosto dos primos e voluntários. Mas, uma vez escolhida *a convenção*, os primos e os voluntários *passavam a ser* leões e ursos, e era preciso que *cada um* – cada ator e cada pessoa da

¹⁶ Vimos que Stanislavski afirma na anotação artística que reproduzimos no capítulo 1 que “acreditar na realidade daquilo que se passa em cena é também uma faculdade importante do ator”. Vide a terceira anotação analisada.

platéia – acreditasse no perigo que o domador Konstantin enfrentava diante daquelas feras. A capacidade de acreditar naquilo que está acontecendo refere-se, portanto, à relação que se estabelece entre ator-ator e ator-público.

Se antes, aos olhos do garoto, o faz-de-conta era algo absurdo na lógica da situação, agora há uma inversão e o que se torna absurdo é a *quebra do código*¹⁷ estabelecido. O irmão chorando e esperneando no chão quebra a convenção¹⁸ em curso. O que o menino Stanislavski reivindica, em última instância, é *o respeito à convenção adotada*: uma vez no jogo, não se pode simplesmente deixar de jogar ou mudar as suas regras.

Percebe-se que o ato de acreditar adquire assim complexidade, revestindo-se de uma série de condições prévias e elementos que forma todo um sistema de relações que é preciso coordenar.

A questão da verdade reaparece anos depois quando o jovem Stanislavski, para “aliviar a fome de ator” [página 64] entre as apresentações teatrais promovidas no círculo familiar, propõe a um colega uma improvisação na estação ferroviária. Vestidos e maquiados como mendigos bêbados, os dois rapazes “levam a sério”[página 28] a brincadeira, incomodando e assustando os transeuntes:

Eles nos davam copeques, os cães nos atacavam e o vigia nos expulsou da plataforma. Quanto pior nos tratavam, tanto mais satisfeito ficava o sentimento de ator. Precisávamos representar com mais verossimilhança na vida do que no palco, onde a tudo se dá crédito. Caso contrário, a coisa poderia acabar em escândalo. Se tínhamos sido postos pra fora, expulsos, logo tínhamos representado bem.

[Página 64]

¹⁷ Entendido aqui como sistema de signos organizados e convencionados.

¹⁸ A convenção é um acordo previamente estabelecido entre duas partes.

Dois traços aparecem indicados nesse trecho: a noção de que um trabalho bem feito é aquele que consegue fazer o outro acreditar naquilo que está sendo apresentado e o prazer que isso pode provocar no ator.

Verdade cênica e prazer mostram-se conectados, como confirma a crise artística¹⁹ que Stanislavski passou em 1906: quando se perde um, compromete-se o outro.

Esse é, aliás, um traço característico do universo stanislavskiano: os princípios, os elementos, os conceitos estão relacionados e dialogam entre si. Assim, a noção de teatro vivo está ligada à concepção de verdade cênica que, por sua vez, tem estreito vínculo com o prazer artístico que uma atividade que envolva esses elementos é capaz de proporcionar.

Outra referência que aparece no relato sobre a verdade cênica expõe novamente o problema de se considerar somente os aspectos formais da representação. Stanislavski comenta os avanços adquiridos nas montagens caseiras:

Passamos a falar com mais nitidez e com mais determinação. Isto já era alguma coisa. Mas por enquanto ainda era a nitidez pela nitidez e a determinação pela determinação. Em tais condições não poderia haver o sentido da verdade. [Página 68]

Falar com mais nitidez não é falar com verdade. Falar com mais determinação não significa ser mais convincente. O domínio dos elementos exteriores é insuficiente para se criar a verdade em cena que, como já observamos anteriormente, é todo um conjunto de elementos e um sistema de relações.

Stanislavski é nomeado diretor da Sociedade Musical Russa e usa suas habilidades como ator para sair de situações embaraçosas:

¹⁹ Vide, neste capítulo, o item O teatro vivo como experiência.

falar com um maestro de temperamento difícil, contornar as tentativas de uma conhecida casamenteira, etc. Essas pequenas cenas da vida cotidiana se constituíam em oportunidades valiosas para o desenvolvimento de seu poder de persuasão:

Era preciso representar, representar de maneira sutil, com sentido de verdade, para não fracassar. Confesso que o meu sucesso me dava certa satisfação artística. [Página 81]

Vida e arte confundem-se nessas pequenas *provas práticas* e, mais uma vez, o prazer aparece associado à essa capacidade de ser verdadeiro e de convencer o outro.

Sua participação em espetáculos amadores continua e Stanislavski começa uma busca persistente:

Quanto mais eu representava, tanto mais insistentemente procurava para mim caminhos verdadeiros, e tanto mais fortemente crescia a minha perplexidade. E não havia pessoa competente capaz de me orientar. [Página 81]

Expressão artística e verdade estarão associadas para sempre na prática teatral stanislavskiana.

Embora o sentido²⁰ da verdade já fosse nesse período algo importante na percepção de Stanislavski do fenômeno teatral, não havia meios ou métodos para desenvolvê-lo. Um ator era verdadeiro ou simplesmente não o era.

Sem uma orientação formal que o pudesse guiar, Stanislavski começa a observar o trabalho de grandes artistas para tentar entender como se cria a verdade em cena. O jovem ator colhe exemplos dos

²⁰ Compreendido aqui como senso, como capacidade de perceber ou compreender.

músicos, dos cantores de ópera, dos atores do Teatro Mali e dos artistas estrangeiros. Foi assim que viu em cena Ernesto Rossi (1827-1896), célebre ator italiano que viajou algumas vezes em *tourné* para Moscou:

Quando Rossi representava, nós sabíamos que ele nos convenceria porque a sua arte era verdadeira. Ora, a verdade é quem melhor convence! Fosse na fala ou nos movimentos, ele era extremamente simples. [...]

Era de baixa estatura, gordo, com bigodes pintados, mãos largas, rosto enrugado mas com olhos esplêndidos – o verdadeiro retrato da alma. E com todos esses dons, já velho, Rossi transmitia a imagem de Romeu. Ele não o representava, mas desenhava maravilhosamente a sua imagem interior. [Página 82]

O *velho ator* fazia um Romeu inesquecível. O exemplo de Rossi mostrava a Stanislavski que a idade, o físico, o figurino, tudo passa para o segundo plano quando se consegue atuar com verdade.

Observando o trabalho de diferentes artistas, Stanislavski percebe que o sentido da verdade em cena não é simplesmente uma vontade isolada. Apenas *querer ser verdadeiro* não basta. A verdade em cena agencia diferentes elementos. No caso de Rossi, ele era hábil em desenhar a “imagem interior” da personagem, sua essência espiritual. E essas duas habilidades assim conjugadas faziam do velho ator italiano um artista inesquecível.

3.1.4 Matrizes e influências

O exemplo de Rossi é apenas um dentre os vários artistas que Stanislavski retrata na autobiografia.

De todos os períodos que estruturam o relato, a infância artística é o que mais concentra referências às suas matrizes e influências. Vimos no começo deste capítulo a razão dessa “superabundância de

arquétipos fundamentais”²¹. O próprio Stanislavski justifica suas escolhas:

Todos os grandes artistas, que tentei desenhar em algumas linhas, ajudaram-me com a sua vida de artista e pessoal a criar o ideal de ator que me propus em minha arte, exerceram importante influência sobre mim e contribuíram para a minha educação artística e ética.
[Página 57]

Além de contribuir na sua formação artística, esses artistas e espetáculos que Stanislavski relata destacam algumas qualidades que servirão mais tarde como objetos de investigação.

O ator ideal possui uma espontaneidade quase infantil, plasticidade, harmonia nos movimentos, sentido de ritmo, charme, é capaz de contagiar a todos, tem senso de observação apurado, sentido da verdade, sabe orquestrar a estrutura lógica do sentimento e a coerência do papel, consegue desenhar os contornos internos e externos do papel, transmitindo o espírito, a essência humana. Todas essas características e qualidades irão fazer parte do seu sistema.

Contudo, encontramos na autobiografia não somente “um ideal de ator” como Stanislavski afirma, mas mais amplamente um *ideal artístico*, uma maneira de conceber o teatro, que tem na figura do ator o seu núcleo, mas que não se restringe a ele. Stanislavski pensa a cena, a linguagem, o papel do público, o fenômeno teatral em si, a educação e, inclusive, a ética.

No rol das influências aparecem nessa primeira parte o circo, as brincadeiras – que são “o ancestral do truque de efeito cênico” [página 40], as apresentações caseiras, o teatro, a música, a ópera italiana, o balé e os mecenas que animavam o panorama cultural da época com seus empreendimentos. Entre eles Stanislavski cita Pável Trietiakov,

²¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. Página 119.

K. Soldátienkov, M.Sabáchnikov, os irmãos Chúkin, Aliekiei Bakhrúchin, Savva Mamôntov e Savva Marózov.

O contato com o universo da ópera e da música ainda garoto:

[...] Teve influência benéfica sobre o meu ouvido, a elaboração do gosto e do olho, que se habituou a observar o belo no teatro. [Página 34]

A afinidade ultrapassa a esfera da “influências benéfica”. Não podemos nos esquecer que Stanislavski queria ser cantor de ópera e algumas décadas depois trabalhou com os cantores do Bolshoi lecionando seu sistema que, aliás, integra várias noções musicais aplicadas ao trabalho do ator. Vimos também que, quando ele projeta a sua obra literária, ele inclui um volume dedicado especialmente à ópera. Os espetáculos da ópera italiana que Stanislavski teve oportunidade de ver provocaram nele uma sensação orgânica e física de uma “intensidade imensa” [página 34]. Seus artistas preferidos eram Adelina Patti, Lucca, Nilson, Volpini, Arto, Viardo, Tomberlik, Mario, Stanio, Mazini, Cotoni, Padilla, Bagadgiolo, Graziani, Tamagno, Giamet, Zembrich e Wetam.

O Teatro Mali ocupa um lugar especial na formação artística e no coração de Stanislavski:

O Máli Teatro influenciou, mais que qualquer escola, a minha evolução intelectual. Ensinou-me a ver e observar o belo. O que pode haver de mais útil que essa educação do sentido e do gosto estético?

Eu me preparava para cada espetáculo do Máli Teatro. Para isto formou-se um pequeno círculo de jovens, que liam todos juntos a peça incluída no repertório do teatro, estudavam os ensaios e a crítica sobre ela, formulavam seus próprios pontos de vista sobre a obra. Depois íamos todo o círculo assistir ao espetáculo, após o que fazíamos novas discussões, quando trocávamos impressões. Voltávamos ao teatro

e tornávamos a discutir sobre a peça. Nessas discussões revelava-se freqüentemente a nossa ignorância em diversos problemas das artes e das ciências. Procurávamos saná-las com novos conhecimentos, arranjando aulas em casa e fora de casa. O Máli Teatro tornou-se o veículo orientador do lado espiritual e intelectual da nossa vida.

À adoração ao próprio teatro juntou-se em nós a adoração a algumas atrizes e atores.

[Páginas 50 e 51]

Assim como a *Comédie Française* era considerada a casa de Molière, o Teatro Mali era a casa de Mikhail Semiônovitch Schépkin (1788-1863). Stanislavski não chegou a ver Schépkin em cena, mas conheceu e trabalhou com alguns discípulos dele que conseguiram manter vivos os ensinamentos desse grande ator.

Schépkin começou sua carreira em uma época em que o teatro era dominado pela declamação das falas e pelos gestos convencionados para cada tipo de personagem. O palco era demarcado em áreas que determinavam o espaço de representação dos atores: os figurantes ficavam ao fundo, os coadjuvantes no centro e os atores principais no proscênio. Ao sair de cena era obrigatório levantar a mão direita e não se podia voltar as costas para o público.

Schépkin foi educado dentro dessas convenções até que um dia, em 1810, assistindo à apresentação do príncipe Meshcherski surpreendeu-se com o estilo diferente de atuação. Não havia os gestos tão conhecidos de todos, a fala era natural e havia uma sinceridade perturbadora em seu trabalho. Aquilo não era “teatro bem feito”. Schépkin ficou desorientado com o que vira e começou a se questionar se o príncipe não estaria certo e todos, inclusive ele, errados.

Resolveu então tentar imitar o estilo simples de Meshcherski, mas o resultado foi desastroso: depois de tantos anos na prática de outro código, não sabia como se mover e falar naturalmente em cena. Concluiu que não adiantava *imitar a forma exterior* sem *criar um processo interior* que levasse ao resultado alcançado pelo príncipe.

Depois de várias tentativas fracassadas durante um ensaio, frustrado e fisicamente esgotado, Schépkín simplesmente disse as suas falas sem relacioná-las à cena. O efeito foi surpreendente: as frases do texto eram ditas de maneira tão simples que parecia que elas tinham sido retiradas da vida cotidiana. Aquilo não era uma peça de teatro, era um *retrato da vida*.

Com o passar dos anos, Schépkín transformou aquele resultado em uma técnica, fundando um novo estilo de atuação: o realismo. Sua reputação cresceu tanto que foi convidado, em 1824, a ingressar no Teatro Máli de onde nunca mais saiu.

Disciplina de ferro, ensaios, preparação dos espetáculos, associação dos aspectos sociais e individuais na elaboração de um papel, sinceridade, naturalidade e atenção ao processo interno de criação de uma personagem eram algumas das características de sua prática teatral. Schépkín dizia:

Não importa se você atua bem ou mal; o importante é que você atue com verdade.²²

A expressão “не верю!”²³ [não acredito nisso!] é um dos índices que marca essa tradição schepkiniana em sua relação com o fenômeno teatral. Stanislavski narra em um trecho de *Minha vida na arte* como isso passou de ator para ator, de geração para geração:

Vejam, por exemplo, como um dos atores mais geniais do palco russo se comportou com o artista jovem e já presunçoso, que acabava de ingressar no teatro diretamente da escola. Os dois faziam um *vaudeville*, que começava com o jovem deixando cair uma carta, o que provocava um deus-nos-acuda. O

²² Carta de Schépkín reproduzida por Stanislavski em *My life in art*, página 85. Esse trecho não consta do texto da edição russa de *Minha vida na arte*.

²³ Lê-se “ni viériu!”

aluno deixava cair a carta de propósito, não por acaso!

“Mais uma vez! Não acredito! Não é assim que se deixa cair! Lembre-se bem como se deixam cair cartas de amor. Vai ver que sabe fazer, seu malandro. Ah, agora está melhor. Mais uma vez! Continuo a não acreditar!” Assim ele passou horas tentando obter aquilo sem o que não haveria peça. [Página 104]

Na comemoração do décimo aniversário do Teatro de Arte de Moscou em 1908, Stanislavski declarou publicamente sua intenção de continuar o caminho aberto por Schépkine: a expressão de uma arte autêntica que coloque em cena a essência interna do homem.

Tivemos oportunidade de discutir no primeiro capítulo uma anotação artística de Stanislavski de 1889, que registra suas reflexões sobre “o caminho que mais perto leva à verdade, à vida”²⁴ fazendo ressoar os ensinamentos de Schépkine.

Stanislavski era considerado o herdeiro da tradição iniciada por Schépkine. Ao longo de *Minha vida na arte* podemos encontrar várias referências ao grande ator. Stanislavski registra em seus cadernos aforismos, conversas com artistas que se formaram e trabalharam com ele. Benedetti relata²⁵ que nos arquivos de Stanislavski há um exemplar generosamente anotado do livro que reúne algumas cartas de Schépkine, único material escrito que o ator nos deixou.

Essa noção da herança teatral coloca em discussão o problema da transmissão de um legado. A experiência e a técnica de Schépkine morreram com ele. Stanislavski vai dedicar sua vida à luta contra esse silêncio que envolve o trabalho do ator.

Vimos que a formação é uma questão central na atividade artística de Stanislavski. Vamos seguir o caminho que a autobiografia nos mostra e considerar as etapas de formação do próprio Stanislavski.

²⁴ Vide capítulo 1, anotação artística de 20 de abril de 1889.

²⁵ BENEDETTI, Jean. *Stanislavski: an introduction*. Página 12.

3.2 As etapas de formação

A primeira etapa de formação artística é caracterizada pela absorção sensorial dos fenômenos artísticos: é o cheiro das lamparinas a gás da ribalta, é o vivo das cores do circo, é a música que marca um efeito. É o momento da educação do gosto, da sensibilidade e do olhar pelo contato direto com os eventos artísticos. São estímulos que Stanislavski absorve, assimila, vivencia em sua plenitude e densidade:

O cheiro do gás, com que então iluminavam os teatros e circos, produzia em mim um efeito mágico.

[Página 29]

A sala enorme com uma multidão de milhares de pessoas embaixo, em cima, nas laterais, o rumor das vozes incessante até o início do espetáculo e nos entreatos, a afinação da orquestra, a sala que mergulha pouco a pouco na escuridão e os primeiros acordes da orquestra, o pano sobe, o cenário enorme onde as pessoas parecem pequenas, os fossos, o fogo, o mar revolto do painel pintado, um navio naufrago simulado, as dezenas de fontes grandes e pequenas de água viva, os peixes nadando no fundo do mar e uma enorme baleia deixavam-me ruborizados, pálido, banhado de suor ou lágrimas, gelado, sobretudo quando a bailarina bela raptada implorava por sua liberdade ao terrível corsário.

[Páginas 29-30]

Segue-se a fase da apropriação pelo jogo dramático, o faz-de-conta que prolonga a satisfação do evento original:

Enquanto aguardávamos a abertura do meu circo, resolvemos marcar um espetáculo privado em casa, para praticar.[..]

“Um potro domado ao ar livre: eu serei o diretor e domador, tu serás o potro.”

[Página 27]

O contato com as atividades cênicas colocam aos poucos problemas do ofício: onde colocar as mãos, a platéia que não ouve o que se diz em cena, etc. As atividades ganham complexidade e as apresentações caseiras demandam observação, pesquisa e capacidade de reproduzir um modelo. É a etapa da cópia. As idas ao teatro servem para copiar o cenário, observar como o desfecho da cena foi resolvido, como o ator preferido fez o papel da peça que será reproduzida algumas semanas depois em casa:

Naquele tempo a que nos referimos aqui, eu me deliciava inconscientemente com um grande artista e procurava copiá-lo interiormente. Isso redundava em prejuízo e proveito: em prejuízo porque a cópia interrompe a criação individual, em proveito porque a cópia de um grande protótipo cria o hábito do belo.

[Página 83-84]

O exercício da cópia constitui-se em um exercício de percepção. Apura-se a percepção dos aspectos formais, exteriores, a reprodução dos efeitos e dos resultados. E desenvolve-se também a percepção do diferente, da comparação com o original: por que a cópia não fica igual ao original? Com a mesma intensidade e vida?

Começa então a etapa do questionamento:

Como o artista trabalha e cria é um segredo que se leva para a sepultura.

[Página 101]

Os professores [...] diziam-nos qual devia ser o papel numa peça, ou seja, o resultado final da criação, entretanto faziam silêncio a respeito de como atingir tais fins, de que métodos criativos aplicar para chegar ao resultado desejado. Ensinavam-nos a

representar em geral ou em particular um papel, mas não ensinaram a nossa arte. [Página 107]

Stanislavski vai adquirindo aos poucos os meios técnicos do trabalho do ator. Mas ele não consegue a mesma qualidade de expressão de seus modelos geniais:

Interpretava com mais ou menos habilidade, imitava as manifestações externas das vivências e ações, mas sem experimentar a própria vivência, nem a necessidade autêntica de qualquer ação.

[Página 409]

Sua atuação cai na rotina e fica mecânica. Stanislavski mergulha em uma crise artística que promove uma profunda reflexão sobre o seu trabalho. Já não lhe bastavam os truques e os clichês. Ele percebe que para superar os entraves de sua atividade como ator, seria preciso *compreender* e ter *pleno domínio* dos elementos que constituem a sua arte. Há uma mudança de perspectiva: o interesse passa a ser o processo de criação do ator, não o resultado final. Inicia-se uma nova etapa. Stanislavski procura o que chama de “estado criador do ator”:

O estado de ânimo habitual do ator é o estado de uma pessoa no palco, obrigada a exteriorizar o que não sente no fundo da alma. É isto que chamamos desdobramento do ator, quando a alma vive com seus estímulos cotidianos, diários e corriqueiros [...] enquanto o corpo se vê forçado a expressar os arroubos mais elevados dos sentimentos e paixões heróicos da vida espiritual supraconsciente. [...]

Desde que adquiri clara consciência desse desdobramento colocou-se diante de mim como um terrível fantasma, a pergunta constante; “Como fazer?”

Com nítida consciência do dano e da fatalidade do *estado do ator*, passei naturalmente a procurar para o ator em cena outro estado espiritual e físico que fosse

benéfico e não prejudicial ao processo criador. Em vez de *estado do ator*, convencionamos chamá-lo estado criador. [Página 411]

Cada personagem é um desafio, uma oportunidade para investigar um aspecto que o pudesse levar ao estado criador:

Contudo eu me pergunto: não haveria alguns meios técnicos para desencadear o estado criador?

[Página 412]

A resposta que ele oferece é o sistema Stanislavski. Um sistema que vai ser cultivado durante anos, que vai se transformar e se desenvolver e se modificar a cada espetáculo, a cada noite de apresentação, a cada novo encontro entre ator e seu personagem.

As etapas de formação que observamos são as etapas da busca e da realização desse ideal artístico que pulsa na infância.

CONCLUSÃO

J á em 1971 Nina Gourfinkel escrevia sobre a necessidade de *repensarmos* a obra de Konstantin Stanislavski e de *reconsiderarmos* seu legado artístico.

Essa reflexão envolve necessariamente uma *revisão das bases textuais* que nos foram transmitidas, pois as traduções realizadas a partir das edições em língua inglesa não respeitaram a integridade dos textos e distorceram o pensamento stanislavskiano.

Nosso trabalho retomou o primeiro livro publicado de Stanislavski, a autobiografia *Minha vida na arte*, para analisá-la como núcleo de essencialidades que contém os princípios e matrizes que articulam a prática e a teoria teatral do mestre russo.

Para compreendermos a natureza do relato autobiográfico, traçamos a história da redação, da publicação, da tradução e da transmissão dos principais escritos stanislavskianos.

Discutimos as características de sua escrita, apresentando materiais inéditos em língua portuguesa que esclarecem as dinâmicas de produção textual de Stanislavski e revelam as tensões que existem em sua obra literária.

Mostramos como pequenas informações negligenciadas, como o prefácio de Stanislavski para a edição russa, podem redirecionar o olhar contemporâneo e alimentá-lo com novas perspectivas de abordagem da herança teatral stanislavskiana.

Investigamos a unidade que se estabelece entre *Minha vida na arte* e a obra consagrada ao sistema, bem como a relação que se cria entre esses dois escritos e as anotações artísticas de Stanislavski.

O exame da autobiografia revelou também as principais influências que participaram da formação do ideal artístico de Stanislavski.

Não foi nossa intenção esgotar ou abranger toda a gama de temas e possibilidades que o texto de *Minha vida na arte* apresenta. Esperamos que a reflexão feita possa de alguma forma diminuir os equívocos que se formaram em torno dessa obra e motivar outras pesquisas.

Bibliografia

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (org.). *Le Théâtre d'Art de Moscou : ramifications, voyages*. Paris: Ed. du CNRS, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BENEDETTI, Jean. *Stanislavski: his life and art*. London: Methuen, 1999.

_____. *Stanislavski: an introduction*. London: Methuen, 2000.

_____. Les éditions occidentales des œuvres de Stanislavski et la diffusion de ses idées en Europe et aux États-Unis. In : AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (org.). *Le Théâtre d'Art de Moscou : ramifications, voyages*. Paris: Ed. du CNRS, 2005. Páginas 79-99.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARNICKE, Sharon Marie. An actor prepares/Rabota aktera nad soboi, chast' I: a comparison of the English with the Russian Stanislavsky. *Theatre Journal*, v. 36, n. 4, 481-494, December, 1984.

_____. *Stanislavsky in focus*. London: Harwood Academic Publishers, 2003.

DORT, Bernard. A grande aventura do ator, segundo Stanislavski. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

EVREINOFF, Nicolas. *Histoire du théâtre russe*. Paris: Éditions du chêne, 1947.

GAUSS, Rebecca B. *Lear's daughters: the studios of the Moscow Art Theatre 1905-1927*. New York: American University Studies, 1999.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

GOURFINKEL, Nina. Repenser Stanislavski. *Revue d'Histoire du Théâtre*, p.103-128, décembre 1971.

GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 1: les écritures du moi*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1991.

_____. *Lignes de vie 2: auto-bio-graphie*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

KOMISSARJEVSKI, Fiodor. *A criação do ator e a teoria de Stanislavski*. [Творчество актёра и теория Станиславского]. Petrograd: Svobodnoe Iskustvo, 1916.

KRISTI, Grigori. Constantin Stanislavski: el tabajo del actor sobre si mismo. IN: STANISLAVSKI, C. *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

MAGARSHACK, David. *Stanislavski: a life*. London: Faber and Faber, 1986.

MOLES, Abraham A. *A criação científica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

PARSONS, Michael J. *Compreender a arte: uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

POLIAKOVA, Elena. *Stanislavsky*. Moscow: Progress Publishers, 1982.

RUFFINI, Franco. *Stanislavskij – dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma: Editori Laterza, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Histórias subterrâneas no papel. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 de maio de 2007. Revista da Folha, página 14.

SANTOS, Maria Thais Lima. *V. Meyerhold, o encenador pedagogo*. Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2002.

SENELICK, Laurence. *Russian dramatic theory from Pushkin to the symbolists*. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____. Stanislavsky's double life in art. *Theatre Survey*, V.12, n.2, páginas 201-211.

STANISLAVSKI, K. *Coletânea de escritos em 8 volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1954-1961. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в восьми томах*. Москва: Искусство, 1954-1961].

_____. *Coletânea de escritos em 9 volumes*. Moscou: Editora Iskusstvo, 1988-1999. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений в 9-ти томах*. Москва: Искусство, 1988-1999].

_____. *Minha vida na arte*. Tradução do original russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Mi vida en el arte*. Tradução do original russo de Porfirio Miranda Marshall. Habana: Ediorial Arte y Literatura, 1985.

STANISLAVSKI, Constantin. *My life in art*. New York: Routledge, 1996.

_____. *Notes artistiques*. [S.l.]: Circé/Théâtre National de Strasbourg, 1997.

_____. *La construction du personnage*. Traduit de l'anglais par Charles Antonetti, préface de Bernard Dort. Paris : O. Perrin, 1966.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1986.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda : cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

TCHEKHOV, Mikhail. *Herança literária em 2 volumes*. [Литературное наследие] Moscou: Iskusstvo, 1986.

VAKHTANGOV, Evgueni. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 2000.

VALÉRY, Paul. Première leçon du cours de poétique. In : *Variétés V*. Paris : Gallimard, 1944.

VOLKOV, N. K. S. Stanislavski y “Mi vida en el arte”. In: STANISLAVSKI, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.