Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Orientais
Programa de Literatura e Cultura Russa

Simone Pricoli de Mello

**A montagem de *Um Mês no Campo*
de Ivan Turguêniev por Konstantin Stanislávski:
processo de criação do espetáculo**

São Paulo

2012

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Orientais
Programa de Literatura e Cultura Russa

Simone Pricoli de Mello

**A montagem de *Um mês no campo*
de Ivan Turguêniev por Konstantin Stanislávski:
processo de criação do espetáculo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura Russa. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Elena Vássina

São Paulo

2012

TERMO DE APROVAÇÃO

Comissão Julgadora:

Orientadora _____

Profa. Dra. Elena Vássina

Examinador(a): _____

Examinador(a): _____

São Paulo, ____ de _____ de _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço de coração,

À minha orientadora, Profa. Dra. Elena Vássina, pelo seu vasto conhecimento transmitido com tanta generosidade e afetividade, e por ter me impulsionado com confiança nesta pesquisa, que sem ela não seria possível. Obrigada.

A Paco Abreu por todo seu incentivo, sempre do meu lado.

A Antônio Araújo, por ter me despertado o interesse na obra de Stanislávski, semente desta pesquisa.

Ao Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pela bolsa concedida viabilizando esta pesquisa.

A Adolfo Shapiro e à Cia Mundana pelo grande aprendizado.

A Eduardo de Paula e João Otávio pelas conversas frutíferas.

A Diego Moschkovich pela colaboração na tradução da partitura de direção de Stanislávski de *Um mês no campo*.

A Fátima Bianchi pela generosa colaboração e valiosa contribuição no exame de qualificação.

A Debora Hummel e Luciano Castiel por me darem a oportunidade de compartilhar parcelas desta pesquisa com o corpo docente do Teatro Escola Macunaíma.

A Marcela Grandolpho pela ajuda na conclusão da dissertação.

À Profa. Dra. Nair Dagostine e à Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos pelas dicas preciosas num momento de dificuldade.

A Francisco José Couto pela atenta revisão.

A Heloísa Marie Donnard pela sua imensa colaboração com a pesquisa bibliográfica e apoio na revisão do exame de qualificação.

Ao meu pai e a Heloísa Marie Donnard por ficarem com meus filhos muitas vezes para eu poder realizar esta pesquisa.

À minha mãe pelos momentos aconchegantes na hora do cansaço.

e

Ao grande amigo Fausto Viana por todo seu apoio desde o embrião desta pesquisa; suas inúmeras contribuições foram de um valor imensurável e sua orientação no exame de qualificação, fundamental.

*Ao meu companheiro de vida e arte,
Paco Abreu
e
Aos que me ensinam os encantos da
simplicidade da vida, Leonardo e
Rafael*

“A vida de um artista não se passa no plano do dia a dia da vida, mas nas suas memórias do passado e nos seus sonhos do futuro.”

Stanislávski

RESUMO

Em 1909, no palco do Teatro de Arte de Moscou, o afamado diretor russo Konstantin Stanislávski realiza a montagem da peça de Ivan Turguêniev *Um mês no campo*. Além de ser uma brilhante interpretação de obra clássica da literatura russa de um autor pouco difundido nesse país, o espetáculo marca o início da elaboração dos primeiros elementos do “sistema” Stanislávski, que definiria novas possibilidades para a arte do ator, momento decisivo na sua trajetória teatral. Esta dissertação apresenta o processo de montagem do espetáculo, reflete os primeiros germes do “sistema” Stanislávski e analisa as abordagens interpretativas do encenador na poética dramática da peça *Um mês no campo*.

PALAVRAS-CHAVE Konstantin Stanislávski, Ivan Turguêniev, *Um Mês no Campo*, teatro russo, literatura russa.

ABSTRACT

In 1909, on the stage of Moscow Art Theatre, the acclaimed Russian director Konstantin Stanislavsky staged Ivan Turgenev's play, *A Month in the Country*. This performance was a decisive moment in his theatrical trajectory. Besides being a brilliant interpretation of a classic work of the Russian literature written by an author not widely known in this country, it was the starting point of development of the first elements of Stanislavsky's "system", which would define new possibilities for the art of the actor. This dissertation presents the creation process of the spectacle, reflects on the first seeds of Stanislavsky's "system" and analyses the director's interpretive approaches to the poetic drama of *A Month in the Country*.

KEY WORDS Konstantin Stanislavsky, Ivan Turgenev, *A Month in the Country*, Russian Theatre, Russian Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
HISTÓRICO DA PESQUISA.....	14
NOVOS CAMINHOS, NOVOS PARCEIROS	17
TCHÉKHOV	17
SIMBOLISMO – MAETERLINCK.....	20
MEYERHOLD	23
UM NOVO ATOR	28
SULERJÍTSKI	29
ISADORA DUNCAN.....	31
GORDON CRAIG.....	33
UM MÊS NO CAMPO – O TEXTO	36
AUTOR	38
A PEÇA	40
PERSONAGENS	46
MONTAGENS	63
UM MÊS NO CAMPO: A CENA	66
A ESCOLHA	67
ENCENAÇÃO	68
<i>Referências.....</i>	<i>69</i>
<i>Turguêniev por Stanislávski.....</i>	<i>72</i>
TRABALHO COM OS ATORES – O SISTEMA COLOCADO EM PRÁTICA	77
<i>loga.....</i>	<i>78</i>
<i>Memória emotiva.....</i>	<i>84</i>
<i>Divisão do texto.....</i>	<i>92</i>
<i>Tarefas.....</i>	<i>96</i>
<i>Tempo-ritmo</i>	<i>97</i>
<i>Dificuldades.....</i>	<i>98</i>
<i>Ingenuidade</i>	<i>101</i>
ENSAIOS	102
CENOGRAFIA.....	110

FIGURINOS	112
RECEPÇÃO	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS.....	125

INTRODUÇÃO

“Algo de bom na arte é quando as pessoas estão realmente vivas, quando fazem um esforço para alcançar um determinado ponto, quando rejeitam, lutam, brigam por alguma coisa, superam obstáculos e até mesmo a angústia. A batalha traz vitória e conquista. O pior é quando tudo está em repouso na arte, tudo em ordem, definido, legitimado, quando não há necessidade de argumento, luta, quando não há derrotas, portanto não há vitórias também. A arte e os artistas devem ir para a frente, do contrário irão para trás.”

Stanislávski

Konstantin Serguêievitch Aleksêiev (1863-1938), conhecido como Stanislávski, é, sem dúvida alguma, uma das figuras artísticas mais importantes de todos os tempos no âmbito teatral, mitificado por uns, execrado por outros, porém um ser extremamente humano, que viveu sua vida para a arte e para cuja existência a arte deu sentido, um homem cujo pensamento artístico é inseparável de sua postura pessoal. Sempre buscou a abertura para o novo, valorizando o que havia de mais moderno e experimental em sua época. Além de grande ator, diretor e pedagogo, foi um investigador incansável da arte da interpretação e, atento às possibilidades de encontro entre diversas áreas, acolheu filósofos, cientistas e educadores, além de artistas, em seu propósito de empreender novos conhecimentos aplicáveis à arte do teatro. Dessa forma, foi pioneiro no aprofundamento de procedimentos para a criação teatral.

Sua arte influenciou importantes artistas no século XX e ainda influencia neste século. Um homem que começou suas investigações artísticas na adolescência, deixou um legado gigantesco que ainda tem muito a ser desvelado – desejo de muitos pesquisadores de várias nacionalidades que lançam constantemente bibliografias com esse fim.

Estabelecer hoje o conjunto de sua obra e extrair dela uma possível visão totalizante, com o objetivo de recuperar, em última análise, o “sistema” tal como teria estruturado o próprio Stanislávski, tem sido a preocupação dos estudiosos russos nos últimos anos. Pode-se imaginar que os arquivos de Stanislávski são inesgotáveis. Uma análise do conjunto nos levaria, é certo, à releitura e à necessária revisão das partes do “sistema” que até hoje nos chegam. (CAVALIERE and VASSINA 2011, p.200)

Por acreditar haver um Stanislávski ainda não revelado na sua totalidade, um momento artístico específico de sua trajetória foi nomeado para esta dissertação, a montagem de *Um mês no campo*, de Ivan Turguêniev, de 1909, com o objetivo de compeender o início das buscas teóricas que irão constituir o futuro sistema de interpretação, que consiste numa série de princípios para auxiliar o trabalho criativo do ator na construção da personagem. A partir dos problemas de expressão, criação e leitura artística de uma obra em particular, este estudo almeja investigar e compreender o germe de um modo de produção que ainda hoje pode ser considerado atual e presente no teatro contemporâneo.

A peça, que estreou em 9 de dezembro de 1909, representa um momento de grandes descobertas e mudanças na história do Teatro de Arte de Moscou, onde Stanislávski aplica pela primeira vez seu “sistema”, estabelecendo um lugar relevante na história artística do mestre russo, que através desse espetáculo sintetiza todo um percurso transcorrido desde o início do século XX, um caminho de muitas descobertas, por vezes obscuro, sinuoso, com vitórias e derrotas, com acertos e erros, alegrias, angústias e solidão.

[...] Apesar do grande sucesso que nosso teatro tem obtido e dos inúmeros admiradores que o cercam, tenho sempre estado sozinho (exceto por minha esposa, que tem me apoiado em meus momentos de dúvidas e desapontamentos). A senhora¹ é a primeira a dizer-me com poucas, simples e convincentes palavras o que é importante e fundamental a respeito da arte que eu quero criar. Isso me deu uma rajada fresca de

¹ Carta para a bailarina americana Isadora Duncan (1877-1927), que ele conheceu quando ela estava em turnê pela Rússia, janeiro de 1908.

energia quando eu estava por desistir de minha carreira artística. (TAKEDA 2003, p.315).

Um panorama do percurso de Stanislávski nos anos que antecedem a montagem de *Um mês no campo* é traçado no capítulo “Novos caminhos, novos parceiros”, onde ele encontra pessoas que iriam acrescentar e influenciar, com suas experiências, as suas próprias ideias e com isso amalgamar conhecimentos para a construção da peça de Turguêniev. Novos pensamentos eram fundamentais para seu aprofundamento artístico. “O conhecimento despertava e inflamava a sua imaginação” (ZINGUERMAN 2011, p.21)

Para aplicar seu “sistema”, Stanislávski escolhe a peça do contemporâneo de Dostoiévski e Tolstói, e precursor de Tchékhov, Ivan Turguêniev, grande romancista da literatura clássica do período de ouro russo, autor do célebre romance *Pais e filhos*, entre outros, e também um brilhante dramaturgo. Sua peça *Um mês no campo*, escrita entre 1849 e 1850, propõe um estudo psicológico minucioso das personagens, ideal para aplicar as novas diretrizes de Stanislávski.

A obra de Turguêniev contém elementos sociais, que retratam a realidade e os problemas do seu tempo, e elementos psicológicos, que ganham uma dimensão arquetípica ao revelar os eternos problemas da humanidade, com certo pessimismo. Tais elementos, bem como uma breve biografia do autor e uma análise das principais personagens são desenvolvidos no capítulo “Um mês no campo – o texto”.

Em *Um mês no campo*, segundo a opinião de Stanislávski, a verdadeira ação acontece no interior das personagens; o conflito se esconde dentro de seus corações. Havia a necessidade de descobrir a melhor maneira de revelar a alma das personagens. Essa montagem ocupou um lugar significativo para o diretor, nela emergindo o desenvolvimento de ideias dos trabalhos anteriores, como a investigação da relação entre vida e arte.

Para Stanislávski não havia nada superior ao teatro porque o teatro está cheio de fé na vida, dirige-se ao seu encontro; o palco onde reina o ator-criador é o mais essencial entre as artes, por mais condicionais que fossem suas formas. (ZINGUERMAN 2011, p. 18).

A tentativa de revelar o espírito humano, a poesia da vida, através de um diálogo entre a encenação e a interpretação dos atores por meio da aplicação de seu “sistema”, é retratada no capítulo “Um mês no campo – a cena”, leitura cênica de Stanislávski da peça, sua transposição da literatura. Foi um processo que teve muitas dificuldades, porém culminou no sucesso, no sabor da vitória e na superação de obstáculos e angústias que fortaleceu a busca de novas conquistas.

Histórico da pesquisa

Minha trajetória artística sempre esteve ligada a Stanislávski. Sou formada no Teatro Escola Macunaíma, escola profissionalizante em arte dramática que tem metodologia embasada no mestre russo. Em 1994 participei de um grupo de estudos do sistema Stanislávski com o prof. dr. Antonio Araújo diretor do Teatro da Vertigem e professor da Escola de Comunicação e Arte (ECA) da USP. Nossos encontros se basearam na leitura e estudo da obra de Stanislávski editada no Brasil. Mais tarde, essa experiência reverberou em outras parcerias de aprendizagem: fiz estágio de direção no espetáculo *Apocalipse 1.11* do Teatro da Vertigem, em 1999, onde pude observar os princípios pesquisados no grupo de estudos sendo aplicados no processo de montagem ao mesmo tempo que colaborava como preparadora corporal. Participei de um estudo prático do sistema Stanislávski com o diretor russo Adgur Kove que culminou na montagem de *A gaivota*, de Tchékhov. Como professora de interpretação e teoria da interpretação do Teatro Escola Macunaíma, desde 1997 pude aprofundar, em quinze anos de docência, a experiência de estudar e aplicar os ensinamentos do mestre russo nos processos de formação de atores. Minha conexão e identificação com Stanislávski intensificou-se principalmente quando redescobri também sua condição de diretor pedagogo na construção de ferramentas para o aprimoramento do trabalho criativo dos atores.

Entre 2001 e 2004 fui coordenadora do Studio das Artes, espaço de investigação, formação e intercâmbio cultural, que recebeu vários pesquisadores da arte de interpretar que realizaram palestras e workshops, entre eles um workshop dedicado à análise ativa, ministrado pela prof.^a dra. Nair D'Agostini, importante pesquisadora do teatro russo, com estudos realizados neste país. Em uma viagem à Rússia, conheci a prof.^a dra. Elena Vássina, que estimulou e orientou informalmente meus estudos de Stanislávski, principalmente no tocante à sua relação com o Oriente. Cursei a disciplina Tendências Estéticas do Teatro Russo no Século XX: Tradição e Contemporaneidade, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo, com o professor titular da Escola Dramática do Teatro de Arte de Moscou, Vidmantas Siliunas, em 2004, que me deu um novo olhar sobre a importância de Stanislávski no panorama contemporâneo. Dirigi quatro peças na Cia. dos Viajantes, a última em 2009, nas quais pude aplicar várias ferramentas adquiridas a partir de meus estudos, bem como levantar questionamentos. Participei de uma oficina intitulada “Texto literário e improvisação” no ECUM (Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas), ministrada pelo importante diretor russo Anatóli Vassíliev, com foco na transformação do texto literário em ação, através de *études* da peça *A gaivota*, de Anton Tchékhov, em 2010, a partir do olhar do diretor sobre a análise ativa, que me deu uma nova e mais profunda dimensão do sistema Stanislávski. Também tive a oportunidade de participar do trabalho de análise do romance *Pais e filhos*, de Ivan Turguêniev, com a Companhia Mundana, dirigido e adaptado para o teatro pelo renomado diretor russo Adolf Shapiro, no Instituto Cultural Capobianco, em outubro de 2011. O trabalho de Shapiro objetivou aproximar as personagens do texto aos atores, também a partir de exemplos de sua própria vida em analogias com a vida das personagens.

Durante esse meu percurso me deparei com informações contraditórias sobre o sistema Stanislávski e resolvi aprofundar minha pesquisa. Foi então que conheci a peça *Um mês no campo* e pude perceber sua importância na trajetória do Teatro de Arte de Moscou. Decidi reconstruir o processo de criação do espetáculo como estratégia de síntese do percurso que descrevi e

por se tratar também de um procedimento importante na recente pesquisa em artes cênicas. A reconstrução do processo de trabalho na abordagem de Stanislávski da obra de Turguêniev é um método de teoria teatral que parte de um momento particular para abranger um pensamento geral do encenador russo, podendo assim esclarecer vários pontos sobre o trabalho de Stanislávski.

Este estudo apoia-se, principalmente, em fontes que estão até agora inéditas no Brasil: a partitura da direção e as anotações feitas por Stanislávski durante o período dos ensaios, traduzidas respectivamente por Diego Moschkovich e Elena Vássina, que também traduziu outras fontes do russo, com exceção das citações do capítulo “Um mês no campo – o texto”, colaboração de Fátima Bianchi. Todas as traduções de língua inglesa são de minha autoria.

NOVOS CAMINHOS, NOVOS PARCEIROS

“O que realmente significa verdade na cena? Significa que você age da mesma forma que na vida diária? De maneira alguma. A verdade, nesses termos, seria pura banalidade. A diferença entre a verdade artística e não artística é a mesma que existe entre o pintor e o fotógrafo: o último reproduz tudo, o primeiro somente o que é essencial; para se colocar na tela o essencial requer-se o talento de um pintor.”

Stanislávski

Em 1897 acontece um encontro notável, Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943) e Konstantin Stanislávski, juntos, elaboram as diretrizes para um novo teatro, um teatro de arte. Nasce em 1898 o Teatro de Arte de Moscou, que vai revolucionar a história das artes cênicas. No mesmo ano, ambos dirigem *A gaivota*, de Anton Tchékhov (1860-1904), por sugestão de Nemiróvitch-Dântchenko, que tinha um vasto conhecimento literário e reconhecia em Tchékhov um grande escritor. A peça já havia sido encenada em 1896, no Teatro Aleksandrínski, em São Petersburgo, com um fracasso tão bombástico que o autor proibiu uma nova montagem, mas Nemiróvitch-Dântchenko, depois de muita insistência, conseguiu autorização para a montagem e se tornou o símbolo do Teatro de Arte devido ao grande sucesso.

Tchékhov

Tchékhov foi um dos dramaturgos responsáveis pelo “novo drama”, onde a narrativa deixa de ter uma estrutura encadeada, heróis e vilões dão lugar a pessoas comuns, em vez de intrigas interpessoais aparecem conflitos existenciais, a ação que prevalece é a interior – os pensamentos, desejos e emoções das personagens se encontram no subterrâneo do texto.

Tchékhov instaurou mudanças profundas que alteram seus paradigmas. As personagens complexas, que escapam à classificação de heróis ou vilões, a riqueza dos detalhes, das pequenas coisas da vida, que atingem uma dimensão metafórica, os finais reticentes, inacabados, que valorizam o fluxo da própria vida ante os grandes acontecimentos fictícios, configuram uma poética que abriu novas possibilidades tanto para o conto quanto para o drama, a partir de fins do século XIX. (HERREIRAS 2010, p.13,14)

A princípio, Stanislávski teve bastante dificuldade de compreender as novas propostas de Tchékhov, como relata:

Naquela época poucos entendiam a peça de Tchékhov, que hoje se nos afigura tão simples. Ela parecia não cênica, monótona, enfadonha. O primeiro a quem Vladímir Ivânovitch passou a persuadir foi a mim, que, como os outros, achei a peça estranha depois da primeira leitura. Meus ideais literários de então continuavam bastante primitivos. Ele passou muitas tardes me explicando a maravilha da obra de Tchékhov. Sua habilidade para entrar no conteúdo das peças era tal que, depois de sua narração, elas ficavam interessantes. (K. STANISLAVSKI 1989, p.277)

A dramaturgia inovadora de Tchékhov obriga Stanislávski a trilhar novos rumos. Como lhe é peculiar, este mergulha no trabalho, se retira para o campo a fim de elaborar o plano de direção cênica e montagem do espetáculo. Stanislávski estabelece uma nova dinâmica de tempo, por meio de pausas e espaço, pela movimentação na cena. Surge a partitura de direção, que conta com anotações sobre a composição cênica, com o objetivo de transformar o texto literário em texto cênico, ou seja, a criação de uma estética teatral para poder expressar o conteúdo do texto na cena.

Stanislávski, com muita sensibilidade, traz ideias inovadoras e interessantes que agradam tanto a Nemiróvitch-Dântchenko quanto a Tchékhov, como atesta esta carta de Nemiróvitch-Dântchenko para Stanislávski em 12 de setembro de 1898: “Sua *mise en scène* provou ser encantadora. Tchékhov ficou extasiado” (in TAKEDA 2003, p. 81).

No que tange ao trabalho do ator, ele relata:

Naquela ocasião, eu pensava sinceramente que era possível ordenar aos outros que vivessem e sentissem segundo ordem alheia: eu dava indicações para todos os atores em todos os momentos do espetáculo, e essas indicações eram obrigatórias. (K. STANISLAVSKI 1989, p.278)

Stanislávski, nessa época, não tem a necessidade de um novo tipo de ator, um ator criador. Com a própria evolução da encenação, onde o texto deixa de ser a primeira pessoa no teatro, o desejo de uma nova abordagem para a arte do ator se tornará urgente.

Stanislávski ainda obtém bastante êxito nas montagens de outras peças de Tchékhov, *Tio Vânia* (1899), *As três irmãs* (1901) e *Jardim das cerejeiras* (1904), que estreia dois meses antes da morte do autor. Tchékhov ajuda a colocar o Teatro de Arte num patamar de grande relevância no panorama teatral não só da Rússia, mas também da Europa. Numa conferência dos quinze anos do Teatro de Arte, Stanislávski fala sobre esse parceiro fundamental:

Tchékhov teve um papel decisivo na nossa evolução. No começo, talvez inconscientemente, fomos capazes de retratar o “fluxo interior”, a alma das peças de Tchékhov, que era encoberta pelas palavras. Para Tchékhov, as personagens usam as palavras certas, mas elas não revelam suas emoções e sua vida. A “melodia humana” está escondida atrás dessas palavras. Mas agora, que atuamos com mais sutileza e profundidade, Tchékhov é sempre nosso dramaturgo. (K. STANISLÁVSKI 1999, p.130)

O encontro de Tchékhov, o fundador da linguagem dramática moderna, com Nemiróvitch-Dântchenko e Stanislávski, criadores de novos princípios teatrais, inaugura um novo sistema teatral. Com a morte Tchékhov, abre-se no Teatro de Arte uma lacuna que será preenchida com montagens de peças simbolistas, marcando-se assim uma nova etapa na história da trajetória do Teatro de Arte.

Simbolismo – Maeterlinck

O movimento simbolista surgiu no final do século XIX para se contrapor à materialidade do Realismo e do Naturalismo.

O espírito científico que dominou sobretudo a segunda metade do século XIX se explica, historicamente, pelo fato de esse ter sido o momento de apogeu da Revolução Industrial, iniciada em fins do século XVIII. A ciência dava explicação para a vida e o universo, não havia espaço para a subjetividade.

Se por um lado a ciência trouxe ao homem melhorias para o bem-estar físico, por outro trouxe dor e angústia pela falta de entendimento de seu papel no universo, pois os desejos do homem são ignorados no pragmatismo da ciência. “Entram em choque a pretensa explicação científica do mundo e a incompreensão natural da vida” (FRAGA 1992, p.24).

O Simbolismo vai refletir a inquietação da relação entre a razão (o pensamento) e a percepção (a essência). E partir dessa relação, o Simbolismo se defronta com os mistérios da vida, a passagem inexorável do tempo e, conseqüentemente, uma aproximação inevitável com a morte.

O drama simbolista é ausente de uma intriga lógica, e por muitas vezes tem uma estrutura fragmentária. Procura, a partir da realidade visível, revelar o invisível da alma humana por meio de uma linguagem metafórica com alto teor poético. O conflito dramático evidente é substituído por uma intensa atmosfera de “ausência”, preenchido por questões metafísicas, uma concepção mística da vida. Busca um conhecimento intuitivo e não lógico, com impressões sensíveis da realidade, a qual não se tenta explicar mas sugerir por diversos sentidos que se ocultam além da superfície. O drama simbolista permite a penetração de um olhar mais profundo, dando ênfase à imaginação e fantasia. Sendo assim, o público passa a ser atuante na sinestesia dos estados de alma do homem.

Maurice Maeterlinck (1862-1949), poeta belga, ensaísta e místico, Prêmio Nobel em 1911, foi um dos ícones do teatro simbolista. Para o dramaturgo, a vida é um mistério, e, assim sendo, a vida interior do homem e do universo tem muito mais valor do que a concretude da vida. Ele desejava

reencontrar o sagrado nos gestos simples da vida cotidiana. Foi o poeta do indizível o do teatro estático, ou seja, a ação não se constitui no enredo dramático. Estudiosos do teatro de Maeterlinck denominam parte de sua obra dramática “teatro da espera”, mais conhecido como teatro “estático”, porque nela há uma ausência quase total de ação aparente e agitação exterior, dando lugar a uma angustiante impotência existencial, expressa pelos longos silêncios, que dão um efeito metafísico. A musicalidade das palavras não só promove a ação, mas também revela os estados d’alma; os diálogos conduzem para mais perto da beleza e das sublimes verdades do espírito.

Maeterlinck influenciou vários dramaturgos, entre eles Tchékhov, que o apresentou para Stanislávski, e sugeriu que este encenasse uma das peças curtas do dramaturgo belga no Teatro de Arte em 1902. Mas é somente na temporada 1904 que Stanislávski decide seguir a sugestão de Tchékhov e monta três obras de Maeterlinck (*Os cegos*, *A intrusa* e *O interior*).

Stanislávski se interessa pela imaterialidade do Simbolismo. Desejava que sua arte fosse tão sublime quanto as outras artes que já estavam bem difundidas como uma experiência espiritual, como a literatura, a música e as artes plásticas. A busca da vida do espírito humano, palavras do próprio Stanislávski, passa a ter um foco importante em suas pesquisas.

É possível que a cultura nova, jovem possa criar artistas novos, capazes de superar todas as dificuldades ligadas à materialidade do nosso corpo, em nome da criação espiritual. (K. STANISLAVSKI 1989, p.395)

Stanislávski foi um dos primeiros diretores russos que se aventurou nessa nova linguagem, e encontrou muitas dificuldades na montagem das peças de Maeterlinck. O conflito do drama simbolista não é, por assim dizer, bem definido, e conseqüentemente as personagens também são indefinidas, como num sonho. Encontrar um novo estilo e uma nova forma de abordagem, o que o drama simbolista exigia, não era tão fácil assim.

O simbolismo, o impressionismo e todos os outros refinados ismos em artes pertencem à supraconsciência e começam onde termina o

ultranatural. Mas só quando a via espiritual e física do artista em cena desenvolve-se *naturalmente*, normalmente, pelas leis da sua própria natureza, o supraconsciente sai dos seus esconderijos. (K. STANISLAVSKI 1989, p. 299)

O tradutor das três peças de Maeterlinck, Konstantin Balmont, encontrou-se com o autor para sugestões. Maeterlinck disse que não poderia haver nem um discurso de declamação romântica, nem um realismo total, deveria ser algo que estivesse no meio, um discurso expressivo e compreensível. Stanislávski não encontrou as ferramentas necessárias para expressar a subjetividade dos textos. Ele mesmo disse que seu plano de encenação não o satisfazia; conseqüentemente não alcançou a essência do simbolismo do autor. Lançou mão de vários efeitos sonoros e muita música para preencher as lacunas da sua impossibilidade de atingir o conteúdo espiritual da obra com os atores. Ele se questiona: como transformar o não teatral em teatral? Como se comunicar com o eterno? O intangível? Ele percebe que uma nova forma de atuar se fazia necessária.

Será que os artistas do palco estão condenados a servir e transmitir eternamente só o grosseiramente real? [...] Não tinham se livrado da materialidade dos seus corpos? E os ginastas do circo que, como pássaros, voam pelos ares em trapézios? Não dá para crer que têm corpo material. Por que nós, artistas dramáticos, não podemos nos livrar da matéria e atingir a incorporeidade? Temos que procurá-la! Temos de elaborá-la em nós mesmos (K. STANISLAVSKI 1989, p.389-90).

A busca do novo passa a ser o grande objetivo de Stanislávski. Ele busca apoio na pintura e na música como ferramentas para expressar um conteúdo interior da obra sem muito sucesso; não conseguia nenhum meio de realizar o que despontava de sua imaginação ou o que via nos quadros, na música e na poesia simbolista. Foi em busca de novos colaboradores para realizar suas aspirações.

Meyerhold

Um desses colaboradores seria Vsévolod Meyerhold (1874-1940). Um dos maiores expoentes da encenação moderna, começou sua carreira como ator. Ingressou no Teatro de Arte desde sua fundação, e teve grande destaque em 1889 no papel de Trépliev, na montagem dirigida por Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko da peça *A gaivota*, de Tchékhov, quem se tornou um admirador de Meyerhold. No quarto ano do Teatro de Arte, por divergências financeiras, parte para a província, onde dirige várias peças e, assim como a personagem de Trépliev, começa a buscar novas formas para a arte teatral com seu grupo, de nome bem sugestivo, a Confraria do Novo Drama, batizada em 1903 e apresentada em abril de 1904 na revista simbolista *Viesí (A Balança)* pelo conselheiro literário do grupo, Rê Mizov:

O Novo Drama propõe um teatro situado no mesmo nível daquilo que faz ferver a filosofia e a arte, um teatro habitado por uma aspiração incoercível pela pesquisa de novas formas capazes de exprimir os mistérios eternos, o sentido de nosso ser, a significação do mundo, esse mundo que coloca o homem no mundo para aí suportar sofrimentos e desgraças crucificadoras, mas também para aí gozar de uma exaltação celeste. O teatro não é um divertimento, o teatro não é uma cópia daquilo que há de medíocre no homem, o teatro é um culto, uma liturgia sagrada cujos mistérios escondem talvez a Redenção. [...] E é com tal teatro que sonha o Novo Drama... (In: ABENSOUR 2011, p. 103)

A busca de Meyerhold vem ao encontro dos anseios de Stanislávski. Juntos fundam, pela primeira vez na história da arte dramática, um teatro laboratorial com o objetivo de investigar a comunicação do inefável, característico da poesia simbolista. Meyerhold compartilha com Stanislávski suas ideias e o deixa bastante entusiasmado e convicto de que ele, Meyerhold, seria o diretor acertado para expandir o trabalho do Teatro de Arte, que se encontrava num impasse artístico naquele momento. Necessitam de um espaço que não seja o Teatro de Arte para este trabalho experimental. Surge assim, em 1905, o Teatro-Estúdio, na Rua Povarskáia, financiado por

Stanislávski e com direção artística de Meyerhold. Stanislávski define assim o Estúdio:

Em poucas palavras, o credo do novo Estúdio limitava-se a constatar que o realismo e os costumes estavam superados e chegara o tempo do irreal no teatro. Não devíamos apresentar a vida tal qual transcorria na realidade, mas como a sentíamos vagamente em sonhos, visões e momentos de elevação suprema. (K. STANISLAVSKI 1989, p.394)

Meyerhold foi o responsável pela montagem de *A morte de Titangiles*, de Maurice Maeterlinck, que objetivava construir um discurso cênico estilizado, com valorização da forma em uma estética visual que fugisse do mundo real e encontrasse ressonância no plano metafísico. No seu plano de direção, fica evidente sua preocupação com a forma e a dicção. Os gestos devem ser lentos, e para expressar o interior da personagem Meyerhold se utiliza de silêncios, generosas pausas e suspensão do movimento, a imobilidade, para expressar o teatro estático de Maeterlinck. As frases devem ser pronunciadas com clareza e de forma neutra; a fala rápida está suprimida, tem que haver uma calma épica, sem as modulações da vida cotidiana nem uma declamação carregada. Podemos ver aqui que ele busca no trabalho vocal a sugestão de Maeterlinck nas peças curtas que Stanislávski montou. Meyerhold propõe nesta montagem uma renovação cênica.

Meyerhold rejeita o palco convencional para criar um espaço estreito que busque, antes de tudo, formar uma percepção “vertical” do espetáculo. Em vez do cenário tradicional, aparecem telas coloridas que criam a desejada atmosfera do irreal. A interpretação dos atores torna-se acentuadamente plástica e surge uma nova maneira de “leitura” do texto: leve, fria solene, não emocional e não individual. Finalmente, também a música se propõe a conferir a sensação de um mergulho na pura metafísica do mundo ideal. (CAVALIERE and VASSINA 2005, p.117-118)

Stanislávski acompanha os ensaios por meio de relatórios que Meyerhold lhe envia sistematicamente. No dia 11 de agosto, Stanislávski assiste a alguns

fragmentos da montagem e fica muito animado com a criatividade de Meyerhold e suas propostas inesperadas e inovadoras. Stanislávski registra seu entusiasmo:

Gostaria, seria somente por escrito, de dividir com o senhor minhas agradáveis impressões. O dia de ontem me trouxe uma grande alegria. Foi um belo sucesso. De uma maneira inesperada, toda a trupe do Teatro Artístico estava lá, assim como Górkí e Mámontov. Desse modo, a reunião se fazia em presença de grandes chefes! [...] *Titangiles* elevou o entusiasmo. E eu fiquei muito feliz por Vsévolod Emílievitch... O importante, em todo caso. É isso que apareceu claramente ontem: nós temos uma trupe, ou, mais precisamente, há aí do que fazer uma trupe. Esta questão me atormentou todo o verão e ontem eu fiquei tranquilo. Ontem mesmo os pessimistas admiraram o sucesso e concederam ao Estúdio sua primeira vitória. (In: ABENSOUR 2011, p. 118)

O entusiasmo de Stanislávski, muito provavelmente, o levou a esperar resultados brilhantes na apresentação final, o que não aconteceu. E 10 de outubro de 1905 ficará marcado por uma grande frustração: é o dia do ensaio geral, e Stanislávski fica indignado com o que assiste. O pintor Uliánov, que assistiu ao ensaio, nos dá um retrato:

Em cena reina a penumbra, distinguem-se somente as personagens por sua silhueta, o cenário está vazio, não há coxias, a tela de fundo está quase ao nível da ribalta; eis o que é novo, é de uma maneira igualmente nova que vêm da cena as falas ritmadas dos atores. A ação desenvolve-se lentamente, parece que o tempo parou. [...] De repente, ouve-se a voz de Stanislávski: “Luz!”. O público estremece, cochicha, agita-se. Sudéikin e Sapunov saltam de seus assentos, protestam. Voz de Stanislávski: “O público não pode suportar por muito tempo a obscuridade em cena; é antipsicológico, quer se ver o rosto dos atores!”. Sudéikin e Sapunov [cenógrafos]: “Mas o cenário foi concebido para a penumbra; iluminado, ele perde todo o seu caráter estético!”. O silêncio volta; cortada pelas falas ritmadas dos atores, a cena está completamente iluminada. Mas mal se restitui a iluminação, e todo o aspecto decorativo se evapora; é a

desarmonia, a cacofonia entre pintura e silhueta das personagens. Stanislávski se levanta, o público imita-o. O ensaio é interrompido, o espetáculo não está pronto. (In: ABENSOUR 2011, p.119)

Stanislávski conclui que existiam ideias cênicas interessantes, mas os atores não possuíam as técnicas necessárias para expressá-las, e atesta:

Mais uma vez me convenci de que, entre os sonhos de um diretor de cena e sua realização, há uma grande distância, de que o teatro existe em primeiro lugar e sem ele não pode sobreviver, de que a arte nova precisa de novos atores com uma técnica completamente nova. E já que no estúdio não havia tais atores, sua triste sorte me parecia clara. (K. STANISLAVSKI 1989, p.396)

Apesar de Stanislávski achar produtivo o trabalho do Teatro-Estúdio, a conturbação política da época, com greves gerais e confrontos violentos devido à Revolução de 1905, somada à sua frustração em relação ao trabalho com os atores, encerra as portas do Estúdio da Rua Povarskáia antes mesmo de sua inauguração.

Essa experiência do Estúdio trará enormes frutos tanto para Meyerhold quanto para Stanislávski. Ambos ficam obcecados por uma renovação teatral. O primeiro busca um “novo diretor” e o outro, “um novo ator”.

Meyerhold propõe, com *A morte de Titangiles*, uma composição cênica em que todos os elementos, como o trabalho dos atores, o cenário, a iluminação e as sonoridades, atuem para uma expressão vigorosa. Ele visa transformar o encenador em um criador que “longe de reproduzir a realidade no palco, busca exprimir sua própria atitude em relação a essa realidade”. (PICON-VALLIN 2006, p.16)

Na sua obra *Sobre o teatro*, publicada em 1913, Meyerhold afirma que:

- O novo teatro nasce da literatura – e particularmente da literatura simbolista, na qual a construção interior da peça é mais forte que a

construção exterior –, que tenta dar a ver o invisível e que, portanto, incita o encenador a desenvolver ainda mais seu papel e sua ação, e a encontrar técnicas inventivas.

- Diz, ao mesmo tempo, que: “As palavras são bordados sobre a tela do movimento”. Sabemos que, para Meyerhold, o jogo corporal e a justa posição do corpo no espaço, e em relação aos parceiros, levam à entonação precisa da fala [...].
- Meyerhold afirma, enfim, que o encenador deve funcionar como autor dramático quando trabalha sobre as peças que monta, podendo portanto entrar em conflito com o autor... (PICON- VALLIN 2011, p.321-322)

Com essa montagem, Meyerhold a princípio fica bastante descontente, mas percebe mais tarde que os erros cometidos, principalmente nas questões cenográficas que destoavam dos outros elementos cênicos, foram germes para futuras investigações. A partir dessa experiência, ele dá os primeiros passos para o seu teatro estilizado, “teatro da convenção”, como ficará conhecido.

Por ‘estilização’, entendo não a reprodução exata do estilo desta época ou daquele acontecimento, como fazem os fotógrafos com suas fotos. O conceito de estilização está, na minha opinião, indissoluvelmente ligado à ideia de convenção, de generalização e de símbolo. ‘Estilizar uma época ou um fato significa exprimir através de todos os meios de expressão a síntese interior de uma época ou de um fato, reproduzir os traços específicos ocultos de uma obra de arte. (CAVALIERE and VASSINA 2005, p.125)

Em 1906, Meyerhold encontra os meios técnicos corretos e obtém muito sucesso com a montagem de *Irmã Beatriz*, de Maeterlinck, no Teatro Komissariévskaja, onde os elementos cênicos interagem e a linguagem proposta por Meyerhold encanta a plateia.

A linguagem cênica de *Irmã Beatriz* possibilitava ao espectador acrescentar, com sua própria imaginação, tudo o que era alusivo, pois, para o diretor, era precisamente esse mistério e o desejo de vivenciá-lo o

que atraia tantas pessoas ao teatro. (CAVALIERE and VASSINA 2005, p.123)

Meyerhold viria a ser nada mais nada menos do que um dos maiores encenadores do século XX, e isso se deve muito à sua obstinação de encontrar meios adequados para suas aspirações cênicas.

Um novo ator

Para Stanislávski, o estúdio foi a prova indispensável que ele precisava para compreender a necessidade de criar novas técnicas para o trabalho do ator, e seu “sistema” irá emergir a partir dessa experiência, sobre a qual ele relata em 1908, nos dez anos do Teatro de Arte:

“Quando as perspectivas artísticas ficaram nubladas, o estúdio nasceu. Ele morreu, mas tudo o que o nosso teatro encontrou no seu futuro estava entre suas ruínas”. (In: GAUSS 1999, p.24)

Em 1906, Stanislávski passa por uma grande crise artística e viaja de férias para a Finlândia, com o objetivo de refletir sobre seu trabalho como ator e diretor. Encontra-se insatisfeito com os resultados obtidos nas montagens simbolistas.

Relata esse momento de sua vida da seguinte forma:

A morte de Tchékhov arrancou do teatro um grande pedaço do seu coração. [...] Ademais, a insatisfação e o temor, depois do fracasso com as peças de Maeterlinck, a liquidação do Estúdio da Rua Povarskáia, o descontentamento comigo mesmo como artista, a absoluta falta de clareza quanto aos rumos a seguir, tudo isso tirava o sossego, me privava da fé de mim mesmo e me transformava num boneco de madeira, sem vida no palco. (K. STANISLAVSKI 1989, p.407)

A viagem à Finlândia é uma espécie de retiro para fazer uma retrospectiva dos seus mais de vinte anos de atividade artística, organizar e ordenar suas ideias, obtendo respostas para encontrar um novo rumo. Analisa

seus processos de criação dirigidos e atuados, relê as anotações de seus diários, e com isso vai ficando cada vez mais claro “que o conteúdo interior que punha nos papéis na sua primeira criação e a forma exterior como estes degeneravam com o tempo, distanciavam-se como o céu e a terra” (K. STANISLAVSKI 1989, p.408). Percebe que atuar não pode mais ser pensado como “imitação”, mas sim como processo de construção. “Imitava as manifestações externas das vivências e ações, mas sem experimentar a própria vivência.” (K. STANISLAVSKI 1989, p.409) Era necessária a criação e a expressão de uma vida interior, uma sensação de “ser”, viver o papel. Começa assim uma busca de uma técnica para instaurar o estado criativo, “no qual a inspiração nos vem à alma com mais frequência e vontade”. (K. STANISLAVSKI 1989, p.412)

Assim, Stanislávski começa a germinar o seu futuro “sistema”, colocando no papel suas novas ideias para um processo criativo do ator, a sua técnica interior, como mostra numa carta que Maria Lílina, sua esposa e uma das principais atrizes do Teatro de Arte, enviou para Knípper² no dia 3 de junho de 1906:

[...] Ele [Stanislávski] está feliz, acha que o ar do norte e o clima 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 bastante dura, mas do que ele me leu das anotações eu gostei. (TAKEDA 2003, p.305)

Sulerjítski

Depois dessa viagem, Stanislávski – com a grande colaboração de Sulerjítski, um parceiro de suma importância que o estimulou a continuar na busca da

² Olga Leonárdovna Knípper (1868-1959) foi, desde o início da fundação do Teatro de Arte de Moscou, em 1898, uma das mais importantes atrizes da companhia. Atuou em todas as encenações das peças de Anton Tchékhov, com quem se casou em 1901.

poética simbolista – começa a dar os primeiros passos para a elaboração do “sistema”.

Leopold Sulerjítiski (1872-1916), homem de muitas aptidões, pintor, cantor, bailarino e autor de contos, teve uma vida com experiências múltiplas, viajou muito, trabalhou como pescador, pintor de paredes, trabalhador braçal no campo, e foi internado num manicômio por se negar a cumprir o serviço militar. Era muito respeitado por Tchékhov, Górkí e Tolstói, para quem trabalhou e que exerceu grande influência na sua formação artística e espiritual, no que tange ao convívio comunitário sem autoridades impositivas e à busca pela simplicidade e pureza genuínas do indivíduo. Foi também Tolstói que o incumbiu de transferir o grupo religioso Dukhobors (Lutadores de Deus), seita religiosa que não aceitava o ritual e os dogmas da Igreja Ortodoxa, do sul da Rússia para o Canadá.

Suler (como era chamado) teve um papel fundamental na construção da trajetória de Stanislávski. Trabalharam juntos por onze anos, até sua morte. Começa como colaborador do Teatro de Arte, exercendo tarefas diversas, desde pintar um cenário e costurar figurinos a repassar o papel com alguém. Trabalhou, em 1905, na encenação de *Ievguêni Oniéguin* no Estúdio da Rua Povárskaia. Entra definitivamente para o TAM em 1906, e seu salário viria do bolso de Stanislávski, uma vez que Nemiróvitch-Dântchenko não concordava com sua entrada para o Teatro de Arte. Sulerjítiski acreditava nas teorias de Stanislávski e tinha conhecimento da espiritualidade do Extremo Oriente. Suler teve uma importância preponderante na construção de uma ética para o teatro baseado nos preceitos de Tolstói e no desenvolvimento do “sistema”.

A montagem de *O drama da vida*, do dramaturgo norueguês Knut Hamsun,³ em 1907, com assistência de Sulerjítiski, foi a primeira tentativa de aplicar sua técnica interior, que consiste em encontrar a verdade dos sentimentos em “si mesmo” através da concentração, comunicação, imaginação e relaxamento muscular para obter um estado criador. A

³ Knut Hamsun (1859-1952), romancista, dramaturgo e poeta, foi um dos fundadores da ficção modernista. Seu romance autobiográfico *Fome* marca o surgimento do neorromantismo na Noruega. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1920 com o romance *O cultivo da terra*, considerado por muitos sua obra-prima.

imobilidade física foi o meio que Stanislávski encontrou para a expressão da vida interior do papel. No entanto, não obteve bons resultados nem com os atores nem consigo mesmo. Em *Minha vida na arte*, Stanislávski relata:

Eu pensava que a ausência de gestos me faria incorpóreo e me ajudaria a aplicar integralmente minha energia e minha atenção à vida interior da personagem. Mas, na realidade, a ausência forçada de gestos, não justificada dentro de mim mesmo, assim como a atenção dirigida por comando para dentro de mim mesmo, geraram uma fortíssima tensão e até paralisia do corpo e da alma. E as consequências são compreensíveis por si mesmas: a violência sobre a natureza, como sempre, assustou o sentimento, provocando clichês mecânicos e decorados. Eu violentava meu ser tentando arrancar a paixão imaginária, o temperamento, a autoinspiração, mas na realidade apenas sobrecarregava os músculos, a garganta, a respiração (K. STANISLAVSKI 1989, p.423)

Stanislávski percebe que o “estado criador” necessita virar a segunda natureza do ator, ou seja, um treinamento sistemático. O estado criador só se estabeleceria por meio de um processo que deveria ser estimulado a partir da vontade. Em dezembro de 1907, esboça vários pontos de um capítulo em suas anotações sobre a importância da vontade criativa:

A natureza da vontade (vólia).

A inseparabilidade da vontade e de outras capacidades criativas. A conexão natural entre elas.

O poder da vontade.

As propriedades da vontade.

(VINOGRÁDSKAIA 2003, p.101)

Isadora Duncan

Nesse mesmo ano, Stanislávski encontra novos estímulos para suas ideias com a bailarina Isadora Duncan, que se apresenta no Teatro de Arte. Isadora Duncan, considerada a fundadora do balé moderno, tinha proposta de dança completamente diferente do usual, com movimentos improvisados, inspirados nos movimentos da natureza: vento, plantas, entre outros. Ela acreditava que o movimento partia de dentro do ser, e passava longos períodos no seu estúdio

em busca da dança que poderia ser a divina expressão do espírito humano por meio do movimento do corpo. Stanislávski fica fascinado com sua dança.

A senhora abalou meus princípios. [...] Tenho tentado descobrir em minha própria arte as coisas que a senhora criou na sua. Isto é, algo belo, simples, como a própria natureza. (TAKEDA 2003, p.317)

E Isadora, impressionada com o trabalho de Stanislávski, diz que o acha “belo, genial e simples” (TAKEDA 2003, p.314). Compartilham o mesmo pensamento artístico, como expõe Stanislávski abaixo, citando um desabafo de Isadora ao falar de quando as pessoas a visitavam antes da apresentação:

“Não posso dançar assim. Antes de entrar em cena tenho que colocar no meu espírito algum motor; este começa a trabalhar dentro de mim, e as pernas, os braços e todo o corpo entram em movimento independentemente da minha vontade. E se não dão tempo para colocar o motor na alma, não posso dançar.”

Era justamente o tempo em que eu andava procurando esse motor criador, que cada ator deve saber colocar na sua alma antes de entrar em cena. É claro que, ao examinar essa questão, eu observava Isadora durante suas danças, ensaios e pesquisas, quando o sentimento que nascia nela mudava inicialmente a expressão do rosto, e depois, com os olhos vibrantes, passava a revelar o que se revelava na sua alma. [...] Nós estávamos procurando a mesma coisa, só que em diferentes campos da arte. (K. STANISLAVSKI 1989, p.452)

Isadora colabora na montagem do *Pássaro azul*, de Maeterlinck, em 1908, com conceitos de expressão física e movimentos cênicos que poderiam ajudar a liberar uma energia pessoal. Chegam até a cogitar a ideia de abrir uma escola ligada ao teatro.

Nos ensaios do *Pássaro azul*, Stanislávski coloca em prática, com a ajuda de Sulerjitski, suas ideias sobre vontade criativa. A necessidade de criar poderia ser estimulada pela descoberta das motivações. Se o ator soubesse por que estava realizando determinada ação, sua vontade de realizar poderia

surgir. Ele define a noção do que irá ficar conhecido depois como “tarefa”, também conhecido como “objetivo”. Porém, nesse momento, os atores só conseguem realizar as indicações da direção, como relata Stanislávski.

Eu sou o úncio que está pensando em alguma coisa, tenho que estimular a vontade de cada um dos atores. Estou vivendo por todos, aqui sentado atrás da minha mesa. (In BENEDETTI 1988a, p. 178)

Gordon Craig

Isadora Duncan, além de incorporar as ideias de Stanislávski, apresenta a ele o talentoso ator e diretor irlandês Gordon Craig (1872-1966), com quem fora casada. Um renovador da concepção cenográfica que apreciava, e muito, a estética simbolista.

O simbolismo é a origem de qualquer arte, mas é também a própria fonte de toda a vida; só com a ajuda de símbolos a vida nos é possível, e não deixamos de recorrer a eles. (CRAIG in VIANA 2010, p. 41)

O que une esses dois homens é o desejo de ambos de renovar. Craig, admirado com a qualidade artística do Teatro de Arte, fica feliz de encontrar um lugar que realiza um teatro sério; Stanislávski, que desejava novos estímulos, encontra em Craig a pessoa certa para dar um ar mais fresco, algum movimento ao Teatro de Arte com seu espírito reformador. Stanislávski reconhecia a genialidade de Craig.

Stanislávski profetiza que as ideias de Gordon Craig serão assimiladas somente meio século mais tarde, que o teatro ainda deve crescer para chegar até elas. (ZINGUERMAN 2011, p.19)

Em janeiro de 1909, decide-se que Craig será responsável pela concepção do espetáculo da peça *Hamlet*, de Shakespeare, e Stanislávski pelo comando do trabalho com os atores. Imediatamente Craig começa a trabalhar e discute com Stanislávski seus planos para *Hamlet*. Passam toda a peça,

cena por cena; a encenação é facilmente acordada entre eles. Stanislávski achava que tudo o que Craig fazia era lindo e, como ele, buscava a essência da simplicidade.

Tanto Craig quanto Stanislávski odiavam as decorações teatrais – o ator necessitava, para eles, de um fundo cênico mais simples, capaz de produzir uma infinidade de estados emocionais através da combinação de linhas, manchas luminosas, cores e formas. [...] Na concepção de ambos, o texto deveria ir além das palavras decoradas para fazer parte do conjunto teatral. Esse seria um conjunto visual e auditivo, cujas partes são indissociáveis: o ator dialoga com o meio que o cerca, que por sua vez está em completa harmonia com a música. Dois elementos são fundamentais: a luz e a cor, que passa a jogar dramaticamente com o todo. (VIANA 2010, p.49)

Em relação à interpretação e à aborgem do texto, eles tiveram várias divergências, pois tinham visões diferentes das personagens. Stanislávski deixa claro que não importa o quanto de abstração ou simbolismo Craig usará, pois intenciona aplicar seu novo “sistema” com os atores para não correr o risco de eles caírem no velho modo de interpretação. A discussão entre eles vai até junho de 1909, quando Stanislávski se afasta para se concentrar na montagem de *Um mês no campo*, de IvanTurguêniev.

Voltam a se encontrar em fevereiro de 1910 para trabalhar a peça junto à companhia. Em agosto Stanislávski fica doente, e só retorna em abril de 1911 para finalizar o espetáculo, agora sem Craig, que havia renunciado ao trabalho. A estreia se dá no final do mesmo ano.

Apesar de esses dois homens de personalidades artísticas marcantes terem uma relação bastante conflituosa, o processo de criação é de grande contribuição para o Teatro de Arte.

A síntese e diálogo estéticos que se operam entre as ideias de Gordon Craig e do mestre russo [Stanislávski], embora não isentos de conflitos e desacordos, fundavam, com Meyerhold e todo o teatro russo de vanguarda, as bases para a estruturação do símbolo moderno e da

linguagem simbólica na cena russa de vanguarda, e levariam o teatro de Stanislávski, ainda uma vez, a lançar sementes que fariam germinar o fenômeno estético do teatro moderno e contemporâneo. (CAVALIERE and VASSINA 2005, p.141)

Stanislávski coloca um grande foco na investigação da estética simbolista; tem o profundo desejo de encontrar meios para expressar o irreal, mesmo que pareça sozinho nessa empreitada.

Criara-se a opinião, impossível de refutar, segundo a qual o nosso teatro era realista, nós só nos interessaríamos pelo gênero de costumes e que todo o abstrato, o irreal, nos seria inútil e inacessível. Na realidade, a questão era totalmente diferente. Naquele tempo, eu me interessava, no teatro, quase exclusivamente pelo irreal, e procurava os meios, formas e técnicas para sua realização cênica. (K. STANISLAVSKI 1989, p.436)

É justamente por meio dessa investigação que seu teatro vai sofrer grandes modificações tanto na encenação como no trabalho com os atores, o que vai impulsionar o surgimento do “sistema”. A montagem de *Um mês no campo*, em 1909, está associada às suas experiências no Simbolismo. Representa uma composição de suas descobertas desde seu aprendizado com a dramaturgia de Tchékhov, a montagem das peças curtas de Maeterlinck em 1904, o Estúdio com Meyerhold em 1905 e o encontro com novos parceiros, experimentos esses fundamentais no seu novo percurso artístico.

UM MÊS NO CAMPO – O TEXTO

“Sem autenticidade, sem educação, sem liberdade no seu significado mais amplo – a relação consigo mesmo, com as próprias ideias pré-concebidas, até mesmo com o próprio povo e com a própria história – não se pode imaginar um artista verdadeiro, sem este ar não é possível respirar.”

Turguêniev

Um mês no campo é uma comédia em cinco atos. A ação se passa na propriedade rural de Isláiev, por volta de 1840. O primeiro, o terceiro e o quinto atos se passam na sala, o segundo ato se passa no jardim e o quarto, num grande alpendre abandonado. Há um dia de intervalo entre os atos I e II, II e III, IV e V. As personagens são:

Arkádi Serguêievitch Isláiev – rico proprietário de terras, 36 anos

Natália Petrovna – sua esposa, 29 anos

Kólia – seu filho, 10 anos

Vérotchka – jovem que vive na casa sob a tutela de Natália, 17 anos

Ana Semiónovna Isláieva – mãe de Isláiev, 58 anos

Lisaveta Bogdánovna – dama de companhia, 37 anos

Adam Ivânovitch Schaaf – preceptor alemão, 45 anos

Mikhail Alexândrovitch Rakítin – amigo da família, 30 anos

Alexei Nikoláievitch Beliáiev – estudante, preceptor de Kólia, 21 anos

Afanássi Ivânovitch Bolchintsov – vizinho, 45 anos

Ignáti Ilitch Chpiguélski – médico, 40 anos

Kátia – empregada, 20 anos

Matvei – empregado, 40 anos (I. TURGUÊNIEV 1990, p.13,14)

Um mês no campo é a sétima peça de Turguêniev, e considerada a mais substancial das dez que finalizou. Quando a peça foi editada pela primeira vez, Turguêniev já era um romancista de grande reconhecimento, tanto na Europa

quanto na Rússia, porém *Um mês no campo* teve pouca repercussão devido a sua dramaturgia singular, por propor um estudo psicológico minucioso das personagens, elemento característico da prosa russa e não do drama. Vários críticos acreditavam que a peça de Turguêniev, repleta de nuances sutis, fora feita para ser lida, não encenada, por ter poucas ações e movimentos, aspectos essenciais para a composição de uma obra dramática. Turguêniev lançou com esta peça os primeiros germes do que viria a se chamar de o novo drama, que é a interiorização dos conflitos e criação de atmosferas, e que será, mais tarde, radicalizado por Anton Tchêkhov, um dos maiores autores do novo drama. Assim como as de Tchêkhov, as personagens de Turguêniev são como pessoas reais que poderiam estar entre nossos amigos, e se comportam de forma extremamente convincente.

Esta peça só recebeu seu devido valor depois da montagem do Teatro de Arte de Moscou, dirigida por Konstantin Stanislávski em 1909. Não ficou apenas no repertório russo, ganhando projeção internacional. E segundo o pesquisador de literatura russa A. V. Knowles, Stanislávski, além de fazer com que a peça ficasse famosa, também estabeleceu uma interpretação que é geralmente usada nos dias de hoje, pelo menos fora do país de origem (KNOWLES 1988, p.24). *Um mês no campo* teve várias montagens pelo mundo com bastante sucesso, e se tornou especialmente popular nos palcos britânicos, onde foi montada diversas vezes, em 1943, 1949, 1965 com Ingrid Bergman no papel de Natália, 1979, 1981, 1994 e em 2010, numa adaptação de Brian Friel e direção de Jonathan Kent, com bastante repercussão da crítica. Na França, a peça foi montada pelo teatro de La Comédie Française em 1947, onde Jeanne Moreau debutou fazendo o papel de Vera Alexândrovna, com direção de Jean Meyer, e em 1997 sob a direção de Éric Ruf. Em 1989, no Théâtre Édouard VII, em Paris, sob a direção de Bernard Murat e protagonizada por Isabelle Huppert e Charles Mayer. A encenação mais recente foi em 2010, no L'Atelier Théâtre du Tourtour – Salle Olympe de Gouges, Paris. Em Nova York, que também teve várias montagens, em 1995 a atriz Helen Mirren (vencedora do Oscar por *A rainha*), no papel de Natália, sob a direção de Scott Ellis, foi indicada ao Prêmio Tony. Em 2010, em Toronto, Canadá, teve uma requintada montagem pela companhia do Soulpepper

Theatre. Em 2011, em Barcelona, Espanha, sob a direção de Josep Maria Mestres, a peça teve uma boa recepção da crítica.

Um mês no campo atrai artistas de todo o mundo porque é uma obra clássica e, como qualquer obra clássica, aborda questões eternas da existência humana.

[...] quanto mais o tema for importante, e de um interesse durável, mais a vitalidade da obra será assegurada. Repelindo assim os limites da atualidade, podemos chegar aos interesses universais (os problemas de amor, da morte), que, no fundo, permanecem os mesmos ao longo de toda a história humana. (TOMACHEVSKI 1973, p.171)

Um mês no campo é uma peça de amor e paixões reprimidas, que revelam as frustrações e a passividade das personagens em nome de uma sociedade aristocrática em decomposição. A impotência gera sentimentos contraditórios, causando uma atmosfera agonizante diante de um cenário tranquilo do campo. É um mergulho profundo na psicologia humana, composta com muita habilidade por Ivan Turguêniev.

Autor

Ivan Turguêniev, grande romancista e dramaturgo, é considerado um dos autores russos mais importantes do século XIX, ao lado de Lev Tolstói e Fiódor Dostoiévski, além de ser o primeiro escritor russo a ganhar notoriedade internacional. O seu romance *Pais e filhos* é uma das obras-primas da ficção russa do século XIX.

Turguêniev nasce em uma família abastada de proprietários rurais em 28 de outubro de 1818. É vítima de frequentes maus-tratos por parte de sua mãe, dominadora, de porte arrogante e maneiras agressivas. Desde sua infância, sentia as injustiças dos castigos contra os camponeses, que estavam condenados à servidão por toda a vida, e desejava lutar pela libertação deles na Rússia. Em 1827 a família muda-se para Moscou, e em 1833, com quinze anos de idade, o futuro escritor ingressa na Universidade de Moscou como

estudante de literatura russa e filosofia, mas logo é transferido para a Universidade de São Petersburgo. Turguêniev começa a escrever seus primeiros poemas na adolescência, e aos dezenove anos publica sua primeira coletânea de poemas. Parte em seguida para a Alemanha, com o objetivo de prosseguir seus estudos na Universidade de Berlim. Encantado com a sociedade alemã, regressa à Rússia em 1841, com o propósito de aproximar a Rússia do Ocidente. Em 1843 chama atenção da crítica por seu primeiro livro, *Paracha*, e conhece o grande amor de sua vida, uma cantora de ópera francesa, casada, chamada Pauline Garcia Viardot. Turguêniev sedimenta sua reputação como escritor com a gradual publicação de contos na revista *Sovremiennik (O Contemporâneo)*, escritos desde 1847 e reunidos, em 1852, na obra intitulada *Memórias de um caçador*. Depois da publicação dessa obra, no mesmo ano, ele é preso, e solto dois meses depois, sendo exilado por dois anos. Turguêniev acreditava que o motivo de sua prisão fora essa obra, que, com a reunião dos contos numa única edição, tornou evidente o horror que constituía a servidão, sobressaltando sua injustiça e estupidez, que nos contos, separadamente, não haviam ficado tão evidentes. Mas a versão oficial de sua prisão fica sendo pelo fato de ele ter escrito, numa homenagem póstuma a Nikolai Gógol, a seguinte frase: “Ele está morto, esse homem a quem temos o direito, outorgado por sua morte, de chamar ‘grande’”. Grande, entendia Nicolau I, só podia ser ele, o czar. Depois de ter passado pela prisão e pelo exílio, Turguêniev nunca mais voltou a tratar dos problemas da servidão. A consciência da própria fraqueza passaria a ser um traço característico de suas personagens masculinas. O romance *Rúdin* (1856) é um deles. Um homem que sonha proezas fantásticas e nada realiza: muita teoria e pouca ação.

Turguêniev, no mesmo ano da publicação de *Rúdin*, deixa a Rússia e estabelece moradia na França, onde escreve diversas novelas curtas, como *Ninho de fidalgos* (1858), *A véspera* e *Primeiro amor* (1860). Sua obra-prima, o romance *Pais e filhos*, escrito entre 1860 e 1862 – período de acontecimentos importantes na Rússia, como o fim da servidão, em 3 de março de 1861 –, relata o conflito de um estudante de medicina, Ievguêni Bazárov, que recusa tanto o conservadorismo das gerações mais velhas como o radicalismo da juventude. Turguêniev chama o protagonista de “niilista”, cunhando assim o

termo. A obra deu origem a controvérsias, o que fez com que o autor preferisse partir para a Alemanha em 1863, fixando-se em Baden-Baden, onde escreve o romance *Fumaça* (1867), desabafo de um homem cansado e descontente. Com a Guerra Franco-Prussiana (1870), o autor se muda para Bougival, nos arredores de Paris, e ali escreve seu último livro, *Terras virgens* (1876). Turguêniev morre na França, em 1883, e está enterrado no Cemitério de Volkov, em São Petersburgo. Conheceu grandes autores quando morou na França, como George Sand, Gustave Flaubert, Émile Zola e Henry James, o que certamente contribuiu para que se tornasse o primeiro escritor russo a celebrar-se na Europa ocidental.

A peça

Um mês no campo foi escrita entre 1849 e 1850 em Paris, quando Turguêniev tinha 32 anos, com o nome de *O estudante*, focada na personagem de Beliáiev, o estudante *raznotchínets* (de origem não nobre), um jovem modesto, tímido, mas com muita vitalidade e espírito libertário. Apesar de o manuscrito da peça ter tido uma recepção calorosa nos salões de São Petersburgo, quando enviada para publicação na revista *Sovremiennik* (*O Contemporâneo*) em maio de 1850, a censura, muito rigorosa na época, proibiu a sua publicação, muito provavelmente por uma ênfase na leitura social da peça, na figura de Beliáiev.

Quatro anos depois, com o desejo de publicar a obra, Turguêniev faz um trabalho de reelaboração do texto. Tendo em vista a censura, tenta ocultar o máximo possível o papel de Beliáiev. Com isso, a problemática social do texto dá vazão a questões psicológicas, em que prevalece a rivalidade entre duas mulheres no amor. Com esse novo enfoque, Turguêniev muda o nome da peça para *Duas mulheres*. A censura novamente proíbe a obra.

A primeira publicação acontece em 1855, quando o texto é uma reelaboração do inicial, agora já com o título de *Um mês no campo*, pois a denominação *Duas mulheres* não correspondia às expectativas de Turguêniev. Mas, por exigência da censura, a protagonista é transformada de mulher casada em viúva. A censura também corta uma série de observações rudes sobre a nobreza.

Em 1869, quando a censura se mostra mais liberal, Turguêniev faz sua última redação do texto, com base na primeira, de 1850.

Um mês no campo tem um caráter autobiográfico, como afirmaria Turguêniev anos mais tarde para a atriz Maria Sávia, do Teatro Aleksandrínski. Segundo a atriz, “Natália Petrovna de fato existiu”, e Turguêniev chegou até a mostrar a ela uma retrato da pessoa em que ele havia se inspirado, em Spásskoie, e ainda lhe disse: “Rakítin sou eu, e nos meus romances sempre me represento como um amante desafortunado” (I. S. TURGUÊNIEV 1962, p.406). Realmente, a situação desagradável da personagem Rakítin se assemelha em alguns aspectos à situação de Turguêniev na primavera de 1850. Rakítin está apaixonado por Natália Petrovna, cujo marido é seu amigo íntimo. Turguêniev era apaixonado por Pauline Viardot, e tinha uma relação muito próxima com seu marido, Louis Viardot, assim com Rakítin e Isláiev, marido de Natália.

Rakítin viveu os últimos quatro anos na propriedade rural de Isláiev, na companhia de Natália Petrovna, dando uma atenção devotada e constante a essa caprichosa senhora. Durante uma ausência temporária, Natália contrata um jovem estudante, Beliáiev, para ser tutor de seu filho Kólia, de 10 anos. Quando Rakítin retorna, percebe uma mudança em Natália, e logo descobrirá que ela se apaixonou por um estudante vulgar e de classe social inferior. Vera, jovem de 17 anos, protegida de Natália, também se apaixona por Beliáiev, instalando-se com isso uma rivalidade entre as mulheres. Rakítin é pego com Natália em seus braços pelo marido, quando tentava confortá-la em sua paixão desesperadora, o que o força a dar uma explicação para Isláiev sobre seus sentimentos por Natália, e ele decide que deve partir. O estudante, de certa forma, confuso com as duas mulheres apaixonadas por ele, também decide partir. Por fim, Vera resolve aceitar o pedido de casamento de Bolchinstov, rico vizinho, de aparência grotesca, e bem mais velho que ela.

A rivalidade dessas duas mulheres foi inspirada na peça de Balzac *La marâtre* (*A madrasta*), o que levou Turguêniev a dar o segundo título para a peça. Turguêniev escreve *Um mês no campo* depois de assistir à peça de Balzac, na primavera de 1848, em Paris. O destacado estudioso de literatura

russo Leonid Grossman afirma que, no esquema mais específico das duas peças, as personagens principais correspondem exatamente umas às outras; além de desempenharem um papel muito semelhante. Segundo Grossman, é possível fazer claramente a relação, pois o esquema das duas peças consiste no seguinte: uma jovem senhora se transforma em rival de uma jovem (que em Balzac é a enteada e em Turguêniev é uma agregada da casa – uma protegida de Natália), e as duas disputam o amor de um jovem que trabalha na casa delas; e nas duas peças a mulher apaixonada, com o objetivo de derrotar a rival, tenta dá-la em casamento a um pretendente que não tem nada a ver com ela. E nesse plano de casamento, assim como no desenvolvimento das relações das personagens principais em geral, toma parte um médico intrometido, que observa tudo que acontece. O esquema do enredo é o mesmo da peça de Balzac. E esse detalhe era amplamente conhecido na Rússia. Mas, ao utilizar o esquema de *A madrasta*, Turguêniev dá a seu drama outro sentido, que pouco tem em comum com o de Balzac e, principalmente, é livre do elemento melodramático que caracteriza a obra do escritor francês (GROSSMAN 1924, p.70).

A publicação de *Um mês no campo* teve uma recepção bastante fria por parte dos críticos literários da época. Os poucos que lhe deram atenção a consideraram uma obra de alto teor psicológico e com diálogos muito extensos e elaborados em sua composição. Ánnenkov, crítico que escreveu sobre a peça no mesmo número da revista *Sovremiennik* (*O Contemporâneo*) em que ela foi publicada, disse que: “Onde há no conto a presença do fato psicológico e o desenvolvimento fiel dele, há também um pensamento profundo e verdadeiro”.

O crítico da revista *Biblioteka dliá Tchiênii* (*Biblioteca para Leitura*) responde:

Na nova comédia, ou, como se exprimiu o autor do texto, ‘uma novela em forma dramática’, as características do fato psicológico são, sem dúvida, evidentes, mas reconheçamos, com nossa falta de perspicácia, que o humor, o elemento poético e – o mais importante – o pensamento profundo

e verdadeiro estão tão sutilmente espalhados pelas páginas da peça que, para nós, passam despercebidos... (I. S. TURGUÊNIEV 1962, p.415)

No artigo da revista *Otetchestviennie Zapiski*, disse que a peça de Turguêniev

Não conseguiu tanta popularidade entre a maioria dos leitores, como outras obras do autor, porque o interesse dela é puramente psicológico; e para avaliar seus traços sutis, em toda sua verdade, como são representados nela o jogo de emoções inumeráveis do ser humano moral, é preciso ter além de uma inclinação pessoal também uma capacidade própria para a observação das nuances espirituais. (I. S. TURGUÊNIEV 1962, p.416)

Essa observação da peça é captada por Stanislávski, que diz que *Um mês no campo* “se baseia nos meandros mais delicados das emoções amorosas” (K. STANISLAVSKI 1989, p.443). E é justamente essa sutileza da composição dramática de Turguêniev que Stanislávski iria valorizar em sua montagem; para ele, a sutil renda amorosa foi tecida de forma magistral pelo autor. Essas “nuances espirituais” dão um caráter simbólico para a obra de Turguêniev, e é justamente isso que interessaria a Stanislávski.

Turguêniev combina sua desenvoltura de retratista com a habilidade de esboçar as mudanças e as emoções, frequentemente conflitantes, que afligem homens e mulheres apaixonados. Com extrema sensibilidade na linguagem e por meio de diálogos habilmente escritos, Turguêniev descreve o mal, que constantemente não é expresso por meio das palavras, mas perfeitamente compreensível, que acomete os relacionamentos, a exaltação e as dúvidas, o ciúme, justificado ou não, as esperanças e os medos, as elevações e quedas na intensidade emocional, e a alteração dos modelos de amor e ódio entre as personagens.

O elemento psicológico de *Um mês no campo*, de fato, é uma característica preponderante da obra, porém o elemento social também se faz importante. Traz uma reflexão dos pensamentos característicos de Turguêniev

em fins dos anos 1840 e início dos anos 1850. O autor reflete o “homem supérfluo”, isto é, a *intelliguentsia* da nobreza. O “homem supérfluo” é apresentado na literatura russa como uma figura que pertence à nobreza, independente, cativante, um intelectual liberal, com os mais elevados princípios morais, mas completamente inativo. Ele é incapaz de lutar pelo que quer que seja, e não só pelos seus ideais de justiça e liberdade, mas nem mesmo pelo amor de uma mulher. A pesquisadora de literatura Fátima Bianchi descreve:

[...] que fazia parte da pequena minoria de homens cultos e moralmente sensíveis que, incapazes de encontrar um lugar na sociedade para desenvolver suas potencialidades, se fechavam em si mesmos, refugiando-se em fantasias e ilusões, ou no ceticismo e desespero. (BIANCHI 2006, p.110).

Na peça, o tipo de homem supérfluo é representado por Rakítin, um amigo da casa que nutre um amor resignado por Natália. Turguêniev reflete também sobre o novo herói, o jovem *raznotchínets*, representado por Beliáiev, estudante do Departamento de Política da Universidade de Moscou. Esse novo herói, o “herói do tempo”, que é o “homem de ação”, foi concebido pela primeira vez na figura de Bazárov, na obra *Pais e filhos*, e significará uma virada admirável na literatura russa da segunda metade do século XIX, em que o “homem supérfluo” será suplantado definitivamente no cenário político pela figura do *raznotchínets*; isto se daria tanto na literatura quanto na própria vida. Sendo assim, *Um mês no campo*, e a composição da personagem de Beliáiev, expressa uma etapa fundamental no desenvolvimento da obra de Turguêniev e na composição de *Pais e filhos*.

Mediante um conflito amoroso, Turguêniev coloca em evidência, na obra, não só a força como a verdadeira índole de três caracteres sociais, que são Rakítin, o intelectual nobre liberal, uma personagem altamente “positiva”, ou seja, o protótipo do homem supérfluo; Isláiev, que representa uma camada mais ampla da nobreza, o homem de negócios, o latifundiário; e Beliáiev, um estudante *raznotchínets*.

Redigida de forma lírica e posta entre os encantos nostálgicos de uma classe nobre decadente, a peça confronta dois grupos sociais: de um lado, os mais velhos, obsoletos, a nobreza sem propósitos, como Natália, Rakítin e Bolchinstov, que passam seus dias desocupados, em busca da felicidade no amor, mas no final são condenados à frustração; de outro lado, a jovem, ambiciosa, idealista, esperançosa e trabalhadora parcela social, a de Vera, Beliáiev e dos criados, para os quais os dias estão por alvorecer. O grande observador, porém desiludido Chpiguélski, o médico da família, tanto na sua história pessoal quanto nas suas palavras e comportamento efetivos, expressa explicitamente suas críticas da ordem vigente quase que como um prazer perverso. Ele percebe a estupidez dos latifundiários e o declínio na economia rural. Ataca os aristocratas de forma bastante irônica e descreve as condições pouco favoráveis de sua infância, que não mudaram desde então.

Chpiguélski: [...] se eu não tivesse necessidade dessa gente, eu nem olharia na cara deles. Cada vez que eu posso, se não há grande risco, coloco sua gente em ridículo. Além do mais, não tenho mais ilusões e sei que toda essa gente bem que tem necessidade de mim a cada momento e que sem mim se chateia, consideram-se no direito de me desprezar. [...] Eu conheço muito bem, eu conheço essas grandes senhoras. Elas sorriem para você, te lançam um olhar todo meloso, mas na cara, o que é que está escarrado? O desprezo. [...] Elas se lavam com água-de-colônia, falam com a maior displicência, como se deixassem as palavras caírem da boca. Ploft! É você que se abaixa e vai juntando! Elas pensam que estão num plano inatacável! Absurdo! São mortais, umas grandíssimas pecadoras. Como todos nós. [...] A vida não me mimou muito. Como médico, não valho lá grande coisa. Estudei como pude. Eu sou um mal médico. [...] A senhora também na sua infância não deve ter nadado na abundância, mas mesmo assim, não pode imaginar, minha pomba, o que é uma abundante, verdadeira, persistente e autêntica miséria. (I. TURGUÊNIEV 1990, p.139-141)

O pesquisador A. V. Knowles afirma, em sua biografia sobre Turguêniev:

Tais questões não se perderam para o público contemporâneo, sendo assim, a peça contém elementos sociais e políticos que não devem ser completamente ignorados. Mas dar ênfase a isto em detrimento de uma fascinante análise delicadamente pessimista da vida e dos amores de seus personagens é perder o componente mais duradouro da peça. (KNOWLES 1988, p.25)

Personagens

Para uma interpretação psicológica da peça, é crucial a personagem de Natália, a quem o autor dá uma especial atenção. Ela é uma das primeiras figuras que irá compor a galeria de imagens femininas de Turguêniev. Ele deu a ela uma capacidade intelectual fora do comum, a capacidade de sentir profundamente, além de uma natureza apaixonada; é por essas características que Beliáiev prefere ela a Vera. Na segunda redação da peça, de 1855, é que Turguêniev reforça a coragem de Natália, que declara seu amor para Beliáiev e se mostra pronta a segui-lo.

Natália é uma personagem central e vital porque afeta os destinos de todos com quem se relaciona, e o infortúnio que a acomete acontecerá em decorrência de sua influência. Stanislávski diz que Natália parece uma “planta de estufa” que tinha o profundo desejo de ter podido crescer ao ar livre e em campo aberto. Talvez por isso Turguêniev coloque apenas um ato dos cinco ao ar livre. O “interior da casa” é a vida de Natália com Isláiev, enquanto o centro dos seus sonhos é o jovem estudante Beliáiev, que tem a vivacidade, o vigor da natureza que arrebatará seu coração.

A relação do homem com a natureza é uma reflexão característica da obra de Turguêniev. Rakítin e Natália estão contra o fluxo da natureza, contrapondo-se aos jovens, como Vera, que Natália vai invejar por nunca ter tido seu viço, e Beliáiev, estranho que passa a fazer parte de um meio estabelecido, um “ninho de nobres”, e, involuntariamente, perturba a rotina e a ordem dessa sociedade com seu espírito jovial e desenvolto.

O diretor russo de teatro Adolf Shapiro⁴ diz que as paisagens descritas por Turguêniev representam, muitas vezes, o interior das personagens; sendo assim, a represa (provavelmente ineficaz) que Isláiev constrói na propriedade, interrompendo o fluxo da natureza, corresponde à força da paixão represada em Natália, pela qual é dominada, o que explica, e muito, seu comportamento. Ela tem uma mudança de humor constante, enfurece e confunde as pessoas ao seu redor. Extremamente emocional e egoísta, geralmente age sem a menor consideração pelos sentimentos dos outros, como neste diálogo com Rakítin, logo no início do primeiro ato, onde Natália crítica seu marido:

Natália: Ele faz tudo com muito ardor... Se entrega demais. Isso é um defeito. Que é que você acha?

Rakítin: Concordo com você.

Natália: Mas que tédio!... você sempre concorda comigo!

Rakítin: Você quer que eu fique sempre contra? Está bem, concordo!

Natália : É eu queria...eu quero... Eu quero que você queira! Leia, eu já disse.

Rakítin: Às suas ordens. (*Retoma o livro*) (I. TURGUÊNIEV 1990, p.16-17)

Rakítin, como homem apaixonado, só deseja agradar a Natália; ela, por sua vez, só se entusiasma quando fala de Belíáiev e, ao mesmo tempo, alfineta Rakítin:

Natália: Ah! Sim! Esqueci de te contar... Na sua ausência, nós contratamos um novo preceptor.

Rakítin: Como é esse russo? Velho?

Natália: Não, jovem... Aliás, nós contratamos só para o verão.

Rakítin: A título de experiência.

Natália: É... eu acho que é assim que se diz... mas para você, Rakítin, que gosta de observar as pessoas, analisar... dissecar...

Rakítin: O que é que você quer dizer com isso?

Natália: Mas é mesmo... Faz uma coisa: procure observar bem ele. Ele me agrada. É magro, esbelto, com um sorriso alegre, um olhar atrevido... Você vai ver. Bom, ele é um pouco desajeitado... e, para você, é um defeito.

⁴ O diretor ministrou uma oficina de análise do texto *Pais e filhos*, de Ivan Turguêniev, no Instituto Capobianco, em outubro de 2011, com a Cia. Mundana.

Rakítin: Natália Petrovna, você hoje está contra mim. (p.17-18)

O diálogo a seguir nos mostra, além da intimidade entre Natália e Rakítin, o quanto ela ignora os sentimentos de Rakítin:

Rakítin: Alguém pode esconder o tédio? A gente pode disfarçar tudo... mas não o tédio...

Natália: (*Depois de ter olhado*) O resto... a gente pode disfarçar?

Rakítin: (*Depois de um curto silêncio*) Eu acho que sim.

Natália: (*Baixando os olhos*) Então... o que foi que você fez na casa dos Krinítsin?

Rakítin: Nada. Me entediei na companhia de amigos. É horrível. Você se sente bem, está bem acomodado, gosta deles, e não tem nenhum motivo para se aborrecer, e mesmo assim morre de tédio e o coração começa a gemer à toa, como se tivesse fome...

Natália: Se percebe que se entediou com os amigos...

Rakítin: Como se você não soubesse, você, o que significa a presença de alguém que a gente ama e que mesmo assim nos entedia?

Natália: Que a gente ama. Que grande frase! Você fala um pouco por enigma...

Rakítin: Enigma?... Por que por enigma?

Natália: É, é esse o seu ponto fraco. Sabe, Rakítin... Você é muito inteligente, mas às vezes, quando nós estamos conversando, é como se estivéssemos fazendo renda... Você já viu como se faz renda? A gente se senta numa sala sem ventilação, e não pode mudar de lugar... (p. 19)

Quando Kólia, filho de Natália, chega com Beliáiev, a atmosfera fica agradável e jovial, Natália se torna mais vívida e se mostra uma mãe atenciosa, e ao mesmo tempo observa o estudante. Kólia mostra seu arco e flecha, diz que atirou duas vezes e acertou as duas. O interessante é que são duas mulheres que se apaixonam pelo estudante; pode-se, assim, fazer um paralelo entre Kólia com seu arco e flecha e um elemento simbólico característico do amor, o cupido.

Kólia: Eu já atirei duas vezes numa árvore e acertei as duas vezes... (*Ele dá um salto*)

Natália: Deixa eu ver, Kólia.

Kólia: (*Corre para ela, enquanto Natália examina o arco*) Ah, mamãe, como Alexei Nikoláievitch sobe bem em árvores! Ele vai me ensinar! Ele vai também me ensinar a nadar. Ele vai me ensinar tudo, tudo! (*Dá pulos*)

Natália: (*A Belíáiev*) Eu fico muito agradecida pelo interesse que o senhor vem demonstrando por Kólia!

Kólia: (*Interrompendo com fogo*) Eu gosto muito dele, *mère*, muito.

Natália: (*Acariciando a cabeça de Kólia*) Ele é muito mimado, o senhor tem que fazer dele um rapaz ágil, habilidoso. (*Belíáiev se inclina*) (p. 21)

Depois desse encontro, Natália se sente alegre e rejuvenescida, com energia. Percebe a natureza, que há muito não notava, está tranquila, mas ainda não tem consciência de seu amor por Belíáiev; é provável que pense que está apaixonada por Rakítin:

Natália: Porque está me olhando?

Rakítin: Estou olhando e estou feliz.

Natália: (*Sorrindo para ele*) Abra a janela, “Michel”. Como está bonito o jardim! (*Rakítin levanta-se e abre a janela*) Como é gostoso o vento! (*Ela ri*) Parece até que ele estava esperando que a gente abrisse (*Olhando ao redor de si*). Como tomou conta de toda a sala!... Agora, ninguém vai conseguir mandar ele embora!

Rakítin: Agora você também está tranquila e calma, como uma tarde depois que passou a tempestade! (p. 27)

Ela fala o quanto Rakítin é bom para ela: “Acho que no mundo não existe um homem melhor que você” (p. 37). Pela amizade pura e sincera de Natália por Rakítin é que ela justifica descarregar seu mau humor nele, e acaba fazendo uma declaração de amor, o que o deixa extremamente feliz, mas com uma contradição que lhe é peculiar, e expressa ao mesmo tempo sua impossibilidade de se apaixonar por Rakítin:

Natália: É, às vezes a gente tem prazer em fazer sofrer quem a gente gosta... Podia dizer como Tatiana, de *Levguêni Oniéguin*: “Pra que ser manhosa?”.

Rakítin: Natália Petrovna, você...

Natália: (*Interrompendo-o*) É... Eu te amo. Mas você sabe, Rakítin, há uma coisa que parece às vezes muito estranha: eu te amo... e esse sentimento é tão claro, tão nítido...ponho nisso um calor enorme, mas isso não me emociona mais... (*Com animação*) Você nunca me fez chorar, e eu acho que devia... (*Interrompendo-se*) O que é que quer dizer isso? (p. 38)

Stanislávski diz que toda essa declaração de amor é destruída pela frase “Você nunca me fez chorar”, denotando que o que ela sente não é amor (C. STANISLÁVSKI 1998, p.403).

Rakítin: (*Um pouco triste*) Uma pergunta sem resposta...

Natália: E nós nos conhecemos há tanto tempo.

Rakítin: Quatro anos. É já somos velhos amigos.

Natália: Amigos ... Você é para mim mais que um amigo.

Rakítin: Natália Petrovna, não toque nesse assunto... Eu tenho medo pela minha felicidade, tenho medo que ela desapareça nas suas mãos.

Natália: Não... não... não... Todo o problema é que você é bom demais...

Você me mima demais... Você é bom demais, compreende? (p. 38-39)

Stanislávski interpreta está última frase de Natália da seguinte maneira: “Você é muito delicado – nobre –, você deve demonstrar energia – até me agarrar –, aí eu me apaixonaria por você...” (C. STANISLÁVSKI 1998, p.403).

No primeiro encontro a sós de Natália com Beliáiev, o autor deixa claro o abismo social entre eles, e é justamente esse abismo que os aproxima. Natália não sabe como se portar. É como se ela precisasse descobrir um novo papel que ainda lhe é desconhecido, o de mulher apaixonada. Tem o desejo de agradar a Beliáiev e ao mesmo tempo descobrir quem ele é.

Natália: Sente-se ali! (*Mostrando uma cadeira*) Nós ainda não tivemos tempo de conversar. Alexei Nikoláievitch... Ainda não nos conhecemos direito. (*Beliáiev inclina-se e senta-se*) Eu gostaria de conhecê-lo...

Beliáiev: Senhora... eu fico muito lisonjeado...

Natália: (*Com um sorriso*) Neste momento, o senhor está com medo de mim, eu vejo isso... Mas espere um pouco, quando o senhor me conhecer

melhor, aí não vai mais ter medo. Me diga... Me diga, que idade o senhor tem?

Beliáiev: Vinte e um, senhora.

Natália: Seus pais são vivos?

Beliáiev: Minha mãe morreu. Meu pai ainda está vivo.

Natália: A sua mãe morreu há muito tempo?

Beliáiev: Há muito tempo. (p. 42-43)

No desenvolvimento desse diálogo, Natália se mostra para Beliáiev. Fala de seu filho: “Eu queria fazer com que ele se lembrasse da infância com prazer. Mas o mais importante, eu acho, é que ele cresça com liberdade” (p. 44). Fala de sua infância e do quanto ela tinha medo de seu pai severo:

Natália: Mesmo velho e cego como ele estava, eu continuava com medo dele, e perto dele eu nunca me sentia livre... Eu acho que até hoje existe em mim alguma coisa daquela sujeição, daquele medo... [...] O senhor, por exemplo, eu imagino que durante sua infância o senhor não teve esses problemas, não é mesmo?

Beliáiev: É, eu acho que sim... É claro, ninguém me prendeu... Bem, pra falar a verdade, eu não tinha ninguém que se ocupasse de mim.

Natália: (*Timidamente*) E seu pai?

Beliáiev: Ele não podia pensar nisso... Ele não tinha tempo. Ele, ele estava sempre visitando os vizinhos por causa dos negócios...Enfim, não, não era um negócio, mas era com isso que ele ganhava o seu pão. Prestando serviços para eles...

Natália: Ah! Então, quer dizer que ninguém se preocupou com sua educação?

Beliáiev: Para dizer a verdade, é, ninguém. Aliás, isso deve se perceber. Eu conheço os meus defeitos.

Natália muda de repente, ficando claro que não sabe como agir:

Natália: Pode ser... mas, em compensação... (*Ela para, e continua um pouco confusa*) Ah! A propósito, Alexei Nikoláievitch, era o senhor que estava cantando no jardim ontem à tarde?...

Natália, ao longo desta cena, vai ficando mais vívida e alegre, e até mesmo corajosa:

Natália: O senhor canta muito bem... Um dia vou lhe pedir... Não hoje, mas quando nós nos conhecemos melhor, quando já formos... Pois, vamos ficar amigos, não é mesmo, Alexei Nikoláievitch? O senhor me perdoe, eu estou falando demais, mas é que o senhor me inspira muita confiança, e eu acho que essa minha eloquência, essa minha tagarelice, é mais que prova disso. *(Ela estende a mão. Belíáiev, com ar indeciso, depois de uma leve hesitação, não sabendo mais o que fazer, beija-lhe a mão. Natália ruboriza-se e retira a mão. Neste momento, Chpiguélski chega do salão, para e recua um passo. Natália e Belíáiev levantam-se precipitadamente)* (p. 45-46)

Natália, no segundo ato, que se passa no jardim, se distancia de Rakítin, se interessa cada vez mais pelo estudante, embora ainda não saiba que está apaixonada. Segundo Stanislávski, “esse amor por enquanto se manifesta num ciúme inconsciente de Vera, e Natália expressa esse ciúme dizendo que não é adequado Vera estar com Belíáiev” (C. STANISLÁVSKI 1998, p.419). No final do ato, vai, junto dos jovens Belíáiev, Vera e Kólia, soltar a pipa que foi construída por eles durante esse ato. Ela se sente alegre e radiante. Stanislávski descreve-a como se ela tivesse 18 anos, e diz que ela se entrega para a juventude. Sem querer, ela é naturalmente boa, graciosa, simples e apaixonante, porém a educação que recebeu está presente (C. STANISLÁVSKI 1998, p.453) Nesse momento, Natália está em harmonia com a natureza, quer se livrar do que é indesejável, Rakítin, deixando-o para trás. Ela é jovem e ele, um velho:

Natália: Quando você quiser... Alexei Nikoláievitch, e você também, Vérotchka, vamos para o campo... *(Aos outros)* Acho que aos outros isso não deve interessar muito. Lisaveta Bogdánovna e senhor Rakítin, confio a vocês o nosso bom Afanássi Ivânovitch...

Rakítin: Por que é que você acha, Natália Petrovna, que o passeio não pode nos interessar?

Natália: Vocês são pessoas muito sérias... Coisas assim devem parecer muito infantis a vocês... (p. 87)

Quando Natália percebe que Vera está apaixonada por Beliáiev, por ciúme, induz Vera a casar-se com Bolchintsov de uma forma um tanto quanto intimidadora, porém muito educada, como podemos ver neste diálogo:

Natália: Minha querida, até agora você não passava de uma criança; mas agora você já fez dezessete anos, você é ajuizada... Já é hora de pensar no seu futuro. Eu te quero como fosse minha filha, você sabe disso, e minha casa será sempre a sua casa... Mas apesar disso, aos olhos dos outros, você é uma órfã: não tem fortuna. Com o tempo, vai se cansar de viver num lugar que não é o seu. Então me diz, você quer se tornar dona de casa, mandar nela como patroa, como dona?

Vera: (*Lentamente*) Eu não compreendo a senhora, Natália Petrovna.

Natália: (*Depois de um silêncio*) Vieram pedir sua mão em casamento. (*Vera olha com espanto Natália Petrovna*) Você nem esperava, não é verdade? Eu confesso que até eu mesma fiquei espantada! Você é ainda tão moça... Não é preciso nem te dizer que eu não tenho a mínima intenção de te forçar... Na minha opinião, é ainda muito cedo para que você se case... (p. 101)

Não é difícil notar aqui como o caráter de Natália é contraditório. No diálogo anterior se sente jovem, já neste, com Vera, tem a postura da mulher mais velha. Nessa conversa, primeiro diz para a garota que ela tem que pensar no futuro, já não é mais tão criança; logo em seguida, afirma que é muito cedo para Vera se casar. Contradições como essas irão permear por toda a peça, atributo do autor na sua composição dramática para o desenvolvimento do caráter das personagens, principalmente o de Natália. Ele desenvolve os temas sempre em oposições, como juventude e velhice, liberdade e prisão, riqueza e pobreza, amor e ódio, todos com uma intensidade significativa na aparente calma do campo. Stanislávski irá valorizar bastante essa característica de Turguêniev em sua montagem.

Mais adiante, no mesmo diálogo, já se contrapondo, Natália tenta persuadir Vera com as qualidades do seu pretendente:

Natália: Mas se o pretendente é um homem bom, de posição, se está disposto a esperar, se a única coisa que ele pede é a permissão de te ver uma vez ou outra, com a esperança de um dia vir a te agradar?...

Vera: Quem é esse pretendente?

Natália: Ah. Curiosa! Você não adivinha?

Vera: Não.

Natália: Hoje mesmo você teve a oportunidade de vê-lo... (*Vera cora*) Bem, é claro, ele não é muito bonito. E não é muito moço – Bolchinstov, criatura!

Vera: Afanássi Ivânovitch?

Natália: Ele mesmo... Afanássi Ivânovitch

Vera: (*Olha por um momento Natália Petrovna, depois estoura em gargalhadas, e de repente, para*) A senhora está brincando?

Natália (sorrindo) Não... Mas eu vejo que Bolchintsov não tem mais nada que fazer aqui. Se quando você tivesse ouvido o nome dele, tivesse começado a chorar, ele ainda podia ter alguma esperança; mas você riu. E ele não tem outro remédio se não abaixar as orelhas e voltar para sua boa casinha.

Vera: Me desculpe... Mas eu não esperava isso... As pessoas ainda se casam na idade dele?

Natália: Mas... que idade você acha que ele tem? Ele ainda não fez cinquenta anos. Está na flor da idade.

Vera: Pode ser... Mas ele tem uma cara tão esquisita.

Natália: Bem, não vamos falar mais nele. Morto e enterrado. Que Deus o guarde! Depois, é compreensível. Para uma mocinha da tua idade, um homem como Bolchinstov não provoca desmaio... O que vocês todas querem é casar por amor, e não por conveniência, não é mesmo? (p. 102-103)

A reação de Vera deixa Natália completamente tomada pelo ciúme e com inveja da juventude de Vera, e praticamente obriga a jovem a confessar seu amor por Beliáiev, tentando fazer um papel de irmã mais velha. O amor da jovem pelo estudante é tão espontâneo, poderíamos até mesmo dizer ingênuo, que Vera nem se dá conta disso; é Natália quem gera a rivalidade das mulheres.

Natália: Eu sabia que vocês eram grandes amigos. Mas, cuidado. É claro, ele é um rapaz excelente... Mas você, sabe, na tua idade... Não seria bom... As pessoas podem pensar que... Eu ontem mesmo já te adverti – você lembra – no jardim... (*Vera baixa os olhos*) Mas eu não quero me opor à tua inclinação, eu tenho toda a confiança em ti e nele. Apesar disso... Não se preocupe, minha querida, se eu às vezes te pareço muito severa... É o nosso papel, de nós, os velhos, incomodar os jovens com sermões. Mas, afinal, por que dizer tudo isso? Ele te agrada, não é? Isso é tudo!

Vera: (*Levantando timidamente os olhos*) Ele...

Natália: Vera, escuta, chega perto de mim... Se uma irmã, a tua irmã de verdade, te perguntasse agora ao ouvido: “Vérotchka, você tem certeza de que não ama ninguém?”. Hein? Que é que você respondia? (*Vera, com ar indeciso, olha Natália Petrovna*) Esses olhinhos bem que querem me confiar alguma coisa... (*Vera, de repente, apoia o rosto sobre o peito de Natália. Esta fica pálida e, depois de um silêncio*) Você gosta dele? Diz, gosta?

Vera: Nem eu mesma entendo o que está acontecendo...

Natália: Pobrezinha! Você está apaixonada! (*Vera se aperta ainda mais forte a Natália*) Você está apaixonada... e ele? E ele, Vera? (p.108-109)

É claro o egoísmo de Natália, não pensou em Vera, por um instante que seja, seus sentimentos são tão intensos que é incapaz de perceber os anseios de sua protegida. Depois desse encontro, Natália assume para si sua paixão por Beliáiev, e a juventude de Vera passa a ser um tormento.

Natália: A que ponto cheguei! O que eu pretendia fazer?! Casar uma menina com um velho!... Mandeï chamar o doutor... se ele desconfia de alguma coisa, vai ficar dando indiretas... Arkádi, Rakítin... Sim, eu... (*Ela levanta bruscamente a cabeça*) Mas, afinal, o que é que eu tenho? Será que estou com ciúme da Vera? Será que estou apaixonada por ele? (*Depois de um silêncio*) Mas, ainda duvido! Estúpida, você está apaixonada! Mas como isso foi acontecer? Eu não sei. É como se me tivessem dado veneno... De repente, tudo destruído, espatifado, desaparecido... Ele tem medo de mim... Todos têm medo de mim... Mas o que eu sou para ele? Ele é jovem. Ela é jovem também. E eu?... (p.111)

A paixão por Beliáiev toma conta do ser de Natália, deseja que ele vá embora e ao mesmo tempo deseja que ele fique, principalmente depois que o jovem afirma que não está apaixonado por Vera. Natália, com isso, toma coragem e confessa seu amor por ele no quarto ato:

Natália: Esta é a última vez que nós nos vemos e a última vez que nós nos falamos. Eu amo o senhor. (*Ela não o olha mais*)

Beliáiev: A senhora, Natália Petrovna?

Natália: Eu, sim Eu amo o senhor. Vera não se enganou. E não nos enganou também. Eu amei o senhor desde o dia em que o senhor chegou, mas até ontem eu não havia me dado conta disso. (p. 155)

Beliáiev também declara seu amor, e Natália fica disposta a assumi-lo:

Natália: O senhor me disse agora mesmo que tinha medo de mim.

Beliáiev: Eu? (*Um silêncio*) É verdade... Eu fico espantado, eu mesmo... Sou eu mesmo que falo com tanto atrevimento à senhora? Eu não me reconheço mais.

Natália: E o senhor, o senhor não está se enganando?

Beliáiev: Em quê?

Natália: Acreditando que me ama?... (*Ela estremece*) Oh, meu Deus. Que é que eu faço? Escuta, Beliáiev, me ajuda... Nunca uma mulher se viu na situação em que estou...eu não tenho mais forças... Pode ser que tenha sido melhor assim, tudo acaba de repente; ao menos nós nos conhecemos um pouco melhor. Me dá a mão...e vamos nos despedir para sempre.

Beliáiev: (*Tomando suas mãos*) Natália Petrovna... eu não sei o que dizer como despedida... O meu coração está... Deus me ajude! (*Ele se detém e beija as mãos dela*) Adeus!... (*Vai sair pela porta do jardim*)

Natália: (*Olhando-o partir*) Beliáiev. (*Ele volta-se. Ela, com voz fraca, depois de um silêncio*) Fique.

Beliáiev: Como?

Natália: Fique, e que Deus se encarregue de nos julgar! (*Ela esconde o rosto e abre as mãos*)

Beliáiev: (*Se aproxima rapidamente e estendo os braços*) Natália Petrovna... (*Neste momento, a porta do jardim se abre, e Rakítin aparece, olha um instante e depois se aproxima rapidamente*) (p. 160,161)

Depois que são interrompidos, esse amor quase consumado ficará apenas nas fantasias de Natália, de um dia poder se sentir livre e jovem, o que nunca experimentou na vida. Ela se mantém fiel ao seu marido, que certamente o respeita, mas não o ama, e também perde seu admirador fiel Rakítin, personagem que expressa muito a visão que Turguêniev tem de si.

Rakítin, assim como Natália, é um homem muito educado, característica que é bastante ressaltada por Stanislávski. Por diversas vezes, em diálogos específicos, ele pontua em seu caderno de direção a fina educação de ambos, ressaltando o comportamento aristocrático em oposição à maneira espontânea de agir dos jovens. Rakítin nutre um amor resignado por Natália e atende a todos os seus caprichos para obter sua atenção; quando não consegue satisfazê-la, se sente culpado. Stanislávski diz que ele fica feliz quando ela sorri e infeliz quando ela está inquieta. (C. STANISLÁVSKI 1998, p.401)

Rakítin, ao perceber uma mudança em Natália, como um homem apaixonado, acredita ser o responsável por isso.

Rakítin: O que é que ela tem? (*Depois de um silêncio*) É um capricho!... Um capricho?... Eu até agora não tinha notado nada parecido nela. Pelo contrário, nunca conheci mulher mais coerente. Qual será então a razão?... (*Caminha e de repente para*) Ah, como são ridículas as pessoas que só têm um objetivo, só uma ideia fixa, só uma preocupação... Eu, por exemplo... Ela falou certo: Ficar observando da manhã até a noite as menores coisas está me deixando cada vez menor, mais mesquinho... Mas é assim! Eu não posso viver sem ela; quando ela está por perto eu me sinto mais do que feliz; é um sentimento que a gente não pode nem mesmo chamar de felicidade; pertencço inteiramente a ela; me separar dela, isso para mim seria, sem exagero nenhum, me separar da própria vida... Mas o que é que ela tem? O que significa essa preocupação constante, essa agressão permanente? Será que já se aborrece comigo? Hum... (I. TURGUÊNIEV 1990, p.67)

Quando Rakítin percebe que Natália está apaixonada por Beliáiev, também é tomado pelo ciúme, e tenta mostrar para Natália que tipo de homem vulgar e sem educação é Beliáiev, sem sucesso.

Rakítin: Ele [Beliáiev] estava me contando como é que traduziu um livro francês sem conhecer uma palavra em francês.

Natália: Pois bem, vamos ensinar também francês ao senhor. (p. 75)

Rakítin reconhece que Natália se apaixonou pela liberdade, frescor e juventude de Beliáiev, e que ele não pode competir com o estudante, se dando conta de que o jogo está perdido, fazendo um paralelo com a abertura da peça, em cuja primeira cena Ana, Schaaf e Lisaveta jogam copas, um jogo de cartas que faz com que os jogadores pensem em termos de tudo ou nada. Para garantir a vitória de uma rodada, o jogador deve ter nas mãos somente cartas de copas (que são representadas por corações vermelhos), mais a dama de espadas, ou nenhuma dessas cartas. Tendo apenas algumas delas, o jogador corre o risco de perder a rodada ou até mesmo o jogo. O autor se utiliza de um jogo de cartas como um símbolo na abertura para dar indícios de que a peça é sobre o coração, um jogo de amor assim como um jogo de cartas. Com a derrota, Rakítin fica com o orgulho ferido e com uma profunda dor diante dessa situação, e mesmo assim, quando Natália confessa para ele, num ato desesperado, seu amor por Beliáiev, ele, com sua capacidade de autonegação, age como um herói romântico ao dar todo seu apoio para ela; já que não consegue ter seu amor, pode ter pelo menos sua confiança. “Sua confiança vai me dar forças” (p. 115). E como se isso não bastasse, no momento em que ele a conforta, Isláiev aparece:

Natália: Ah, Michel, eu não posso nem te dizer o quanto estou sofrendo. *(Ela se apoia nos ombros de Rakítin e traz um lenço aos seus olhos)* Me ajude, sem você eu estou perdida. *(Neste momento a porta do grande salão se abre e aparece Isláiev com Anna Semiónovna)*

Isláiev: *(À sua mãe)* Eu sempre fui dessa opinião... *(Ele para surpreso ao ver Natália Petrovna e Rakítin; Natália se volta e sai precipitadamente. Rakítin fica onde está, muito incomodado)*

Isláiev: (*A Rakítin*) O que quer dizer isso? Que cena foi essa?

Rakítin: Não... não foi nada... e... (p. 117,118)

Rakítin, em conversa com o amigo Isláiev no quinto ato, já bastante cansado, confessa seu amor por Natália, e não lhe resta outra saída se não deixar a propriedade. Antes de partir, Rakítin, na passagem mais amarga de todo o texto (inclusive foi censurada na primeira edição da peça), faz o possível para desiludir Beliáiev, que acredita que o amor é algo positivo e gerador de felicidade.

Rakítin: [...] me parece que para o senhor o amor é a coisa mais importante que existe aqui na terra?

Beliáiev: (*Friamente*) Eu ainda não passei por isso, mas penso que ser amado pela mulher que se ama é uma grande felicidade.

Rakítin: Que Deus permita que o senhor guarde ainda por um longo tempo uma ilusão assim tão agradável. Na minha opinião, Alexei Nikoláievitch, todo amor, seja ele feliz ou infeliz, é uma verdadeira calamidade, quando a gente se entrega todo a ele. Espera! O senhor vai saber como essas mãozinhas delicadas sabem arranhar e com que solicitude e carinho elas estraçalham seu coração. Espera! O senhor vai saber quanto ódio feroz se esconde sob o amor mais ardente. O senhor vai se lembrar de mim quando, assim como um doente ansiando pela saúde, o senhor estiver suspirando por um pouco de paz, e o senhor vai invejar todo homem despreocupado e livre. Espera! E o senhor vai saber o que é estar amarrado a uma saia, estar escravizado a ela, e a vergonha e humilhação que essa escravidão nos faz sentir... (p. 178,179)

Essa cena mostra-nos a total oposição entre os dois homens. Beliáiev tem espírito libertário, não está preso às convenções sociais e, ao contrário de Rakítin, vislumbra a felicidade como algo possível.

Enquanto Rakítin sofre a dor da rejeição no amor, Beliáiev se sente lisonjeado por ser amado por uma mulher como Natália.

Beliáiev: A senhora disse que estávamos condenados a nos conhecermos. Mas pense bem, como será possível eu, um rapaz simples, quase sem

instrução... quem sou eu... eu me atrever a sonhar que a senhora, tão culta... mas por que estou falando de cultura... Não se trata disso. Olhe esse paletó velho... e o seu traje de veludo... É, eu tinha medo da senhora... e mesmo agora ainda tenho. Sem exagero, eu considerava a senhora um ser superior, e agora a senhora chega e diz que me ama? A senhora, Natália Petrovna! A mim...! Eu sinto que meu coração bate agora como nunca bateu antes, e não é a surpresa e nem o amor próprio. (p. 158)

Apesar da possibilidade de uma vida feliz no amor, ela não se estabelece. Beliáiev reconhece que desestabilizou a vida da propriedade, e depois da conversa com Rakítin (citada acima) resolve partir. No seu último encontro com Vera, diz:

Beliáiev: Parece até que eu trouxe a peste para cá... Todo mundo foge... Não é melhor que eu desapareça enquanto é tempo? Eu acabo de ter uma longa conversa com o senhor Rakítin... Você não pode imaginar que amargura que havia nas palavras dele... chegou até a debochar do meu paletó novo... Ele tem razão, devo ir embora. Pode me acreditar, Vera Alexândrovna, que eu não vejo a hora de ir embora. Aqui eu estou sufocando. Preciso de ar livre. Sinto pena e, ao mesmo tempo, alegria, como uma pessoa que vai fazer uma viagem imensa. Por um lado, é triste ter que deixar os amigos, mas, apesar disso, o mar atrai tanto, o vento sopra, bate no rosto da gente com tanta força, que o sangue circula mais livre nas veias e coração fica mais leve... É, decididamente, eu vou embora. Volto para Moscou, pros meus companheiros. Eu vou trabalhar... Vera: Você gosta dela, não é verdade, Alexei Nikoláievitch? Você gosta dela e mesmo assim vai embora.

Beliáiev: Chega, Vera Alexândrovna! Para que tudo isso? Não vê que acabou? Foi uma faísca, pegou fogo, mas acabou. Vamos nos separar como bons amigos. Está na hora. Eu recobrei o juízo... (p. 189, 190)

Vera, num primeiro momento, vive a alegria de uma menina apaixonada. Uma órfã solitária que se encanta por Beliáiev por lhe dar a atenção que deseja. Estão sempre brincando no jardim. Constroem juntos uma pipa para

Kólia, filho de Natália, enquanto falam descontraidamente sobre suas vidas. Sente uma imensa felicidade quando ele a elogia.

Beliáiev: Ah! Foi por isso que ontem você estava com os olhos inchados!

Vera: Você reparou?

Beliáiev: Claro!

Vera: Você repara tudo.

Beliáiev: Quase tudo.

Vera: (*Sonhadora*) Alexei Nikoláievitch...

[...]

Vera: Você falou que tinha uma irmã.

Beliáiev: Foi.

Vera: Eu me pareço com ela?

Beliáiev: Oh, não. Você é mais bonita (p. 59, 60)

Vera vive momentos de intensa alegria que o amor pode proporcionar, tanto é que, quando Natália lhe diz que Bolchinstov lhe pediu em casamento, encara isso como algo engraçado, impossível de acontecer. Quando fala de Beliaiev para Natália, é tomada por um entusiasmo juvenil e romântico.

Vera: Eu não sei como é que ele é com os outros, mas comigo... Pode ser porque nós somos órfãos. E depois... para ele... eu não sou uma criança.

Natália: Você acha? Aliás, ele me agrada bastante. Ele deve ter um bom coração.

Vera: É... Muito bom! Se a senhora soubesse... Todo mundo gosta dele... Ele é tão amável. Ele fala com todos, está sempre pronto para ajudar. Antes de ontem, ele levou nos braços, até o hospital, um mendigo velho que estava na estrada... Um dia, ele colheu para mim uma flor que estava na beira de um precipício... eu tive tanto medo que fechei os olhos. Eu achava que ele ia cair e morrer... Mas ele, ah! Sabe fazer as coisas! A senhora viu ontem, lá no campo, como ele é?

Natália: É verdade.

Vera: A senhora se lembra, quando ele corria atrás da pipa, como saltava os buracos! Aquilo para ele não é nada. (p. 107)

Numa conversa com Beliáiev no quarto ato, Vera descobre que o estudante não a ama, que gosta dela como uma irmã. Ela reconhece o jogo de Natália e conclui que esta está apaixonada por Beliáiev e que provavelmente é correspondida. O mundo desaba para Vera, e de uma hora para outra ela deixa de ser uma menina, como afirma para Natália, enfrentando-a:

Vera: Chega, Natália Petrovna! (*Natália a olha, espantada*) Chega de me falar como se eu fosse uma menina. (*Baixando a voz*) De hoje em diante, eu sou uma mulher como a senhora.

Natália: (*Interrompendo-a*) Mas Vera...

Vera: (*Quase murmurando*) ele não esqueceu a promessa, não foi ele que marcou este encontro comigo. Ele não me ama, a senhora sabe disso, a senhora não tem mais razão pra ficar com ciúme.

Natália: (*Com um suspiro crescente*) Vera!...

Vera: E não é preciso mais a senhora vir com sua astúcia, a sua manha. Isso não serve pra mais nada. Eu adivinho no meio do caminho. Eu não sou mais sua pupila, pra senhora ficar me protegendo. (*Ironicamente*) Como uma irmã mais velha. (*Ela se aproxima dela*) Eu sou sua rival... (p. 153, 154)

Vera não consegue suportar a ideia de Beliáiev gostar de Natália, e ter que viver com ela na mesma casa passa a ser insuportável para ela.

Vera: Qualquer coisa no mundo a ter que ficar aqui. Sim, estou decidida. Por nada... eu fico nesta casa. Eu não posso suportar o olhar açucarado dela, esse sorriso. Eu não posso mais vê-la transpirando de felicidade. [...] As carícias dela me dão ódio. (p. 187, 188)

Resolve casar-se com Bolchinstov. Com isso, aquela fresta que caminhava para a felicidade se fecha por completo. A possibilidade do amor termina na penúria.

Embora para Turguêniev a felicidade seja algo possível, ela nunca é alcançada, o que ressalta o seu pessimismo em relação à condição humana.

Se pensarmos em suas obras posteriores, ele faz uma conexão direta entre o amor e a morte, onde a felicidade de seus personagens é encoberta por uma sombra, a presença da morte, seja ela literal ou emocional, como é o caso de *Um mês no campo*.

Montagens

Um mês no campo foi encenada pela primeira vez em Moscou, no Teatro Mály, em 1872, com cortes aprovados por Turguêniev, que se empenhou em convencer o produtor de que a peça não era encenável, e consequentemente despertaria o tédio. Turguêniev acreditava que não era um escritor dramático, e estava convencido de que a montagem de sua peça seria um fiasco, mas mesmo assim permitiu que ela fosse montada. Realmente, essa primeira apresentação de *Um mês no campo* não obteve nenhum sucesso de público, e os críticos foram muito duros ao dizer que a peça era impossível de encenar, além de reforçarem o mau desempenho dos atores, que foram incapazes de utilizar o melhor da comédia que era a beleza da linguagem. Nessa temporada, *Um mês no campo* teve apenas cinco apresentações.

A segunda temporada da peça estreou no palco do Teatro Aleksandrínski, em São Petersburgo, em 17 de janeiro 1879, com a jovem e famosa atriz Maria Sáviná no papel de Vera. Sáviná pediu permissão a Turguêniev para que Krílov, um perito do palco, fizesse cortes na peça porque acreditava que, na íntegra, ela ficaria entediante e longa demais. Os atores também interferiram nesses cortes, o que levou Turguêniev a se isentar publicamente e esperar um novo fiasco. O autor continuou a insistir que a peça não fora destinada para o palco.

Não sei que sorte espera minha peça após a operação realizada nela por Krílov, mas considero necessário anunciar ao público que eu me isento de qualquer responsabilidade; seja qual for o resultado, não tem nada a ver comigo. (I. S. TURGUÊNIEV 1962, p.420)

Ao contrário do que previu Turguêniev, a montagem foi um sucesso, e ocupou um lugar especial na história das encenações da peça, principalmente pela participação da atriz Maria Sávin. Praticamente todos os críticos de teatro de São Petersburgo uniram-se em louvor ao espetáculo, chamando-o de “uma verdadeira festa para todos os amantes do teatro russo” (I. S. TURGUÊNIEV 1962, p.420,421)

Todos os jornais, ao mesmo tempo que reconheceram o alto mérito literário da peça, a consideraram, como obra dramática, entediante e não encenável: “*Um mês no campo* não pode sequer ser denominada comédia – ela é simplesmente uma novela dialogada; a ausência do veio dramático salta aos olhos aqui a cada passo” (I. S. TURGUÊNIEV 1962, p.421). Notaram também que a comédia *sui generis* de Turguêniev exigia novas técnicas de atuação dos atores. A crítica do dramaturgo e romancista A. A. Sokolov, no jornal *Petersbúrgskii Listok*, número 13, relata, em 18 de janeiro de 1879, sob o título “Niilista teatral”:

Aqui tudo depende dos atores. Encarnar e solucionar uma tarefa psicológica complexa é o que exige Turguêniev da nossa trupe dramática contemporânea... (I. S. TURGUÊNIEV 1962, p.421,422)

O número 19 do *Bírjievie Viédomosti* de 19 de janeiro de 1879 relata:

Esse é um estudo psicológico extraordinariamente sutil, que exige dos atores grande sensibilidade artística e um notório nível artístico. É terrível para os atores, que de repente se veem completamente sem forças para dominar essa tarefa psicológica complexa. (p. 422)

Para Maria Sávin, esse foi um dos espetáculos mais felizes, se não o mais feliz, de sua vida. Turguêniev assistiu ao espetáculo no dia 15 de março de 1879.

Durante a vida de Turguêniev, a peça foi apresentada novamente em 1881, no Teatro Mály, de Moscou, mas de novo sem êxito. Retornou ao Teatro

Aleksandrínski em 1883, no dia do enterro do escritor, e depois disso voltou várias vezes para este palco.

Um mês no campo tornou-se uma das mais famosas peças do repertório russo, com a brilhante montagem realizada pelo Teatro de Arte de Moscou, sob a direção e atuação de Stanislávski, em 1909. O cofundador desse teatro, produtor e diretor Vladímir Nemiróvitch-Dântchenko, a princípio pensou que a peça fosse um retrato fiel das críticas sociais de uma antiga e imutável Rússia; apesar de Turguêniev trazer à tona esta Rússia, Stanislávski viu a peça como um estudo psicológico profundo, valorizando a paisagem, composta por Turguêniev, da existência humana, e minimizou os aspectos políticos e sociais da peça, obtendo grande sucesso.

Alguns estudiosos acreditam que o êxito da peça de Turguêniev vem num momento em que o público está pronto para entendê-la, pois já conhece bem a obra dramática de Tchékhov, de quem Turguêniev é precursor. Ambos os dramaturgos retratam a vida no campo pelo cotidiano de pessoas comuns, com sentimentos conhecidos por todos. Os conflitos não são aparentes, se encontram ocultos no texto, e serão revelados no decorrer da ação dramática. Como diz Leonard Shapiro, estudioso da obra de Turguêniev: “A peça [*Um mês no campo*] é um drama das emoções, uma maneira de fazer teatro que se tornou familiar por meio de Tchékhov – mas composta quarenta anos antes” (SHAPIRO 1982, p.76). É interessante lembrar que a peça *A gaivota*, de Tchékhov, também fracassou na sua primeira montagem. O seu sucesso aconteceu no Teatro de Arte sob a direção de Stanislávski.

A montagem de *Um mês no campo* vai representar um momento de grande importância na história do Teatro de Arte e na trajetória de Stanislávski, além de colocar Turguêniev, como dramaturgo, no patamar mais elevado do teatro russo.

UM MÊS NO CAMPO: A CENA

“O valor da minha arte é determinado pelo seu conteúdo espiritual.”

Stanislávski

Primavera de 1909. Stanislávski anuncia que na sua próxima montagem os ensaios serão feitos de uma maneira totalmente diferente, um processo criativo inovador. A peça escolhida para tanto é *Um mês no campo*, de Ivan Turguêniev, um texto do realismo psicológico, considerado, por muitos, menos teatral do que qualquer peça de Tchékhov.

Essa montagem, realizada pelo Teatro de Arte de Moscou, com direção de Stanislávski, é de extrema importância na sua trajetória artística, um divisor de águas para Stanislávski tanto como diretor quanto como ator, e também por ser o primeiro espetáculo teatral em que seu sistema de trabalho para a formação e expressão artística de atores é posto em prática.

Stanislávski deseja provar, a partir dessa experiência, que o ator é realmente o elemento primordial e o primeiro criador do espetáculo. “*Um mês no campo* parece proporcionar uma vigorosa oportunidade para a inclusão do ‘sistema’ nos trabalhos do Teatro de Arte e, conseqüentemente, estabelecer isso como o núcleo das futuras atividades.” (WORRALL 2001, p.182) A criação desse espetáculo ocupa um lugar significativo no desenvolvimento das ideias artísticas de Stanislávski. É uma oportunidade ímpar na construção de um plano de trabalho para investigar e comprovar a eficácia de seu sistema. Ele almeja um teatro vivo, que expresse cenicamente o “inconsciente, sublime e nobre, na vida do espírito humano” (CAVALIERE and VASSINA 2008. n. 7, p. 307-328, p.113), de modo que cada ator dialogue com sua própria natureza humana para a construção de um papel. Uma exploração do conflito entre vida e arte, natureza humana e criação artística. “Sua ideia, nessa montagem, era

transformar ‘vida’ em ‘arte’ para transcender a ‘natureza’.” (WORRALL 2001, p.183)

A escolha

Em *Minha vida na arte*, Stanislávski explica que o intento de montar *Um mês no campo* vinha em parte do fracasso dos resultados desejados em *O drama da vida*, de Hamsun:

Não obstante o fracasso dessas técnicas em *O drama da vida*, de Hamsun, resolvi repetir o mesmo ensaio, esperando que em *Um mês no campo* eu estivesse diante de sentimentos humanos comuns, conhecidos por todos na vida real, já que em *O drama da vida* eu tivera que transmitir a paixão humana mais forte, até exagerada, com a complexa ausência de gestos. As intensas paixões da peça hamsuniana me pareciam mais difíceis para a transmissão do imóvel que o complicado desenho psicológico da comédia de Turguêniev. (K. STANISLAVSKI 1989, p.444)

O drama da vida fora o primeiro passo para a introdução do “sistema” nos trabalhos do Teatro de Arte. O seu fracasso, segundo Stanislávski, se deu pelo fato de o “desenho interior” não ser desenvolvido nos detalhes, ocasionando uma generalização na atuação que resultou em “contornos espirituais” vagos, desestabilizando os atores e os deixando sem autoconfiança.

Tanto o texto de Hamsun como o de Turguêniev demandavam uma atuação especial, o conteúdo interior necessitava de ênfase. Se foi difícil interpretar fortes paixões sem gestos em *O drama da vida*, já em *Um mês no campo* os fios da sutil renda amorosa que Turguêniev tece só poderiam ser expressos por meio da imobilidade.

O conflito principal da peça *Um mês no campo* está no coração, cuja característica na construção das trajetórias das personagens em Turguêniev, revela estrutura dramática pouco usual. O próprio autor, no prefácio escrito para a primeira publicação desta obra, na revista *Sovremiennik*, em 1855, diz que: “Em princípio não é uma comédia, mas uma novela em forma dramática”. (TURGUÊNEV 1956, p.579)

Um mês no campo apresenta um estudo psicológico minucioso e uma trama praticamente ausente de ação evidente. Há contudo chegadas e partidas das personagens, alguém escuta alguma conversa e expõe um forte senso de paixão escondida, porém as tensões residem somente no subterrâneo dos acontecimentos aparentes. Alguns poucos momentos de crise são resolvidos mais com palavras do que com ações. Há o desenvolvimento de uma forte tensão e inquietação sem nenhuma aventura ou sensação externa. São pessoas comuns, que passam por uma turbulência emocional como se um furacão tivesse transcorrido nas suas rotinas confortáveis, e ninguém vê acontecer nada. Segundo o comentário preciso do destacado pesquisador brasileiro de teatro russo Jacó Guinsburg:

Trata-se de uma peça com pouco movimento, parecendo uma aquarela do mundo externo, mas que encerra grande riqueza em suas captações da vida subjetiva das personagens e da complexidade de uma tessitura emocional. (GUINSBURG 2001, p.315)

Esse desenho composto por Turguêniev parece ideal para Stanislávski, que, após o duro aprendizado em *O drama da vida*, encontra em *Um mês no campo* material para investigar, como ator e também diretor, a construção de uma melodia interna das personagens, encontrar o correto estado de espírito do papel, “que deve ser captado tanto pelo espectador como pelo próprio ator”. (K. STANISLAVSKI 1989, p.445).

Encenação

Stanislávski busca, na encenação simples, apenas elementos cênicos essenciais e atores com a alma desnudada para uma expressão pujante. Para tanto, ele acredita que não deve ter nenhum tipo de efeito, excluindo sonoridades como os sons da natureza, recurso muito presente em montagens anteriores e anulando qualquer *mise en scène*.

No palco um banco de jardim ou um sofá, no qual deveriam sentar-se todos os personagens da peça para, à vista de todo mundo, revelarem a

essência interior da alma e o desenho complexo das rendas psicológicas tecidas por Turguêniev. (K. STANISLAVSKI 1989, p.444)

Referências

Para realizar seus objetivos nesse espetáculo, Stanislávski sintetiza todo o seu percurso desde o início século XX. Segundo a pesquisadora Elena Vássina, a trajetória de Stanislávski se dá da seguinte maneira: tese, antítese e síntese.⁵ Seguindo essa linha de pensamento, diríamos que a tese seria o período das montagens das peças de Tchékhov, o surgimento da encenação, uma nova dinâmica de tempo e espaço. A antítese seria o mergulho nas peças simbolistas, a busca de um teatro estilizado. E a síntese, a montagem de *Um mês no campo*, que reúne toda a experiência da tese e antítese.

O conhecimento de Stanislávski da obra de Tchékhov, “o poeta do cotidiano, eterniza o transitório, foca o movimento de alma de suas personagens – peripécias não acontecem na trama, mas dentro de cada um deles” (HERREIRAS 2010, p.93), contribui significativamente para a leitura do conteúdo da peça de Turguêniev, uma vez que, assim como Tchékhov, as questões relevantes do texto residem no interior das personagens.

Stanislávski, na sua partitura de direção, faz uma analogia com as personagens de Sônia e Elena da peça *Tio Vânia* de Tchékhov com a leitura das personagens Natália e Vera no terceiro ato, quando Vera pergunta para Natália se ela se casou por amor.

A pergunta inesperada pega no ponto mais crítico. Natália Petrovna olha longamente com os olhos abertos. Vera a obriga a se aprofundar. Começa uma incomum e profunda sinceridade. Ela algum dia pensava, secretamente para si, que se casou não por amor. Ela não podia admitir isso – ela ama Arkádi (na verdade, não). E de repente, então, a garota foi capaz de pegá-la tão simplesmente pelo ponto mais doído. Ela descobre, como se fosse pela primeira vez, que se casou não por amor. Aperta as mãos de Vera – de tanta tensão interna. E quem sabe, se Belíáiev e Rakítin não estivessem aqui por perto – elas não seriam grandes amigas

⁵ Palestra proferida na Funarte, na Semana Stanislávski, em dezembro de 2011, São Paulo.

em dois, três dias e noites. (Elena e Sônia – *Tio Vânia*). (C. STANISLÁVSKI 1998, p.471).

Stanislávski tinha uma grande preocupação com o tempo-ritmo da peça. Em seu *Caderno de anotações*, diz que se faz necessário encontrar o tempo-ritmo de forma precisa, fazendo uma relação do tempo-ritmo da peça de Turguêniev com o de Tchékhov. Relata que em Tchékhov o tempo-ritmo é lento, bem como sua mudança. Já em Turguêniev, é completamente diferente, as mudanças são rápidas. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.350). Essas mudanças rápidas de tempo-ritmo são devidas à enorme variação de estado das personagens.

Stanislávski é influenciado por Meyerhold em relação à cena teatral. Ele aprecia as ideias cênicas propostas por Meyerhold, não apenas em sua montagem de *A morte de Titangiles*, mas também em *Irmã Beatriz*, ambas de Maeterlinck, montadas no Teatro Komissariévskaja, em 1906.

Para Meyerhold, o novo teatro surge da literatura simbolista, e para revelar o indizível, como nas peças de Maeterlinck, se faz necessário lançar mão de vários elementos cênicos de que o texto por si só não dá conta.

Se examinarmos o que recusamos do texto, se analisarmos esse grande resíduo, constataremos que tudo isso é literatura, às vezes boa, às vezes ruim, mas, de todo modo, literatura.

E para que esses “valores” literários não tenham que desaparecer por si mesmos no turbilhão da ação cênica, decidimos suprimi-los para ajudar a ação cênica. (PICON- VALLIN 2011, p.323)

Stanislávski considerava a peça *Um mês no campo*, na sua íntegra, impossível de ser encenada; editou e cortou vários diálogos longos de algumas cenas, e não só para diminuir sua extensão, como fora feito em montagens anteriores, mas também para valorizar a cena, focando o essencial para a encenação. Pela primeira vez na história do Teatro de Arte, o texto deixa de ser inviolável. O diretor, como autor da encenação, passa a expressar sua visão do texto literário para que possa ser transposto à cena por meio de todos os

elementos cênicos, como: trabalho dos atores, cenário, iluminação, sonoridades, ou seja, o texto é um elemento da cena e não mais o centro dela.

Stanislávski, na sua encenação, faz a opção pela imobilidade cênica dos atores, que pareciam estar pregados nas cadeiras, dando a sensação de fazer parte do cenário. Algo semelhante aconteceu com Meyerhold na montagem de *Irmã Beatriz* nessa integração entre cenário e atores.

A cena é reduzida a uma passagem estreita sobre um fundo colorido de tapeçaria, ouro-velho, inspirada na Renascença italiana para dar a impressão de que as personagens saem desta (ABENSOUR 2011, p.153).

Essa opção pela imobilidade cênica nos remete ao teatro estático de Maeterlinck, bem como à encenação de Meyerhold tanto de *A morte de Titangiles* quanto de *Irmã Beatriz*, que levou para a cena o estático, um agrupamento formal com o objetivo de revelar o invisível.

Outra semelhança com Meyerhold são as entonações que Stanislávski exige de seus atores. Parecem reminiscência dos esforços de Meyerhold para atingir uma forma de discurso estilizado como o da montagem de *Irmã Beatriz* (BRAUM 1969, p.54)

A cenografia é um fator preponderante na encenação de Stanislávski. Ele deseja também inovar os cenários e figurinos, almeja uma comunicação com a ação cênica, com a atmosfera da peça; nessa época as indicações do autor eram a premissa para a construção de cenários e figurinos. Ele aspira, ao contrário das peças de Tchékhov, a reduzir o cenário ao mínimo, para apenas sugerir o ambiente. Essa busca da essência cenográfica é uma influência de Gordon Craig, que ensaia *Hamlet* no Teatro de Arte paralelamente aos ensaios de *Um mês no campo*. No início de 1909, Gordon Craig mostra para Stanislávski seu plano de montagem, que tinha um caráter simbólico e abstrato, com uma síntese cenográfica que iria encantar Stanislávski.

Já descrente como eu, das técnicas habituais e recursos de montagem como os bastidores, as bambolinas, as decorações planas, etc. Craig abriu

mão de todo esse ramerrão teatral e apelou para os simples biombos, que podiam dispor no palco, em combinação infinitamente diversa. Elas nos insinuavam formas arquitetônicas; ângulos, nichos, ruas, vielas, salas, torres, etc. As insinuações eram completadas pela imaginação do próprio espectador, que assim se incorporava à criação. (K. STANISLAVSKI 1989, p.455)

Turguêniev por Stanislávski

Para Stanislávski, os papéis mais importantes para sua realização cênica são o de Rakítin (feito por ele) e o de Natália (feito por Knípper), por se tratarem de papéis com um profundo e rico teor psicológico. E os papéis que estão em oposição a esses, como o do jovem tutor Beliáiev (feito por Boleslávski⁶) e o da filha adotiva de Natália, a jovem Vera (feito por Lídia Kóreneva⁷). As outras personagens ele mal cita na sua partitura de direção.

Stanislávski leva para cena uma característica preponderante no desenvolvimento da peça de Turguêniev, as oposições. A mais evidente é a própria encenação com a imobilidade dos atores contrapondo a paixão ardente que se instala no coração das personagens.

Turguêniev: Ele foi muito importante para nós como escritor por causa de seu enorme conteúdo interior. Lembrem como fomos austeros na montagem de sua peça, do ponto de vista dos fatores externos, como fomos escassos até mesmo com nossos gestos. (K. STANISLÁVSKI 1999, p.131)

Na relação entre as personagens, podemos verificar, no diálogo a seguir entre Natália e Rakítin, do primeiro ato (já mencionado no capítulo anterior), como Stanislávski se apropria cenicamente das oposições na sua partitura de

⁶ Richard Boleslávski (1887-1937), ator de origem polonesa, trabalhou no Teatro de Arte entre 1908 e 1918. Migrou para os Estados Unidos em 1922.

⁷ Lídia Kóreneva (1885-1982), após sua formação na Escola da Arte Dramática do TAM, ingressou no grupo do TAM em 1907, aí permanecendo até 1920.

direção, onde ele alterna a cena entre a brincadeira e a seriedade, gerando uma atmosfera de tensão na relação de Rakítin e Natália.

<p>N. 9.</p> <p>Rakítin: O que é que quer dizer com isso?</p> <p>Natália: Não é mesmo... Faz uma coisa: procure obsevar bem ele. Ele me agrada. É magro, esbelto, com um sorriso alegre, um olhar atrevido... Você vai ver. Bom, ele é um pouco desajeitado... e, para você, isso é defeito.</p>	<p>Relação crítica com Rakítin, venenosa</p>
<p>N. 11.</p> <p>Rakítin: Natália Petrovna, você hoje está contra mim, hein?</p>	<p>Reprimenda amigável, com um sorriso do gênero <i>causerie</i></p>
<p>N. 12.</p> <p>Natália: Mas, sem brincadeira, procure se interessar por ele. Eu tenho a impressão que ele promete muito. Mas, afinal, que é que se pode saber?</p>	<p>De novo uma relação muito leve para se considerar apaixonada.</p>
<p>N. 13</p> <p>Rakítin: Você está me deixando curioso.</p> <p>Natália: Verdade? (<i>Com ar pensativo</i>)</p>	<p>Brincadeira – <i>causerie</i></p>
<p>N. 14.</p> <p>Rakítin: "...se redressa haletant, et..."</p> <p>Natália: (<i>Olhando de repente ao redor de si</i>) Onde é que está Vera? Eu não vejo Vera desde a manhã (<i>A Rakítin, com um sorriso.</i>) Deixe esse livro! Eu estou vendo que nós não vamos</p>	<p>Não mantém a atenção, ou seja, completa desatenção ao livro, se concentra levemente em Vera.</p>

conseguir ler nada hoje... Em vez disso, me conta alguma coisa..	
<p>N. 15.</p> <p>Rakítin: Às suas ordens... Contar o quê?... Você sabe, eu passei alguns dias na casa dos Krinítsin... Pois imagine você que os nossos recém casados já estão começando a se entediar...</p> <p>Natália: Como é que você percebeu?</p> <p>Rakítin: Alguem pode disfarçar o tédio? A gente pode disfarçar tudo, mas não o tédio...</p>	Joga a frase desatentamente
<p>N. 16.</p> <p>Natália: <i>(Depois de ter olhado)</i> O resto a gente pode disfarçar?</p> <p>Rakítin: <i>(Depois de um curto silêncio)</i> Eu acho que sim.</p>	Intimidade. Séria, pensativa, concentrada – para ela, para Rakítin profundidade e muita seriedade. Destacar essas réplicas.
<p>N. 17.</p> <p>Natália: <i>(Baixando os olhos)</i> Então... o que foi que você fez na casa dos Krinítsin...?</p> <p>Rakítin: Nada. Me entediei na companhia de amigos. É horrível. Você se sente bem, está bem acomodado, gosta deles, não tem motivo nenhum para se aborrecer, e mesmo assim morre de tédio, e o coração começa a gemer à toa, como se estivesse com fome...</p> <p>Natália: Se percebe que você se entediou com os amigos.</p>	Novamente <i>causerie</i> , que ela não escuta.
<p>N.18.</p> <p>Rakítin: Como se você não soubesse, você, o que significa a presença de</p>	Rakítin sente profundamente. Ela também entra na concentração

alguém que a gente ama e que mesmo assim nos entedia. Natália: (<i>Lentamente</i>) Que a gente ama. Que grande frase! Você fala um pouco por enigma... Rakítin: Enigma?... por que por enigma?	que mantém seu estado de atenção. (C. STANISLÁVSKI 1998, p.378-383)
--	---

A cena continua nessa alternância até a entrada de Beliáiev na sala, quando toda a atenção de Natália se voltará para ele, com uma mudança de atmosfera por meio de um tempo-ritmo mais pulsante. Outro exemplo de oposição que Stanislávski ressalta é a diferença de Beliáiev e Rakítin, personagens com diferentes tempos um do outro, com pontos de vista diferentes em relação ao amor por causa da diferença de idade. “Atenção, transmitir a diferença entre o homem velho e o jovem. Rakítin estuda Beliáiev (me mostre quem você é)” (C. STANISLÁVSKI 1998, p.439).

Mais uma característica de Turguêniev, que Stanislávski leva para a cena, é a relação entre as personagens e a natureza, com o intuito de aproximar ‘vida’ e ‘arte’. Para Stanislávski, a beleza da vida e a poesia, para uma expressão cênica, residem na natureza. Como se lê em *Minha vida na arte*, Natália havia passado toda a sua vida na luxuosa sala de visitas, no meio de todos os convencionalismos da época, longe da natureza”, “uma planta de estufa”. A introdução de Beliáiev nesse ambiente representa a força da natureza. Quando Natália se apaixona por Beliáiev, “começa a catástrofe geral”. (K. STANISLAVSKI 1989, p.443).

Rakítin e Natália representam a cultura civilizada, a tradição aristocrática transposta para o campo. Tudo que Natália representa é ameaçado de destruição pelo poder da paixão à qual ela sucumbe. Rakítin não se entrega ao amor em função de uma longa amizade com o marido de Natália. Stanislávski coloca toda a atenção na relação entre Natália e Rakítin, pois ambos são consumidos por forças opostas: a força interna do desejo e as regras externas

da conduta social. No seu *Caderno de anotações*, Stanislávski exemplifica essas forças opostas na personagem de Natália:

Pouco a pouco, durante toda a peça, no seu amor por Beliáiev acontece a luta de duas paixões opostas: ora de arrependimento ora de tentação. No início, o prato esquerdo da balança desce e às vezes inclina-se um pouco para a direita, quer dizer que a tentação aparece raramente e o dever fica acima. Depois o prato direito inclina-se e fica um pouco mais pesado. Quer dizer que a tentação fica cada vez mais frequente e forte, e no final das contas o prato direito fica pesado e cai, e o prato esquerdo fica no ar, ou seja, a paixão vence o dever. Na luta desses dois princípios e no fortalecimento gradual da paixão sobre o dever, é nisto que consiste o amor. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.350,351)

Agudizar os conflitos será uma prática constante nos trabalhos futuros de Stanislávski. Segundo um dos maiores teóricos e críticos de literatura e teatro, Boris Zinguerman, a qualidade misteriosa da arte cênica de Stanislávski consistia no fato de que, quanto mais ele fortalecia e aprofundava o conflito da peça, mais harmoniosa se tornava a estrutura geral da obra (ZINGUERMAN 2011, p. 23). O interessante é que alguns estudiosos da obra *Um mês no campo*, de Turguêniev, também ressaltam que a harmonia da estrutura dramatúrgica do autor advém do uso de oposições. Essa ideia nos remete à interação entre as forças opostas *yin* e *yang* (o feminino e o masculino), presente no taoísmo, filosofia chinesa segundo a qual o homem encontra o equilíbrio por meio da harmonia de suas energias antagônicas. Como afirma a diretora americana Anne Borgart, a experiência está no espaço entre os opostos. (BOGART 2011, p.61)

Forças opostas, de acordo com Stanislávski, residem em qualquer ser humano durante sua vida. No entanto, transformá-las em arte é uma tarefa árdua, e que exige alto grau de comprometimento, um olhar para dentro de si.

Na encenação de Stanislávski é essencial o trabalho dos atores, e para isso é necessário um alto grau de colaboração deles em relação ao processo criativo. *Um mês no campo*, como apontaram alguns críticos, é uma peça que

demanda uma atuação especial, e não é à toa que Stanislávski decide aplicar pela primeira vez seu “sistema” nessa montagem.

Trabalho com os atores – O sistema colocado em prática

A partir 1906, Stanislávski coloca um foco maior na arte do ator, e com o passar dos anos essa questão se intensifica substancialmente. Conforme vai progredindo nas suas descobertas, mais anseia por novas ferramentas para o ator expressar não a vida, mas sua imaterialidade.

Para Stanislávski, o encenador deve ter como objetivo despertar o talento do ator e colocá-lo no caminho da criação, onde a fonte reside no inconsciente, que oferece *flashes* de inspiração. Porém, só ter inspiração não basta, ele tem que fixá-las. Mergulha num caminho sem volta para encontrar essa passagem para o mundo interior. Nessa busca, surge a figura do “diretor pedagogo”. Em novembro 1908, Nemiróvitch-Dântchenko faz a seguinte afirmação:

Eu diria que nenhuma montagem no Teatro de Arte de Moscou até o momento tenha ficado nas mãos dos atores a tal grau. Nenhum detalhe da montagem poderia atrapalhar os atores. Stanislávski não é mais o diretor que havia sido, como, por exemplo, no *Pássaro azul*, que se tornou um professor. A essência de todo o trabalho de *O inspetor-geral* consiste em uma investigação psicológica das personagens e uma redescoberta do discurso simples e direto. (In: BENEDETTI 1988a, p.181)

Stanislávski se envolve cada vez mais com a pesquisa e a formação de atores potentes, capazes de expressar a vida do espírito humano. Ele está convencido de que esse caminho é necessário para um teatro que ressoe em profundidade na alma da plateia.

As pessoas vão ao teatro para entretenimento, mas, sem que elas estejam conscientes disso, saem com suas emoções e pensamentos despertados, enriquecidos pela experiência de ter testemunhado a beleza da vida do espírito humano. (K. STANISLÁVSKI 1999, p.198).

Stanislávski precisa de uma nova forma de atuar, sem clichês, em que a verdade da personagem se encontre com a verdade mais íntima do ator. Para ele, a maioria das pessoas é de ‘atores’ medianos no palco da vida; o ator, portanto, tem que ser disciplinado na arte para vivê-la na sua extensão máxima. Com certeza, é um processo difícil, que envolve muito esforço, persistência, dedicação absoluta e entrega completa. Stanislávski deseja transformar a vida em arte, e para tanto se faz necessário um novo sistema de trabalho que possa “converter (quase num sentido religioso) a natureza humana crua, uma matéria inerte e sem consciência, em outra forma superior de existência – *a vida em arte*”. (WORRALL 2001, p.184)

Os fios da sutil renda amorosa que Turguêniev tece de forma tão magistral exigiram dos atores, a exemplo de no *Drama da vida*, uma interpretação que permitisse ao espectador deleitar-se aos desenhos caprichosos da psicologia de corações que amam, sofrem e são torturados pelo ciúme. Se interpretássemos Turguêniev com as técnicas comuns de interpretação, sua peça perderia o caráter cênico. (K. STANISLAVSKI 1989, p.444)

Para realizar suas aspirações, Stanislávski, em sua montagem de *Um mês no campo*, coloca pela primeira vez seu “sistema” em prática e propõe pontes de intersecção entre o Ocidente e o Oriente. Do Ocidente, utiliza a psicologia experimental de Théodule Ribot e do Oriente, elementos da ioga.

Ioga

A grande questão de Stanislávski com o movimento simbolista foi: como comunicar o inefável da experiência humana. Essa inquietação começa num momento de crise, quando ele parte em viagem para a Finlândia, em 1906, em busca de respostas. Ele se interessa, assim como os artistas simbolistas, pelo ocultismo e espiritualismo do Oriente, em particular pela ioga, em que encontrou ressonância para sua questão.

A espiritualidade é sempre uma questão importante para Stanislávski. Com uma formação religiosa sólida, ele deseja criar uma religião da arte, pois para ele a essência da arte reside no seu conteúdo espiritual.

O verdadeiro sacerdote tem consciência da presença do altar durante todos os instantes em que oficia um ato religioso. Exatamente assim é que o verdadeiro artista deve reagir no palco durante todo o tempo que estiver no teatro. O ator que não for capaz de ter este sentimento nunca será um artista verdadeiro! (K. STANISLAVSKI 1989b, p.276)

O pensamento espiritualista do grande escritor Lev Tolstói teve grande influencia em Stanislávski. Sua admiração fica bem evidente quando escreve uma nota na ocasião da morte do escritor: “Que felicidade de ter vivido na mesma época que Tolstói, e como é terrível permanecer na terra sem ele” (In: MAGARSHACK 1986, p.319). O pensamento de Tolstói sobre arte está intimamente ligado aos anseios de Stanislávski na busca de uma arte verdadeira. Assim Tolstói define a arte:

A arte é uma atividade humana que consiste no fato de que um homem consciente, por meio de alguns signos externos, passa adiante sentimentos que ele viveu, as pessoas são afetadas por estes sentimentos e também os experienciam. (In: LLOYD 2006, p. 75)

Essa definição de Tolstói está intimamente ligada ao pensamento de Stanislávski sobre a arte de atuar, onde o ator deve viver o papel para expressar sentimentos genuínos para que com isso uma verdadeira comunicação com a plateia seja estabelecida, a transmissão de energia espiritual entre seres humanos.

A maior influência de Tolstói vem do grande parceiro de Stanislávski nesse caminho espiritual, Sulerjítiski, que tinha grande conhecimento da filosofia oriental, adotou para sua vida os valores espirituais de Tolstói e também foi testemunha das práticas meditativas do grupo Dukhobors no Canadá. Seu conhecimento não teatral traz para o Teatro de Arte uma bagagem repleta de material espiritual, como afirma Stanislávski:

Sulerjítiski trouxe para o teatro um enorme suprimento de material fresco e espiritual vital direto da mãe terra. Ele trouxe para o teatro a verdadeira

poesia das pradarias, do campo e da natureza, bem como valiosas observações artísticas e ideias religiosas e filosóficas originais. (In: MAGARSHACK 1986, p. 284)

As várias noções extraídas da filosofia oriental direcionam Stanislávski no caminho para seu "sistema". Ele adapta vários exercícios específicos da ioga com o objetivo de ajudar os atores a transcender os limites físicos e atingir o mais alto nível de consciência criativa. O aspecto físico da ioga é como um limiar para o espiritual, uma comunicação orgânica entre o corpo e a alma.

A ioga, por definição, é a interação, união física, mental e espiritual, que tem como objetivo a união do espírito humano com o ser essencial. É uma disciplina espiritual que utiliza o corpo para expressar as emoções e sentimentos de forma harmônica.

Segundo a pesquisadora Sharon Marie Carnicke, Stanislávski desenvolve as ideias conceituais do estado criativo, a técnica interior, a partir da ioga, que se desdobrará nos elementos “relaxamento muscular”, “concentração” e “comunhão” (comunicação) do seu “sistema”.

No estado criador, cabe um papel muito grande à liberdade do corpo, à ausência de qualquer tensão muscular e à absoluta submissão de todo aparelho físico às ordens da vontade do artista. Graças a essa disciplina consegue-se um trabalho criador magnificamente organizado, no qual o artista pode expressar com o corpo, de forma livre e desimpedida, tudo o que sente sua alma” (K. STANISLAVSKI 1989, p.413).

No processo de atuação, o ator tem que aprender a escutar o corpo, estar aberto para as sensações das palavras de um texto que afeta seu interior, ou seja, é necessário ter um corpo livre de tensões, de ideias preconcebidas para manifestar sua essência, tendo fluidez espiritual. A tensão resulta num corpo rígido, paralisa nossas ações e impede o trabalho interior e, portanto, a vivência.

Para que o relaxamento muscular se estabeleça, é necessário um alto grau de concentração. Isso leva Stanislávski a perceber que:

A criação é acima de tudo a plena concentração de toda a natureza espiritual e física. Abrange não só a visão e audição, mas todos os cinco sentidos do homem. Abrange, ademais, o corpo, o pensamento, a mente a vontade, o sentimento, a memória e a imaginação. Toda natureza espiritual e física, no processo criador, deve estar voltada para o que ocorre ou pode ocorrer na alma do personagem que está sendo representado. (K. STANISLAVSKI 1989, p.414)

O ator tem que estar apto para focar totalmente o que está fazendo aqui e agora, e também tem que ser capaz de mudar de foco rapidamente para o próximo momento do “aqui e agora”. A atuação é uma sucessão de “aqui e agora”. A concentração total do corpo mente e espírito é essencial para abrir as portas da liberdade que nos leva à percepção de algo que vai além da nossa energia pessoal. A concentração tem que ocorrer durante todo o espetáculo: quanto mais o ator está concentrado, mais o público fica focado no que está acontecendo no palco. Um ator tem que olhar para as coisas e ver em cena, ficar interessado em alguma coisa no palco, e não na plateia. A atenção intensifica a observação, com isso surge a ação. Stanislávski divide a concentração em pequeno, médio e grande círculos de atenção. No pequeno círculo de atenção, a solidão em público, o ator foca objetos à sua volta, e seus detalhes. O médio círculo de atenção abrange uma área mais ampla, que envolve também outros atores, e o grande círculo de atenção envolve todo o palco e a plateia. Esses círculos Stanislávski denominou atenção exterior. As coisas que vemos, ouvimos, tocamos e sentimos em circunstâncias imaginárias são atenção interior, o que é muito importante, pois a vida imaginária é a que mais está presente na vida do ator. Os objetos da atenção interior envolvem toda a extensão dos cinco sentidos. Ele ressalta também a importância da observação na vida real: da mesma forma que fisicamente precisamos de alimento, precisamos alimentar nosso interior. A natureza tem que ser objeto de constante observação; o belo pode estar no feio e vice-versa, e isso torna o trabalho criador mais rico e profundo.

Um elemento que está intimamente ligado à concentração é a comunhão. Quando estamos concentrados num objeto, estamos em comunhão com ele, assim como com o parceiro de cena e com a plateia. Para que a

comunicação se estabeleça, precisamos de um sujeito e um objeto. Stanislávski divide essa comunicação em três formas: a primeira é a *autocomunhão*, em que o sujeito é a mente e o objeto, o plexo solar,⁸ minha relação comigo mesmo, com os meus sentimentos, percepção do corpo, relação mente-corção – a autocomunhão permite uma apropriação do estado interior, dando assim liberdade às formas exteriores. Quando nosso corpo está ligado ao ser interior, em autocomunhão, a mínima mudança física evoca diferentes sensações internas. A segunda forma é a *comunhão entre atores*, que visa estabelecer uma verdadeira troca de ser humano para ser humano, fundamento vital para o teatro. Segundo Stanislávski, não há coisa pior do que um ator contracenar com o parceiro e ver outra pessoa. A verdadeira comunicação busca a alma, uma relação entre nossa energia interior e a do outro. O ator tem que ser capaz de estar aberto para o outro, como diz o grande ator Yoshi Oida: “O que conta é quando a verdade de um ator encontra a verdade de um outro” (OIDA 2001, p.49). A terceira forma é a *comunhão com a plateia*, pois o público é elemento fundamental para que o fenômeno teatral se estabeleça. Essa relação é indireta, não precisamos necessariamente olhar para o público para nos comunicarmos com ele. A concentração no que estamos fazendo, a comunhão no palco, permite a liberação da imaginação do público, pois o espetáculo é feito com ele e não para ele, estabelecendo-se assim uma verdadeira comunicação. Stanislávski define essas formas de comunhão como um processo externo. Há outro processo, o interno, uma comunicação não verbal, que consiste em emanar e receber raios de energia para estabelecer um elo invisível entre sujeito e objeto. Essa energia a que Stanislávski se refere é a que os hindus chamam de *prana*, energia que dá vida ao corpo, energia vital.

Para expressar a complexa e profunda psicologia das personagens de *Um mês no campo*, Stanislávski acreditava que era preciso um alto grau de concentração; que para comunicar o inefável “eram necessárias irradiações invisíveis de vontade e sentimento”. (K. STANISLAVSKI 1989, p.444)

⁸ Plexo solar está localizado no início da cavidade abdominal (boca do estômago), região energética onde se localiza as emoções, ligada a realização pessoal, a voz interior, denominada pelos hindus.

Stanislávski instrui os atores nas técnicas de relaxamento da ioga demonstrando a relação do controle da respiração e a tensão corporal. Aplica exercícios usando uma linguagem não verbal, os atores não poderiam simplesmente pronunciar seus textos, deveriam ‘irradiar’ seus estados mentais. Às vezes pedia para os atores comunicar suas réplicas somente através do olhar. Os trechos que ele cortou da peça deveriam ser transmitidos através do subtexto e estar somente no pensamento. Stanislávski define que a comunicação é o desejo de transmitir ao outro suas sensações e pensamentos e receber do outro os pensamentos e sensações.

Stanislávski, no processo de *Um mês no campo*, dá bastante ênfase à concentração, ensinando os atores a focar sua atenção nos objetos e em “círculos de atenção” em volta do palco. Os atores devem estar no “círculo de atenção” para que a comunicação possa ser estabelecida, ou seja, sem concentração não é possível se comunicar. Podemos ver o exemplo no seguinte comentário:

Círculo de Atenção. Observa-se na Koonen o seguinte estado. Ela se fecha no círculo, desenvolve comunicação e acorda a energia. Parece que ela está pronta para uma verdadeira vivência (*pereživánie*). Mas basta dizer-lhe “comece” e ela fica tímida e preocupada com a preparação para o início, e todo o trabalho anterior vira fumaça. Ela já está fora do círculo, com o fluxo de comunicação interrompido. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.351)

Stanislávski, durante os ensaios de *Um mês no campo*, fica bastante entusiasmado com as experiências a partir desses elementos da ioga, que ele já havia aplicado em *O drama da vida*, mas sem muito sucesso, pois desta vez a técnica não deve ser usada para transmitir o abstrato e simbólico, senão para expressar a ação psicológica verdadeira.

Você lembra minha conversa sobre concentração criativa e círculos de atenção? Eu tenho desenvolvido este círculo de atenção em mim de tal maneira que isto fica comigo dia e noite. (In: WORRALL 2001, p.192)

A partir de 1911, Stanislávski se aprofunda nos estudos sobre ioga. Uma das mais importantes fontes são os vários livros que ele adquire sobre hataioga, uma disciplina física que se baseia no fortalecimento do corpo pelo controle da respiração, e a rajaioga, um treinamento mental que ensina concentração e meditação. Em sua biblioteca, ele tem vários livros, traduzidos para o russo, de William Walker Atkinson (1862-1932), conhecido como Yogi Ramacháraka. Da hataioga, Stanislávski adota técnicas de respiração e relaxamento. Da rajaioga, pega a ideia da natureza do inconsciente e diversas maneiras de aguçar a concentração, atenção e observação. Ramacháraka relata:

Estamos acostumados a pensar que percebemos todas as sensações recebidas pela nossa mente; mas não é assim. As regiões inconscientes da mente são incomparavelmente maiores do que a pequena área consciente em que geralmente pensamos quando dizemos “minha mente”. Em lições futuras discorreremos sobre esta área maravilhosa e examinaremos o que ali se acha. (RAMACHARAKA n.d., p.56)

Essa afirmação do iogue vem ao encontro dos princípios de Stanislávski de explorar o inconsciente por meios conscientes. Enquanto Tolstói oferece caminhos para descrever o estado criativo, Ramacháraka propõe uma abordagem concreta e prática para o trabalho do processo criativo, em que Stanislávski vai aprofundar sua técnica interior por meio de exercícios sugeridos por Ramacháraka no Primeiro Estúdio, fundado em 1912, sob a batuta de Sulerjítiski.

Memória emotiva

As personagens de *Um mês no campo* passam por uma multiplicidade de estados emocionais, exigindo assim um estudo minucioso de sua psicologia. Stanislávski acredita que os atores devem compreender essa complexidade psicológica para poder vivenciar seus papéis. Esta compreensão viria de uma aproximação das experiências pessoais vividas pelos atores equivalentes aos sentimentos experienciados pelas personagens. A teoria da “memória emotiva”

é colocada à prova. É a primeira vez que um estudo científico é utilizado num processo de criação.

Em 1908, em Hamburgo, Stanislávski, como ele mesmo relata, conhece uma pessoa muito educada e de muitas leituras que, numa conversa casual, lhe faz a seguinte pergunta:

Você sabia, ele disse para mim, que os sentimentos e a criatividade do artista são embasados na lembrança das memórias e sentimentos afetivos? [...] Eu não disse nada, mas imediatamente pedi que me fossem enviadas publicações que falassem sobre o assunto. Logo, recebi as brochuras de Ribot. (VINOGRÁDSKAIA 2003, p.128)

Assim que recebe os textos – dois trabalhos do psicólogo francês Théodule Ribot: *Les maladies de la mémoire* (com anotações à margem de algumas páginas) e *Les maladies de la volonté* –, Stanislávski os lê imediatamente, porém a leitura mais significativa foi a de *Psychologie des sentiments*, publicado em 1906 em São Petersburgo e lido por Stanislávski antes dos ensaios de *Um mês no campo*. Segundo o pesquisador Jean Benedetti, outros livros de Ribot foram encontrados na sua biblioteca: *Psychologie de l'attention*, *L'évolution des idées générales* e *La logique des sentiments*. (BENEDETTI 1989, p.31).

Théodule Ribot (1839-1916) é considerado o fundador da psicologia científica francesa, responsável pela introdução da psicologia experimental na França. É dele um conhecido enunciado sobre a memória: as recordações mais recentes, mais complexas e sem significado afetivo desaparecem mais depressa do que as recordações antigas, simples e carregadas de emoções. Ribot afirma que a natureza do homem é composta por muitos sentimentos que ficam registrados em lugares da memória, mas nem sempre disponíveis. Tais sentimentos, segundo o psicólogo francês, “escondidos”, se estimulados através dos sentidos: olfato, tato, paladar, audição, são como que um gatilho para a memória que permite ao paciente não apenas avivar uma experiência, mas um grupo de experiências semelhantes, que se misturam para criar um único estado emocional. Então é possível, segundo Ribot, recriar eventos

passados para liberar emoções vividas. Não só isso, uma experiência similar pode se fundir com sentimentos vividos, ou seja, a memória de uma determinada experiência pode evocar memórias de experiências similares. As experiências de amor, ódio, inveja, medo, se misturam, de modo que um indivíduo pode experimentar uma forte emoção sem estar relacionado a um evento específico.

Stanislávski, além de se interessar muito pelo fato de a memória de experiências passadas ficar registrada no sistema nervoso e necessitar de estímulo para se tornar consciente, uma técnica pela qual a memória dos atores poderia estar disponível para o processo criativo, se interessa também pela descoberta de Ribot de que a vontade tem um papel positivo na recuperação de pacientes, e que o grau de convalescença pode depender do desejo de sarar. Nesse momento, a problemática da vontade ocupa a mente de Stanislávski:

“Uma deficiência na arte criativa decepçiona e produz no papel um sintoma muito semelhante ao de uma doença.”

“A ação automática é compreensível no cotidiano da vida.”

“A fraqueza de motivo não estimula a ação. Qual deve ser o motivo do ator para convencer na vida de outra pessoa.” (BENEDETTI 1988a, p.180)

Podemos perceber que Stanislávski busca um meio para incitar a vontade do ator visando um mergulho na psicologia da personagem. A memória pode ser de grande utilidade para a criação de um papel desprovido de clichês. Se o ator conseguir definir a emoção que é exigida dele em um determinado momento da peça, por meio dos sentidos e com grande auxílio da imaginação, poderá estimular um sentimento análogo a partir da própria experiência pessoal e, com isso, a atuação poderá alcançar um novo nível de realidade e ser a ponte para as diferenças entre o ator como indivíduo e ator como intérprete.

Um dos grandes motivos pelos quais Stanislávski se interessou pela psicologia de Ribot foi porque para o psicólogo a verdadeira memória está associada a estados orgânicos e fisiológicos, que farão dela uma emoção real. “Uma emoção que não vibra por todo o corpo não é nada além de um estado intelectual” (RIBOT 1911, 162-163). Sendo assim, a emoção é uma experiência

psicofísica que deve ser construída durante o processo de criação como estímulo interior em conjunto com a “concentração”, “comunhão”, “relaxamento muscular” e imaginação. “As emoções estão inextricavelmente entrelaçadas com todo o desenvolvimento do ator e o desenvolvimento do ator no papel” (CARNICKE, Stanislavski in Focus 2009, p.149). O ator, da mesma forma que memoriza toda sua movimentação no palco, deve também memorizar suas emoções, a “memória afetiva”, que mais tarde vai ser denominada “memória emotiva”. “Ribot forneceu para Stanislávski a chave para acessar o inconsciente do ator.” (BENEDETTI 1989, p. 31)

Para Stanislávski, nosso inconsciente nos acompanha na vida diária constantemente; assim como a “memória emotiva”, que compõe uma parte do humano. Então, se a “memória emotiva” é uma parte normal do cotidiano, também deveria ser uma parte normal do processo criativo; ela pode proporcionar uma fonte infinita para a imaginação.

A “memória emotiva” é um elemento bastante polêmico no “sistema” Stanislávski. Esta controvérsia se dá pelo fato de no Brasil termos herdado a ótica americana do “sistema”, que na América ficou conhecida como “método” stanislavskiano, “termo mais adequado para a experiência das lições de Stanislávski nos Estados Unidos” (CAVALIERE and VASSINA 2008. n. 7, p. 307-328, p.315-316).

Tudo começa quando Boleslávski, ator de *Um mês no campo* e integrante do Primeiro Estúdio, deixa o Teatro de Arte em 1918 e chega aos Estados Unidos em 1922 com o objetivo de disseminar o “sistema” Stanislávski, que, na opinião dele, dever ser adaptado para as condições culturais dos americanos daquele tempo. “O teatro deve crescer aqui por si só, deve ter suas raízes em solo americano” (In: ROBERTS 1981, p.108).

Assim como para Stanislávski, a fonte de Boleslávski para a “memória emotiva” é o psicólogo francês Théodule Ribot, citado em seu livro *A arte do ator*, publicado pela primeira vez em 1933 (BOLESLAVSKI 2001, p.41). O que difere em Boleslávski é que ele faz uma abordagem psicanalítica ao trabalho do ator, o que não acontece com Stanislávski, como afirma o pesquisador do teatro russo Jonathan Pitches:

O fenômeno da “memória afetiva” é ideia de Ribot, mas a maneira como tais memórias são acessadas se deve, de forma significativa, à disciplina da psicanálise. Então, o que Boleslávski aprendeu sobre psicologia das emoções em seu treinamento na Rússia está reunido no *atuar* com o método psicanalítico de Freud, uma abordagem que surge na prática de Boleslávski depois que chegou à América. (PITCHES 2006, p.95)

A introdução psicanalítica na abordagem de Boleslávski se dá principalmente porque as ideias de Freud são largamente disseminadas nos Estados Unidos, tanto no âmbito médico como no artístico, em Nova York, onde Boleslávski funda The Laboratory Theatre, que se torna “o local-chave para o diálogo entre os médicos proponentes de Freud e os artistas e escritores que abraçaram suas ideias” (PITCHES 2006, p.96).

Tanto Ribot como Stanislávski enfatizam a inconstância da emoção, enquanto Boleslávski a vê como um objeto de controle: “A questão é voltar a ser como era então, comandar seu próprio ego, ir onde deseja ir, quando estiver lá permanecer lá para onde foi” (BOLESLAVSKI 2001, 43).

Boleslávski, ao se adaptar ao *modus operandi* dos atores americanos, se distancia das ideias de Stanislávski, que ficarão ainda mais distantes com o trabalho de Lee Strasberg (1901-1982), que “frequentou os cursos de Boleslávski no Laboratory Theatre durante seis meses e ali aprendeu a técnica da memória emotiva” (CAVALIERE and VASSINA 2008. n. 7, p. 307-328).

Strasberg, encantado com a interpretação dos atores do Teatro de Arte, funda em 1931 o Group Theatre e passa a ser o novo porta-voz de Stanislávski nos Estados Unidos, com uma interpretação muito particular de parcela do “sistema” Stanislávski. Para Strasberg, a memória emotiva passa a ser seu foco principal de trabalho, seu método, associado ao pensamento freudiano, com uma abordagem terapêutica para atuar.

A pessoa que deseja atuar deve enfrentar e superar bloqueios e repressões na psique a fim de libertar os meios de expressão. Por isso nós sempre devemos nos preocupar com os problemas pessoais do ator –

porque eles afetam o comportamento do ator no palco. (In: CARNICKE 2009, p. 161)

À frente do Actor's Studio a partir de 1951, Lee Strasberg e seu método ganham notoriedade e passam a ser difundidos amplamente, principalmente na preparação de atores para o cinema. Com isso, “nos Estados Unidos, a legitimidade do método torna-se uma técnica separada de memória afetiva” (CARNICKE 2009, p.148). Cavaliere e Vássina afirmam:

No Actor's Studio, Lee Strasberg continua a enfatizar o processo psicanalítico e a sondagem do inconsciente no trabalho do ator. Segundo a estudiosa russa Tatiana Butrova, a principal diferença entre o método americano e o sistema de Stanislávski baseia-se no fato de que “Stanislávski sublinhava a imaginação como o fundamento da interpretação do ator e, assim, conseguia chegar à verdade emocional, enquanto Strasberg extraía a verdade emocional das profundezas do inconsciente do ator. Esta inclinação exercia, certamente, uma forte atração no cinema, onde o primeiro plano sublinha a intimidade de certas cenas”. (CAVALIERE and VASSINA 2008. n. 7, p. 307-328, p.326)

Para Stanislávski, a “memória emotiva” objetiva estimular sentimentos adormecidos; não é de seu propósito reviver experiências próprias em detalhes a cada dia, como assegura:

Vocês poderiam supor que o tipo ideal de memória das emoções seria aquela que pudesse reter e produzir as impressões em todos os exatos detalhes da sua primeira ocorrência, revivendo-as exatamente como foram sentidas na realidade. Mas, se assim fosse, o que seria de nosso sistema nervoso? Como suportariam a repetição de horrores com todos os detalhes originais, penosamente realísticos? A natureza humana não resistiria. (K. STANISLAVSKI 1989a, p.205-206)

E ainda afirma:

Você não pode repetir uma sensação acidental que lhe venha a ocorrer em cena, assim como não pode ressuscitar uma flor que morreu. Mais vale tentar criar alguma coisa nova do que desperdiçar esforço em coisas mortas. Como fazê-lo? Antes de mais nada, não se preocupe com a flor; basta regar as raízes ou plantar sementes novas.

A maioria dos atores trabalha no sentido oposto. Quando eles conseguem algum sucesso casual num papel, querem repeti-lo e vão logo, diretamente, aos sentimentos. Mas é o mesmo que cultivar flores sem a colaboração da natureza, o que é impossível, a menos que eles estejam dispostos a se contentar com flores artificiais. (K. STANISLAVSKI 1989a, p.203-204)

Para Stanislávski, não devemos somente usar nossas próprias emoções, mas também devemos compreender os sentimentos das outras pessoas. “Precisamos estudar outras pessoas e aproximar-nos delas emocionalmente o máximo que for possível, até que nossa simpatia por elas se transforme em sentimentos propriamente nossos” (K. STANISLAVSKI 1989a, p.208)

No final dos anos 1920, Stanislávski esclarece algumas críticas em relação à memória emotiva:

Várias opiniões expressas na imprensa pública afirmam que meu treinamento artístico do ator, que usa o meio da imaginação para alcançar a memória afetiva (emotiva), ou seja, as experiências emocionais pessoais do ator, tende, por várias razões, a limitar a esfera de sua criatividade, que depende de sua própria experiência pessoal, e portanto não lhe permite desempenhar papéis que não estejam em harmonia com sua constituição interna particular. Tal opinião está baseada no mais puro mal-entendido. Pois os mesmos elementos da realidade a partir da qual nossa fantasia molda suas criações desconhecidas também são desenhados a partir de nossa experiência limitada, ao passo que a riqueza e a variedade dessas criações são alcançadas pela combinação dos elementos retirados da experiência. A escala musical tem somente sete notas, o espectro solar somente sete cores primárias, ainda que as combinações de notas na música e de cores na pintura sejam inúmeras. O mesmo se deve dizer de nossas emoções fundamentais, que são preservadas na nossa memória

afetiva (emotiva), assim como as coisas vistas por nós no mundo exterior estão preservadas em nossa memória intelectual: o número dessas emoções fundamentais na nossa própria experiência interior é limitado, mas as variações e combinações são tão numerosas quanto as combinações criadas a partir de nossa experiência externa pela atividade de nossa imaginação. (K. STANISLÁVSKI 1999, p.187-188)

Ele ainda pontua que o ator sempre deve aumentar seu círculo de impressões e sensações da vida, contanto que isso contribua para alcançar uma esfera maior na realização criativa, bem como deve desenvolver constantemente sua fantasia, retirando dela sempre algo novo para seu desempenho. E mesmo com o ator envolvido emocionalmente e impulsionado na ação no palco pelo mundo imaginário que construiu com base no que o autor criou, é necessário que ele acredite em tudo que está à sua volta como no mundo real, sem esquecer que o que o circunda são cenários e adereços, nada mais além disso, que não têm importância para ele.

Sem sombra de dúvida, para Stanislávski a “memória emotiva” sempre esteve intimamente ligada à imaginação, tanto é que logo depois de seus estudos das teorias de Ribot, em março de 1909, um pouco antes dos ensaios de *Um mês no campo*, ele fala de suas novas ideias numa conferência pública. Dá ênfase à memória emotiva, e introduz o que mais tarde se chamará de “mágico Se”, uma alavanca para o plano da imaginação, que será um dos alicerces do “sistema” e trata da seguinte questão: os atores sabem, intelectualmente, que tudo em volta deles é irreal, mas, se as circunstâncias da peça colocadas pelo autor fossem verdadeiras, como o ator reagiria?

Em suas notas, Stanislávski lista um processo de seis etapas:

1. Estimulação da “vontade”, criação de um compromisso com o texto do autor.
2. Pessoal, busca interna para obter material psicológico.
3. “Experiência”,⁹ processo de criação interna, em que o ator entra em acordo com a personagem, que não pertence a ele, e nela imerge.

⁹ A palavra “*perejivânie*” é traduzida por Jean Benedetti por “experiência”; aqui sempre será traduzida como “vivência”, mas, por se tratar de uma citação, mantive as palavras do tradutor.

4. “Fisicalização”, processo em que o ator constrói uma imagem corporal para a personagem.
5. Síntese do interno e externo, psicológico e físico.
6. Impacto sobre o público. (In: BENEDETTI 1988, p. 196)

Divisão do texto

Um mergulho profundo na psicologia das personagens, que têm uma grande variedade de estados emocionais, leva Stanislávski, pela primeira vez, a dividir o texto em fragmentos. Ele estabelece uma partitura dos estados psicológicos das personagens, que muitas vezes têm sentimentos contrastantes, ao mesmo tempo. Para Stanislávski, representar dois estados psicológicos ao mesmo tempo é perigoso, os atores ficam confusos, e o papel tem que ser dividido em momentos separados (C. STANISLÁVSKI 1986, p.350). O processo de criação deve ser construído parte por parte, um desenvolvimento em que o ator, pouco a pouco, entra no caminho da inspiração. Numa carta enviada por ele a Olga Knípper, há um trecho em que a orienta e menciona essa divisão do texto:

Veja todo o papel e decida claramente de quais unidades ele é composto. Aqui eu quero esconder minha raiva; aqui quero confidenciar meus sentimentos com alguém; aqui estou pasma e amedrontada; aqui estou tentando convencê-lo de que nada terrível aconteceu e, então, em alguns momentos, torno-me carinhosa, em outros, caprichosa, em outros tento ser enérgica. Depois, eu me perco mais uma vez em pensamentos. Quando Vérotchka chega, nem por um momento me exponho. Finalmente faço o papel de uma dama e tento convencê-la de que ela deveria se casar.

Em cada ponto do papel, procure por certos desejos, seus desejos, e elimine todos os desejos triviais – sobre a senhora e o público. Esse trabalho psicológico irá enfeitiçá-la. Quando isso acontecer, a senhora se distanciará daquilo que é indigno de um verdadeiro artista: o desejo de agradar e bajular o público... (TAKEDA 2003, 324-325)

Na divisão dos fragmentos, Stanislávski fornece um esboço psicológico para cada personagem, não apenas um perfil geral, mas os estágios pelos quais os sentimentos e atitudes se desenvolvem e se transformam. Isso é mais

claramente constatado, na sua partitura de direção, sobre a personagem Natália, no início do primeiro ato:

<p>N. 6</p> <p>Natália: Ele faz tudo com muito ardor...</p> <p>Se entrega demais. Isto é um defeito. Que é que você acha?</p> <p>Rakítin: Concordo com você.</p> <p>Natália: Mas que tédio!...</p> <p>Você sempre concorda comigo!...</p> <p>Rakítin: Você quer que eu fique sempre contra? Está bem, concordo!</p> <p>Natália: É eu queria... eu quero... Eu quero que você queira! Leia, eu já disse.</p> <p>Rakítin: Às suas ordens (<i>Retoma o livro</i>)</p>	<p>Irritação.¹⁰</p> <p>Graças ao aparecimento de Belíáiev ela fica cada vez mais excitada; observa atentamente e até mesmo percebe e critica em Rakítin e no marido o que antes passava despercebido. Não se trata de irritação, mas sim de um capricho suave. Ela está mais observadora, concentrada e atenciosa. Sorriso interior.</p>
<p>N. 7</p> <p>Ana: Como? Outra vez? Não, isso é demais (<i>A Natália</i>)</p> <p>Natacha!...Natacha!...</p> <p>Natália: O que foi?</p> <p>Ana: Schaaf fica ganhando sempre. Ele tira sem parar sete e oito de copas.</p> <p>Schaaf: E mais sete!</p> <p>Ana: Você ouviu? É horrível!</p> <p>Natália: É... horrível!</p>	<p>Dispersa. Ela está concentrada e por isso exteriormente calma. Apareceu nela algo que a atrai para si mesma. Quando ela borda, facilmente fica perdida nos seus pensamentos; esse amor ainda indefinido por enquanto não a perturba, e por isso ela pode ficar calma e concentrada em si mesma. Todo o exterior pode fazer com que ela saia da concentração. Por isso ela pede a Chpiguélski e Rakítin que lhe contem alguma coisa, mas dentro de um segundo já não escuta. Acalma-se e de novo se concentra...</p> <p>É dessa forma que começa a calma épica. Anna e os outros</p>

¹⁰ Apagado por Stanislávski.

	falam o que pensam. Schaaf tem lições, cartas. Ana tem cartas, suas preocupações; seu marido, os negócios e a propriedade; e Rakítin, filosofia e paixão. Apenas ela não está como todos. (C. STANISLÁVSKI 1998, p. 375-377)
--	--

No trecho a seguir, percebemos que ele trabalha as partes a partir do todo.

Preciso levar em consideração que é melhor para a atriz começar o papel o mais calma possível para guardar para o futuro uma quantidade maior de coloridos. Por isso, por enquanto não é necessário mostrar irritação nem calma demais, nem veneno. Tudo isso é preciso, porque é exatamente isso que nos mostra seu estado, mas na medida certa. Apenas Vera e Belíáiev são seus focos de atenção, todo o resto não está no foco. Dessa forma, são os seguintes os pontos fundamentais de seu estado:

1. Ponto de partida das preocupações: concentração interna própria, que não quebra sua calma. Algum pensamento que atrai sua atenção.
2. Não há nada externo que tire sua concentração, ainda que possa chamar sua atenção por um segundo.
3. Relação crítica com Rakítin (especialmente) e infelicidade com o marido.

Todos se preocupam se interessando pelas cartas, com a vida que passa, como se ela não fosse nada importante.

Olga Leonárdovna deve pensar em como ficar dentro do espartilho (espartilho apertado daquela época). Olga Leonárdovna pode se concentrar apenas no efeito exterior, mas não é esse o problema. É preciso que ela (por meio do material encontrado) “de grande princesa” escute muito atentamente a partir de suas possibilidades, responda, etc. (ou seja, chegar ao espartilho por meio da concentração interna). (C. STANISLÁVSKI 1998, 377)

Stanislávski aponta, em sua partitura de direção, o aspecto da trajetória de Natália Petrovna em relação a Vera. No primeiro ato, ele descreve o amor

de Natália pela juventude de Vera. No segundo ato, revela o início da irritação de Natália por Vera e no terceiro ato, essa relação transita para o ódio de Natália pela juventude de Vera.

Percebemos que nesse mapeamento há um fluxo de desenvolvimento dos sentimentos, onde o entendimento das partes leva à compreensão do todo, criando uma linha coerente que mais tarde vai se chamar “linha de ação contínua”. Sob o título de “lógica e coerência dos sentimentos”, Stanislávski registra no *Caderno de anotações* uma descrição no ensaio do quarto ato:

- a. Vera entra, acabou de saber da partida de Beliáiev. Está pálida, aflita e aos prantos. É claro que seu pudor feminino a faz ocultar seu estado de aflição. A atriz deve sair num estado emocional de humor elevado, com tempo rápido, ajustamento de ritmo forte e das escolhas de mudança rápida.
- b. A partir das palavras de Vera ‘Alexei Nikoláievitch, é verdade que deseja partir’ até as palavras ‘ele não me ama’ [ver Turguêniev 1990, p. 149] – um novo grande trecho que consiste em vários pequenos em que Vera se mostra indiferente para ocultar o motivo de seu interrogatório, e por meio de sua astúcia faz Beliáiev se abrir.
A atriz deve vivenciar os ajustamentos com astúcia e mudá-los rapidamente para expressar a indiferença por trás da qual se esconde o amor perspicaz.
- c. A partir das palavras ‘ele não me ama’ até ‘ela também não tem culpa, eu sei que ela é muito boa... Natália Petrovna está apaixonada por você’ (150) – é um novo trecho em que a atriz vivencia a preocupação com o fato de ela mesma revelar a sensação de tormenta interior e dor aguda de alma.
- d. A partir das palavras ‘Natália Petrovna está apaixonada por você’ até as palavras ‘ela pode ficar tranquila. Você não precisa ir embora (151) – é um novo trecho em que a atriz vivencia todos os ajustamentos possíveis para convencer Beliáiev do amor de Natália Petrovna. No início, Vera deseja conseguir isso com uma declaração inesperada, depois tenta convencê-lo insistentemente. Tudo isso é feito para observar se Beliáiev fica ou não convencido do amor de Natália. Através de seus olhos ela vai entender se ele a ama ou não.

- e. A partir das palavras 'É verdade' até as palavras 'quê que eu sou? Uma menininha estúpida, enquanto ela...' (152) a atriz vive um estado de autoconcentração. Tenta convencer a si mesma (com seus próprios ajustamentos) no plano de Natália.
- f. A partir das palavras 'enfim quem sabe? Ela pode ter razão' (152) – a atriz vive energicamente um sentimento: convença-me.

A cena forma-se de todos esses trechos analisados juntos, ligados entre si com lógica.

A vivência dramática é um todo composto por partes. Suas partes separadas não devem ser compostas da própria peça. Isso pode ser explicado pela formula abaixo. Suponhamos que a cena dramática como um todo fosse definido pela letra O.

$$A + b + c + d + e + f = O$$

Kóreneva, como todas as atrizes, fez o seguinte: vivenciou todos os trechos de maneira correta, mas os impregnou de drama. Resultou em drama total. Como se um maravilhoso quadro, pintado delicadamente, fosse coberto com muito verniz preto, debaixo do qual não se visse nada além desse preto. O resultado é esta fórmula:

$$0 + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 = 0.$$

Não é possível que cada parte que constitui o todo seja igual ao todo que é constituído das partes. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.353-5)

Tarefas

Em cada divisão de fragmentos, os atores devem ter uma tarefa a ser realizada, vivenciada, e com isso revelar o interior das personagens. No diálogo entre Natália e Beliáiev no primeiro ato, no qual ficam a sós pela primeira vez, Stanislávski fornece um exemplo da tarefa de Natália:

<p>N. 65</p> <p>Natália: Sua mãe morreu há muito tempo?</p> <p>Beliáiev: Há muito tempo.</p> <p>Natália: Mas o senhor se lembra</p>	<p>Jogar com o fato de que ela o observa e quer, com suas sensações, descobrir como ele é, e mostrar a ele quem é ela. Ela se preocupa mais e mais com</p>
---	--

bem dela? Beliaiev: Oh, sim... lembro-me, sim... Natália: E seu pai... Mora em Moscou? Beliaiev: Não, senhora, ele mora no campo. Natália: E o senhor tem irmãos... irmãs?	essa tarefa; vê as mãos grandes de Beliaiev. (C. STANISLÁVSKI 1998, p.409)
--	--

Outro momento em que Stanislávski menciona a importância da tarefa é em uma cena de Beliaiev e Vera (citada acima), no quarto ato, em que ele registra uma conversa com Boleslávski (o editor coloca uma nota: Acredita-se que a pergunta feita ao ator foi: de que é que Beliaiev se ocupa nesta cena.)

- Acho que vou dizer tudo a ela... [Boleslávski]
- Não, isso é apenas pensamento. O próprio autor já escreveu que você dirá tudo a ela. Preciso de outra coisa: como você vai fazê-lo. Ache de que maneira. (C. STANISLÁVSKI 1998, p.523)

Tempo-ritmo

Como já dito anteriormente, Stanislávski tem uma preocupação com o tempo-ritmo, pois *Um mês no campo* tem uma grande variedade de estados emocionais, e se faz necessária uma mudança rápida de um estado para o outro. Em função disso, ele propõe o seguinte exercício:

Comunicar-se (até o fim) com um objeto no mesmo tom afetivo e depois rapidamente mudar de objeto e tom afetivo (assim várias vezes). Fechar-se no seu próprio círculo e depois rapidamente sair dele e se comunicar com novo objeto indicado, etc. Com esse movimento de energia, o caráter de procedimento de alma é absolutamente diferente do tempo lento de comunicação. Por isso, desde o início tem que encontrar o ritmo e o tempo preciso da energia de vontade. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.350)

Dificuldades

Os atores têm grandes dificuldades em assimilar as novas diretrizes de Stanislávski, principalmente Olga Knípper, que em 6 de novembro de 1909, no primeiro ensaio com figurino e maquiagem, tem uma crise de choro e se retira no meio do ensaio. Olga Knípper acreditava que, quando colocasse o figurino, tudo daria certo, o que não aconteceu. Stanislávski relata: “Knípper se desanimou. Esperava que, quando vestisse o figurino, apareceria o resto. Mas o figurino não lhe ficou bem, e nada apareceu”. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.372) No dia seguinte, Stanislávski lhe envia uma carta atenciosa (a mesma citada acima na divisão do texto):

Mantenho-me longe da senhora para não lhe causar problemas. Tornei-me tamanho incômodo à senhora, que é preferível eu sumir por uns tempos. Estou mandando flores em meu lugar. Espero que elas transmitam à senhora os sentimentos carinhosos que nutro pelo seu talento extraordinário. Esse entusiasmo faz com que eu seja muito severo com qualquer coisa que possa macular o lindo dom que a natureza lhe deu. No momento, a senhora está passando por um período difícil de incerteza artística. Sentimentos profundos de sofrimento nasceram de tal tormento. Não pense que fico com sangue-frio quando surge seu tormento. Eu sofro com a senhora à distância e, ao mesmo tempo, sei que este tormento trará depois frutos maravilhosos. [...] Caso precise de minha ajuda, eu dividirei seu papel em partes, e prometo não amedrontá-la com termos científicos. Provavelmente esse foi meu erro. Eu lhe imploro, seja forte e corajosa nesta luta artística que a senhora deve vencer, não somente para o bem de seu talento, mas também para o bem de todo o nosso teatro, que representa o sonho de minha vida inteira. [...] A senhora tem sorte, tem charme em cena, e isso faz com que as pessoas a escutem, e assim é fácil para a senhora fazer qualquer coisa que queira. É mais difícil para o resto de nós, que temos de, a cada novo papel, calcular, inventar esse charme, sem o qual um ator é como uma rosa sem perfume. [...] Perdoe-me o tormento que lhe tenho causado, mas, acredite-me, é inevitável. Em breve, a senhora alcançará o verdadeiro prazer da arte. (TAKEDA 2003, p.324-325)

Harvey Pitcher, estudioso da obra de Tchékhov, em seu livro sobre a biografia de sua esposa, Olga Knípper, interpreta o episódio da seguinte maneira:

Stanislávski estava a ponto de destruir tudo que acreditava anteriormente, e parecia ser um fanático na promulgação de uma nova verdade. Olga Knípper não era a única que estava assustada com os termos técnicos de Stanislávski. Ele mesmo descreveu como os antigos membros da companhia protestaram que estavam sendo tratados como cobaias e os ensaios estavam se tornando um laboratório experimental. (PITCHER 1979, p.185)

Stanislávski aspira encontrar uma linguagem formal para codificar a melodia interna do papel. Da mesma forma que o músico acompanha a partitura de uma música para o seu desempenho, o ator também deve construir uma partitura dos estados interiores do papel. Usa hieróglifos para indicar as mudanças desses estados. Como mostram as anotações de Alissa Koonen,¹¹ atriz que faz parte de elenco, no papel de Vera, antes de ser substituída por Kóreneva.

Os exercícios associados ao “sistema” tornaram-se ainda mais difíceis. Demandavam não simplesmente uma execução mecânica das tarefas, mas também nossa participação interna. O primeiro período de trabalho foi na mesa. Konstantin Serguêievitch ditava e nós cuidadosamente anotávamos as significações simbólicas das várias emoções e estados interiores. Travessão, por exemplo, significava apatia cênica; uma cruz, estado criativo; uma flecha para cima, transição de apatia para estado criativo; um olho significava uma estimulação para atenção visual; um hieróglifo que lembrava uma orelha, estimulação para atenção da escuta; uma flecha em círculo, astúcia espiritual com convicção; uma flecha para a direita, necessidade de convencer alguém. (KOONEN 1975, p.100)

¹¹ Alissa Koonen (1889-1974) entrou para o Teatro de Arte em 1906. Em 1913, conheceu seu futuro marido, Aleksander Taírov, um dos os principais renovadores do teatro russo. Juntos fundaram, em 1914, o Teatro Kármerni, onde ela atuou até seu fechamento, em 1949.

Alissa Koonen encontrou muita dificuldade para compreender o papel com tantos símbolos, círculos, traços e flechas. Ela relata em seu livro *As páginas da vida* que, após uma apresentação de *Um mês no campo*, Olga Knípper compartilha suas dificuldades: “Ele [Stanislávski] olha para mim de uma forma, que mal posso pronunciar as palavras. E hoje, depois de uma frase, ele sussurrou: ‘Relaxe a perna direita, seu pé está tenso’. Fiquei emudecida, minha perna começou a se contorcer tanto que quase esqueci meu texto”. (KOONEN 1975, p.101)

Stanislávski, no final da vida, afirma que usar terminologia abstrata com atores é contraproducente (K. STANISLÁVSKI 1999, p.30). Mas esse processo é o início de uma nova etapa, na busca de novas ferramentas para um teatro vivo, ou seja, “para a manifestação de uma *energia vital*, algo que *pulsa*, que *arrebata*, que *deslumbra*, experiências que conseguem oferecer e comunicar a *plenitude do ser*” (TAKEDA 2008, p. 103)

Stanislávski também encontra bastante dificuldade no trabalho com Boleslávski, inclusive chega a cogitar substituí-lo num determinado momento dos ensaios. O ator parece não entender fisicamente as nuances da sua personagem, caindo no exagero, como registra Stanislávski no seu *Caderno de anotações*:

Tradição, rotina e clichês

Em *Um mês no campo* Boleslávski realiza um trabalho escrupuloso sobre uma pipa.

– Concentre-se – digo-lhe eu.

– Ah, entendo, sei...

No mesmo instante, suas sobrancelhas se abaixam, o rosto fica sombrio e todo ele lembra um assassino que, com a expressão feroz, estripa o cadáver de sua vítima.

– Não é isso. Ele está animado, contente e concentrado num trabalho que lhe interessa – eu o corrijo.

– Ah, sim, entendo. – E logo seu rosto torna-se sorridente. Mas o sorriso não irradia alegria porque o ator não sente por dentro a própria juventude e o ânimo. As mãos começam a trabalhar intensamente.

Quando o corrijo outra vez, explicando que entre a soturnidade e o riso do assassino há mil estados de espírito intermediários, Boleslávski torna-se simplesmente um indivíduo argumentativo, chato e indiferente.

Em cena, para a maioria dos atores, mesmo os bons, sempre existem somente os extremos: o riso ou o choro; um desespero total ou um ânimo exagerado.

Pela expressividade, esses extremos são mais fáceis de ser copiados do que as tonalidades finas das sensações íntimas, que são indefinidas e, por isso, imperceptíveis. Elas podem ser vivenciadas, mas não copiadas.

É por isso que o ator trágico nunca ri, o cômico não chora, o argumentativo mantém o invariável ar de inteligente e o cenho carregado; as coquetes sempre coqueteiam, mesmo a sós consigo, etc.

Por isso a retidão dos sofrimentos e dos estados de espírito tão frequentes entre os atores. Se no final da peça está escrito que fulano sorri, o ator está se apresentando alegre desde que o pano sobe, embora não haja com que se alegrar.

Pergunte para ao ator por que ele está rindo e ele lhe responderá:

Como, por quê? Na última página se diz que fulano sorri. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.356,357)

Ingenuidade

Stanislávski tem a confiança de que o ator deve conquistar a ingenuidade de uma criança. Essa preocupação vem desde a montagem de *O pássaro azul*, de Maurice Maeterlinck, em 1908, peça em que dois irmãos de cerca de 10 anos mergulham no mundo da fantasia, medo e sonho para encontrar o pássaro azul, que simboliza a felicidade. Para Stanislávski, as crianças estão mais perto da natureza, são capazes de penetrar na vida de um cachorro, gato ou formiga. Os sonhos e os prazeres mais elevados são acessíveis para elas. Então um ator deve ser puro e ingênuo como uma criança de 10 anos para compreender a natureza, porém essa ingenuidade deve ser consciente, como ele relata em seu *Caderno de anotações de Um mês no campo* se referindo à personagem Kólia, um garoto de 10 anos, filho dos Isláiev, que é interpretada por um garoto que também se chama Kólia, sob o título “Ingenuidade sem arte”:

Kólia¹² atua em *Um mês no campo* de um modo encantador, sem nenhuma noção de medo diante do público, da responsabilidade, das dificuldades da arte. Ele traz para a cena tanta alegria ingênua e natural que sinto vergonha de ficar em cena. Dá vontade de me retirar e não ousar mais trabalhar como ator.

O que é isso? Uma arte que impreterivelmente deve ser ingênua? É apenas a ingenuidade sem a arte.

Para Kólia logo chegarão dias penosos de medo, de dúvidas, da consciência, decepção e desespero na arte. Então ele compreenderá tudo, conhecerá todos os espinhos, e certamente vai murchar. Terá medo do público e da responsabilidade, perderá a alegria.

Então chegará o trabalho.

Quando ele conceber as dificuldades e vencê-las com trabalho, tudo que dá medo deixará de ser temível, e ele voltará à ingenuidade com o cabelo encanecido pelo tempo e a antiga ingenuidade vai retornar para ele.

Isso é arte e é a ingenuidade.

Todo grande artista há de percorrer esse penoso caminho circular da evolução. Quem ficou ingênuo durante a vida toda sem conhecer o terrível e o penoso na arte, ou é bobo para entender a arte, ou incapaz de se aprofundar nela. Então, não é artista.

A arte não pode consistir somente em alegrias que assim se chamam justamente porque existem amarguras em nossa arte. (C. STANISLÁVSKI 1986, 367-368)

Apesar de enfrentar dificuldades e principalmente resistências no trabalho com os atores, Stanislávski atinge um novo patamar na arte de interpretar, o que o levará a se aprofundar cada vez mais na busca de caminhos menos espinhosos e mais eficazes para a arte do ator.

Ensaaios

Os ensaios começam em agosto de 1909, e Stanislávski escolhe para isso um pequeno estúdio em vez do palco, quebrando assim uma tradição do Teatro de

¹² Kólia Lariónov, menino de 12 anos, filho de Lírski-Murátov, ator provinciano. Foi aceito para participar do elenco do Teatro de Arte de Moscou como um “funcionário”, para atuar nos papéis infantis. Stanislávski o colocou num ginásio particular e pagou seus estudos.

Arte, de que todo ator e diretor deveriam acompanhar os ensaios, participando ou não da montagem. Esse é um procedimento pedagógico para que todo jovem ator da companhia possa adquirir conhecimento prático a partir da observação dos ensaios. Mas os ensaios de *Um mês no campo* são fechados até mesmo para Nemiróvitch-Dântchenko, com vistas a enfatizar a intimidade da peça.

Stanislávski começa os ensaios dividindo a peça em fragmentos; trabalha cada um separadamente e introduz as ideias de 'círculo de atenção' e 'comunicação não verbal'.

Stanislávski relata que trabalham arduamente e que no dia 15 de agosto já se encontram esgotados. No dia 22 de agosto, Knípper, que esteve na Criméia por recomendação médica, volta, segundo Stanislávski, com energia renovada e dócil, apesar de opor resistência ao seu novo 'sistema'.

Com energia renovada, Knípper estava doce, flexível, e não tinha caprichos. Seu amor-próprio e sua teimosia a fazem olhar de cima para o meu novo sistema de vivências, de círculos, de procedimentos, etc. E apesar dessa relação bastante fria ao meu método, ela foi para a frente rapidamente e se esqueceu do seu sentimentalismo horrível e artificialidade. Sua vontade frágil concentrava-se. Muitas vezes começava de manhã a ensaiar, desleixada, cansada, afirmando que nada daria certo, mas sem perceber se engajava no processo e chegava a grande simplicidade e até fixação do desenho interior. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.368)

A preocupação de Stanislávski com os estereótipos é constante, e ele relata que, com seu sistema, tenta se libertar deles:

Neste trabalho, eu e também os outros descobrimos muitas coisas inesperadas em relação aos estereótipos recorrentes de ator dos quais tentamos nos libertar, e em relação à eficiência do novo sistema. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.368)

Em 28 de agosto de 1909, durante um ensaio, Stanislávski fala de sua intenção de estabelecer, antes de as cortinas serem abertas, um minuto de silêncio para que os atores, já no palco, possam se concentrar em si mesmos para entrarem no ‘círculo’.

No dia seguinte, em uma carta endereçada a sua mulher, Nemiróvitch diz que Stanislávski tinha deixado de lado todo o plano literário que ele (Nemiróvitch) havia feito, e isso poderia ser “a ruína de Turguêniev” (in: WORRALL 2001, p.191).

Em 4 de setembro, Stanislávski se mostra entusiasmado com os novos experimentos; relata que seu sistema faz milagres, “um novo sistema para a escola”. (VINOGRÁDSKAIA 2003, p.186). Esse entusiasmo é alternado com a frustração de ensaios não produtivos, aqueles nos quais não se consegue nada, como o de 11 de setembro, no ensaio do primeiro ato, onde nada fora conquistado. Em 16 de setembro os atores mostram uma leitura de mesa para Nemiróvitch, que fica contente com o que vê, inclusive com Knípper, que na opinião de Stanislávski interpretara pior do que das outras vezes, muito em função de um constrangimento com a presença de Nemiróvitch, que faz com que ela não se liberte de determinados estereótipos.

Após a leitura para Nemiróvitch, fazem um intervalo de dois dias. No retorno aos ensaios, começam a trabalhar com as considerações de Nemiróvitch, e Stanislávski considera que seu comentário mais importante, conquistar as nuances de Turguêniev, será difícil com Kóreneva e impossível com Knípper. As duas voltam do intervalo presunçosas, e parecem não compreender a alma turguenieviana, mas ainda assim tentam. Porém, o que as faz distanciar-se da poesia de Turguêniev é a presença de Stakhóvitch.¹³

Stakhóvitch, com suas exigências requintadas, mostrou, para mim e para os outros, alguns tons tão bem que, seguindo Stakhóvitch, nos distanciamos de Turguêniev e esquecemos que, apesar de todo o encanto de Stakhóvitch, lhe falta a profundidade de Turguêniev. Comecei a procurar a personagem, ou melhor, a copiar Stakhóvitch, e deixei de viver

¹³ Aleksei Stakhóvitch (1856-1919), sócio e, a partir de 1907, um dos diretores do Teatro de Arte.

o papel. Durante longo tempo, mais ou menos um mês, eu me prendi nessas contradições entre Turguêniev e Stakhóvitch sem perceber o que estava acontecendo. O papel se desenrolava cada vez pior, especialmente quando passamos da mesa para os movimentos e as *mises en scène*. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.369-370)

A partir de 18 de setembro, trabalhar se tornou uma tarefa árdua: todos ficaram nervosos, um provocando o outro, até torturar o diretor. As coisas vão ficando cada vez mais difíceis, e para piorar se desviam do trabalho em função da nova temporada teatral, que apresenta peças antigas.

No dia 29 de setembro, Stanislávski já havia feito cinquenta ensaios. No final de setembro, ele descreve o progresso de seu trabalho:

Não haverá nenhuma *mise en scène*. Um banco ou um sofá aonde as pessoas chegam, sentam e falam – sem efeitos sonoros, sem detalhes, sem incidentes. Tudo baseado em vivências (*perejivânie*) e entonações. Toda a montagem será tecida de impressões sensoriais e sentimentos do autor e dos atores. Como isso pode ser anotado? Como pode o diretor transmitir aos atores, de maneira imperceptível, sua influência? De certa maneira, isso é um tipo de hipnose baseado no estado de humor dos atores num determinado momento do trabalho, para o conhecimento de seus personagens, suas deficiências e tudo mais. Nesta peça, como em todas as outras – este é o único trabalho que é essencial e digno de atenção. (In: WORRALL 2001, p.192)

No dia 13 de outubro, Stanislávski está tentando descobrir as razões das angústias e elaborando os tons e a concentração em diferentes estados de alma do segundo ato.

Os ensaios íntimos, com o trabalho analítico, acompanhado de exercícios de atenção e comunicação não verbal, se estendem até o final de outubro, somando noventa ensaios, quando são transferidos para o palco grande. Essa mudança é catastrófica. Stanislávski relata estar atormentado, desesperado e sem energia:

Com a passagem para o palco, começou o inferno e não os ensaios. [...] Perdemos tudo. O que era bom à mesa, pareceu fraco aqui. Todos falavam baixo e não podiam elevar a voz. Knípper acabava comigo com sua teimosia, e Kóreneva me destruía com seu mau caráter e estupidez. A inexperiência de Boleslávski fez dele um idiota. Os inimigos do meu sistema corvejavam, falavam do jeito enfadonho e baixaram o tom dos ensaios. [...] Há muito tempo eu não passava por tantos sofrimentos, desespero e desânimo (desde os tempos das peças *O drama da vida e A vida do homem*). (C. STANISLÁVSKI 1986, p. 369-370)

A angústia de Stanislávski é confirmada por Nemiróvitch nesta carta de 31 de outubro para sua esposa:

Hoje, finalmente, assisti a dois atos de *Um mês no campo*. Moskvín e Stanislávski vêm ensaiando por mais de dois meses, já tendo realizado entre 80 e 90 ensaios, e aqui eles estão preparando apenas dois atos de cinco... Temo que Stanislávski vá revelar-se totalmente falido em termos de encenação. (In: WORRALL 2001, p.193)

Numa carta de 1º de novembro, ele complementa:

Um mês e meio atrás, eu tinha visto quase três atos em sua totalidade. Agora há apenas dois. Eles também atuaram muito pior do que um mês e meio atrás. O que eles têm feito consigo mesmos por todo esse tempo? Não posso sequer imaginar!... Os cenários, o jovem que faz Beliáiev e Kóreneva estão bem; Stanislávski está tolerável, mas Knípper é totalmente um espaço em branco. (In: WORRALL 2001, p.193)

Em 3 de novembro, Stanislávski se encontra trabalhando como louco porque a peça é muito delicada e não aceita nenhuma *mise en scène*; procura incansavelmente o desenho interior. No dia 7 de novembro, os ensaios são suspensos por dois dias, para dar um descanso ao elenco. Esse é o momento em que Stanislávski envia a carta para Knípper, citada anteriormente. Os ensaios voltam no dia 9, e o quarto ato é ensaiado durante seis horas sem intervalo. Para Stanislávski, esse ato é bastante angustiante porque nem

Knípper nem Kóreneva tem natureza genuína para as cenas. O ensaio do dia 17 é focado, excepcionalmente, nos personagens menores, Chpiguélski e Lisaveta Bogdánovna, para a elaboração do tempo e temperamento interior. Stanislávski faz a seguinte crítica a eles:

Vocês estão representando a vivacidade, alegria, excitação, vocês estão representando o resultado. Isso é teatral. Para ficar genuinamente alegre, vocês têm que, antes de tudo, esquecer a alegria. A alegria de uma pessoa é vívida e ela faz tudo com agilidade, de bom grado, energicamente. Realize sua tarefa – uma tarefa mecânica – com primor, ex.: rapidamente, com desembaraço; se proteja da chuva correndo rapidamente. Olhe em volta para ver um lugar para se sentar e acomode-se, chacoalhe seu vestido para tirar a chuva dele, limpe suas mãos. Em outras palavras, lembre-se de realizar tudo que uma pessoa faz para escapar da chuva, e arrumar suas roupas molhadas rapidamente, de maneira alegre e com vontade. (In: WORRALL 2001, p.194)

Esse ensaio do dia 17 é improdutivo, e no dia 18 Stanislávski falta por causa de dores no peito. Já vinha sofrendo de insônia, achava que estava com angina. Stanislávski acredita que vai morrer logo. Na passagem dos quatro primeiros atos, no dia 20, seu desespero aumenta porque apenas os dois primeiros estavam audíveis. Nemiróvitch, no final do ensaio, lhe diz que o sucesso está fora de questão. Eles têm que esperar para ver se o espetáculo passará da estreia.

Esperávamos que, depois dos primeiros três atos, o quarto se ajeitasse sozinho. E realmente os primeiros ensaios prometiam isso. Mas o nervosismo do sofrimento, que nos parecia o verdadeiro artistismo, foi causado pura e simplesmente pelo estado agitado dos atores, isto é, a agitação das primeiras provas. No terceiro ensaio, eles já não conseguiam repetir o que fora feito nos dois anteriores. De repente, Kóreneva embirrou de maneira bem feminina. Alguém lhe disse que estavam lhe impondo cenas dramáticas... e ela começou a nos mortificar. Moskvín¹⁴ ralhou, e eu

¹⁴ Ivan Moskvín (1874 – 1946), o ator do Teatro de arte de Moscou, foi o diretor do espetáculo, juntamente com K. Stanislávski

me recusei a trabalhar com ela. Uma semana inteira não lhe dirigi uma única palavra. No fim das contas, ela se convenceu de seu erro e compreendeu que o quarto e quinto atos devem ser trabalhados tão duramente quanto os primeiros três. O quarto era especialmente difícil, porque nem Knípper nem Kóreneva tinha o temperamento forte para essa cena. Fizemos o ensaio geral dos quatro atos. Resultado: os primeiros dois soavam bem, mas o terceiro e o quarto – nem um pouco. [...] Nemiróvitch entrou no meu camarim e disse que não se podia nem pensar no sucesso. Deus queira que o espetáculo não crie problemas. [...] Pensamos em adiar a estreia por um tempo indeterminado, pois não se pode fracassar com uma peça de Turguêniev, e apressar a estreia do *Todo esperto tem seu dia de bobo*.¹⁵ [...] A aflição, a inquietação e o desespero aumentaram. (C. STANISLÁVSKI 1986, p.371)

No dia 25 de novembro, Stanislávski passa mal novamente, e no dia 29 chega atrasado cinco minutos e Knípper, dez. Dia 4 de dezembro, é realizado o segundo ensaio aberto com os figurinos e maquiagem. No primeiro, alguns dias antes, tendo os funcionários do Teatro de Arte como público, os primeiros atos e a metade do terceiro fazem sucesso, e então Stanislávski concentra seus esforços na outra metade do terceiro ato, no quarto e no quinto ato. “Mudamos o ritmo rápido pelo lento para evitar a teatralidade. Dos círculos e mecanismos nem se fala. Daremos um jeito.” (C. STANISLÁVSKI 1986, p.371-372). Dessa vez, Nemiróvitch fica contente, os problemas que ele havia percebido anteriormente melhoram, e ele começa a acreditar no sucesso. No dia 7 de dezembro, há outro ensaio aberto, e Stanislávski está animado.

O segundo ensaio geral com o nosso público teve mais sucesso. A gente sente-se melhor em cena quando há espectadores. Além disso, eles acrescentam um nervo em cena. Aquele nervo que falta nos ensaios simples, depois dos ensaios corridos matinais. Começaram a nos elogiar. [...] O primeiro, segundo e quarto atos tinham sucesso, mas o terceiro não progredia. Nemiróvitch já dissera que o sucesso do espetáculo era indubitável e abriria uma nova era no teatro. Tudo isso dava coragem. [...] Por fim, em 7 de dezembro, ensaio geral com o público. Grande sucesso

¹⁵ Dirigida por Nemiróvitch-Dântchenko, a peça de Aleksander Ostróvski (1823-1886), o mais importante autor dramático russo da segunda metade do século XIX, estreou no palco do TAM em 1910.

(exceto Knípper). Gostaram menos do terceiro ato. Boleslávski, eu e em parte Kóreneva tivemos sucesso. No começo do terceiro ato – aplausos estrondosos para Dobujínski (*o cenógrafo*). (C. STANISLÁVSKI 1986, p.372)

A estreia acontece no dia 9 de dezembro, com o seguinte elenco:

Arkádi Serguêievitch Isláiev	N. O. Massalitinov ¹⁶
Natália Petrovna	O. L. Knípper
Kólia	K. Lariónov
Vérotchka	L. M. Kóreneva
Ana Semiónovna Isláieva	M. A. Samárova ¹⁷
Lisaveta Bogdánovna	E. P. Murátova ¹⁸
Adam Ivânovitch Schaaf	N .N. Zvântsev ¹⁹
Mikhail Alexândrovitch Rakítin	K. Stanislávski
Alexei Nikoláievitch Beliáiev	R. V. Boleslávski
Afanássi Ivânovitch Bolchintsov	I. M. Uralov ²⁰
Ignáti Ilitch Chpiguélski	V. F. Gribúnin ²¹
Kátia – empregada	L.I. Dmitriévskiaia ²²
Matvei	I. V. Lázarev ²³

¹⁶ N. O. Massalitinov (1880-1961). Membro do Teatro de Arte de 1907 a 1919; a partir de 1925 foi diretor do Teatro Nacional da Bulgária

¹⁷ M. A. Samárova (1852 -1919). Atriz da Sociedade de Arte e Literatura, e depois do Teatro de Arte até 1919.

¹⁸ E. P. Murátova (1874-1921). Graduada na escola de Nemiróvitch-Dântchenko, entrou para o Teatro de Arte em 1901 e nele permaneceu até sua morte

¹⁹ N. N. Zvântsev (1870-1923). Foi membro do Teatro de Arte de 1903 a 1911, retornou em 1921 e nele permaneceu até 1923; trabalhou também como diretor no Teatro Niezlobin entre 1913 e 1918.

²⁰ I. M. Uralov (1872-1920). Foi ator do Teatro de Arte de 1907 a 1911.

²¹ V. F. Gribúnin (1873-1933) Membro do Teatro de Arte por 35 anos.

²² L. I. Dmitriévskiaia (1890-?). Trabalhou no Teatro de Arte de 1906 a 1924.

²³ I. V. Lázarev (1877-1929). Esteve no Teatro de Arte por dois períodos, 1902-3 e 1909 a 1920.

Cenografia

Para realizar suas aspirações cenográficas, Stanislávski chama Dobujínski,²⁴ membro de um famoso grupo de artistas de São Petersburgo, que também é responsável pelos figurinos.

Mstislav Valeriânovitch Dobujínski, naquele tempo estava no apogeu da fama. Era célebre pela sua compreensão sutil e pela bela tradução dos ambientes poético-sentimentais dos anos 20-50 do século passado [XIX], aos quais se dedicavam os pintores e colecionadores e, atrás deles, toda a sociedade. Era difícil até desejar um pintor melhor. (K. STANISLAVSKI 1989, p. 448)

Dobujínski está presente em todos os ensaios, desenhando vários esboços de suas impressões nas diferentes cenas. Stanislávski pendura todos os desenhos nas paredes para que o cenógrafo possa ter uma ideia clara do desenvolvimento de seu trabalho. Ele chama isso “de plano arquitetônico de cenário”. O diretor toma todo o cuidado para haver uma harmonia entre as necessidades dos atores e as do cenógrafo/figurinista. Dobujínski cria quatro cenários, sendo um ao ar livre, Stanislávski ressalta para o cenógrafo que não dê importância às indicações do autor e sim ao sentido da obra – o retrato da vida calma e tranquila da aristocracia, numa casa onde todos os ambientes são favoritos, nada se mexe; mesmo quando uma “tempestade” se aproxima, logo a calma volta e tudo fica no mesmo lugar, a vida retorna ao seu curso anterior.

O cenário do primeiro ato é um salão em forma semicircular, com cúpula azul, piso encerado, bem ao centro uma janela alta, com uma cortina, que ilumina o ambiente com a luz do sol de verão e de onde se avista o jardim. Dois sofás listrados atrás de uma pequena mesa acolhem os habitantes. A cenografia é posta com rigor simétrico. Tudo muito equilibrado, na perfeita ordem, passando uma sensação de tranquilidade. Comenta-se muito que as

²⁴ Mstislav Dobujínski (1857-1957). Designer de livros, ilustrador, caricaturista, pintor e cenógrafo. Começou sua carreira artística ilustrando livros e revistas. Colaborou com o Teatro de Arte até 1913. Migrou em 1917 para a Lituânia, onde trabalhou como cenógrafo num teatro do Estado, depois se mudou para a França e Inglaterra. Fixou residência nos EUA em 1939, onde permaneceu até o final da vida. Aí colaborou com Mikhail ('Michael') Tchékhov (sobrinho do escritor Anton Tchékhov) no final dos anos 1930 e início dos 1940.

telas de lareira, dispostas em cada lado do palco, se destacam do ambiente como objetos separados de contemplação estética, bem como as duas pinturas nas paredes, uma de tempestade, a outra da erupção do Vesúvio. Elementos que simbolizavam sutilmente a agitação dos corações atormentados das personagens.

No segundo ato, a cena se passa no jardim, onde a simetria também está presente. No centro do palco, um banco de jardim, atrás dele duas árvores, aparentemente idênticas, na margem do lago, parecem se bifurcar no alto. Ao longe, uma paisagem de jardim que se funde com o prado, o céu azul com nuvens brancas e fofas, um ar romântico com calor de verão.

A configuração do terceiro ato é um ambiente sem janelas, com uma peça angular ao fundo, branca, da altura do cômodo, que suaviza o espaço. Em cada lado da sala em formato triangular estão pendurados dois espelhos ovais com molduras idênticas, que se destacam na parede verde-oliva com motivos brancos dispostos em losango. O teto branco se contrapõe ao tapete preto estampado com flores grandes e de cores fortes. O mesmo padrão de estampa é encontrado no sofá e nas cadeiras, dispostas uma de cada lado, com fundo vermelho-escuro. Em cada canto do palco, cortinas de veludo vermelhas, que cobrem as entradas, vão do chão ao teto. Os únicos móveis são uma penteadeira e uma mesa lateral. A regularidade das formas e a simetria perfeita se repetem nesta sala com ar feminino e de bom gosto.

O cenário do quarto ato, um depósito, consiste em um grande corredor com uma longa parede de tijolos descascados em dois *œils-de-bœuf* redondos, um de cada lado. No portal central com colunas numa espécie de estilo veneziano, que Chpiguélski menciona, com arcos arredondados e um vitral multicolorido no fundo e ao centro. Nas laterais, um banco de jardim verde e objetos velhos e usados, como vaso de flores, revelam não só a finalidade do lugar como o estado de espírito das personagens, como Stanislávski descreve: “Tudo, definitivamente tudo parece fora de lugar”. (C. STANISLÁVSKI 1998, p.517)

A simetria sistemática dos cenários produz tranquilidade, não permitindo o desencadeamento de furacões destruidores, exatamente como Stanislávski

almejava, o retrato da vida sem excesso, sem detalhes, apenas com objetos que trazem em si algo significativo. Esses cenários colaboram para os atores encontrarem o estado de alma de suas personagens; o diálogo entre cenário e a essência da peça se estabelece. “O resultado da criação de Dobujínski era essencialmente semiabstrato e simbólico. [...] O cenário idealizava ambientes que serviam para projetar um ideal de perfectibilidade humana” (WORRALL 2001, p.190)

Dobujínski ressaltou simetria e equilíbrio para refletir o tema central – o desejo do homem de dominar a natureza – e criar uma sensação de contenção, de acordo com o desejo do diretor de minimizar os movimentos e os gestos dos atores focando na tensão interior. (DIXON 2007, p.1172)

Figurinos

Os figurinos, muito atrativos, obtêm uma fusão orgânica com o cenário, no estilo da moda de 1840. A imagem dos moradores é como se cada um tivesse saído de uma pintura. Em sua partitura de direção, Stanislávski descreve os figurinos:

Isláiev – 1° ato – camisa.
3° e 4° ato – roupa de caça.
5° ato – sobrecasaca.

Rakítin – 1° ato – sobrecasaca da moda.
2° ato – sobrecasaca de verão com botões.
3° e 4° atos – camisa.
5° ato – roupa de viagem.

Kólia – 1° ato – terno.
2° ato – camisa.
5° ato – terno.

Schaaf – 1° ato – sobrecasaca *démodée*.
2° ato – vestes de pescaria.

Beliáiev – 1° ato – casaco velho.
2° ato – camisa.
3° e 4° atos – casaco velho.
5° ato – casaco novo.

Bolchintsov – 2° ato – fraque, calças cor-de-rosa.

Cenário Ato 1. Simetria, elegância e tranquilidade da nobreza

Cenário Ato 2. Jardim. Atmosfera romântica do verão.

Cenário Ato 3. Elegância

Cenário Ato 4. Desordem simétrica

Stanislávski como Rakítin e Olga Knípper como Natália

Lídia Kóreneva como Vera e Boleslávski como Beliaiev

Desenho de Dobujínski: Olga Knípper como Natália

Chpiguélski – 1° ato – sobrecasaca.
2° ato – fraque.
o resto – idem.

Matvei – 1° ato – libré.
2° ato – roupas caseiras.
no resto – repetições.

Natália Petrovna – 1° ato – verde.
2° ato – rosa com xale.
3° ato – capota.
5° ato – o mesmo do 2° ato.

Vérotchka – 1° ato – pálido com azul-claro.
2° ato – pobrezinha.
3° ato – (o mesmo do primeiro ato, azul-claro).
4° ato – xadrez vermelho.
5° ato – um dos anteriores.

Mãe – 1° – vestido.
3° – capota.
5° – terceiro vestido.

Lizaveta Bogdánovna – 1° ato – cor de areia.
4° ato – cinza com uma fita preta.

Kátia – um só vestido.

Detalhes cotidianos – velas para acender o cigarro – de dia.
Sempre todos têm luvas.
Largas correias com suspensórios nas meias.
Mulheres com cinturas alongadas. (C.
STANISLÁVSKI 1998, p.579)

Recepção

Um mês no campo estreia com enorme sucesso. O que chama a atenção no espetáculo é uma relação perfeita entre a delicadeza doce-amarga do texto e o charme discreto da encenação, o despojamento dos meios de expressão, tudo conta, um olhar, um objeto. A ausência total de “expressão externa” é marcante, a simplicidade da *mise en scène* é surpreendente. No terceiro ato, os atores ficam sentados praticamente o ato inteiro num sofá que ocupa toda a parede arredondada do cenário.

A crítica fica surpresa com esse espetáculo pelo fato de *Um mês no campo* ter sido considerada uma peça somente para leitura, impossível de ir

para o palco, e Stanislávski prova ser totalmente encenável, dá coerência a um texto tão difícil.

Um grande e principal encanto do espetáculo residia na expressão ampla e clara de ternura silenciosa de Turguêniev, de sua beleza pensativa e singela. Todos os meios teatrais juntaram-se na harmonia coerente e severa, no tranquilo equilíbrio artístico e exprimiram perfeitamente o estilo de Turguêniev, a alma e a essência poética de sua criação. (NIKOLAI ÉFROS in VINOGRÁDSKAIA 2003, p.215)

Os notáveis cenários de Dobujínski são destacados pela crítica, além da excepcional atuação de Stanislávski, que rompe com os maneirismos da época. “O sr. Stanislávski interpreta Rakítin com uma incomum sutileza – com muita delicadeza e refinamento” (*Gólos Moskvi*, dezembro de 1909). “Há qualquer coisa do jovem Turguêniev e de Alfred de Musset²⁵ em Rakítin” (Serguei Jablonovski in: *Rússkoie Slovo*, 10 de dezembro de 1909.) “Maneiras contidas, para não dizer frias, falta completa de reação “às impressões exteriores, mudança ínfima de fisionomia aos mais rudes golpes” (*Moskóvskie Viédmosti*, 11 de dezembro de 1909). “*Gentleman* dos pés à cabeça, ele torna-se, pela sua doçura quase indolência, seu olhar ao longe, sua quase imobilidade, toda sua submissão a seu destino e ao seu meio” (*Moskóvskie Viédmosti*, 23 de dezembro de 1909).

Às vezes, a interpretação de Stanislávski não precisa nem de palavras, nem de gestos: pela mímica forte, pelo olhar único, pelo quase impercebível movimento dos músculos faciais, ele expressa emoções fortíssimas. *Um mês no campo* – uma das peças mais enfadonhas de repertório russo – viveu no palco, graças à maravilhosa interpretação mímica, quase que absolutamente privada da ação cênica exterior, de Stanislávski no papel de Rakítin. (VLADÍMIR VOLKENSTEIN in VINOGRÁDSKAIA 2003, p.216)

²⁵ Alfred de Musset (1810-1857). Poeta, romancista e dramaturgo francês. Um dos maiores expoentes literários do Romantismo.

O mesmo não acontece com Olga Knípper, que não fica à altura da encenação. A crítica aponta que ela estava estranha ao espírito de Turguêniev, inapta ao lirismo (Stanislávski já previa isso). “O essencial lhe falta, esse charme que distingue as mulheres de Turguêniev de todas as outras. [...] Ela está seca, irritada, mal-humorada: há nela mais sentimentalismo que sentimento” (Serguei Jablonovski *in: Rússkoie Slovo*, 10 de dezembro de 1909).

Já os jovens Boleslávski e Kóreneva têm uma atenção especial da crítica. “Beliáiev seduz por seu frescor e sua pureza... Vérotchka, quase sem graça exteriormente, reflete em sua fisionomia cada movimento delicado de sua alma com tal qualidade de expressão e tal verdade...” E o jornal conclui: “Vérotchka e Beliáiev são moldados de maneira altamente artística. Uma escola que forma jovens artistas dessa têmpera deve ocultar uma grande forças” (Di Odinokij *in: Gólos Moskvi*, 10 de dezembro de 1909).

A recepção favorável do espetáculo como um todo é de extrema importância para Stanislávski. Ele prova o valor do seu novo ‘sistema’ da maneira mais efetiva possível, pela via do sucesso. Com essa montagem consegue, com a simplicidade da encenação e o bom trabalho dos atores (exceto de Olga Knípper) revelar o que para ele é o mais fundamental da essência teatral: o ser humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A vida humana é tão sutil, tão complexa e multifacetada, que se faz necessário um grande número de novos ‘ismos’, ainda a serem descobertos, para expressá-la plenamente.”

Stanislávski

O espetáculo *Um mês no campo*, como previu Nemiróvitch-Dântchenko, marca uma nova era no Teatro de Arte, e aponta novos caminhos tanto para o encenador como para o ator.

A necessidade de Stanislávski de anular toda *mise en scène* em função da delicadeza do texto o leva à busca do essencial. A expressão potente, por meio de uma composição cênica simples e ao mesmo tempo profunda, passa a ser uma investigação constante no teatro.

Stanislávski dá continuidade a essa pesquisa durante sua trajetória. Nos últimos anos, desejava que a *mise en scène* surgisse de forma espontânea, que sua construção se desse juntamente com os atores.

Agora ele não se apressa em fixar *mises en scène*, mas espera que elas surjam de maneira natural e inevitável no decorrer da improvisação coletiva. Quer que a forma espacial da peça nasça por si só, para que os intérpretes improvisem *mises en scène* como os atores da Commedia dell’Arte fazem suas improvisações. (ZINGUERMAN 2011, p.19)

Para Stanislávski, o ator é o senhor do palco, e todos os elementos cênicos deveriam destacar a sua iniciativa criadora. Para tanto, experimentou diferentes estéticas, como relata:

Depois de ter experimentado na atividade teatral todos os caminhos e meios de trabalho criador, de render tributo pelo envolvimento com todo

tipo de montagem na linha da história e dos costumes, do simbólico, do ideológico, etc., de estudar as formas de montagens de correntes e princípios artísticos diferentes – realismo, naturalismo, futurismo, arte estatutária na cena, esquematizações com simplificações extravagantes, com panos, biombos, tules, artifícios vários de iluminação – convenci-me de que esses recursos todos não formam o fundo que melhor destaca a iniciativa criadora do ator.

E apesar de todos os seus esforços, em sua opinião, não atingiu a simplicidade cênica necessária.

O único imperador no palco é o ator de talento. Entretanto, acabei não encontrando para ele aquele fundo cênico que não o atrapalhasse e sim o ajudasse no complexo trabalho artístico. Faz-se necessário um fundo simples, e sua simplicidade deve partir de uma fantasia rica e não pobre. Entretanto, não sei como evitar que a simplicidade da fantasia rica se projete para o primeiro plano com força ainda maior do que o luxo exagerado da teatralidade. [...] Resta esperar que nasça algum grande artista e resolva essa difícil tarefa cênica, criando para o ator um fundo simples porém rico em arte. (K. STANISLAVSKI 1989, p.530-531)

Stanislávski, um homem inquieto, sempre estabelecia para si novos desafios, era isso que o movia no incansável desejo de ser um realizador de seus sonhos, que muitas vezes pareciam estar bem distantes.

Stanislávski sonha com o irrealizável e exige o impossível: gostaria que os atores interpretassem de maneira livre e natural, independentemente de onde se abrirá a quarta parede esta noite, e fossem capazes de improvisar *mises en scène* não só nos ensaios, mas também no decorrer da peça, na frente do público. (ZINGUERMAN 2011, p.20)

É certo que Stanislávski desejava um ator independente, comprometido não só com sua personagem, mas com a obra como um todo, que fosse um coautor do espetáculo. Esse foi o grande objetivo de seu “sistema”: a

integração de vários elementos fluindo em conjunto para “uma atitude interrogativa da interpretação” (PITCHES 2006).

Suas primeiras sementes germinaram em 1906, e foi o espetáculo *Um mês no campo* a primeira concretização da real possibilidade de um ator criador. Em 1909, ele ainda estava bem longe do seu “sistema” como é conhecido hoje, mas sua essência já se encontrava ali, como a relação intrínseca de corpo, mente e alma; as condições necessárias para a criatividade, como concentração, relaxamento muscular e comunhão – elementos extraídos da ioga. O fato de o ator atuar sobre sua própria pessoa, uma das premissas mais importantes, que começou a ser desenvolvida neste processo por meio do “mágico ‘Se’” (ainda não tinha esse nome), é provável que tenha surgido de seus estudos sobre a memória afetiva de Ribot, uma grande ferramenta para uma aproximação entre vida e arte, uma vez que ele anunciou o que viria a ser o “mágico ‘Se’” logo depois de seus estudos do psicólogo francês. A divisão do texto em partes, com o objetivo de aprofundar a compreensão do todo, criando uma linha de ação contínua e consequentemente extraindo o conteúdo mais profundo da obra – o superobjetivo, como ficaria conhecido, usado aqui pela primeira vez –, serão elementos da maior importância nos últimos anos de Stanislávski, que faz a seguinte afirmação:

Quanto mais me ocupo com as questões de nossa arte, menor se torna a minha definição de arte sublime. Se você me perguntar como devo defini-la, responderei: é aquela na qual existe um superobjetivo e uma linha de ação contínua. A arte ruim é aquela que não tem nem superobjetivo nem linha de ação contínua. (In: TOPORKOV 1998, p.213)

Como já foi dito anteriormente, todas as descobertas de elementos do seu “sistema” nesse processo serão desenvolvidas e aprofundadas por anos, e é isso que faz com que este espetáculo seja de grande relevância na trajetória de Stanislávski. Durante esse percurso, ele coloca cada vez mais responsabilidades nas mãos dos atores para a interpretação de uma peça. O caminho para a independência será radicalizado quando, já nos anos 1930, faz

uma mudança significativa: analisa a peça por meio da ação, ou seja, vai explorar a peça mediante improvisações dos atores, fiscalizando a imaginação. Deixa o trabalho de mesa, como foi feito neste processo, por um longo período de tempo analisando cada parte da peça e suas personagens somente por meio da visualização, para depois experimentar. Nesse momento, tudo acontece ao mesmo tempo, a análise e a ação, a análise ativa, como é conhecido seu “sistema” hoje. Em uma carta de dezembro de 1936, Stanislávski relata suas novas diretrizes, que contêm elementos gerados na montagem *Um mês no campo*:

Estou colocando agora um novo procedimento [*príom*] em movimento, uma nova abordagem para o papel. Isso envolve a leitura da peça hoje, e ensaiá-la no palco amanhã. O que podemos ensaiar? Muitas coisas. A personagem chega, cumprimenta a todos, senta-se, fala dos eventos que acabaram de acontecer, expressa uma série de pensamentos. Todos podem representar isso, guiados por suas próprias experiências pessoais. Então o deixam agir. Então dividimos toda a peça, episódio por episódio, nas ações físicas. Quando isso se faz com exatidão, corretamente, de modo que se sinta verdadeiro, inspira nossa crença no que está acontecendo no palco, e então podemos dizer que a linha da vida de um corpo humano foi criada. Isso é uma pequena coisa, mas metade do papel. (In: CARNICKE 2009, p.194)

Toda a travessia percorrida por Stanislávski para que o ator encontrasse sua liberdade artística – tendo conseqüentemente maior responsabilidade sobre a criação –, que deu o primeiro passo nesta montagem, é porque ele acreditava que um dia o teatro seria a “metamorfose da alma do mundo”, um mundo com liberdade e sem guerras. (STANISLAVISKI 1999, p.201) Para tanto, atores altamente comprometidos com a obra se faziam necessários.

A forma como Stanislávski desenvolveu seu “sistema” – com muitas influências tanto nacionais quanto internacionais, com diversas referências estéticas e segundo as leis da natureza, como ele mesmo diz – lhe dá a possibilidade de uma leitura universal.

Meu sistema é para todas as nações. Todas as pessoas possuem a natureza humana: isso se manifesta de várias formas, mas meu sistema não é impedimento para isso. (STANISLAVISKI 1999, p.170)

A figura de Stanislávski sempre esteve ligada ao Realismo, embora ele tenha percorrido várias estéticas. Isso pode fazer crer que sua obra tenha uma dimensão menor, o que de fato não é verdade.

Transformar em fórmulas de um realismo estreito, ao qual seu nome aparece muitas vezes ligado, toda uma vida inquieta e mutável, dedicada à formulação constante de hipóteses, de busca e experimentação incessantes no âmbito da prática do espetáculo e da arte do ator, é, sem dúvida nenhuma, reduzir e empobrecer a significação do alcance do projeto estético de Stanislávski. (CAVALIERE and VASSINA 2011, p.199)

Na montagem de *Um mês no campo*, embora seja este um texto do realismo psicológico, Stanislávski lança mão, na sua leitura cênica, de elementos do Simbolismo, como, por exemplo, o teatro estático de Maeterlinck. Ainda assim, não podemos dizer que sua estética nesse espetáculo tenha sido realista. Ele tinha o desejo de uma comunicação plena com o espectador e usava as ferramentas cênicas disponíveis para a sua realização.

Como toda arte, o teatro deve aprofundar a sua consciência, refinar seus sentimentos, elevar o nível de sua cultura. Quando um espectador sai do teatro, deve ser capaz de olhar a vida e seu tempo com uma percepção mais profunda do que quando entrou. (STANISLAVISKI 1999, p.129)

Stanislávski, na verdade, não tinha apegos a “ismos”, desejava uma expressão plena do espírito humano. Seu legado é eterno como uma obra clássica que expresse as questões infindáveis da humanidade. Ele propôs uma investigação intensa da alma humana, e nesse mergulho profundo desejava, quem sabe, encontrar o divino.

REFERÊNCIAS

- ABENSOUR, Gerald. *Vsévolod Meierhold ou A invenção da encenação*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- BENEDETTI, Jean. *Moscow Art Theatre Letters*. New York: Theatre Art Books, 1991.
- . *Stanislavski: An Introduction*. London: Methuen, 1989.
- . *Stanislavski: A Biography*. London: Methuen Drama, 1988a.
- . *Stanislavski and the Actor*. London: Routledge, 1988.
- BIANCHI, Fátima. *O "sonhador" de "A senhoria", de Dostoiévski: "Um homem supérfluo"*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2006.
- BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor*. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2011.
- BOLESLAVSKI, Richard. *A arte do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRAUM, Edward. *Meyrhold on Theatre*. London: Methuen, 1969.
- BRIGGS, Antony D. "Ivan Turgernev and the Work of Coincidence." Edited by The Modern Humanities Research Association e University College London. *The Slavonic and East European Review*. 58, n. 2 (abril 1980): 195-211.
- CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavski in Focus*. London: Routledge, 2009.
- . "Stanislavsky: Uncensored and Unabridged." *The Drama Review*, 27 n.1, 1993.
- CAVALIERE, Arlete, and VASSINA, Elena (orgs.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.
- CAVALIERE, Arlete, and VASSINA, Elena. "A herança de Stanislavski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos." In *Teatro russo: literatura e espetáculo*, by Arlete CAVALIERE and Elena VASSINA (orgs.), edited by Humanitas, 199-214. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- CAVALIERE, Arlete, and Elena VASSINA. "O simbolismo no teatro russo no início do século XX: faces e contrafaces." In *Tipologia do simbolismo nas*

- culturas russa e ocidental*, by Arlete CAVALIERE, Elena VASSINA and Noé SILVA (Org.), 107-114. São Paulo: Humanitas, 2005.
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- DAGOSTINE, Nair. *O método da análise ativa de K. Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2007.
- DIXON, Ross. "Russia and Soviet Union set design." In: *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, por Gabrielle CODY e Evert SPRINCHORN, 1172- 173. New York: Columbia University Press, 2007.
- EFROS, Anatoly. *Reflection on Interpretation and Practice, continued*. Translated by James Thomas. New York: Peter Lang Publishing, 2009.
- ELIADE, Mircea. *Yoga: imortalidade e liberdade*. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- FRAGA, Eudynir. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Arte & Tec, 1992.
- GAUSS, Rebecca. *Lear's Daughters: The Studios of the Moscow Art Theatre 1905-1927*. New York: Peter Lang Publishing, 1999.
- GORDON, Mel. *The Stanislavski Technique*. New York: Applause Theatre Books, 1987.
- GROSSMAN, Leonid. *Tat' Turgeneva*. Petersburg, 1924.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- . *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HERREIRAS, Priscilla. *A poética dramática de Tchekhov: um olhar sobre os problemas de comunicação*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Orientais. Programa de Literatura e Cultura Russa, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- JIMENEZ, Sergio. *El Evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Editorial Gaceta, 1990.
- JONES, David Richard. *Great Directors at Work: Stanislavski, Brecht, Kazan and Brook*. Berkeley: University of California, 1986.

- KNEBEL, Maria. *El último Stanislavski*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1999.
- KNOWLES, A. V. *Ivan Turgenev*. Boston: Twayne Publishers, 1988.
- KOONEN, Alissa. *Stranístsy jísni (As páginas da vida)*. Moscou: Iskusstvo, 1975.
- LEVIN, Irina, and Igor LEVIN. *The Stanislavski Secret: Not a System, Not a Method but a Way of Thinking*. Colorado Springs: Meriwether, 2002.
- LLOYD, Benjamin. "Stanislavsky, spirituality, and the Problem of the Wounded Actor." Edited by Cambridge University Press. *NTQ* 22, no. 1 (February 2006): 70-75.
- MAGARSHACK, David. *Stanislavsky: A Life*. London: Faber and Faber, 1986.
- . *Turgenev a Life*. New York: Grove Press, 1954.
- MERLIN, Bella. *Beyond Stanislavsky*. London: Nick Hern Books, 2001.
- . *The Complete Stanislavski Toolkit*. London: Nick Hern Books, 2007.
- MITTER, Shomit. *Systems of Rehearsal: Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook*. London: Routledge, 1993.
- OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- PARKE, Lawrence. *Since Stanislavski and Vakhtangov: A Method as a System for Today's Actors*. Hollywood: Acting Word Books, 1985.
- PICON-VALLIN, Beatrice. "Texto literário, texto cênico, partitura do espetáculo na prática teatral russa." In *Teatro russo: literatura e espetáculo*, by Arlete CAVALIERE and Elena VÁSSINA, 319 -327. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- PICON-VALLIN, Beatrice. *A arte do teatro entre a tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.
- PITCHER, Harvey. *Chekhov's Leading Lady: A Portrait of the Actress Olga Knipper*. London: John Murray, 1979.
- PITCHES, Jonathan. *Science and Stanislavsky Tradition of Acting*. London: Routledge, 2006.
- PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRONKO, Leonard. *Teatro: leste & oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- RAMACHARAKA, Yogue. *Raja Yoga*. Porto: Editora Brasília, n.d.

- RIBOT, Théodule. *The Psychology of the Emotions*. London: Walter Scott, Ltd., 1911.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RIZZO, Eraldo Pera. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski segundo Kusnet*. São Paulo: Senac, 2001.
- ROBERTS, J. W. *Richard Boleslavski: His Life and Work in the Theatre*. Michigan: UMI Research Press, 1981.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and Soviet Theatre Tradition and Avant-Garde*. London: Thames & Hudson, 1988.
- SCANDOLARE, Camilo. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2006.
- SHAPIRO, Leonard. *Turgenev His Life and Times*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *On Art of Stage*. London: Faber and Faber, 1999.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *Iz zapissnikh kníjek ("Dos Cadernos de Anotações")*. Moscou: VTO, 1986.
- . *Rejissiórskie ekzempliari K.S. Stanislávskogo: 1905 -1909 ("Os exemplares da direção de K. S. Stanislávski: 1905-1909)*. Vol. 5. Moscou: Iskússtvo, 1998.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989b.
- . *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989a.
- . *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1980.
- . *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal, 1983.
- . *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1997.
- . *Minha vida na arte*. 1989.

- STANISLÁVSKI, Konstantin. *Stanislavski Legacy*. London: Routledge, 1999.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Trabajos teatrales: correspondencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1986.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *A criação do papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- STRASBERG, Lee. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Little Brown and Company, 1987.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TAKEDA, Cristiane. *'Minha vida na arte' de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Arte. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- . *O cotidiano de uma lenda. Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo : Perspectiva, 2003.
- TOMACHEVSKI, B. "Temática." In *Teoria da Literatura Russa*, 169-204. Porto Alegre: Globo, 1973.
- TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in Rehearsal*. London: Routledge, 1998.
- TURGENEV, Ivan. *A Month in the Country*. New York: Dramatists Play Service, 1980.
- TURGUÊNEV, Ivan. *Sobránie Sotchinéni (Coletâneas de obras)*. Vol. 9. Moscou: Izdatélstvo Khudojestvénnoi Literaturi, 1956.
- TURGUÊNIEV, Ivã. *Um Mês no Campo*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- TURGUÊNIEV, Ivan. *Ássia*. Translated by Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- . *Pais e filhos*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- . *Primeiro amor*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- TURGUÊNIEV, Ivan S. *Obras Completas, vol. 3. Sotchinienie*, 1962.
- VASSINA, Elena. "O teatro russo moderno e seu público." *O teatro e a cidade licões de história do teatro* (SMC), 2004.
- VASSINA, Elena. "Rússia, início do século XX. Fundadores do teatro moderno." *Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB*, 2006.

- VIANA, Fausto. *Figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- VINOGRÁDSKAIA, Irina. *Jizn I Tvortchestvo K.S.Stanislávskogo (A vida e a obra de K. S. Stanislávski) (4 vols.)*. Vol. 2. Moscou: Teatro de Arte de Moscou, 2003.
- WHITE, R. Andrew. "Stanislavski and Ramacharaka: the influence of yoga and turn of the century occultism on the system." Edited by Cambridge University Press. *Theatre Survey* 47, no. 1 (2006).
- WORRALL, Nick. *The Moscow Art Theatre*. London: Routledge, 2001.
- ZINGUERMAN, Boris. "As inestimáveis lições de Stanislávski." In *Teatro russo: literatura e espetáculo*, by Arlete CAVALIERE and Elena VÁSSINA, (orgs) 13-24. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.