

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VIVIANE COSTA DIAS

Uma avalanche sobre si mesmo:
a tradição pedagógica russa para o ator da cena contemporânea

São Paulo
2023

VIVIANE COSTA DIAS

Uma avalanche sobre si mesmo:

A tradição pedagógica russa para o ator da cena contemporânea

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da
ECA/USP)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, área de
Concentração em Pedagogia do Teatro, linha de pesquisa Formação do
Artista Teatral, para a obtenção do título de doutora em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

São Paulo
2023

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Dias, Viviane Costa

Uma avalanche sobre si mesmo:: A tradição pedagógica russa para o ator da cena contemporânea / Viviane Costa Dias; orientador, Elisabeth Silva Lopes; coorientador, Stéphane Poliakov. - São Paulo, 2023.

341 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Stanislávski. 2. Sistema. 3. Ação. 4. Teatro russo. 5. Individualidade artística. I. Silva Lopes, Elisabeth. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Aprovada em: São Paulo, ____ de _____ de 20__.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Orientadora: Elisabeth Silva Lopes (orientadora)

Instituição: ECA/USP

Julgamento:

Professor (a) Doutor (a):

Instituição:

Julgamento:

Professor (a) Doutor (a):

Instituição:

Julgamento:

Professor (a) Doutor (a):

Instituição:

Julgamento:

Professor (a) Doutor (a):

Instituição:

Julgamento:

À Natália Issáeva, a Natacha (in memoriam)
E a todos meus alunos - passados e aos que virão.

AGRADECIMENTOS

Ao Ismar André Smith Rachmann, pela eterna parceria, pelas aventuras dentro desta tradição e por todo apoio nesta nossa "vida na Arte";

Ao mestre Jurij Alschitz;

À minha mãe pela eterna paciência e apoio;

À querida orientadora Elisabeth Silva Lopes.

Ao professor Stéphane Poliakov, co-orientador desta pesquisa na Paris VIII;

Ao professor e diretor Hughes Badet;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP e seus funcionários.

Ao atencioso Serviço Internacional da Paris VIII; aos bibliotecários da Paris VIII;

À Capes pelo apoio durante a pesquisa e ainda ao Edital Capes PrInt;

À Olga Lapina pelo apoio nas traduções.

Aos “Gerânios”, nosso “grupo de pesquisadores”, em Paris.

A Estelar de Teatro e ao Teatro Estelar, nosso teatro-utopia, em São Paulo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

DIAS, Viviane Costa. **Uma avalanche sobre si mesmo:** a tradição pedagógica russa para o ator da cena contemporânea. 341 pg. Tese, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A pesquisa reflete sobre a tradição artístico-pedagógica russa do Sistema e alguns de seus desdobramentos, ao longo dos séculos XX e XXI, especialmente nas práticas de análise-ação e no teatro de estruturas lúdicas, de Anatóli Vassíliev e Mikhail Butkevich. Busca apontar a interdependência de aspectos éticos e estéticos dos legados de Stanislávski para compreendermos a centralidade da ação cênica desde o início do Sistema. Para isso, traça um caminho histórico de influências do Sistema, seu desenvolvimento no Primeiro Estúdio e estabelece diálogos entre alguns dos principais colaboradores de Stanislávski como L. Sulerjítski, E. Vakhtângov, M. Tchekhov e Maria Knebel para analisar a importância de elementos mutilados desta tradição pedagógica pela ditadura soviética e dificuldades variadas de tradução. Relaciona ainda a ação – a principal contribuição de Stanislávski à cena contemporânea e o elemento que permite a transposição do texto literário ao cênico - com a Individualidade Criativa do ator.

Palavras chaves: K. Stanislávski, Sistema, Ação, Teatro russo, Individualidade Artística

ABSTRACT

DIAS, Viviane Costa. **An avalanche upon oneself:** the Russian pedagogical tradition for the actor of the contemporary scene. 341 pg. Thesis, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.

The research reflects on the Russian artistic-pedagogical tradition of the System and some of its developments, throughout the 20th and 21st centuries, especially in the practices of analysis-action and in the theater of ludic structures, by Anatoli Vassiliev and Mikhail Butkevich. It seeks to point out the interdependence of ethical and aesthetic aspects of Stanislavski's legacies in order to understand the centrality of scenic action since the beginning of the System. For this, it traces a historical path of the System's Influences, its development in the First Studio and establishes dialogues among some of Stanislavski's main collaborators such as L. Sulerzhitsky, E. Vakhtângov, M. Chekhov and Maria Knebel to analyze the importance of mutilated elements of this pedagogical tradition by the Soviet dictatorship and several translation difficulties. It also relates the action - Stanislavski's main contribution to the contemporary scene and the element that gives us the possibilities of transposition from the literary text to the stage text - with the Creative Individuality of the actor.

Keywords: K. Stanislavski, System, Action, Russian Theater, Artistic Individuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - UMA TRADIÇÃO PEDAGÓGICA PARA O FUTURO DO TEATRO	31
1.1 O “milagre russo” – a síntese entre tradição & vanguarda.....	32
1.1.1 A perestroika e seus Paradoxos ao teatro – se abrir ou se fechar?	37
1.1.2 Maria Knebel – A mulher ponte entre dois mundos	49
1.1.2.1 O teatro na época de Stálin	54
1.1.2.2 O descongelamento – O teatro quente pelos ensinamentos de Knebel	56
1.2 A análise como dinâmica para impulsionar a ação	61
1.2.1 Vassíliev e as estruturas lúdicas	63
1.2.1.1 Os eus do ator – primeira aproximação	71
1.2.2 O Teatro de jogo de Mikhail Butkevich	79
1.2.2.1 O jogo e seus impulsos para o desenvolvimento da Individualidade Criativa do ator	84
1.2.2.2 O ator que pensa por imagens.....	88
1.2.2.3 Análise de Butkevich – As Bruxas de Macbeth	93
1.3 Centralidade da ação no Sistema – primeiras considerações	97
CAPÍTULO 2 - UMA PERSPECTIVA FILOSÓFICA MÃE DE LINGUAGEM TEATRAL – O NASCIMENTO DA AÇÃO.....	100
2.1 O Sistema como eterno projeto de um livro a ser escrito – a problemática dos livros de Stanislávski	104
2.2 A busca da ação no palco como coração desde o início do Sistema	113
2.3 Uma Rússia entre o oriente e o ocidente	124
2.4 Um Sistema contemporâneo ao modernismo russo	133
2.4.1 Traduções linguísticas e tabus culturais	138
2.5 Stanislávski - o eterno rebelde que quer inventar tradição: uma breve história dos primeiros estúdios	147
2.5.1 Um caldeirão artístico & uma carga que explode na cena futura – o Primeiro Estúdio	154
2.5.1.1 O Sistema – origens	161
2.5.2 As experimentações dentro do Primeiro Estúdio	168
2.5.3 Fronteiras arte-vida borradas: o estúdio e seus alimentos para a pedagogia teatral do futuro	174
CAPÍTULO 3 RESPEITAR TRAINDO? OS REBELDES DO SISTEMA REVELANDO A TRADIÇÃO	177
3.1 Eugene Vakhtângov: o homem-estúdio	178

3.1.1	Do <i>ensemble</i> de estúdios ao Teatro Vakhtângov	181
3.1.2	O Sistema na década de 1910 revelado por Vaktângov - o étude como abordagem pedagógica e de ensaios	185
3.1.3	Individualidade criativa, inconsciente e aprendizado estético, em Vakhtângov	193
3.1.3.1	O inconsciente fomentando linguagem num teatro que transmite energia: a ação e o público criativo no Sistema!	197
3.1.4	O Vakhtângov diretor	198
3.2	Mikhail Tchekhov e os vários Eus do ator	203
3.2.1	Ética espiritual e exercícios teatrais no fomento a um novo ator - a tradição sistêmica do pedagogo M. Tchekhov	209
3.2.2	A individualidade criativa – o diálogo mundo da arte e mundo do ator para a ação	218
3.2.3	Diálogos M. Tchekhov e Stanislávski - perspectivas que revelam o Sistema	224
3.2.4	O sentimento de ensemble	232
3.3	Dos ideais éticos às revoluções na linguagem: a ação cênica	239
3.3.1	Individualidade artística ou criativa & a ação	260
CAPÍTULO 4 - DO TEXTO À CENA POR UM NOVO-VELHO CAMINHO....		264
4.1	O texto como amigo da cena... ou um diálogo entre iguais	266
4.2	Nemirôvitch-Dântchenko e seus legados à tradição pedagógica russa.	277
4.3	Anton Tchekhov – o autor que impulsiona diferentes teatros	297
4.4	Anatoli Éfros: ser leal à Stanislávski é desenvolver seu trabalho!	307
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		326
ANEXO 1		338

INTRODUÇÃO

Os Xapiri¹ só se deixam ver para quem vê eles.
(KOPENAWA, Apud KRENAK, 2022, p. 34)²

Evento inicial. Há 12 anos. No Intituto Grotowski, na Polônia. Uma *...atriz-dramaturga?* Não era uma gaivota, mas já vivia nas bordas, entre dois universos: o texto e o palco. E finalmente chegou a um lago misterioso, conectado a uma força antiga, que a deixava, cada dia, mais e mais forte.

Em 2011, mergulhei, desavisada, numa tradição artística pedagógica que nasceu há mais de 100 anos. E que, surpreendentemente, desde o primeiro momento, me pareceu dar mais nutrientes para uma cena contemporânea do que qualquer outra experiência da minha vida - de muitas buscas³. Por quais mecanismos?

Tinha ainda aquela figura estranha, híbrida também...o *diretor-pedagogo*. Falava de outra palavra que vivia entre mundos: *análise-ação!*

Era magia? Todas aquelas portas que se abriam – as imagens que pulavam dentro da sala polonesa, onde, um dia, ensaiou Grotowski. Era Tchekhov & era...tão vivo! A vida de artistas, o amor de gente na arte. Um Manifesto! Era a síntese das tensões conservadorismo & vanguarda? Bobagem! A história de um autor jovem que sequer podia comprar uma jaqueta nova! Era Hamlet, era o lago enfeitado & Shakespeare, também. Mas do que você está falando? Era teatro! Uma cortina se abre e vemos a Lua! Não há cenário. Mas eu vejo uma nuvem em forma de piano e na minha cabeça sei que tenho que guardar aquela imagem para usar num novo texto. Tenho que escrever, tenho que escrever! Que tal escrever uma peça sobre como vivem os nossos irmãos, professores? O mel que tiro das minhas melhores flores e entrego a desconhecidos... Daqui há 200 anos? Precisamos de formas novas! Por acaso não temos de comer e beber? Bom, os senhores me desculpem falar, é muito bom ficar aqui e jogar conversa fora com vocês, mas quando estou sozinha num quarto, com um texto de teatro...o prazer é bem maior. A peça acabou, chega! Baixem as cortinas! À Moscou! Esse lago tem muitos peixes?

¹ Espíritos, conforme nos revela o pajé Yanomami, David KOPENAWA (2015).

² Ailton Krenak, em palestra na abertura do 10 Seminário de Pesquisas em Andamento, organizado pelo PPGAC - Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, em 6-09-2021, cita o que seria uma informação verbal de Kopenawa repetida a ele. O material foi impresso e lançado em 2022.

³ Além de experiência artístico-pedagógica no Brasil, na Grécia e na Itália, tinha vivido um ano no Teatro Potlach (2008), ligado à Escola do ISTA – Internacional School of Theatre Anthropology, de Eugenio Barba. Em 2008, tinha passado ainda um mês pesquisando e participando da ODIN WEEK. No Brasil, era cofundadora de uma companhia de teatro, a Estelar de Teatro, em que atuava como dramaturga e atriz, em peças que estrearam no SESC Consolação: Caim, Mestres do Jogo e Alice. E participado do Núcleo de Atores do Ágora CDT, entre 2000 e 2005.

Em mim habita a alma de Napoleão, de Alexandre o Grande, de Shakespeare e a da mais reles sanguessuga! Acho que seria melhor se você lhe desse algum dinheiro. Não compreendi nada, mas acompanhei com prazer! Bobagem! Todos os dias eu recebo telegramas de Paris! Rapé?

Impulsos, perplexidades, inquietações, energia ... que *novo-antigo* teatro era este? *Profano-sagrado*? Não me aguentava na cadeira, precisava pular para a cena, uma experiência inédita nos chamados "trabalhos de análise" que até então tinha feito, no teatro! Qual era o segredo desta *tradição-jovem*? Qual o *sacro-ofício em cena*, necessário a esta *mulher-papel*, ou *homem-papel*, capaz de ser ponte entre mundos? O mundo dos clássicos e o de hoje? O texto & a cena? Dois campos gigantescos da arte cabem em uma única figura, o ator? Que ator? "*A alma do mundo sou Eu*"? Um *novo-ator*? Ou um velho... *ator-sacerdote*? Por quais meios se faz essa *alquimia-teatro*? Nas palavras de A. Vassíliev, em aulas: "*Por uma instância que não pode ser nomeada antes, nem planejada mas só reconhecida depois que acontece. a 'ação'*"⁴ Ou ainda: "Aquilo" que só existiria no mundo visível especialmente nos teatros com consciência do invisível.

E desde então, uma palavra curta, que sintetiza tantos universos-paradoxos, no teatro, a "ação" - esse eixo central de uma tradição para o ator - é um prego cravado em minha testa.

A figura que parecia vinda de um mundo antigo e que conduzia esse *rito-pedagógico* era Anatoli Vassíliev.

-

Naquele mesmo ano (2011), Jurij Alschitz, herdeiro da mesma tradição, e seu aluno na Escola de Arte Dramática de Vassíliev, ligado ao Gitis, veio para o Brasil⁵. Uma nova porta para aquele mundo-teatro fascinante se abriu e pulei. Depois do Seminário no Brasil, segui o convite de Alschitz, e, junto com Ismar Smith, participei do *Mexican Master Programme, na Universidade Nacional Autônoma de México (UNAM) e AKT Zent*. Um programa de dois anos, com 192 horas intensivas em sala a cada semestre (768 totais em classe, mais as preparações de tarefas, fora deste período) e 84 horas de encontros extras em seminários, em países europeus. Acontecia especialmente entre a Cidade do México e Berlim. O Akt-Zent, de Berlim, centro de pesquisa teatral de Alschitz e Christine Schomalor era ligado ao International Theatre Intitute e à Unesco, que apoiavam este mestrado piloto, criado por Alschitz e que visava transmitir, conforme hoje eu entendo, os legados de uma tradição russa, renovada pela

⁴ VASSÍLIEV, 2011. Informação verbal. Anotações de aula, no Instituto Grotowski, na Polônia, num Seminário Intensivo entre os meses de maio e junho, de cerca de 290 horas de trabalho.

⁵ Um seminário intensivo no SESC Consolação, de 10 dias de trabalho em dezembro de 2011, com uma abertura pública de nosso processo, na mesma entidade.

criatividade do meu professor, ao mundo. Entre 2012-2014, mas também em 2018, por meio de encontros sistemáticos, no exterior- uma nova família teatral foi se desenhando, entre elas a artista e pesquisadora lituana Olga Lapina, com quem dividi as minhas primeiras inquietações sobre esse tal de teatro lúdico russo a que Alschitz constantemente se reportava e Vassíliev também. Percebia que eu, que já tinha experiência com Vassíliev, entendia melhor as propostas de Alschitz do que alguns colegas que ouviam tudo pela primeira vez. Desde o começo, a comparação dos herdeiros desta escola me ajudava a encontrar as ideias geradoras de uma tradição. Na presente investigação, Olga Lapina, hoje diretora teatral e professora-doutora, especialista no teatro de estruturas lúdicas, me auxilia na tradução de textos de Mikhail Butkevich, outro personagem - implícito, como muitos professores de Alschitz e Vassíliev - nas aulas que assistia entre 2012 e 2014.

Com Jurij Alschitz estabeleci uma relação. De parceria criativa, de amizade, mas sobretudo, artístico-pedagógica, mestre e discípula juntos, na investigação de uma nova linguagem para a pedagogia teatral. Era esse o objetivo dele com o grupo de atores-diretores-pedagogos-pesquisadores! Muito trabalho, orientações em cena, na escrita de textos de reflexão (dissertação)⁶, na prática pedagógica que ele assistia. Transmitia as ideias geradoras e nos instigava a criar a partir delas. Os exercícios que inventávamos, re combinando, por sua vez, os princípios da tradição, manifestavam nossa criatividade, como pedagogos: nosso entendimento dos elementos do universo que ele nos apresentava. Um trabalho exigente, poucos exercícios de fato conseguiam se estruturar nos laboratórios, passar nas provas da prática, com a qualidade que Alschitz demandava. "*Cosmogonia*"⁷, um exercício de desenvolvimento para trabalhar, entre outras coisas, a *Individualidade Criativa* que criei no Mexican Master Programme entrou na apostila compartilhada, como um dos raros nascidos do grupo. Era usado por nós do Laboratório de pedagogos e até hoje recebo notícias dele usado em diversas práticas pedagógicas no México e em outros países.

⁶ Paralelo ao meu mestrado na ECA-USP, que digeriu as enzimas de Alschitz na dramaturgia e linguagem de cena da Estelar de Teatro (DIAS, 2015), realizava uma outra dissertação: (DIAS, 2014): O ator-diretor de seu próprio trabalho: uma proposta de apropriação antropofágica da abordagem pedagógico e criativa de Jurij Alschitz para o teatro contemporâneo. Esta dissertação está na biblioteca da CUT-UNAM, no México, desde 2015. Infelizmente o processo pedagógico que vivi com Alschitz na UNAM não recebeu, no final, um equivalente como mestrado no Brasil, apesar da transformação sem igual em minha vida, e suas muitas horas de pesquisa, dedicação e escrita de dissertação.

⁷Sinteticamente, ele é desenvolvido por meio de uma provocação: "Você é um deus de um universo, perdido no espaço". Encontre um território na sala (ou no prédio todo, preferencialmente) e 3 ou 4 objetos. E nos apresente, como deus, sua "cosmogonia". O exercício pode ter muitos desdobramentos – um quadro dado pelo pedagogo, por exemplo, como uma "mudança de eras" e a incitação às transformações deste universo dentro destes novos paradigmas, por exemplo. Experimentei o exercício, ainda, nas aulas online dadas aos alunos da graduação da ECA-USP, em 2020. Aulas em conjunto e sob a responsabilidade de Antonio Araujo.

As aulas de Alschitz eram de uma elaboração, de um poder de síntese de conteúdos, de inspiração e...por que não dizer...de uma linguagem estética....que jamais tinha visto na pedagogia teatral. Ressonância? Fui logo sendo uma das poucas a quem ele escolheu para uma orientação mais direta no grupo⁸. Como herdeiro de uma tradição que tem como ideias geradoras a constante reinvenção de si, as aulas originais de Alschitz, que ainda se valia de seu talento como ator, interligando conceitos do Sistema ou de seus desdobramentos, nos ajudavam a entender, paradoxalmente, os elementos da tradição, seu caráter sistêmico. Ou nas palavras de Alschitz: trata-se de um conhecimento esférico, holístico. Generoso, ele nos deu as principais chaves para decifrar uma tradição. Mas também revelando, aqui e ali, o caráter de recombinação criativa das ideais geradoras do Sistema, que lhe davam uma palavra (hoje um pouco "*fora de moda*", segundo ele mesmo reconhece, mas uma metáfora ainda precisa): uma gramática. E Jurij, com esta gramática, criou universos inteiros. Nem tudo ele deixava nítido que partia do Sistema, embora sempre dissesse que recebeu uma herança teatral de seus mestres. Meus estudos posteriores foram estabelecendo elos entre suas ideias geradoras e formulações e aquelas mais comumente usadas no Sistema.

Mas se Stanislávski queria um novo ator, Alschitz queria um novo pedagogo, já que, para ele, o teatro deveria ser renovado pela escola! Por um caráter de "status elevado" e reconhecimento do pedagogo no mundo do teatro: como pesquisador, em laboratório constante e em diálogo com os alunos.

O que seria esse novo pedagogo? Sua síntese - hoje entendo como um diálogo indireto com Tolstoi, via Stanislávski⁹ - um canal de uma *energia-saber*, sistêmico. Aquele que tinha meios para entrar em contato com uma fonte de energia, ligada ao conhecimento teatral (o universo gerador de energia do Sistema e seus desdobramentos ao longo dos séculos XX e XXI), a misturava com seus próprios elementos, relacionados à sua alma, mais seu tempo histórico. E os transmitia para os aprendizes, numa espécie de rito-aula, em que as sínteses se faziam na nossa alma (ou no nosso *inconsciente*, termo que usava com menos frequência, na tradição de Stanislávski), demandando a participação criativa do aluno. Nenhum conhecimento era imposto. E quando falo aqui do tipo de conhecimento que a gente trabalhava e Alschitz buscava valorizar, me lembro de Krenak (2021; p. 35): "*Já era tempo desse tal do campo da*

⁸ Eu, Ismar Smith – dois brasileiros da Estelar de Teatro. Olga Lapina, já sua assistente e diretora formada no Gitis, de Moscou. E o colombiano Felipe Pérez, por sua vez, aluno de Alejandro Gonzalez Púche, seu colega de cena e de laboratório, na Rússia. Felipe é ator e professor na Universidade del Valle, em Cali, na Colômbia, no Departamento coordenado por Puche. O conceito de "família teatral" é importante na tradição artístico-pedagógica russa.

⁹ Como será explicitado, no segundo capítulo.

arte também ter a coragem de se anunciar como um saber. Ciência. E colocar em questão essa sacanagem capitalista de sugerir que ciência é tudo o que dá lucro e arte é tudo o que pode dar prejuízo".

Reflito que a tradição pedagógica russa considera a arte, em especial o teatro e a literatura, como um grande campo do saber humano. E que pode ser transmitida, não depende só de inspiração ou da genialidade do artista. O ator, tal como um músico que pratica com seu instrumento para se desenvolver, ou um pintor que faz seus esboços, deve fazer exercícios. Nós fazíamos os exercícios de improvisação e os études. Reflito que ainda temos muitos preconceitos implícitos sobre o ensino de arte e que, no fundo, só revelam a que ponto a arte parece fruto romântico de inspiração e não um campo do saber humano - transmissível. O que talvez sirva a um eterno baixo status da arte em nossas sociedades...

-

Para formar pedagogos, pessoas capazes de transmitir uma herança pedagógica explosiva que recebeu de seus mestres, o currículo era caprichado! Com aulas diárias de 8 horas (e uma demanda grande de preparações e encontros após as aulas, numa lógica de *"vida no estúdio"*). E os temas, bastante atraentes: a energia no trabalho do ator; a tensão individualidade e ensemble; a formação do ensemble; Eisenstein e a composição para o ator, etc. Preparávamos, em grupos de pedagogos, "aulas-artísticas", conforme sua orientação, em que o pedagogo-ator e diretor de seu trabalho apresentava os temas de forma estética. A maioria destas "aberturas de nossos processos" tinham a participação de professores e direção da UNAM e também alunos da graduação em teatro.

A dimensão ética e estética de Stanislávski era subjacente a toda aproximação com o material. E a de Mikhail Tchekhov. E a de Vakhtângov. E a de Vassíliev, Butkevitch... e ainda, inspirações em Eisenstein, Kandinski, Fellini, Pirandello, Dostoiévski, Oscar Wilde - a *família teatral expandida* escolhida por Alschitz. Jurij começa sempre reverenciando seus mestres, mas deixando nítida a liberdade do pedagogo em sua abordagem de recombinar diferentes heranças. E mostrou como o trabalho de Stanislávski está sujeito – sempre – a novos desdobramentos criativos. Hoje, Alschitz tece novas pontes entre o Sistema e nosso tempo: um "teatro de ressonâncias", "teatro quântico". Mas que se exercita, todo dia, na prática, como o aberto por Stanislávski. Para Alschitz, *"o ator não faz o exercícios: O exercício faz o ator!"* - seu axioma inesquecível! Que mudou minha vida. O exercício faz sim a atriz!

-

O mesmo paradoxo do exercício - que não é exatamente realizado pelo ator, mas cria este ator capaz de fazê-lo- pode ser usado para a ação. Mas é preciso que existam as condições

corretas. Cavamos um buraco, mesmo quando não há sinais de chuva. Para a chuva poder então cair, para chamar a chuva! Era uma provocação constante de Alschitz.

No meu processo, percebia deslocamentos em muitas camadas acontecendo: suas provocações incendiavam meu imaginário e me davam impulsos para a cena completamente novos. Com Alschitz, fui ganhando linguagem para entender a experiência transformadora do contato intenso com Vassíliev e sua tradição. Fui também não só me desenvolvendo como pedagoga, mas num processo interligado - já que trabalhávamos sempre, como atores (na tradição do Sistema de educar diretores, pedagogos, etc sempre por meio da experiência do ator) - descobrindo um outro eu, em cena. Que existia em relação também aos meus colegas, os objetos da sala, o tempo presente. Quando voltava para o Brasil, na pesquisa da Estelar de Teatro, junto com Ismar Smith, buscávamos as sínteses entre os conhecimentos de lá e de cá. Percebíamos que já estávamos contaminados por um novo teatro. Nossa peça *Frida Kahlo- Calor e Frio*, constelando os impulsos do México, de uma Frida Kahlo (eu, em cena) em diálogo com o mundo pré-colombiano, um Eisentein transformado pela América Latina (Ismar Smith)¹⁰, a antropofagia brasileira e a linguagem que aprendíamos com Alschitz, foi um primeiro processo deste diálogo antropofágico que buscávamos estabelecer entre estas provocações e a tradição modernista de nosso teatro. A reflexão sobre este processo foi meu mestrado na ECA-USP (DIAS, 2015).¹¹

Como os encontros aconteciam de maneira intensiva por um mês, um mês e meio, seguido de intervalos em que voltávamos para nossos países e nos relacionávamos por meio de tarefas, havia um período importante de pausas e digestões no processo. Por sua vez, quando voltávamos para nosso ambiente de laboratório, teórico-prático, levávamos para lá elementos dos dobramentos que fazíamos no Brasil: nos apresentamos, de maneira inédita no grupo, com apoio da UNAM e USP¹², no Museu Frida Kahlo e no Centro de Alschitz, o *Akt-Zent*, de Berlim. Alschitz, muitas vezes se referiu a este fluxo, esta orientação criativa, brasileira e antropofágica que trazíamos ao grupo como nutridora de nossa relação e do coletivo.

¹⁰ De família de origem russa e ucraniana.

¹¹ E o livro *Frida Kahlo- Calor e Frio: um Caminho para a Palavra performativa*. DIAS (2016).

¹² Via Edital de Difusão Cultural e Científica da Pro-Reitoria da USP, de 2013, que nos permitiu levar a companhia Estelar de Teatro inteira para o México e Berlim, conforme conto em *Frida Kahlo - calor e Frio: Um Caminho para a palavra performativa* (DIAS, 2016).

Aém disso, nós brasileiros, tínhamos, por conta da rara orientação direta de Alschitz em nossa dissertação, mais tempo com ele, além das 892 horas comuns. Ao longo de alguns anos ainda, ele vem várias vezes ao Brasil.¹³

Mesmo depois do Mexican Master Programme, meu "inconsciente" - na tradição do Sistema para nomear a instância dentro de nós que faz sínteses inesperadas entre diversos conteúdos e de maneiras imprevisas e incontroláveis¹⁴ - continuou digerindo e produzindo novos entendimentos destes anos, na prática artístico-pedagógica no Brasil e outros países¹⁵. Entendo – ou seja, sinto no meu coração¹⁶ - o que é ensinar, aprendendo. Os livros sobre o Sistema e seus herdeiros foram, ao longo dos últimos anos, e especialmente no período compreendido por esta investigação, me ajudando a dimensionar a prática que vivenciei e vivencio com esta tradição. Alschitz nos fala que a função do diretor e do pedagogo é criar as condições para um aprendizado acontecer e às vezes, os "insights" e as maiores revelações acontecem nas pausas, depois de anos, se o trabalho, concreto, prepara o terreno. Havia um buraco esperando. E a chuva vem caindo... Aqui revelo meu mestre neste caminho do Sistema: Jurij Alschitz. Da árvore de Vassíliev, Butkevich, Knebel, M. Tchekhov, Stanislávski.

Recebi de Alschitz uma das poucas cartas de confiança para dar aulas e escrever sobre essa tradição¹⁷. Não tem valor material. Mas eu sei, na relação de anos de confiança e de prática continuada com um artista-pedagogo desta tradição - que se passa, sobretudo, oralmente e num processo desenvolvido ao longo dos anos – o que esse papel, esta carta, significa.

A minha prática pedagógica - no Brasil e em outros países em que, por minha vez, sintetizei e transmiti esses legados, também me possibilitou tecer sínteses entre ideias do Sistema. É uma linguagem-mãe, que ama desenvolver novas palavras. E não canso de me

¹³ Já havia trabalhado ainda com o Grupo Galpão, em Minas Gerais, em 2010-2011. E com a cia Balagam, dirigida por Maria Thaís, em São Paulo, 2008. Posteriormente, em 2014, faz um seminário ainda com a Estelar de Teatro na Casa das Rosas, entre outras atividades artístico-pedagógicas.

¹⁴ Stanislávski usa os termos "inconsciente" e "subconsciente" de maneira bastante particular e sem distinção (VÀSSINA e LABAKI, 2015). O mesmo faz M. Tchekhov. Para dialogar melhor com nosso tempo e suas descobertas, preservando ainda a ideia geradora de Stanislávski de uma instância fora de nossa consciência, vou priorizar a palavra "inconsciente" no trabalho.

¹⁵ Dei cursos e workshops transmitindo sínteses pessoais provocadas pelo encontro desta tradição no México - na UNAM, no Centro Cultural de Oaxaca e também na Escola Superior de Artes de Yucatán - entre 2014 e 2015. No AKT Zent, de Berlim, em 2014. Na Itália, em 2015, no Teatro Potlach, no contexto do Festival Flipt, do ISTA (Escola internacional de Teatro Antropológico) em que fomos com a Estelar de Teatro. No Brasil, em diferentes contextos, como no Circuito TUSP de Teatro. Todas estas experiências pedagógicas junto com Ismar Smith Rachmann. Recentemente, na finalização desta tese, em 2022, conforme relatarei nesta introdução, em Paris e na Lituânia, sozinha.

¹⁶ Stanislávski (2012) diz que entender, para o ator, significa sentir.

¹⁷ No Brasil, Ismar André Smith Rachmann, ator, diretor e pesquisador teatral também tem esta carta de confiança.

espantar com a interdependência de seus elementos quando aceitamos mergulhar em seu universo-linguagem naquilo que minha consciência permite que eu entenda hoje – o sistema é um universo de meditação e prática para uma vida. Como tudo na vida: quanto mais nos damos a algo, mais este algo nos devolve a vida. Nos últimos meses, chamada para dar aulas em lugares distintos como a Academia de Teatro e Música de Vilnius, na Lituânia (a LMTA)¹⁸ e no Théâtre de L'Opprimé, de Paris, novas sínteses se processaram na escrita, combinações de seus elementos. Percebo ainda, nestas andanças no Brasil e no mundo, que muitos elementos da tradição pedagógica que desdobro também são relativamente desconhecidos globalmente em suas implicações éticas e estéticas. E como os aprendizes, alunos, atores profissionais, pesquisadores do sistema se dizem nutridos e energizados quando recebem mais informações sobre as partes mutiladas do Sistema. Que não existem tão disponíveis ainda em livros. A história do Sistema, que vamos abordar, mostra que muitos legados de Stanislávski foram apagados, distorcidos, mal compreendidos devido a uma série de fatores dentro e fora da Rússia:

Somente a partir de 1986, na época da Perestroika, foi possível abrir todos os arquivos de Stanislávski e publicar muitos materiais que tinham sido guardados lá. A última coletânea de suas obras, em nove volumes, que saiu no período de 1988 a 1999, com edição geral de Anatóli Smeliánski, é, até agora, a publicação mais completa de seus escritos. Mas é óbvio que pesquisadores de seu legado descobrem sempre novos materiais, não apenas no arquivo principal, mas em vários arquivos particulares, inclusive em alguns estrangeiros. (VASSINA e LABAKI, 2015. p. 108)

A pesquisa ainda se justificava pela observação difundida que os legados de Stanislávski nos últimos anos chegavam aos pesquisadores com mais precisão especialmente por meio dos diretores-pedagogos que foram alunos de alunos de Stanislávski: a tradição da árvore e da família teatral russa¹⁹. Havia toda uma escola dentro de cada um dessas pessoas de teatro que se expandiu fora da Rússia, realizando, estranhamento, um sonho de Stanislávski no começo do século XX: um laboratório internacional de atores! Afinal, no século XXI, o laboratório é um lugar físico e também um projeto itinerante que atravessa muitos países. Quando encontramos pessoas das mais diferentes procedências, espalhadas pelo mundo - alunos de Vassíliev, Alschitz e ainda de Shapiro, especialmente - e que, no que se pese todas as diferenças de origem, parecem ter um vocabulário comum e imaginário pedagógico próximo, percebemos um parentesco, de escola, uma linha invisível se formando em muitos países. Isso me aconteceu algumas vezes: identificar, por estranhos caminhos, uma família teatral, mesmo que de primos mais distantes.

¹⁸ Vaidybos ir Režisuros Katedra.

¹⁹ Elena Vássina, quem difundiu esta análise, no Brasil, repete isso em aulas e palestras sobre o Sistema.

Portanto, esta investigação é, primeiramente, sobre uma tradição teatral que atravessa minha vida, por caminhos tortuosos - histórico-políticos-econômicos únicos do fim do século XX e início do XXI - que levam diretores-pedagogos russos, herdeiros de uma tradição nutrida e desenvolvida no seio de um país de pulsante vida teatral, a expandir seus laboratórios pedagógicos para o exterior. Graças a estes eventos históricos que começam nos anos 1980 na Rússia pude conhecer meus mestres. Que chegaram e transformaram, por caminhos inimagináveis anos antes, toda a vida desta brasileira. No Brasil, junto com outras pessoas, sou um elo desta árvore que, desde a Perestroika, tem ramos em muitos países, com a atuação dos diretores-pedagogos herdeiros desta tradição, no mundo.

E, especialmente, sobre uma graça: a descoberta da ação e suas ideias geradoras. Em sua relação ainda com a análise para o teatro. Um presente que recebi ao longo de muitos anos de estímulos e pedaços de sentidos depositados em meu "inconciente". E que, de repente, explodiam no aqui-agora no palco e na prática pedagógica. Entender é ser capaz de sentir, no Sistema. Entender é poder fazer. Todo ator deveria ter direito à graça d' a Ação! Que quando acontece, produz êxtase, no palco!

-

A ação, na cena, é o grande legado de Stanislávski para o teatro. E ainda assim, envolta em tanta fumaça. Perto dos meus mestres, tudo era nítido. Mas quando chegava em outros contextos, o espanto era tanto quando escutava as certezas sobre o Sistema: "*realismo psicológico*", "*gênese do personagem*", "*trabalho de mesa pela razão*". Tantas certezas difíceis de dialogar, simplificando, tirando do contexto, mutilando mesmo uma tradição pedagógica tão rica. Seria ainda "*ultrapassada*" e sem nada a oferecer ao ator hoje: minha hipótese é justamente o contrário! E talvez a questão mais sutil de todas, porque envolve verdades e mentiras: "*Mas Stanislávski mudou seu enfoque e descobriu a ação física no Último Estúdio, não*"? Sim. E não. Buscaremos traçar um caminho que nos permita compreender e contextualizar a pérola do Sistema: a ação com sua profunda, bela, inseparável integralidade ética e estética. A ação é o que faz o ator! (Não só aquilo que o ator faz...)

-

Esta pesquisa sintetiza então 12 anos de muitas inquietações artístico-pedagógicas. No contexto do doutorado da ECA-USP, sob a orientação atenta da doutora Elisabeth Silva Lopes, com seu interesse pelas diversas linguagens da pedagogia teatral. Se inicia em 2017, atravessa uma longa pandemia e um fecundo doutorado Sanduíche na Universidade Paris VIII, na França, em que recebe também a co-orientação de Stéphane Poliakov.

É dividida em duas partes, que expressam mudanças no tempo em que foram feitas e novas percepções. O capítulo 1 e 4 têm uma ligação direta com o projeto inicial: o legado de Stanislávski desdobrado na cena de estruturas lúdicas como uma linguagem nutridora do ator contemporâneo. Linguagem indissociável do caminho da *Análise-Ação*, a síntese de Maria Knebel. Buscava ainda situar algumas inestimáveis contribuições desta rara diretora-pedagoga do século XX, professora dos maiores e mais inventivos nomes da cena russa das últimas décadas. E um pouco da história desta árvore teatral a que pertencem meus professores – Alschitz e Vassíliev fundamentalmente, num resgate histórico que nos ajudaria a entender um pouco da história artístico-pedagógica do teatro russo neste último século. Fundamentalmente no escopo da linha desta herança a qual me refiro: nos limites e recortes da pesquisa, já que a Rússia foi um celeiro tremendo para o teatro.

Meu deleite e espanto como as inventivas, estéticas, paradoxais, divertidas, profundas análises de meus professores – que me davam impulsos para a ação - motivavam o projeto. Queria compartilhar este caminho que intuía poderia nutrir outros atores e pedagogos. E mais, uma ideia fundamental para qualquer ato criativo dentro desta escola: o desenvolvimento da *Individualidade Artística* do ator, algo que parece - se não passar despercebido no Sistema - pelo menos não compreendido como o elemento essencial que é. Uma ideia geradora, que se relaciona com outras, tem uma gênese histórica e desdobramentos. Sendo o ator meio e instrumento da arte teatral, ele é também uma espécie de canal a ser lapidado, uma obra por si mesmo. Os impulsos todos generosos e múltiplos que recebi para desenvolvimento de minha individualidade artística - pelo contato com o mundo estético e exercícios - me pareciam um elemento fundamental para a pedagogia desta escola. O desenvolvimento da Individualidade Artística é um processo sem fim na vida de um criador.

Assim, para essa primeira parte, tinha material da prática a ser analisado. E ainda muitos livros sobre a tradição pedagógica russa comprados no escopo do Mexican Master Programme (e o México tinha então muito mais referências bibliográficas sobre o Sistema que o Brasil). E ainda livros dos anos em que morei na Itália²⁰, sempre preocupada em trazer bom acervo de referências bibliográficas nas malas sobre teatro. Material que só seria publicado no Brasil anos depois: Knebel, Toporkov e Stanislavski em traduções diversas.

Se no ambiente das aulas da pós-graduação na ECA-USP, durante meu mestrado e doutorado, escutava sobre a crise do texto e cena do século XX, entendia que, exatamente na escola russa e vinda da tradição do mal compreendido Sistema de Stanislávski, haviam chaves

²⁰ Em 2008, no Teatro Potlach. A vida na Europa, então, tornava mais acessível a compra de livros em vários países europeus que não chegavam com facilidade ao Brasil.

teórico-práticas para novos paradigmas não só sobre a relação texto e cena contemporânea, como, inclusive, apontavam para outros modelos de leitura da história do teatro. Aqui faço um parêntese: minha prática pedagógica no Brasil começou como professora de História do Teatro.²¹ E narrativas de emergência de um teatro pós dramático como superação de supostos elementos totalizantes existentes no texto teatral, me pareciam não considerar a própria história do teatro, em boa parte da Europa. Especialmente a falta de linguagem teatral do teatro que somos herdeiros - o Renascentista, na medida do "*homem sobre todas as coisas*" - e de seus "eruditos" que recebem os textos clássicos e sem conhecimento de teatro, fazem dele uma declamação que nunca foi na Antiguidade Clássica ou no Período Medieval. Encontrei referências bibliográficas fundamentais para pensarmos em outras possibilidades para a relação texto e cena do século XX, no início da investigação: além dos livros sobre Stanislávski que começaram a chegar no Brasil trazendo informações novas para o Sistema e que se somavam a obras que já tinha encontrado no exterior. Destaco o trabalho de DUPONT (2007) que nos propõe uma compreensão desta crise e um olhar sobre a história do teatro alternativo aos expressos pelas obras mais conhecidas sobre a cena do século XX.

Dupont finalmente me deu confiança, linguagem e perspectiva para superar uma angústia sobre certa narrativa da cena contemporânea mais difundida e buscar um outro espaço teórico para inserir as contribuições do Sistema. Essas reflexões estarão no fim do capítulo 3 e 4, ligadas às principais hipóteses desta investigação: a centralidade da ação no Sistema não só como elemento que expressa a própria criatividade do ator – eterna busca de Stanislávski. Mas como o elemento *si ne qua non* para a transposição do texto literário em cena. E, desta forma, possibilitando as relações de diálogo e nenhuma subserviência ao texto, sonhadas pelos teóricos da cena contemporânea. Grandes contribuições ao teatro de um Stanislávski que, apesar de ser associado apenas à própria invenção da função de diretor, conforme ela se desenvolve no século XX, foi ainda um incansável estimulador do artista no ator (ou o contrário de um ator que somente obedece ao diretor, que seria o "verdadeiro criador"). Ao resgatar o status único do ator no teatro, Stanislávski nos ajuda a superar os elementos aristotélicos que dominam o teatro há séculos, permitindo a volta da cena como comunhão com o público, através de um ator que estimula a imaginação criativa da plateia.

No período do doutorado, destaco ainda curso com a pesquisadora russa Elena Vássina, na FFLCH-USP²² que me permitiu novas compreensões do legado de Stanislávski. Aqui

²¹ No curso de formação de atores do TUCA-PUC, em 2004. Depois assumi as aulas de "interpretação" também.

²² Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, associado a infelizmente extinta área de Literatura Russa.

comecei a destrinchar, de maneira mais concentrada, a origem de ideias geradoras que tinha recebido de meus professores em sua relação com certa história cultural russa, um processo que continuou com as novas bibliografias, que encontraria no exterior, anos depois.

Paralelamente, neste momento inicial da pesquisa, dei muitas aulas: no curso de formação de atores da graduação da ECA-USP²³, no Teatro Estelar, no AKT-Zent, de Berlim. E, da prática, emergia a difícil compreensão pelo aluno da ideia de ação e tudo que ela envolvia na Tradição Pedagógica Russa. Uma ação que nasce da totalidade do ator. Na tradição pedagógica que conheci, nada pode acontecer disvinculado do espírito, que pode se expressar também através dos impulsos do texto. Ação na sua linha ou articulação física sim, mas entrelaçado ao espírito, já que o ser humano ator é integral. Neste momento, comecei a perceber uma certa tensão entre o entrelaçamento ético e estético que trazia como parte do legados de meus professores e algumas pesquisas que chegavam com aportes do último Stanislavski e a expressão "*ação física*", que geravam dúvidas nos estudantes. Percebia que isso era um campo que demandava novos desdobramentos, A ideia, vinda do nome, de que seria uma *ação física*, só dependente da esfera do corpo e da materialidade do ator, trazia um pouco de confusão sobre os legados de Stanislávski. Percebi que seria bastante útil buscar expandir e pesquisar a ideia de ação no Sistema e o vocabulário de Stanislávski para dar conta destas dúvidas dos alunos, com material escrito também.

Nas referências bibliográficas estudadas fui dimensionando ainda mais o impacto da ditadura soviética sobre o Sistema. Comecei a intuir o motivo de meus professores jamais terem usado a expressão "*ação física*"²⁴, embora tenham sempre desenvolvido a ação em muitas linhas, entre elas a física. Na tradição de Knebel ainda, da qual eles eram herdeiros, a ação era uma instância síntese de muitos elementos do Sistema. A ideia de análise-ação, com tudo que ela constela, começou a aparecer, subterrâneamente, como eixo preferencial da investigação. A investigação bibliográfica deste momento aumentava meu interesse sobre o trabalho de Stanislávski e seus primeiros colaboradores – mas sentia que exatamente a prática de muitos anos me ajudava a compreender, identificar a interrelação dos elementos com mais facilidade e intuir entre os espaços dos não ditos, bem como não conseguir aceitar certas narrativas simplificadoras sobre a "ação". Mas aqui trago de novo a brilhante expressão de Kopenawa sobre os xapiris (ou espíritos na sua tradição) que abre esta introdução e pesquisa. No paradoxo

²³ Minhas aulas na Graduação da ECA-USP aconteceram em 2018, para a turma de Interpretação (terceiro ano) e em 2020, teórica no Primeiro semestre e teórico-prática, no segundo semestre. Este último semestre junto e a convite do professor Antônio Araújo (para alunos do primeiro ano da graduação).

²⁴ Grotowski, por sua vez, teria popularizado a expressão.

que dialoga tão bem com a tradição pedagógica russa: os espíritos só aparecem para aqueles que os veem... Um livro pode significar coisas diferentes para quem já experimentou aquilo que é falado e encontra uma confirmação do caminho. Dificilmente um livro para teatro pode ensinar teatro, mas apenas confirmar intuições da prática.

Imaginava então que seria desejável e necessário me aprofundar sobre a ideia de ação no escopo do Sistema que, conforme estudava em muitas investigações, Stanislávski teria aberto nos últimos anos de vida. Um artigo de Vakhtângov, encontrado em francês²⁵, ainda no Brasil, no começo do doutorado, em 2018, começava a abalar profundamente esta crença (da ação como legado de um “último Stanislávski”), embora novas pesquisas sobre o último estúdio contassem outra história. Mas o enfoque final da investigação só apareceria naquele que considero o seu segundo momento, após a pandemia de COVID-19.

Esta investigação, portanto, atravessou uma pandemia e o aprendizado de um tempo em que não temos controle do tempo. Lutos. Luto. Coletivo e pessoal. É um renascimento: a possibilidade do doutorado-sanduíche, na Paris VIII, sob a co-orientação de Stephane Poliakov, professor do Departamento de EA 1573 Scènes du Monde, então chefe do Departamento de Teatro da faculdade de Artes, Filosofia e Estética da universidade²⁶, em 2021. Graças ao apoio do Edital Capes Print. Poliakov é ator, diretor, teórico, profícuo autor de artigos e livros sobre o o trabalho de Stanislávski, A. Vassíliev e a tradição pedagógica russa, incansavelmente buscando situar suas ideias geradoras diante de muita má compreensão de seus contextos históricos, políticos, sociais e culturais. Franco-russo, ex-aluno de Vassíliev, um conhecedor profundo da linguagem que eu buscava. E com profunda experiência de escrita sobre este assunto e diálogo com a academia. Poliakov, além de seus livros e inúmeros artigos fundamentais nesta pesquisa, também me deu entrevistas, indicou bibliografia, me forneceu, inclusive, um estenograma, que ele traduziu do original, com os relatos de ensaio d'*As Três Irmãs, de Tchekhov*, por Nemirôvich - Dâchenko por meio do qual estabeleço um diálogo com seus aportes à tradição pedagógica russa, no quarto capítulo.

Tive reuniões e acompanhei ainda as aulas práticas de Poliakov, feitas em parceria com outro excelente professor francês, ex-aluno também de Vassíliev, Hughes Badet, na Paris VIII. Badet era quem, em 2021, passava mais tempo com os alunos da graduação: pude ver

²⁵ "À ceux qui écrivent sur le Système de Stanislávski". In: VAKTÂNGOV (2019; p. 264-266). Será assunto do capítulo 3.

²⁶ Tinha sido selecionada para o Doutorado-Sanduíche em 2019, num edital anulado pela Pandemia. Posteriormente foi possível acessar ao edital, em nova seleção de 2020, para partida no começo de 2021.

treinamentos com os mesmos princípios daqueles que realizei por tantas e tantas e tantas manhãs, com Alschitz. Um vocabulário comum. Uma lógica da cena, da análise-ação.²⁷

Não posso deixar de mencionar as aulas de Badet que acompanhei no Conservatório de Paris e uma abordagem da cena de estruturas híbridas e lúdicas pela análise-ação - Tchekhov e Pirandello, sim. Mas também Platão, na tradição de Vassíliev: que maravilha ver os diálogos clássicos, nada simples, inspirando as ações verbais dos jovens aprendizes. A análise-ação e as aulas de Hughes, dentro de uma tradição pedagógica russa que analisava de pé e veloz já incitava a experimentação, nos études, me revelou Ionesco e suas estruturas semelhantes às de Platão. Um processo teórico-prático inesquecível que alimentou meu interesse sobre a potência desta abordagem pedagógica - que impulsionou o começo da minha história com os russos - e que pedia cada vez mais espaço na investigação.

No aspecto prático, ainda, nesta segunda fase da pesquisa, em Paris, destaco um Seminário Intensivo com Tatiane Stepantchenko, que, como meus primeiros professores russos, foi aluna direta de Knebel. Trabalhamos Tragédias Gregas por meio da análise-ação, na Arta, o Centro de Pesquisas da Arte do Ator, coordenado, então, por Jean-François Dussigne, professor da Paris VIII, que também deu contribuições para esta tese. Muito embora já tivesse experimentado elementos da forma do texto, do estilo do autor e, especialmente, como sua estrutura movia a ação, com a pedagoga entrei em contato com questões de ritmo das frases e musicalidade nos études com os textos clássicos gregos dentro da tradição pedagógica de Knebel. Tatiane, que se apresenta como aluna de uma Knebel bem madura, em seus últimos anos de vida, também me deu informações valiosas sobre os legados de sua professora, em entrevista (2021).

Dussigne e Badet me instigaram a ir à Lyon, na ENSATT – L' École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, em que Vassíliev, como convidado chefe do Departamento de Direção, entre 2004 e 2008, dá um dos seus mais importantes cursos. Marquei horário na biblioteca, resolvi os trâmites da viagem e fui. Era a primeira que consultava o brilhante acervo na biblioteca da ENSATT, ao longo de todos estes anos, como me informou o atencioso responsável pela biblioteca e que conhecia a importância do material: Christophe Demars. Passei dias e dias nesta biblioteca, com um fone de ouvido, num espaço especialmente reservado para mim, transcrevendo as aulas. Um material fantástico, uma síntese da tradição

²⁷ Assistindo suas aulas, verifiquei como a análise-ação era potente na prática, com textos da literatura, e mesmo nas turmas mais iniciantes (minha mais forte experiência da análise-ação, até então, era com textos de Tchekhov. Alschitz usava outro tipo de abordagem – para lidar com o universo literário e o diálogo com outras artes - que bebia na análise pela ação, mas propunha exercícios diversos).

pedagógica russa incrível, em anos de trabalho. Esse material alimenta minha investigação e olhar. Mas mesmo tendo ido até lá em duas viagens – com recursos próprios - numa prorrogação da Bolsa Sanduíche sem Ônus Capes²⁸, sua riqueza merece mais dedicação, que pretendo desenvolver numa próxima investigação.

Mas, na experiência do Doutorado-Sanduíche, além da possibilidade de entrevistas diversas destaco, especialmente, as referências bibliográficas inimagináveis que encontrei em Paris. Nas bibliotecas da Paris VIII e nas Bibliotecas públicas de Paris – e ainda nas livrarias especializadas em teatro – me deparei e devorei um material explosivo sobre Stanislávski. Uma bibliografia que não chegou ainda ao Brasil. E que percebia que a facilidade que tinha com as línguas em que estavam escritos - inglês, francês, italiano e espanhol – poderiam ser de grande ajuda a muitos pesquisadores brasileiros, trazendo este material bibliográfico para outros que não tiveram a possibilidade de estudar outras línguas - a esmagadora maioria no nosso país.

Encontrei trabalhos de muitos pesquisadores sérios que se debruçam sobre os legados de Stanislávski buscando reconstituir a história do Sistema, resgatar os conceitos deturpados pelas traduções, pelo regime soviético; pelo medo de Stanislávski do Regime soviético; até pelas narrativas de seus discípulos e falsas oposições. Li muito – encontrei bibliografia antiga na Europa, novíssima. Toda essa investigação alimentou um olhar sobre o Sistema que se transformava enquanto transformava minha tese. Comecei a fazer pontes mais evidentes entre o que tinha aprendido com meus professores e as origens destas ideias, no Sistema.

Mas ainda encontrei referências bibliográficas primárias, material que acreditava que só encontraria na Rússia, por uma série de opiniões que buscavam me dissuadir da investigação por não dominar ainda o russo, uma falha no meu currículo que um dia pretendo redimir. Mas ao entrar em contato com o material, eu tinha dois aliados – a linguagem do teatro e uma abertura que me permitia ver os Xapiris no Sistema - e isso podia me ajudar. Apostei! Encontrei, então, um material que produziu intensas reverberações em mim: não só sobre a história do teatro russo e as vozes de seus principais expoentes: conheci melhor Vakhtângov por seus diários, seus relatos de investigação; Nemiróvich-Dânchenko por seus textos teóricos e artísticos; por suas memórias; ouvi as aulas de Mikhail Tchekhov de sua própria voz, num conjunto de aulas gravadas da década de 1950; conheci ideias sobre o teatro de Iuri Liubimov, li cartas de Sulerjítiski. E...especialmente...o material que transformaria definitivamente minha

²⁸ Recebi a importante Bolsa Capes Print para o doutorado Sanduíche no exterior por 6 meses. Mas mesmo tendo a possibilidade de prorrogação no edital e tendo sido prejudicada inicialmente pela Pandemia, especialmente antes da vacina chegar à França, nos primeiros meses de 2021, não consegui a prorrogação da Bolsa com Ônus Capes, naquele momento do governo brasileiro. Mas sim, uma prorrogação por mais 6 meses "sem ônus Capes".

perspectiva e escrita: As cartas de Stanislávski, os registros de ensaios; suas notas artísticas de 1908-1913. E os inestimáveis registros dos encontros de Stanislávski no Estúdio de Ópera do Bolschói²⁹.

A leitura de Vakhtângov, Markov e o diálogo mais estreito com M. Tchekhov abalou minhas crenças construídas por algumas leituras de pesquisas sobre a ação como algo relacionado a um "último Stanislávski". Ao mesmo tempo em que compreendia melhor as necessárias adaptações que Stanislávski precisou fazer para seu Sistema sobreviver durante a ditadura soviética (e ele mesmo sobreviver!), buscando atenuar seus elementos espirituais, sem os quais exatamente a ideia de individualidade artística e ação são difíceis de entender.

Li muito. E muito. Fontes primárias, secundárias, de pesquisadores seríssimos. Se de fato já tinha um diálogo com o Sistema aberto pela prática, compreendi especialmente mais questões do legado específico de Stanislávski ouvindo e comparando os "rebeldes do Sistema".

O período do Primeiro Estúdio se tornava cada vez mais inquietante, modelo de experiências que eu mesma tinha vivido um século depois. E chave para as principais questões do Sistema.

Um dos aspectos mais interessantes foi reconhecer exercícios ou ideias geradoras de exercícios e práticas vivenciadas nos relatos do Primeiro Estúdio ou em formulações nos colaboradores do Sistema.

E aqui reflito o papel de desinformação das narrativas sobre a herança de Stanislávski e a dificuldade de escaparmos dele. Mesmo curiosa, lendo muito, deixei dois materiais para o final – um por serem encontros de um Estúdio de Ópera do Bolschói. Na minha ignorância, amparada por tantas pesquisas que garantiam que a ação era algo especialmente do último estúdio, pensava que deveria se tratar de outra abordagem pedagógica de Stanislávski - sabia que ele era eclético e de muitos interesses. Na minha ignorância, pensava buscar aquilo que poderia alimentar o ator, não o cantor de ópera...talvez uma própria falta de contato com a ópera aqui no Brasil. Deixei para depois ainda as notas artísticas de 1908 a 1913, os anos iniciais do Sistema: um clichê que se transformou em amarra na minha mente me fazia supor que nestes anos de Stanislávski não acharia nada em notas esparsas que questões sobre a memória afetiva.

Quanta bobagem! Nestes dois materiais encontrei não só uma visão apurada do Sistema e de sua transmissão, com formulações precisas sobre questões incômodas e difíceis, como elementos que mostram, com todas as letras, a existência da "ação" no Sistema, conforme entendida nas suas implicações éticas, estéticas e na integralidade do ator, desde seus anos

²⁹ Todos estes materiais se encontram, explicitados, ao longo do trabalho.

iniciais. Todos estes elementos depositados no meu inconsciente e misturados às minhas práticas foram criando, por sua vez, as sínteses desta escrita. Percebi que entender a linguagem do teatro – inclusiva, num tempo que pede novos paradigmas para a pesquisa - pode ser ainda uma boa porta de entrada para o Sistema. Na escrita da tese, o eixo foi se revelando, à revelia da minha consciência inicial, ao redor daquilo que mais me apaixonou desde o primeiro momento com esta tradição: a *Análise-Ação*.

-

O trabalho, portanto, busca várias portas para dialogarmos com as ideias de análise-ação, constelando desde a história do teatro russo, aos elementos do Sistema necessários a uma relação consistente com essa ideia original.

No capítulo 1 e 4 temos conversas mais diretas com a análise para o teatro; e nos capítulos 2 e 3 as heranças do Sistema que nos permitem entender a chave ética-estética da ação. Mas se o capítulo 1 e o 4 estão mais ligados entre si, porque temos o 2 e o 3 entre eles? Pelo caráter sistêmico do assunto: sem um bom diálogo com a ideia de ação não se entende que tipo de relação com o texto a tradição pedagógica russa desenvolve, sequer que linguagem cênica - relacionada ao estímulo a um novo ator- Stanislávski criou para dialogar com o texto, sem ser subserviente a ele. A ação é uma chave para compreendermos porque, mesmo sendo uma tradição com a forte presença de um texto, não significa um teatro textocêntrico em hipótese alguma!

No capítulo 1, trago um pouco da história do teatro russo contemporâneo, alguns dados do que teria acontecido desde Stanislávski e os anos de fechamento soviético que abriram as condições para a provocativa cena russa contemporânea - que conhecemos após a perestroika. Localizo que o leitmotif pedagógico e de criação de um novo ator atravessa o século, bem como a ideia de lançar pontes para um teatro futuro, pelo caminho da síntese de muitas enzimas nutritoras da tradição teatral e de outros campos do saber. É uma tradição em que a renovação do teatro passa necessariamente pela pedagogia do ator! Desenvolvendo o tema e especialmente a tradição da análise-ação, trago a perspectiva de Knebel como alimento para os movimentos mais fecundos no teatro russo do século XX – aqueles momentos em que há reencontros com a tradição de Stanislavski, como a época que se seguiu à morte de Stálin. Knebel, como pedagoga, é árvore mãe de onde saem ainda os dois galhos principais do que se conhece como teatro lúdico, mas mais precisamente, de estruturas lúdicas. Ou ainda, teatro de jogo russo. Não temos um termo equivalente no Brasil.³⁰ Nos limites desta investigação, trago ideias nutritoras de

³⁰ Essa foi uma questão de longas discussões com Poliakov, que sugere a precisão do nome "teatro de estruturas lúdicas", ou ainda "teatro conceitual". O segundo nome acredito levar a um universo de associações diferente do

Vassíliev para a pedagogia do ator contemporâneo e apresento Mikhail Butkevich³¹, especialmente no Brasil, desenvolvendo caminhos que comecei em artigos desde 2018, aqui com trechos inéditos traduzidos e analisados de sua obra.

O capítulo 2 é dedicado às bases éticas e estéticas do nascimento do Sistema, indissociáveis de seus elementos principais, como o tolstoísmo, a forte espiritualidade da Era de Prata, o Modernismo Russo; uma reflexão das heranças do Sistema que envolve desde as questões da censura soviética aos tabus culturais do século XXI dificultando a compreensão de seus elementos "espirituais", indissociáveis do universo abordado; neste capítulo ainda trataremos as fundamentais contribuições das ideias e estruturas dos estúdios - invenção desta mesma tradição pedagógica - ao Sistema, com foco especialmente no Primeiro Estúdio, liderado por Leopold Sulerjítiski. Por meio do Primeiro Estúdio (1912-1924)³² modelar em traduzir a ética para a língua da materialidade cênica, busco construir a hipótese que aqui se desenvolveram potentes experiências que nos ajudam a entender a ação cênica, traçando a hipótese que ela é não só uma instância fundamental à herança de Stanislávski, como existe desde o início de sua aventura de ligar teatro e pedagogia, conforme já revelamos.

No Capítulo 3, o coração do trabalho, abordaremos os "enfants terribles" do Sistema, que, com suas supostas "traições", revelam, paradoxalmente, elementos escondidos do legado de Stanislávski. Buscando apresentar, refletir e analisar formulações de E. Vakhtângov e Michel Tchekhov, em conversas com Stanislávski, buscaremos elementos para entender melhor o inseparável campo ético e estético de onde parte a ação cênica e suas relações com a Individualidade Criativa do ator. O capítulo ainda sugere contribuições explicitadas pelos rebeldes para possíveis desdobramentos do *Sistema* em *Sistemas*: o desenvolvimento de suas potências implícitas no teatro de estruturas lúdicas russo contemporâneo.

No capítulo 4, com os elementos dados, voltamos a refletir sobre as ricas relações com o texto teatral na tradição pedagógica russa, que impulsiona a própria linguagem do teatro,

que quer este teatro, que trabalha sim com conceitos, mas de maneira muito ligada à materialidade da cena. O livro em que Vassíliev fala mais sobre isso usa especialmente a expressão *teatro lúdico* e de "*estruturas lúdicas*" e foi feito e publicado na França, em 1999. Ultimamente, ele se utiliza mais – conforme observo – da terminologia do "teatro de estruturas lúdicas". Natália Issáeva, tradutora e grande colaboradora de Vassíliev, profundamente ligada à transmissão de seu legado na Europa – fazendo pontes e tecendo projetos – falava de um teatro lúdico ou de estruturas lúdicas, quando queria precisar a ideia. É dela a sugestão-aprovação que se utilize, preferencialmente a obra "Sept ou huit leçons de théâtre"(Vassíliev, 1999) para apresentá-lo.

A ideia de teatro lúdico no Brasil é associada à ideia de jogos teatrais, desprovido do campo do texto, muitas vezes. Não é o caso deste teatro. Ao longo do capítulo 1 desdobraremos as ideias que o tornam único. E no capítulo 3, numa síntese de diversos elementos, poderemos entender mais de suas especificidades e precursosres.

³¹ Dias, V. C. (2018). Dos textos de Anton Tchekhov a uma nova escrita cênica: a tradição do teatro lúdico russo. *Sala Preta*, 18(2), 143-157. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i2p143-157>

³² Se transforma, em 1924, no Teatro de Arte II. Análise, especialmente, seus primeiros anos.

desde o século XX. Aqui desenvolvo outra hipótese central da pesquisa: ao criar um dispositivo próprio de atores – a ação cênica - algo que, ao mesmo tempo em que nasce de uma relação complexa com o texto, permite à cena um diálogo e nenhuma subserviência à literatura teatral - Stanislávski fornece, de maneira inédita na história do teatro, um apoio único e potente ao ator da cena contemporânea. É a ação que permite, na tradição artístico-pedagógica aberta por Stanislávski, que o texto não seja o tal regente da configuração cênica, como criticado por tantos que analisam o teatro do fim dos séculos XX e início do XXI. O texto é, inclusive, aquele que pode fornecer impulsos para a ação - a palavra é um elemento potente e em pé de igualdade com outros do teatro, à medida em que o teatro, por si mesmo, tenha linguagem para dialogar com ela. Num século que privilegiou a direção, é da "velha escola russa" que se revela após perestroika – que nos permite "corrigir" equívocos na compreensão dos elementos do sistema - que o ator tem um sólido apoio para as exigências da cena contemporânea³³. Na busca da ação cênica, aqui desdubro ainda contribuições de Nemirôvitch-Dântcenko a esta tradição. E os elementos implícitos na dramaturgia de A. Tchekhov, que, revelados pela linguagem do Sistema, inspiram a ação no palco. Bem como as reverberações destas questões apresentadas no trabalho de Anatoli Éfros, um dos mais inventivos diretores-pedagogos russos, também aluno de Knebel e influência artístico-pedagógica sobre meus professores e sobre os desdobramentos da cena e da pedagogia russa no século XX.

Por fim, num curto anexo, apresento trechos de traduções de dois capítulos pequenos da obra de M. Butkevich, "O Teatro de Jogo", que só existe ainda em russo até o presente momento.

-

Na finalização da escrita desta tese, numa terça feira gelada de Paris, fui ao teatro³⁴. A peça era *Um mês no campo*, *Turguêniev*, na direção do Clément Hervieu- Léger, no Théâtre Athénée (inaugurado pelo Louis-Jouvet).

Fui curiosa pelo texto russo - ligado às primeiras experiências do Sistema, em 1909³⁵. Mas confesso que não tinha expectativas sobre a montagem. E...que experiência!

Em primeiro lugar, que texto! Conheci um pouco mais de um autor que certamente inspirou Tchekhov: que domínio da construção cênica, que modernidade, que personagens!

³³ Por exemplo, não "interpretar", mas "agir", de forma única, original e até mesmo irrepitível, em cena, como veremos ao longo do trabalho.

³⁴ Voltei a Paris, em entre fim de outubro de 2022 e janeiro de 2023, em circulações com meu trabalho artístico-pedagógico: a peça *Tarsila* ou *A vacina Antropofágica* e cursos misturando legados da tradição pedagógica russa e imagens brasileiras: "O Abapuru e A Gaivota", ministrado em Paris e na Lituânia. Estando de volta a Paris, em janeiro de 2023, pude finalizar parte da tese próxima das bibliotecas de lá.

³⁵ Ver capítulo 2, p. 164.

Difícil não amar essa tradição artística...estava tanto lá, já na metade do século XVIII... é impressionante o conhecimento da linguagem cênica pelo autor!

Mas a montagem foi uma boa surpresa. Absolutamente simples, no sentido de não contar que o excelente jogo dos atores - afinados numa trupe - e precisa, um deleite. Diálogo fino com o texto e apoiada praticamente só no ator, em jogo! No final, quase duas horas e meia de peça, sem intervalo ...um bate papo com o elenco. Sala lotada! Numa atmosfera familiar, daqueles que se reconheciam como amantes de teatro - público e artistas.

Uma senhora russa levanta e pede a palavra. Agradece ao diretor. Disse que mais uma vez viu o Teatro de Arte de Moscou, inventado por Stanislávski e Nemirôvitch-Dântchenko também lá, naquela sala, de 2022. E nos explicou: o que foi criado na Rússia foi, em primeiro lugar, o teatro como experiência de arte. E Stanislávski sempre quis que as experiências estéticas envolvendo atores e público - um aspecto que, reflito, é bem mal compreendido no Sistema - se espalhassem pelo mundo. Mais de 100 anos depois, estávamos dentro de uma sala, em um outro país, e a plateia se sentiu unida pela lembrança de uma aventura teatral que começou em 1898. Como se vivêssemos ali alguma ressonância disso, que nos aproximava. Voltei para casa e escrevi mais. A noite toda. Senti que estava num bom caminho – Stanislávski e Nemirôvitch-Dântchenko lançaram sementes para um teatro futuro!

1 UMA TRADIÇÃO PEDAGÓGICA PARA O FUTURO DO TEATRO

Neste capítulo, busco traçar um caminho que auxilie na compreensão do que considero uma das mais potentes abordagens pedagógicas sistêmicas capaz de desenvolver o ator contemporâneo: a tradição pedagógica que se desenvolveu na Rússia, ao longo do século XX. Em seus últimos desdobramentos, temos o teatro de *estruturas lúdicas*, ou *estruturas de jogo* sistematizações do trabalho de vida de Mikhail BUTKEVICH³⁶ e Anatoli VASSÍLIEV³⁷, cada um com suas particularidades. E ainda o teatro de *estruturas híbridas* – psicológicas e de jogo. Porém, para compreender seus fundamentos, se faz necessário um diálogo complexo com um caminho de diretores e ideias-chaves do teatro russo, ao longo do século XX. Diálogos esféricos, aliás, que desdobram elementos mais ou menos implícitos no Sistema. E uma das formas de aproximação com este universo, que será usada ao longo do trabalho, é a busca de diálogos entre seus diferentes expoentes e facetas.

Sendo os desdobramentos do Sistema no século XX na pedagogia e formação do ator para um teatro de estruturas híbridas uma abordagem que considero também sistêmica – na tradição da pedagogia russa desde Stanislávski – com toda a dificuldade de um isolamento em partes para compreensão, buscarei desenvolver aqui um método caro a esta escola: a aproximação de conteúdos complexos por meio de diferentes pontos de vista, o uso de diferentes rotas para se abordar um tema, pausas e retomadas. Reflito que nossa educação científica, acostumada a isolar o conhecimento em partes para compreender, pode ter muito a aprender com as abordagens pedagógicas de certa escola russa de teatro que se iniciou há mais de 100 anos e ainda não plenamente assimilada. Muitas vezes, sequer conhecida em suas bases fundamentais. Assim, inicio aqui um diálogo com as premissas desta tradição no conteúdo, mas também, na forma de escrita, buscando chaves distintas para acessar suas diversas portas de entrada.

Neste capítulo, desenvolvo o interesse pelo eixo da *Análise-Ação* e suas constelações éticas e estéticas que vão orientar o desenvolvimento da pesquisa.

³⁶ Mikhail Mikhailovich Butkevich (1926-1995).

³⁷ Anatoli Alexandrovitch Vassíliev (1942-)

1.1 O “milagre russo” – a síntese entre tradição & vanguarda

Estou falando de teatro, mas essa metáfora diz respeito a muitas outras coisas – um lugar pequeno, um lugarzinho que sustenta toda uma cultura. Monges no deserto que foram capazes de carregar religiões inteiras...³⁸ (VASSÍLIEV, 2015) (tradução nossa)³⁹

Na segunda metade da década de 1980, a Europa começa a receber e se fascinar por obras, diretores e companhias da cena russa contemporânea, especialmente a partir da intensa circulação dos trabalhos de Anatoli Vassíliev e Lev Dodin⁴⁰ e seus respectivos conjuntos de atores. As mudanças políticas significativas na abertura da Rússia ao mundo, na época de M. Gorbatchev⁴¹, através da *perestroika* (reestruturação) e sobre o efeito da *glasnot* (transparência), deram oportunidades para as companhias teatrais do país serem vistas de maneira mais consistente nos festivais internacionais. SMELIANSKY (1999, p.194) conta a surpresa do público europeu porque, apesar da “*Rússia estar na moda, não se esperava muito da Rússia naquela época: alguma coisa sobre Tchekhov e Stanislávski, e um pouco sobre como nós tínhamos sofrido e sido perseguidos*”⁴² e o forte impacto em sérios profissionais de teatro que receberam a cena russa como “revelação”. Peter Brook, por exemplo, chegou a comprar uma passagem para passar alguns dias no país, buscando ver, mais uma vez⁴³, de perto e com a liberdade da *perestroika*, “*o milagre russo*”: ensembles como o de Dodin estavam em vias de ocupar o lugar de referência principal nos meios artísticos europeus. “*Ele⁴⁴ se reportava ao sentimento de um significado precioso, a habilidade de se situar acima tanto da assim chamada tradição, como da vanguarda, transcender estes extremos numa arte 'de grande estilo'*”.⁴⁵ Da mesma geração de Dodin, Vassíliev foi um dos diretores mais festejados nesta abertura histórica da cena soviética, tendo chegado a circular por 3 anos (1987-1990) com

³⁸ “I’m talking about theatre but this metaphor concerns a lot of other things – a small place, a little place that supports an entire culture. Monks in the desert who were capable of shouldering entire religions...”

³⁹ Todas as traduções deste trabalho são de minha autoria. Não mais serão indicadas.

⁴⁰ Lev Dodin (1944-), estudante de Boris Zon, discípulo direto de Stanislavski.

⁴¹ Mikhail Sergeevitch Gorbatchov (1931-2022).

⁴² Russia was in fashion and not much was expected of Russian at that time: something about Checkov and Stanislavski, and a bit about how we had suffered and been persecuted.” (tradução nossa, como serão todas as traduções deste trabalho, não mais sinalizadas)

⁴³ Em 1955, Brook já tinha ido a uma "outra" Rússia com seu trabalho, junto com B. Brecht.

⁴⁴ Peter Brook teria dito isso a Smeliansky em abril de 1994, conforme informações da obra “The Russian Theatre After Stálin” (1999).

⁴⁵ Ibid, p. 195. “He was referring to the feeling of a golden mean, the ability to stand above both the so-called tradition and the so-called avant-garden, to transcend these extremes in an art of ‘grand style’”. (SMELIANSKY, 1999, p. 194).

trabalhos como *Cerceau*, de Viktor Slavkin⁴⁶ e *Seis Personagens à procura de um Autor*, de Pirandello⁴⁷.

LUPO (2006; p. 27) conta que a Europa foi seduzida não só pelo “*fenômeno Vassíliev*”, mas também por sua trupe grande e surpreendente, sua maneira de trabalhar. Era um teatro fortemente calcado na técnica e, ao mesmo tempo, na liberdade do ator. E sugeria caminhos misteriosos ao ocidente de desenvolvimento do artista de teatro, tanto a partir de sinais claros de ligação com uma tradição - o “*legendário teatro russo*” das peças de Stanislávski no início do século XX – como por sugestões estéticas de uma renovação da cena, típica de vanguardas artísticas.

O público que até então conhecia em grande parte o teatro russo especialmente pelo nome de Stanislávski, começava a intuir que os anos do regime soviético e fechamento poderiam ter escondido (e protegido) grandes contribuições às artes cênicas, com desdobramentos surpreendentes em relação ao que era conhecido no ocidente como o “*Sistema*”.

No Jornal francês “*Le Nouvel Observateur*”, em matéria dedicada aos diretores mais esperados do Festival de Avignon⁴⁸, em 1988, o jornalista começa a entrevista com Vassíliev revelando a expectativa do público europeu: “*Anatoli Vassíliev, você que é a estrela em ascensão do teatro soviético...*”⁴⁹. Vassíliev, na ocasião, busca contextualizar um pouco o ambiente cultural do país e a necessidade de adaptação às mudanças como característica de sua vida – sendo uma das mais intensas a que vivenciou neste final do século XX, com a *perestroika*. Antes do teatro, estudava:

A química. Naveguei na marinha civil. Eu estava estudando a influência da qualidade da água na natação dos peixes. Está cheio de lições. Além disso, eu mesmo experimentei todos os tipos de migrações. Nasci durante a guerra em uma região ameaçada pelas tropas alemãs. Mudavam as pessoas de uma cidade para outra. Minha família, que vivia a oeste de Moscou, foi parar em Penza, nos Urais, no final da Rússia, de lá para Bankou, capital do Azerbaijão, depois para Tula, no meio de fábricas de armas e samovares, finalmente em Rostov-Don. Para vocês, no Ocidente, a vida é suficientemente estável para um homem viver durante dez anos no mesmo credo, mesmo numa fórmula simples que resuma toda filosofia. Na Rússia, onde tudo parece estagnar, é preciso se adaptar a situações sempre novas, mas não haverá um processo

⁴⁶ Viktor Iosifovič Slavskin (1935-2014).

⁴⁷ Luigi Pirandello (1867-1936).

“Cerceau” junto com “Seis Personagens à Procura de um autor” circulam pelo oeste europeu em 1987 e 1988.

⁴⁸ Le nouvel observateur. Avignon, 15-07-1988. Matéria pesquisada em Avignon, em julho de 2021, na Biblioteca Jean Villar e na BNP Richelieu, de Paris.

⁴⁹ “Le nouvel obserteur – Anatoly Vassiliev, vous qui êtes l’étoile montante du théâtre soviétique...Anatoly Vassiliev – L’étoile montante, dites-vous?...”

inverso ao que vemos surgir e se desenvolver hoje. Nisso estou apostando. De qualquer forma, vivo, não o verei.⁵⁰

Vassíliev entra no meio teatral no fim dos anos 1960, um tempo efervescente para o teatro russo em sua relação com novas linguagens e com o público. Sua formação se dá no GITIS⁵¹, a escola mais importante de Moscou. A escola sempre foi uma parte importante da vida teatral russa.

Quando as pessoas me perguntam sobre aqueles primeiros anos, quando comecei a estudar teatro, só posso dizer que era 1968, e como as coisas eram naquela época... Todo o ambiente no nosso Instituto, no GITIS, era muito estranho – na verdade, foi muito bom. E quando digo que foi estranho, é porque não correspondia à situação política que então existia. É verdade, 1968 foi quando Anatoli Éfros⁵²; foi expulso do GITIS; você sabe, isso resultou indiretamente de todos aqueles trágicos eventos políticos da época - principalmente da invasão soviética da Tchecoslováquia. A situação política parecia realmente não ser favorável ou propícia à atividade artística – mas não foi nada disso! Nossos professores de direção (não só os meus: eu tinha muitos amigos na turma de Iuri Sawadski⁵³ – da qual Grotowski⁵⁴ havia sido aluno – e eu sabia o que estava acontecendo lá, e também sabia o que estava acontecendo com a turma de Maria Knebel,⁵⁵ na qual entrei depois) mantinham as portas fechadas para estranhos, para espíões, para pessoas que não pertenciam – e eles tentavam moldar, nos ensinar o espírito de liberdade. Eles não nos limitaram ou restringiram nosso desejo de sermos livres. Isso foi muito importante. Aqueles professores, cada mestre do departamento poderia – na verdade, cada um deles fez – realizar seu próprio ato humano de coragem. E isso não vale apenas para os mestres que nos ensinaram a direção teatral – posso dizer o mesmo sobre os professores que lecionaram literatura europeia, teatro ou história da cultura. Lembro que íamos todos assistir a uma palestra às nove da manhã (para um estudante de teatro era muito cedo!) e nosso professor, cujo nome era Igor Borisovich Dyushen, tirava de sua bolsa um texto de Ionesco ou Beckett – um texto proibido que ele mesmo traduziu porque dominava bem a língua francesa – e em vez de dar uma palestra sobre literatura ocidental, ele apenas lia uma peça nova para nós. Dez anos depois, ele pagaria um preço terrível por isso – foi preso.

⁵⁰ “De la chimie. J’ai navigué dans la marine civile. J’étudiais l’influence de la qualité de l’eau sur la nage du Poisson. C’est plein d’enseignements. D’ailleurs, j’ai vécu moi-même toutes sortes de migrations. Je suis né pendant la guerre dans une région que menaçaient les troupes allemandes. On déplaçait les populations d’une ville à l’autre. Ma famille, qui résidait à l’ouest de Moscou, s’est retrouvée à Penza, dans l’Oural, au fin dond de la Russie., de là à Bankou, la capitale de l’Azerbaïdjan, puis à Toula, au milieu des manufactures d’armes et de samovars, enfin à Rostov-sur-le-Don. Chez vous, em Occident, la vie est assez stable pour qu’un homm puisse vivre pendant dix ans sur le même credo, voire sur une simple formule qui résume tout la philosophie. En Russia, où tout paraît stagner, il faut s’adapter á des situations toujours nouvelles.mais il n’y aura pas de processus inverse a celui que nous voyons naître et se developper aujourd’hui. Ça, j’em fais le pari”.

⁵¹ Instituto Estatal de Arte Teatral, hoje conhecido como Academia Russa de Arte Teatral.

⁵² Anatoli Éfros (1925-1987) um dos mais importantes diretores teatrais russos, será tema do capítulo 4. A expulsão se dá como desdobramentos dos escândalos com suas montagens...de A. Tchekhov, conforme contaremos.

⁵³ Iuri Alexandrowitsch Sawadski (1894-1977).

⁵⁴ Jerzy Marian Grotowski (1933-1999). Um dos autoproclamados herdeiros da tradição de Stanislávski, a desenvolvendo de acordo com suas investigações. Conforme introdução, é ainda um dos responsáveis pela difusão do termo "ações físicas", dentro de um contexto específico de sua prática.

⁵⁵ Maria Ôssipovna Knebel (1898-1985).

Mas eu me lembro do talento e élan com que ele fez isso em 1968.⁵⁶ (VASSÍLIEV, 2015)

Vassíliev se graduou em 1973 e, alguns anos depois, chegou a dar aulas no GITIS, num caminho que lhe foi aberto por Anatoli Éfros, uma das suas grandes referências, junto com Maria Knebel⁵⁷ e Aleksei Popóv⁵⁸. Os dois últimos, numa parceria lendária que começa em 1948, criaram a própria cátedra de direção nesta escola, e um programa pioneiro de formação de diretores⁵⁹, trabalhando com a *Análise-Ação*, ou o Método da *Análise pela Ação*⁶⁰. Logo que Vassíliev se forma, vai dirigir no Teatro de Arte de Moscou. Em 1977, Popóv ainda lhe convidaria para dirigir no Teatro Stanislávski. Lá, Vassíliev desenvolve seu trabalho na esteira da tradição de Stanislávski e Knebel, com o ápice e um certo divisor de águas no uso da abordagem na peça *Vassa Zheleznova*, de Maxim Górkki, que estreou no Teatro Dramático Stanislávski, em 1978 e lhe traz reconhecimento.

Depois que amadureci no teatro convencional, rotineiro, fui excluído. Comecei a buscar um teatro que estivesse à margem e me vi no pequeno palco do Teatro Taganka⁶¹: não ao centro, em seu palco principal, mas na moita. Foram muitas maravilhosas – no final das contas, isso foi o Taganka. Fui para lá com meu grupo em

⁵⁶ “When people ask me about those first years, when I began to study theatre, I can only tell you that it was 1968, and about how things looked then... The whole atmosphere at our Institute, at GITIS, was very strange – in fact, it was quite good. And when I say it was strange, it’s because it didn’t correspond to the political situation that existed then. It’s true, 1968 was when Anatoly Éfros was hounded out of GITIS; you know, this resulted indirectly from all those tragic political events at the time – primarily from the Soviet invasion of Czechoslovakia. The political situation seemed like it couldn’t really be favourable or conducive to artistic activity – but this isn’t how it was at all! Our directing teachers (not only my own: I had a lot of friends in Yury Zavadsky’s class – in which Grotowski had earlier been a student – and I knew what was going on there, and I also knew what was happening in Maria Knebel’s class, which I joined later) kept their doors closed to strangers, to spies, to people who didn’t belong – and they would try to shape us, to teach us the spirit of freedom. They didn’t limit us or curb our desire to be free. This was very important. Those teachers, each master from the department could – in fact, every one of them did – achieve their own human act of courage. And that doesn’t only go for the masters who taught theatre directing – I can say the same about the professors who lectured on European literature, drama, or history of culture. I remember, we’d all come to attend a lecture at nine in the morning (for a theatre student this was very early!) and our professor, whose name was Igor Borisovich Dyushen, would take a text of Ionesco or Beckett from his bag – a forbidden text that he’d translated himself because he’d really mastered the French language – and instead of giving a lecture on Western literature he would just read us some new play. Ten years later he would pay a terrible price for this – he was put in prison. But I remember the flair and élan with which he did this in 1968”.

⁵⁷ A tensa e fecunda relação de Vassíliev com Knebel envolve desde uma forte rebeldia inicial do aluno e se transforma ao longo da vida de Vassíliev. Ele foi um dos principais transmissores e responsáveis pela divulgação do trabalho dela no mundo. Knebel, no curso de direção, teria estimulando a individualidade artística do aluno "difícil" - Vassíliev - e lhe dando incumbência de dirigir a montagem da turma. Nas palavras de Vassíliev: “*era quase inacreditável: o primeiro caso no instituto de um mestre de curso que recusou a montagem do espetáculo de direção e a entregou a um aluno.*” (VASSÍLIEV, 2016, p. 16)

⁵⁸ Aleksei Dmitrievitch Popóv (1892-1961), ator do Primeiro Estúdio e também colaborador de Stanislávski durante anos.

⁵⁹ A potência da abordagem, portanto, para formar não só atores, mas também diretores será abordada especialmente no capítulo 4, com mais elementos sobre a prática.

⁶⁰ Ou ainda Método dos Études. Todos estes termos são usados neste trabalho para se referir ao mesmo universo.

⁶¹ Entra no Taganka, a convite de Iuri Liubímov, em 1982 e ganha prêmio por Cerceau, em 1985. O Teatro Taganka, fundado por Liubímov, em 1964, com seu forte coletivo teatral, será objeto deste capítulo.

1981, com a *primeira versão de Vassa Zheleznova*. Antes que os ensaios de *Cerceau* começassem (1985), impus uma condição aos meus atores, dizendo que não trabalharia com as táticas do teatro de produção. Não usei a palavra “laboratório”. Em russo, temos outra palavra: “estúdio”. Vivíamos como um teatro estúdio, mas não nos referíamos a nós mesmos como um “estúdio”. Já se passaram vários anos dessa vida coletiva. E eu trabalhei no GITIS, fiz cursos de cinema de altíssimo nível, dei aulas sob a supervisão de Anatoli Éfros e também conduzi meus cursos independentes. Depois, quando vim para a Europa Ocidental, as pessoas ficavam me perguntando se eu tinha trabalhado muito tempo com teatro de pesquisa. Essa foi a primeira vez que ouvi a expressão e aprendi que existia um “teatro de pesquisa”. Eu não sabia que vinha trabalhando em um teatro de pesquisa, mas os europeus me explicaram isso. Fui na direção que o destino me apontou. Quando as portas do Taganka se fecharam para mim, fundei o teatro que chamei (*inicialmente*) de Escola Primária de Arte Dramática. Deveria ser um *ensemble* de atores experientes e consagrados que começariam uma nova vida em um teatro estúdio – “teatro laboratório” ou “teatro de pesquisa” ou “teatro escola”. “Primária” porque, apesar de serem todos atores consagrados, eles tinham que começar pelo começo. A Escola foi fundada assim. (VASSÍLIEV, 2013)⁶².

O Teatro de Arte Dramática de Vassíliev se insere num movimento que BOGDANOVA (2013) chama de o terceiro momento das comunidades artísticas na Rússia do século XX⁶³, ou os *ensembles*: um coletivo que compartilhava valores, buscas, linguagem - uma certa solidariedade, uma unidade de princípios éticos e estéticos e psicológicos. Uma certa resposta sobre si e o teatro. E um símbolo de fé, um projeto futuro (de continuidade e construção de linguagem para si e para o teatro). Um programa criador define a vida desta comunidade, sua política de repertório e sua estética. Junto com o aparecimento do diretor russo, no início do século XX, surgem as comunidades teatrais, os *ensembles*. O ensemble, portanto, designa mais que um grupo teatral e é a palavra preferencial da tradição artístico-pedagógica russa que será usada para esse que, conforme refletimos, é um dos mais importantes legados de Stanislávski ao teatro futuro.

Estes coletivos, mais ou menos estáveis impulsionaram a cena russa do fim do século XX, tal como fizeram no começo dele. Vassíliev, com um ensemble, deu continuidade e desdobrou as pesquisas de Knebel e Popóv, bem como desenvolveu o que chama, preferencialmente, hoje, de *teatro de “estruturas lúdicas”, “estruturas de jogo”* (ou ainda *“sistemas lúdicos”*). Posteriormente continua seu trabalho com outros desenvolvimentos, mas para os fins desta pesquisa nos interessa especialmente as contribuições que Vassíliev traz à pedagogia teatral quando trabalha com um teatro que chama de híbrido, entre as *estruturas psicológicas* e as *lúdicas*. Na dramaturgia, os autores Pirandello e Tchekhov escrevem nessa

⁶² Esta entrevista não tem páginas numeradas. Pode ser acessada em: <https://performatus.com.br/traducoes/anatoli-vassiliev/>

⁶³ Estes momentos serão detalhados no trabalho. Em síntese, o primeiro é com Stanislávski e seus colaboradores no começo do século, o renascimento (segundo) se dá em meados do século XX com os “Contemporâneos” e o terceiro, na época da Perestroika.

forma híbrida, que inspira tremendos desenvolvimentos da pedagogia do ator e que buscaremos desenvolver neste trabalho.

-

1.1.1 A perestroika e seus Paradoxos ao teatro – se abrir ou se fechar?

Parece hoje que a pressão ideológica sobre a cultura e a arte foram menos nefastas e perniciosas que a pressão do mercado.⁶⁴ (VISLOVA, 2009, p. 14 apud AUTHANT-MATHIEU, 2011, p. 428)⁶⁵

O período da Perestroika permitiu a circulação internacional mais livre do trabalho que vinha sendo desenvolvido no teatro soviético. Mas, dentro da Rússia significou uma ruptura muito rápida com um modo de vida que fomentou o próprio desenvolvimento do teatro.

AUTHANT-MATHIEU (2011; p. 429) conta que as abruptas mudanças culturais da Perestroika sobre a sociedade russa foram tamanhas, especialmente no campo da arte e da cultura, sob novas pressões do mercado que fala-se mesmo de uma “*síndrome do colonizado*”, na Rússia do fim do século XX e começo do XXI. Uma invasão cultural, ou o “*estigma do Ocidente promotor de novas tecnologias e procedimentos formais que atentam contra a ‘alma russa’*”⁶⁶. Essa ideia da Rússia como um país de profundas idiossincrasias, entre o ocidente e o oriente, idiossincrasias que fomentam o próprio teatro, especialmente o Sistema de Stanislávski – que não pode ser entendido plenamente sem este diálogo com valores da tal “*alma russa*”, será assunto do próximo capítulo.

Smeliansky (1999) analisa que se a revolução russa combateu fortemente a ideia de religião, por outro lado, prestou certo serviço ao teatro. Desprovidos da religião nas igrejas, o homem russo, num mundo dominado por valores positivistas, achou no teatro este lugar onde pôde encontrar uma vida menos materialista, valores enterrados pela ética comunista e até mesmo chaves espirituais. Uma experiência também de resistência política, que formava públicos fiéis, como os do Taganka. E vai mais além: o super teatro existia na presença de um super espectador, ávido por seus conteúdos. Porém, se a Perestroika, por um lado abriu os teatros ao ocidente, também abriu o teatro russo ao pior do capitalismo: fazendo o teatro concorrer com uma cultura de consumo que saía da ilegalidade e era até então desconhecida ao país.

⁶⁴ “Il apparaît aujourd’hui que la pression idéologique sur la culture et l’art a été moins néfaste et pernicieuse que la pression du marché”.

⁶⁵ Anna Vislova *Russkij teatr na slome epoh*, Moscou, Universidade Kniga, 2009, p. 14.

⁶⁶ “La stigmatization de l’Occident, promoteur de nouvelles Technologies et de procédés formels qui portent atteinte à l’âme russe”.

Dentro deste contexto, entendemos a percepção de "ameaça" a um modo de vida que fomentou a própria importância do teatro na sociedade soviética. Especialmente porque entre as décadas de 1960 e 1970, o público ia ao teatro para ouvir “*verdades*” indisponíveis na imprensa ou em outras mídias e era atento cocriador do espetáculo, intuindo e compartilhando valores por baixo das peças. Mas, depois das aberturas políticas e culturais,

Em uma situação de liberdade e vácuo espiritual, o teatro russo perdeu seu significado especial. Você pode dizer que o 'superteatro' tornou-se apenas 'teatro'. Na verdade, todas as formas de atividade espiritual perderam seu status. ... Dramaturgos, diretores e escritores que se consideravam os líderes espirituais do povo, estavam perplexos. A liberdade de expressão artística deixou de ser vista como algo excepcional e benéfica; as pessoas logo se acostumaram com isso como com o ar. Os subsídios estatais já não cobriam metade das despesas de um teatro. Para sobreviver, os teatros de Moscou instalaram cassinos e casas noturnas em seus prédios. A palavra “Troca” (“Exchange”) frequentemente decorava suas entradas. Mas não estava exatamente claro o que estava sendo trocado por quê e a que preço, por assim dizer. Um dos resultados mais importantes da “troca” foi a perda do status social e do sentimento especial de “liderança” que era tido como certo, por todos os envolvidos com arte na Rússia.⁶⁷ (SMELIANSKY, 1999, p. 144-145)

Os subsídios então não desapareceram de tudo, mas se pulverizaram, mais 100 novos teatros abriram nesta época. Tendo ainda a dura tarefa de lidar com as regras do “*mercado livre*” capitalista aplicado à arte, o teatro tinha diante de si uma nova época. Para Smeliansky, o teatro russo a partir do fim dos anos 1980 então vive uma crise e não encontra mais seu lugar na sociedade.

A resposta de Vassíliev foi se fechar. Em uma “*casa-teatro*”. Na “*Escola de Arte Dramática*” de Anatoli Vassíliev, cada um dos detalhes – das paredes brancas às inúmeras regras de conduta e separação vida cotidiana e espaço teatral – podem ser vistas como uma tentativa de salvaguardar a atmosfera de um “superteatro”, propondo quase um teatro-monastério, com ares de uma nova academia grega, na tradição dos estúdios russos. Importante ressaltar que na lógica do mundo teatral soviético, “...*só era válido alguém que possuísse ou pudesse criar sua própria casa teatral, sua família de atores, seu círculo de dramaturgos e*

⁶⁷ “In a situation of freedom and spiritual vacuum, the Russian theatre lost its special significance. You could say that the ‘super theatre’ became just ‘theatre’. Actually, all forms of spiritual activity lost their status. ... Playwrights, directors and writers who had regarded themselves as the spiritual leaders of people, were bewildered. Freedom of artistic expression ceased to be looked upon as something exceptional and beneficial; people soon got as used to it as air. State subsidies no longer covered half of a theatre expenses. In order to survive, Moscow’s theatres set up casinos and nightclubs in their buildings. The word *Exchange* often decorated their entrances. But it was not exactly clear what was being exchanged for what, and at what rate, so to speak. One of the most important results of the “exchange” was the loss of social status and of the special feeling of “leading” which had been taken for granted by everyone engaged in art in Russia. Since Homo sovieticus was being superseded by the “new Russian”, the theatre began to describe a new human type”.

*críticos e seu próprio público.*⁶⁸” (Ibidem, p. 180). Neste espaço e dentro deste contexto se engendrou um dos primeiros frutos da tensão entre a tradição e os novos tempos – as experiências de uma pedagogia para o ator, com a "*gramática de Stanislávski*" e seus colaboradores, para uma cena contemporânea. WARNET (2013, p. 569) analisa que toda a história do Teatro Russo parecia se conjugar na criação deste espaço de ensinamento e pesquisa. Diante do contexto histórico e social, reflete que *tratava-se menos de saber se o teatro era uma arte ou religião e mais de afirmar que não era um comércio*".⁶⁹

Um projeto então que ultrapassa a simples dimensão pedagógica e inscreve a pesquisa em sintonia com os filhos mais rebeldes do sistema: Vakhtângov⁷⁰ e Tchekhov⁷¹. E uma concepção mística do teatro, do coletivo, da vida na arte, que lembra Sulerjitski⁷². De espetáculos, enfim, que estão subordinadas à experimentação. E uma ambição declarada: 'construir um completo outro ator', partindo das premissas Stanislavskianas e, em particular, da primazia do étude como meio de fornecer ao ator as balizas de sua criatividade, a disciplina da liberdade. Mas com a vontade, como em Vakhtangov, de... introduzir a ironia e a distância entre o ator e seu personagem, e assim favorecer a composição sobre a encarnação.⁷³ (WARNET, 2013, p. 571)

Assim, Vassíliev, no fim do século XX, resgata não só o legado de importantes colaboradores de Stanislávski, mas uma das mais fundamentais ideias do teatro russo – a ideia de estúdio, um teatro de pesquisa, de juventude reunida em torno de um diretor. Cheio de paradoxos, entre a instituição, um teatro profissional exigente e a paixão do círculo amador. O teatro de Vassíliev é formado com a turma de um espetáculo de fim de estudos do GITIS.

Naquela época, ao invés de me reconstruir lá fora, fechei as portas e as janelas e comecei a me reconstruir aqui dentro. Fiz de tudo para me opor ao arrebatamento geral, e foi exatamente nessa época que trabalhei em cima de temas estéticos, filosóficos e religiosos em relação ao teatro. (VASSÍLIEV, 2013)

⁶⁸ “only someone who possessed or could create their own theatrical home, their actor-family, their circle of playwrights and critics, and their own audience, was valid”.

⁶⁹ “Il s'agit moins ici moins de savoir si le théâtre est un art ou une religion que d'affirmer qu'il ne pas un commerce”.

⁷⁰ Yevgeny Bagrationovich Vakhtângov (1883-1922)

⁷¹ Mikhail Aleksandrovich Tchekhov (1891-1955).

⁷² Leopold Antônovitch Sulerjitski (1872-1916).

⁷³ “Un projet ensuite que subsume la simple dimension pédagogique et inscrit la recherche dans la lignée des enfants le plus rebelles du Systèm: Vakhtangov et Tchekhov. Et une conception mystique du Théâtre, du collectif, de la vie dans l'art, qui n'est pas sans rappeler Soulerjitski. Des spectacles enfin qui sont subordonnés à l'expérimentation. Et une ambition affichée ‘constituer un tout autre acteur’, en partant des premisses stanislavskiennes, et notamment de la primauté de l'étude comme moyen de fournir à l'acteur les balises de sa créativité, la discipline de sa liberté. Mais avec la volonté, comme chez Vakhtangov, de libérer le Systèm du réalisme psychologique et de sa perversion dans le réalisme socialiste, de le déconstruire et presque de le retourner pour y introduire l'ironie et la distance du jeu entre le comédien et son personnage, et ainsi de privilégier la compositions sur la incarnation”.

Na escola de Vassíliev, uma das ideias principais, como destaca POLIAKOV (2006) que a frequentou anos mais tarde, instaurada já em outro prédio de Moscou, é que a transmissão é também um processo artístico. A pedagogia vai, mais uma vez, como nos anos de criação do Sistema, para o centro do teatro e unindo teatro, vida e autonomia criativa do ator.

Segundo nos conta Smeliansky (1999, p. 191) ainda, a busca por um novo homem no teatro estava presente no trabalho de Vassíliev desde antes da escola, na sua versão original da peça de Górkí⁷⁴, *Vassa Zheleznova*.

A carne e o espírito do ator existiam aqui em uma nova unidade. O comportamento do homem em Vassa era tão imprevisível que era preciso pensar não tanto em termos de sua “totalidade contraditória” quanto em sua capacidade genética de “produzir variedades”. A nova psicologia revelou o homem não como uma unidade rígida, mas como um conjunto de possibilidades; e essa ideia sedutora começou a ser “lida” no palco pela primeira vez .”⁷⁵

Em Cerceau, o processo que abre inquietações que se desenvolvem na criação desta escola, “*os atores se afinaram como antenas supersensíveis para sair de si mesmos e deixar o passado “cantá-los”, como diria Grotowski*”. (Ibid; p. 193)⁷⁶

A “Escola de Arte Dramática”, preparada em 1986 e inaugurada em 1987, em Moscou, com o espetáculo “*Seis Personagens à Procura de um Autor*”, dedica-se cada vez mais à uma nova linguagem para o ator. “*A história deste pequeno monastério, nos de 1990, é uma outra resposta à questão fundamental sobre o futuro da ideia teatral russa*.”⁷⁷ (grifo meu) (SMELIANSKY, 1999; p. 193).

Em 2001, a escola muda de lugar. Nas palavras do próprio Vassíliev, numa conferência dada 2009⁷⁸

Eu criei vários ensembles de atores durante aqueles vinte anos. Eu não somente encenei performances públicas mas também performances que permaneceram internas, ‘fechadas’ – quer dizer, eu não somente conduzi uma vida artística pública, mas um laboratório também...E isso não é tudo...Toda essa pesquisa teatral me levou

⁷⁴ O escritor Maksim Górkí, pseudônimo de Aleksei Maksimovich Peshkov (1868-1936).

⁷⁵ “The actor’s flesh and spirit existed here in a new unity. The behaviour of man in Vassa was so unpredictable that you had to think not so much in terms of his “contradictory wholeness” as of his genetic ability to “throw up varieties”. The new psychology revealed man not as tight unity but as a set of possibilities; and this alluring idea began to be “read” on the stage for the first time”.

⁷⁶ “The actors tuned themselves like supersensitive antennae so as to step out of themselves and let the past “sing them”, as Grotowsky would put it”.

⁷⁷ “...turned his cellar into na aesthetic retreat, a small monastery, if you like... The history of this little monastery in the 1990s is another response to th question-mark hanging over the future of the Russian theatrical idea.”

⁷⁸ Texto publicado em 2015, mas conferência de 2009 Vassiliev, Anatoly. *The solitude of Theatre* (2015). conferência em Kraków, Polónia. Texto editado e revisado de um encontro público com Vassíliev em 2009 conduzido por Katarzyna Osińska e publicado pela primeira vez em 2014. Em 01-01 2015 revisado novamente e republicado. DOI 10.15229/ptp.2015.18. Acesso em agosto 2019. <https://opere.org/blog/The-Solitude-of-Theatre>

a necessidade de construir um novo edifício, um edifício especial para meu teatro. Eu era o arquiteto, junto com meu amigo – meu cenógrafo e arquiteto Igor Popóv. Esse prédio foi concebido para um tipo de teatro totalmente diferente. Não era suficiente para mim deixar o teatro de repertório e criar meu próprio universo teatral – eu tinha que ser mais tangível que isto. Para esse novo mundo teatral eu iria construir um novo edifício. E três anos atrás, sob terrível pressão do governo de Moscou, eu fui forçado a abandonar ele todo. (VASSÍLIEV, 2015)⁷⁹

Assim, nas primeiras décadas do século XX, desentendimentos variados com o meio político e teatral em Moscou - envolvendo até mesmo a falta de trabalhos abertos ao público, com um Vassíliev que se concentrava mais e mais na pedagogia teatral - o levaram a morar e trabalhar na Europa. Neste período, ele começa a difundir e dar continuidade ao seu trabalho pedagógico em importantes grupos de teatro e pesquisa⁸⁰, universidades⁸¹ e com respaldo de importantes instituições, como a UNESCO⁸². O pedagogo Jurij Alschitz⁸³ – no passado seu aluno-colaborador do primeiro período da escola, não só participante do ensemble de atores que encantou a Europa com *Seis Personagens à Procura de um Autor*, mas um dos responsáveis pelos treinamentos criativos do elenco - de forma independente também passa a morar na Europa e Estados Unidos, desenvolvendo projetos pedagógicos em vários países do mundo.

Nos últimos anos, aqui no Brasil, como em outros países da Europa e América Latina, diretores russos como Adolf Shapiro⁸⁴, Jurij Alchitz⁸⁵ e Vassíliev foram convidados por grandes instituições culturais, grupos de teatro e festivais para desenvolverem atividades pedagógicas com atores⁸⁶. Reflito que as dificuldades dentro do próprio país acabam impulsionando que

⁷⁹ “I created several ensembles of actors during those twenty years. I didn’t just stage public performances but also performances that remained internal, ‘closed’ – that is, I didn’t only conduct a public artistic life but a laboratory one as well... And that’s not all... All of this theatre research led me to need to construct a new building, a special building for my theatre. I was the architect, together with my friend – my set designer and architect Igor Popóv. This building was conceived for a totally different type of theatre. It wasn’t enough for me to leave repertory theatre and to create my own theatrical universe – it had to be more tangible than this. For this new theatrical world I would construct a new building. And three years ago, under terrible pressure from the Moscow government, I was forced to abandon it all”.

⁸⁰ Como o Workcenter de Grotowski e Thomas Richards.

⁸¹ Entre 2004 e 2008, trabalhou como Diretor Artístico do Departamento de Direção Teatral na Escola Nacional de Artes e Técnicas de Teatro – ENSATT, em Lyon.

⁸² Em 2008, a UNESCO lhe rendeu o título de World Ambassador for Theatre. Em 2011 conduziu projeto no Instituto Grotowski, na Polónia.

⁸³ Jurij Leonowitsch Alschitz (1947-)

⁸⁴ Adolf Yakovlevich Shapiro (1939-).

⁸⁵ Jurij Alschitz nasceu na Ucrânia, na extinta URSS, em 1947. Declarou sua identidade como russa em muitas entrevistas, morou boa parte da sua vida neste país. Neste momento histórico, reforça sua origem ucraniana, manifestando repúdio à Guerra na Ucrânia.

⁸⁶ Contamos um tanto disso na introdução.

Jurij Alschitz esteve na Balagam, Cia de Teatro então dirigida pela diretora-pedagoga Maria Thaís, em 2008; foi convidado a dirigir, a partir de um processo pedagógico o Grupo Galpão, em 2011. E posteriormente, um seminário no SESC Consolação, em 2011, em que tivemos nosso primeiro contato. Em 2014, deu um curso de formação de pedagogos na Escola teatral Macunaíma e esteve na Estelar de Teatro, companhia fundada por mim e Ismar Smith Rachmann, num seminário público conjunto, na Casa das Rosas.

conhecimentos teatrais passados de geração em geração dentro do regime soviético – muitas vezes de maneira subterrânea – cheguem a alunos do exterior, como eu⁸⁷. "*O 'laboratório' é um lugar, certo, mas é também um projeto itinerante, que atravessa a Europa e encontra prolongamentos longe de seus vínculos iniciais*".⁸⁸ (WARNET, 2013; p. 571)

O interesse artístico e pedagógico pelos diretores e pedagogos russos talvez estivesse ligado ao que Smeliansky (1999) chamou dessa “ideia teatral russa”: um saber ético-estético, ancorado na história e cultura do país e que, surpreendentemente, parecia dialogar de maneira complexa com muitas questões sobre o trabalho do ator no século XXI.

Vassíliev (1997, p. 292) reflete a dificuldade do ator fora da Rússia, em contextos em que não há uma base comum e cada vez que ele (o ator) vai trabalhar deve se adaptar à teoria do diretor. Um ator que parece "estar sempre começando":

Quanto aos atores...eu dou aulas nas classes russas e classes europeias. Os atores europeus vão para a Rússia porque em algum momento de suas vidas começam a sentir a crise por falta de fundamentos em sua formação. Eles não entendem mais o que devem fazer. Eles não sabem com o que se comparar, quais deveriam ser seus pontos de referência...⁸⁹

Conforme diz VASSÍLIEV (1999, p. 162), há uma exigência comum da escola russa desde Stanislávski: a perfeição do ator. “*É a razão porque, dentro da escola russa, aprender a ser diretor, é aprender a direção de ator*”.⁹⁰

-

Mas o que peças como “*Seis Personagens à procura de um autor*”, um trabalho de formatura da faculdade GITIS - cujas aulas aconteciam, numa parceria, com a escola de Vassíliev, com direção do mesmo e direção pedagógica assinada também por Mikhail Butkevich⁹¹ - traziam de tão forte e novo ao ocidente, a partir desta perspectiva? Uma peça de escola e que tipo de escola?

Schapiro, por sua vez, dirigiu a Mundana companhia de teatro, a partir também de processos pedagógicos e ministrou cursos na Escola Célia Helena.

Vassíliev ministrou seminários no ECUM, em 2010, em Belo Horizonte. Sua palestra no SESC Consolação, em 2018 estava lotada, bem como foi amplamente divulgada na imprensa.

⁸⁷ Conforme informações da introdução, conheci Vassíliev no Instituto Grotowski, na Polônia, em 2011. E estudei com Alschitz a partir de 2011, entre Brasil e, especialmente México e Alemanha.

⁸⁸ “Le 'laboratoire', c'est un lieu, certes, mais c'est aussi un projet itinérant, qui traverse l'Europe et trouve des prolongements loin de ses attaches originelles”.

⁸⁹ “Quant aux comédiens...je donne de cours à des classes russes et à des classes européennes. Les comédiens européens se rendent solvante em Russie parce qu'à un moment donné de leur vie ils commencent à sentir la crise à cause d'un manque de base dans leur formation. Ils ne comprennent plus ce qu'ils doivent faire. Ils ne savent pas à quoi se comparer, quels doivent être leurs repères.....”

⁹⁰ “C'est pourquoi, dans l'école russe, apprendre à mettre en scène, c'est apprendre la direction d'acteur.”

⁹¹ Conforme notamos nos programas da peça no Festival de Avignon, na França, que consultamos, em 2021.

Ao assistir a peça (gravada), destacamos: a vida dos atores no palco, sua capacidade de improvisação; as repetições como jogo de cenas; a mudança de papéis entre os atores, as bordas difusas entre ator-personagens - e, também, espectador. E, especialmente, a falta de separação palco-plateia como característica da forma-conteúdo profundamente entrelaçada do trabalho que nos invade e ativa, (no espectador), reflexões sobre a comédia humana e os limites da arte. E da vida.

Ressalto especialmente uma espécie de poética misteriosa do forte coletivo, sua capacidade de improvisação, e a agilidade de transformação dos signos: como se a peça fosse o tempo todo feita ali, e não ensaiada previamente. Um frescor – um estar completamente à vontade em transições sutis entre atores e personagens que aconteciam até no meio da plateia - uma forte assinatura de cada artista no palco, ao mesmo tempo que uma harmonia completa do coletivo. Os atores se comunicam entre si com os olhos, num ensemble magnético. Seguiam regras que não conhecemos, mas nos envolvem numa espécie de atmosfera de jogo sensível. As imagens se criam e desaparecem diante de nós, se transformam o tempo todo, como bom teatro. A plateia é coautora da peça! Há uma forte celebração do teatro: a peça toda nos sugere um espírito de festa animando os atores, por baixo mesmo dos momentos mais densos – que se fazem e desfazem, no ar. O intenso jogo com a linguagem teatral e seus signos nos remete ao metateatro.

Os jornais italianos se renderam à Vassíliev, que lhes “apresentava” Pirandello. Em Gênova, um crítico escreveu “*Todo o teatro em seis Personagens*”. Na França “*uma lição de Liberdade. Todos com Vassíliev*”, ou ainda “*um choque que mexe com todos os nossos sentidos*”, conforme nos conta LUPO (2006; p. 27).

PESSOTCHÍNSKI (2011, p. 388) ressalta, na obra, o caráter de improviso, as multiplicidades de interpretações e sentidos.

Em *Seis Personagens à Procura de um Autor*, o procedimento de interpretação foi construído dentro do sistema da realidade infinitamente alterável da invenção. Num espetáculo alguns atores interpretavam (evidentemente, diferentemente um do outro) os mesmos personagens, e a maneira da interpretação de “atores interpretados por atores” também não era idêntica. Em suma, foi necessário admitir que a realidade não existe como tal, pois ela só pode ser revelada na corporificação, e a corporificação, por sua vez, é em princípio, enganosa. Seguindo Pirandello, Vassíliev desenvolveu sua teoria da relatividade teatral: a única realidade é o jogo e nele se encontram reprimidas muitas paixões e desgraças verdadeiras. **Em tal sistema eficaz o ator como que deixa a si mesmo, tratando-se como elemento da invenção.** Em essência, o personagem encontra-se fora do ator e tudo se realiza além da vontade do ator. (grifo meu)

Seis Personagens à Procura de um Autor, um trabalho fruto de intensa pesquisa laboratorial de Vassíliev e seu ensemble, ao tratar o ator como “*elemento da invenção*” não era só uma obra teatral, mas trazia, dentro de si, chaves escondidas de uma relação específica com o texto teatral, com o trabalho dos atores e com a tradição do teatro russo. Dentro da obra e sem nenhum didatismo, havia ainda uma espécie de sugestão de leis intrínsecas - uma abordagem ética e estética da ‘realidade’ e do ‘teatro’ – capazes de serem desdobradas na própria educação de atores. Um manifesto de um teatro. Por meio da materialidade do teatro!⁹²

A mistura de uma só massa de Autor, Atores, Protótipos e Espectadores, e sua nova mistura logo depois do intervalo, é um enredo pós-modernista clássico que passou a ser procedimento na educação dos alunos. A propósito, a ideia de Escola eterna (a Escola de Arte Dramática) é provavelmente da mesma natureza.⁹³

Destaco então o trabalho especialmente porque a atmosfera de jogo criada se tornou um procedimento na educação dos alunos!⁹⁴ As estruturas lúdicas que começaram a ser pesquisadas de maneira mais consistente no trabalho com Pirandello⁹⁵ continuaram sendo experimentadas por Vassíliev mesmo depois de *6 personagens...* e da dissolução da União Soviética. Uma peça que inspira um paradigma pedagógico-estético: um teatro que educa por sua intrínseca relação forma-conteúdo. Depois de dois anos de laboratório conduzido entre a Universidade de Roma e a Escola de Arte Dramática de Moscou, unindo atores italianos e russos, Vassíliev trouxe ao público ainda “*Assim é (se lhe Parece)*” do mesmo Pirandello. A experiência mostrava um modelo ético e estético de formação de atores e investigação de uma linguagem cênica contemporânea (MAROTTI, 2000; p. II)⁹⁶: “*Uma estética teatral e, ao mesmo tempo, uma ética de vida no teatro que, passando pela improvisação livre, estabeleceu programaticamente o objetivo de desvendar os limites do espetáculo, de ir além da representação*”.

O que Vassíliev e seu grupo revelavam no palco parecia oferecer ainda uma alternativa potente a uma cena contemporânea marcada pela hegemonia do diretor – e ainda para um século

⁹² Não um texto escrito, sonhando com um teatro, como os de Artaud.

⁹³ Ibid, p. 388.

⁹⁴ Exercícios que experimentei com Jurij Alschitz, a partir de 2011, tinham ainda reverberações deste processo.

⁹⁵ Os dois trabalhos anteriores já citados de Vassíliev, e, especialmente Cerceau, o último antes de Pirandello já apresentava elementos deste teatro de estruturas lúdicas. Mas na Escola, ele se desdobra e se torna ainda uma peça e uma espécie de “modelo” pedagógico estético.

⁹⁶ “...un’estetica teatrale e al tempo stesso u’etica di vita nel teatro che, passando per la libera improvvisazione, si poneva programaticamente l’obiettivo di smarginari i confini dello spettacolo, di andare oltree la rappresentazione”.

MAROTTI, Ferruccio in *A um Único Lettore: Coloquio sul Teatro*. Vassiliev, Anatoli. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

XX conhecido, na maioria dos países, como o “*século do diretor*”. E ser diretor fora da Rússia não necessariamente queria dizer saber trabalhar com atores.

Se no campo do estudo teatral tínhamos obras de referência de uma cena contemporânea, no fim de século XX e início do século XXI, profundamente dedicada ao trabalho de direção⁹⁷, com pouquíssimas referências ao trabalho do ator neste teatro, o campo da pedagogia teatral mostrava grande carência de elaborações fora dos procedimentos psicológicos. Valérie Dréville, atriz e pesquisadora teatral que já tinha uma sólida experiência teatral na França antes de se tornar colaboradora de Vassíliev,⁹⁸ em seu percurso pedagógico na Europa, mostra a que ponto os russos pareciam trazer algo novo ao ocidente:

A Escola de Vassíliev é como um planeta desconhecido onde é necessário se percorrer por um longo tempo para se compreender a geografia. Aqui, não faz sentido correr: uma longa frequência, o amadurecimento dos mecanismos internos são as primeiras condições para a exploração de um método.⁹⁹ (DRÉVILLE, 2006a; p. 5)

Dréville destaca a escolha deliberada do termo escola, para designar o teatro de Vassíliev, como reflexo de uma caminhada do mestre. Abordar a teoria do teatro russo, seja o sistema de Stanislávski, ou as descobertas mais recentes de Vassíliev, “*é se acostumar a uma terminologia*”¹⁰⁰. Quando ele rompe com o teatro moscovita e com o sucesso para se fechar em seu laboratório, não era para fazer nada além de um aprimoramento do “*savoir-faire*” em uso e chega numa teoria que está ao serviço de uma prática, trazendo ao ator não apenas conhecimento, mas ciência de que sabe. Aqui destaco, portanto, uma característica desta escola russa: possibilitar ao ator consciência do que faz, de seus processos e, como decorrência disso, grande independência, autoria e domínio de sua arte. Além disso, ao saber os caminhos que percorre, poder ser, adicionalmente, um elo a mais na pesquisa e desdobramento de certos princípios. Nada mais longe de um ator “*à serviço de diretor*”, que cumpre as ordens do

⁹⁷ Como o então festejado Teatro Pós Dramático (2002), de Lehmann, uma contribuição significativa à análise da cena contemporânea, em que se lê mais de 400 páginas dedicadas a uma série de elementos teatrais, sem elementos sobre o que faz o ator dentro desta cena.

⁹⁸ Valérie Dréville (1962-) estudou com Antoine Vitez na Escola de Chaillot e no Conservatório. No cinema, trabalhou com Godard, Renais, entre outros. Se encontra com Vassíliev em 1992, na Comédia Francesa e desde então o acompanha, na Rússia e em outros países europeus.

⁹⁹ “ L’école de Vassiliev est omme une planée inconnue don’t il faut longtemps faire le tour poue en comprendre la géographie. Ici, rien ne sert de courir: une frequentation longue, le mûrrissement de mécanismes intérieurs sont le conditions premières à l’exploration d’une méthode”.

¹⁰⁰ IBID; p. 8. “Aborder la théorie du théâtre russe, qu’il s’agisse du système de Stanislavski ou des recherches plus recentes de Vassiliev, c’est se familiariser avec une terminologie”.

*‘verdadeiro artista – o diretor’. “É uma escola de consciência e conhecimento: o ator que trabalha nesta escola é um ator feliz: ele sabe o que faz”.*¹⁰¹ .

Para Vassíliev (1999, p.189), “*a arte do artista dramático tem a mesma precisão que a do músico ou do pintor* “: como o pintor que faz croquis e desenha todos os dias uma parte ínfima de um cavalo, o mesmo deve fazer o ator. Os que se fascinam pelo glamour da arte, podem se esquecer do preço de sua entrega:

E é este artesanato que abre a criação, ele lhe dá um regime, um modo de vida que lhe retira do mundo e da vida: o trabalho cotidiano, artesanal, o único caminho para a liberdade e a criação. ... Você diz Teatro de Arte¹⁰², e todo mundo acha que é o paraíso! Erro, senhoras e senhores! É o inferno!¹⁰³

Uma escola ainda que fornece uma gramática não só para atores, como para diretores. E ensina a ensinar.

-

No que concerne à Vassíliev – um tema gigantesco – esta pesquisa busca um recorte especialmente em suas relações com o Sistema na busca de uma linguagem para o ator e o diretor da cena contemporânea. POLIAKOV (2006, p. 26-27) diz que, a partir de 1987, o essencial do trabalho de Vassíliev toma a forma do trabalho pedagógico e de pesquisa. No começo dos anos 1990, Vassíliev chega a dizer que o público russo não o interessa mais, somente a pesquisa. “*Há um contraste impressionante entre a riqueza do trabalho na escola e seu fraco eco no mundo cultural russo*”¹⁰⁴ .¹⁰⁵

Depois de 1987, a referência a produções teatrais é insuficiente, torna-se mais relevante falar de trabalho pedagógico. Mas, para isso, devemos entrar no assunto da pesquisa do diretor. Não é mais o homem ou as obras que devem ser consideradas, mas as perguntas...Desenvolve-se sobre as técnicas de jogo e os instrumentos de um

¹⁰¹ Ibid; p. 6. “C’est une école de la conscience est du savoir: l’acteur qui travaille dans cette école es un acteur gai: il sait ce qu il fait”.

¹⁰² O sentido aqui é mesmo Teatro de Arte e não a referência ao Teatro de Arte de Moscou. Vassíliev se refere sobre a sedução para muitos da ideia “de arte”, associando a um certo “glamour” que não comporta a realidade do trabalho incansável de um artista.

¹⁰³ O texto original inteiro: “L’art de l’artiste dramatique a la même precision que celui du musicien ou du peintre...l’acteur, toute comme le peintre, doite travailler chaque jour à dessiner cette croupe decheval, avec toutes ses particularités, ses précisions, et même ses parties cachées – honteuses...C’est cela l’artisanat.

Et c’est cet artisanat qui ouvre la création, il vous donne um regime, um mode de vie, qui vous retire du monde et de as vie:le travail quotidien, artesanal, le seul chemim vers la liberte et vers la création...Vous dit ‘Théâtre d’Art’, et tout le monde pense que c’est le paradis! Erreur, Mesdames et Messieurs! C’est l’enfer!”

¹⁰⁴ Ibid, p. 27.” Il y a um contraste frappant entre la richesse du travail à l’Ecole et son faible écho dans le monde culturel russe”.

¹⁰⁵ Vassíliev chega a afirmar em 2009 que não se interessa mais pela direção, só pela pedagogia, apesar de voltar à direção alguns anos depois.

método teatral. A originalidade da escola está no aprofundamento das questões teóricas levantadas diretamente por uma prática teatral cotidiana.¹⁰⁶

A crítica internacional foi unânime em se render à beleza dos espetáculos *Cerceau* e *Seis Personagens à Procura de um Autor*. Mas ignora a orientação da pesquisa e atividade pedagógica intensa que os engendrou. Quando se começa a conhecer esta orientação no exterior, graças à própria atuação de Vassíliev como pedagogo fora da Rússia, é ainda difícil fazer as pontes entre o que Vassíliev propõe e o Sistema de Stanislávki. O Sistema do pioneiro da pedagogia teatral russa começa a ser decifrado na sua profundidade especialmente após a perestroika mais livre da censura política e tabus culturais de compreensão de suas ideias geradoras. E até hoje ainda enfrenta compreensões reducionistas – dentro e fora da Rússia.¹⁰⁷

Assim, o fim do século XX, dentro da Escola de Arte Dramática é um período em que, apesar de termos menos obras teatrais do diretor Vassíliev, há uma intensa atividade pedagógica, questionamentos. E as condições necessárias para elaboração de uma das mais sagazes e elegantes sínteses da pedagogia russa. Mesmo porque, nesta tradição, é necessária a transmissão direta mestre-discípulo, na prática cênica.

Vassíliev, por exemplo, se refere a seus mestres diretos (os já apontados: Knebel e Popóv), com bastante frequência - estes discípulos diretos de Stanislávski. O fato de ter contato sem intermediações com esses professores permitiu que os ensinamentos do último pudessem chegar a Vassíliev, de forma mais precisa, pelas razões de mutilamento do sistema que serão melhor expostas no capítulo 2. Mas Vassíliev (1999, p. 113) fala ainda de seus mestres de uma maneira expandida, incluindo mesmo aqueles com quem não teve contato direto, como dentro de uma mesma ideia de “*teatro russo*”, uma ideia inseparável de práticas realizadas no presente, para nutrir pedagogias do futuro:

Tudo o que a história do teatro soviético fez deve entrar na história do teatro futuro. Todos são descendentes de Stanislávski. Depois todos se separaram, brigaram. Então são nascidos de grandes homens de teatro: Michael Tcheckov, Meyerhold¹⁰⁸, Vakhtângov, Tairov¹⁰⁹. Eles foram todos destruídos, só restou Stanislávski.¹¹⁰ Lhe enfiaram sapatos do realismo socialista, e ele teve que andar sobre sapatos de prisão: fizeram de um crente um ateu; seu sistema fez a propaganda do "materialismo

¹⁰⁶ “Après 1987, la référence aux productions théâtrales est insuffisante, il devient plus pertinent de parler de travail pédagogique. Mais il faut pour cela entrer dans la matière des recherches du metteur en scène. Ce n'est plus l'homme ni les oeuvres qu'il faut considérer mais les questionnements... Elle s'élabore sur les techniques de jeu et les instruments d'une méthodes théâtrale. L'originalité de l'École est dans la profondeur des questions théoriques directement soulevées par une pratique théâtrale quotidienne”.

¹⁰⁷ Assunto de nosso segundo capítulo.

¹⁰⁸ Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874-1940)

¹⁰⁹ Alexander Yakovlevich Tairov (1885-1950)

¹¹⁰ Se refere ao fato de terem sido perseguidos, exilados, assassinados. Mas, especialmente, terem tido suas obras consideradas proibidas na ditadura soviética. Michael Tcheckov foi proibido, por exemplo até a década de 1980.

dramático". Mas não foi possível fazê-lo até o fim: seus discípulos, apesar do comunismo, da política, das prisões, prolongaram sua arte.¹¹¹

Na sua trajetória pedagógica, integrando esses diretores-pedagogos que historicamente apresentaram tensões nas visões do mundo e de teatro, Vassíliev diz ter passado - através de Michael Tchekhov e Vakhtângov - de Stanislávski a um sistema inédito. A base, sempre o trabalho de Stanislávski: afirma se utilizar das palavras de Stanislávski e, se às vezes, emprega outras palavras, são variações a partir de expressões, conceitos de base dele (VASSÍLIEV, 1999, p.19). Numa relação de reverência e ao mesmo tempo muita liberdade em relação a este conhecimento, para que pudesse dialogar mais consistentemente com mudanças éticas e estéticas ao longo de sua trajetória artística, Vassíliev (IBID, p. 106) afirma que foi necessário que ele “*renovasse sua concepção de todo o sistema, guardasse seus princípios gerais e mudasse todo o resto. Eu não procurei inventar um novo sistema, mas parti do passado*”¹¹².

A partir deste sistema, é possível, em retorno, lançar as pontes para o início do Grande Século da direção teatral russa: para Meyerhold, Tairov e novamente para Michael Tchekhov, Vakhtângov e Stanislávski. Parece-me que, embora seja uma teoria original, ela integra elementos do passado, o passado do teatro.¹¹³ (Ibid, p. 20)

Portanto, ressaltando o sistema vivo que herdou de seus professores, diz que seu trabalho dá um passo além, reconstruindo o sistema de Stanislávski. Essa “reconstrução” - na tradição da escola russa de explicar através de vias diferentes seus princípios - é assumida por Vassíliev ora através de meios aparentemente simples: “*deixei tudo como estava, só mudei os objetos do jogo*”¹¹⁴- chegando a um teatro a partir das estruturas lúdicas - ora de maneira revolucionária, propondo uma síntese entre todo o conhecimento já desenvolvido no passado. “*E parece-me que chegou a hora de fazer a síntese de todo esse panteão de encenação e da estética teatral. ...Ou eu admito - desculpe-me! - Eu tenho esse desejo ...!*”¹¹⁵

¹¹¹ “Tout ce qui a fait l’histoire du theatre soviétique doit entrer dans le theatre future. Tous sont issus de Stanislavski. Puis tous se sont séparés, disputes; alors sont nés de grands hommes de theatre: Mikhail Tchekov, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov. Ils ont tous été détruits, seul est resté Stanislavski. On lui a enfilé les chaussures du réalisme socialiste, et il a dû marcher dans ses chaussures carcérales: on a fait d’un croyant un athée; son système a fait la propagande du “matérialisme dramatique”. Mais il n’était pas possible de le faire jusqu’au bout: ses disciples, malgré le communisme, la politique, les prisons, ont prolongé son art”.

¹¹² “Il a fallu que je renouvelle ma conception de tout le système, garder ses principes généraux et changer tout le reste. Je n’ai pas cherché à inventer un nouveau système, je suis sorti du passé”.

¹¹³ “À partir de ce système, il est possible em retour de jeter des ponts vers le début du Grand Siècle de la mise em scène russe: vers Meyerhold, Tairov, et a nouveau, vers Mikhail Tchekov , Vashtangov, et Stanislavski. Il me semble que tout em étant une théorie originale, ele integre des éléments du passé, du passé du Théâtre”.

¹¹⁴ “J’ai laissé tout em l’état, je n’ai changé que les objets du jeu”.

¹¹⁵ “ Et il me semble que le moment est venu de fair ela synthèse de tout ce panthéon de la mise en scène et de l’esthétique théâtrale... Et je pense que ce pas va être franchi, et moi j’ai l’ambition de le faire. Ou, je l’avoue – excuse-moi! -, j’ai ce désir...”

Entretanto, o primeiro livro sobre O *Teatro de Jogo*, ou o *Teatro lúdico*, na Rússia, é da autoria Mikhail Butkevitch, professor também no GITIS, aluno de Knebel como Vassíliev, professor deste e mesmo um dos diretores pedagógicos do processo de “*Seis Personagens à Procura de um Autor*” na Escola de Vassíliev,¹¹⁶ como dissemos, apesar de ambos terem muitas discordâncias pessoais e de enfoque do trabalho. Desde o fim do século XX existem algumas tentativas de diálogo com a tradição do teatro de estruturas lúdicas russo, mas nenhuma leva em conta os discursos de seus dois principais formuladores, no fim do século XX, sobre o assunto. Opto então por buscar um caminho, entre as aparentes tensões. Dentro desta escola, é através dos paradoxos que se chega ao conhecimento. E buscando um olhar menos que separa, mais que considera o teatro um grande sistema, acolhedor de muitas perspectivas artísticas. Tentarei seguir os ensinamentos de meus professores também nesta escrita.

Mas começo por uma certa contextualização do que acontece na Rússia após a morte de Stanislávski e que fornece condições de desdobramento ao Sistema. Considerando ainda o teatro de estruturas lúdicas um desdobramento de potências implícitas no Sistema, começamos pela professora em comum dos principais formuladores desta abordagem para o ator e diretor, que cria um método de jogo, sintetizando legados de Stanislávski, M. Tchekhov e Nemiróvitch-Dântchenko: Maria Knebel!

1.1.2 Maria Knebel – a mulher ponte entre dois mundos

Maria Knebel, professora de A. Vassíliev, Jurij Alschitz, Anatoli Éfros, M. Butkevitch e outros grandes nomes da cena russa é personagem fundamental para qualquer tentativa de diálogo com o teatro, no século soviético. Uma mulher que foi um verdadeiro elo entre Stanislávski e a cena contemporânea, atravessando com sua incansável vida na arte praticamente todo o século XX em seus 87 anos de vida. Não só lecionando e transmitindo oralmente legados de seus principais professores, como fazendo sínteses criativas entre ideias que aparentemente nem sempre pareciam capazes de um fácil diálogo. Uma mulher que preservou e transmitiu heranças artístico-pedagógicas proibidos pelo regime soviético¹¹⁷. E que

¹¹⁶ Butkevich era professor da GITIS, escola a que a escola de Vassíliev estava associada neste processo. Brigas e divergências estéticas na condução do trabalho separam Butkevich do processo antes da estreia.

¹¹⁷ Alguns pesquisadores, como Poliakov (2021, INFORMAÇÃO PESSOAL) nos trazem informações críticas sobre sua adequação, em algumas obras, em especial sua biografia, ao imaginário da ditadura. Consideramos, porém, que no tenso período soviético, em que a sobrevivência de um agente cultural estava em risco, seu maior legado tenha sido não só a transmissão de elementos fundamentais do Sistema, se arriscando perante a censura

talvez ainda não tenha o seu devido reconhecimento como a voz que desenvolveu um dos mais importantes legados de Stanislávski: na síntese do método dos *études* ou da Análise pela Ação, ou ainda Análise-Ação, que chega a sofrer proibição entre os anos de 1940 e 50 por envolver elementos do Sistema que a censura preferia que continuassem oculto sob o nome de “*Método das Ações Físicas*”, de M. Kedrov¹¹⁸.

Nele temos uma chave do Sistema de Stanislávski, que é a própria ideia de ação que Knebel aprende diretamente de seus mestres – com seu entrelaçamento ético e estético próprio e que veremos no segundo capítulo. A ação é uma instância do Sistema indissociável de uma compreensão profunda e da integração holística dos seus elementos. Indissociável ainda do incômodo território espiritual – para o regime soviético - em que nasce o sistema. Um dos legados mais importantes de Stanislávski e ainda é encoberto em equívocos, sendo a pedra angular de seu Sistema. Será assunto do capítulo seguinte.

Na lendária comemoração do centenário do Teatro de Arte de Moscou, em 1997, Vassíliev colocou o legado de Maria Knebel junto ao de Grotowski. Na ocasião ele homenageia outros alunos desta mulher notável como Anatoli Éfros, Iuri Liubímov e Oleg Êfremov – que também influenciaram Vassíliev. (SMELIANSKY, 1999; p. 215). Uma vez que a transmissão do conhecimento é vista quase como um ritual de filiação a uma árvore artística, outra ideia fundamental do teatro russo, podemos entender a importância destes elos da corrente – ou da *família teatral* - para compreender melhor nosso assunto.

É hora de o Ocidente descobrir a voz teatral mais importante da Rússia desde Stanislávski. Não só Maria Knébel serve como um modelo admirável de uma artista teatral que permaneceu fiel à sua vocação em tempos difíceis, mas, como uma testemunha ocular aos importantes desenvolvimentos teatrais a partir da virada do século XX até o final do século, ela pode nos ensinar mais do que ainda é desconhecido sobre a história da mundialmente famosa tradição do Teatro de Arte de Moscou. Através dela, atores e diretores podem ver claramente como Michael Tchekhov não se afastou tanto de Stanislávski quanto construiu sobre a abordagem teatral holística de seu professor. Além disso, através de Knébel aprendemos que Stanislávski compartilhou com Michael Tchekhov uma crença profundamente arraigada no poder transcendente do teatro, uma crença que, como a de Tchekhov, foi anulada ativamente pelos soviéticos. Através de Knébel, também podemos aprender muito sobre a eficácia do trabalho negligenciado de Nemirôvitch-Dântchenko¹¹⁹ com os atores. Enquanto ele e Stanislávski são famosos por suas diferenças no gosto artístico e nas inclinações pessoais, ela demonstra como aspectos fundamentais do Sistema de Stanislávski (como o monólogo interior) começaram com Nemirôvitch-Dântchenko. (CARNICKE, 2010, p. 30-31)

estatal, mas especialmente desenvolvendo esse Sistema. E ainda preservando o legado do banido M. Tchekhov, na Rússia.

¹¹⁸ Mikhail Nikolayevich Kedrov (1894-1972).

¹¹⁹ Vladimir Ivánovitch Nemirôvitch-Dântchenko (1858-1943).

A dificuldade de uma mulher numa profissão como a direção teatral notadamente dominada por homens, bem como o fato de fazer um teatro pouco afeito ao propagandístico do regime, e até um antissemitismo que emergiu em diferentes momentos do século XX soviético podem ainda nos dar pistas dos motivos que fazem esta mulher não ser tão conhecida como a infinidade de seus alunos que figuram entre os diretores mais talentosos e inovadores russos. Mas podemos ainda citar uma ética extrema de dar crédito aos seus professores como criadores de elementos fundamentais da cena russa. E até mesmo uma missão pessoal autoimposta de redimir nomes como Michael Tchekhov, que precisa fugir do país após uma ordem de prisão ser dada pelo governo por conta de suas crenças espiritualistas e cujo nome é proibido sequer de ser citado.¹²⁰ Nas palavras de Carnicke (2010) Knébel estava perfeitamente posicionada para fazer dos legados de Stanislávski sua missão, pois tinha aprendido de Mikhail Tchekhov a confiar na improvisação criativa e do diretor-dramaturgo Nemirôvitch-Dântchenko, a ler as peças tão pormenorizadamente quanto outros leriam poesia. Knebel, além de conversas secretas com os alunos, transmitindo ensinamentos do seu querido professor M. Tchekhov, reagia à vulgarização que o stalinismo fazia do Sistema, transmitindo-o de maneira tosca:

Em 1938, a máquina de propaganda Soviética também tinha transformado seu segundo mentor, Stanislávski, em um falso, mas incontestável ícone teatral do Realismo Socialista. Ela viu seu Sistema holístico ser purgado de sua multidimensionalidade. Apesar disso, Knebel continuou a usar a total complexidade do Sistema, mesmo quando ela não podia nomeá-lo. (CARNICKE, 2010, p. 7)¹²¹

Em 1938, Kedrov¹²² se auto-intitula herdeiro do Sistema. Com a morte de Stanislávski, assume o processo de "*O Tartufo*", no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-38). Será ainda futuro editor chefe das Obras Coletadas de Stanislávski, em 1950¹²³ – e as publicações da obra de Stanislávski no período soviético são um verdadeiro problema dentro e fora da Rússia, como veremos no capítulo 2. SHEVTSOVA, (2020; p. 173) diz, inclusive, haver rumores não provados de ser um "*cachorro-espião*" do Partido comunista infiltrado no TAM¹²⁴.

¹²⁰ Como veremos ao longo do capítulo: a ideia de traçar as origens de uma ideia teatral nem sempre é valorizada num mundo de diretores que muitas vezes precisaram esconder a origem de suas ideias para evitar perseguição. E que ainda valorizam a possibilidade de ser portador de uma visão teatral única e criativa da cena, uma síntese original de seus antecessores, como algo ligado à própria "ideia teatral russa" (SMELIANKY, 1999). Maria Thaís (2019) em comunicação verbal nos esclarece ainda que a língua russa tem uma relação diversa das línguas latinas com o sujeito da frase. E as maneiras como isso afeta a própria elaboração da subjetividade russa, em que faz menos sentido atribuir a posse de uma ideia a alguém.

¹²¹ As traduções deste artigo de CARNICKE são de Laédio José Martins, 2016, disponibilizada em rede para fins didáticos.

¹²² Mikhail Nikolayevich Kedrov (1894-1972).

¹²³ SHEVTSOVA, 2020, p. 173: "Kedrov become the editor-in-chief of the 1950s edition of Stanislavsky's Collected Works".

¹²⁴ "He was rumoured to be a Communist Party watchdog, but this could not be proved either way".

Não só Knebel contava uma história diferente da dele, ao observador atento, sobre o legado de Stanislávski, mas a versão dela estava fora de sintonia com a ideologia soviética. Especialmente sobre a pedra angular do Sistema, a ação cênica, indissociável da constelação de muitos elementos éticos e estéticos da herança de Stanislávski, inclusive sua incômoda relação com a espiritualidade, não tolerada pelo regime. Para simplificar, por hora, diremos apenas que trata-se de uma ação que nasce, em cena, como manifestação de uma delicada interação entre mente, corpo e espírito na atuação, mas será tema detalhado do próximo capítulo.

Assim, a abordagem de Knebel tanto desafiava, implicitamente, o materialismo da ditadura, abarcando dimensões espirituais na arte, como desmentia a versão politicamente correta de Kedrov, em que Stanislávski tinha finalmente chegado a uma abordagem cientificamente precisa para a atuação. A narrativa dele, portanto, se acomodava melhor à marcha dos tempos. Kedrov também providenciou uma autorização de impressão para sua versão da história, chamando-a de “*Método das Ações Físicas*”.

Um fato que Knebel relata e visto como “prova do bom humor” e “espírito de pesquisa” de Stanislávski me parece incrivelmente sugestivo sobre a atmosfera reinante quando Stanislávski se alia à Knebel no desenvolvimento e transmissão pedagógica de sua investigação da vida, no último estúdio.

Ele pede para vê-la, ela bate à porta de seu escritório e constata que não há ninguém. Ela se prepara para sair quando vê surgir Stanislávski de debaixo de sua mesa. Erguendo-se, com um significativo “psiu!” ele lhe recomenda silêncio. Explica, radiante, que deseja saber o que sente um rato, como ele vê o mundo. (ABENSOUR, 2018, p. 138)

Num momento de intensa perseguição da classe artística e de intelectuais no terror de Stálin, em que Stanislávski vê mesmo parentes presos e desaparecidos, na atmosfera perigosa que sente nos anos 1930, em que chega a assistir suas peças várias e várias vezes buscando apagar elementos contrários ao regime soviético em seus trabalhos anteriores; num contexto em que ele mesmo censura seus textos com medo da perseguição.¹²⁵ Em suma, numa situação extrema em que passa seus últimos anos preso em seu apartamento dando aulas, sob vigilância estreita do terror de Stálin, nada me parece mais romântico do que a versão do Stanislávski pleno, pesquisando livremente naquelas condições e com “coragem” de, já depois dos 70 anos, desenvolver uma “nova abordagem” de seu trabalho, em que “corrigiria” elementos anteriores. Um Stanislávski sim, que havia trabalhado com gente a vida toda e intuía a natureza de seus

¹²⁵ Conforme nos conta (VÁSSINA et LABAKI, 2015).

colaboradores. A metáfora do rato para os bons ouvidos teatrais de Knebel, a quem ele confia uma missão de transmitir seu legado, me parece altamente reveladora.

-

Há um artigo de Adolf Shapiro (2016, p. 297-320), no livro *Análise-Ação*, de Knebel, sobre a vida desta importante diretora, que entra no teatro quase por acaso, no estúdio criado e dirigido por M. Tchekhov na casa dele, aos 19 anos, quando entende que “*a personalidade criativa de um pedagogo possui uma força formadora descomunal*”¹²⁶. O amor pela arte vem de casa e até mesmo Liev Tolstoi¹²⁷ era frequentador da família.

Knebel frequenta os estúdios e a escola do TAM, até 1924, quando é chamada para trabalhar no famoso Teatro de Arte de Moscou, contracenando com o próprio Stanislávski, em cena.

Em 1936, ela se dividia nos compromissos como atriz no Teatro de Arte de Moscou e como diretora no Estúdio Ermólova¹²⁸, quando Stanislávski convocou-a para sua casa. Naquela época, portanto, ele estava vivendo num isolamento, confinado pelo desejo de Stálin de manter os experimentos teatrais incômodos ao regime soviético sob vigilância. A Stanislávski, no entanto, era permitido trabalhar com um número restrito de atores em sua casa e ele convidou Knebel para ajudá-lo na sua incansável missão pedagógica, fazendo o que ele sempre fez: *ensinar aprendendo a “palavra artística”* no seu mais novo projeto, o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, seu último estúdio (1935-1938).

Conforme Knebel fazia sínteses importantes de uma abordagem que posteriormente seria conhecida como *Análise pela Ação* (ou Método dos *Études*), CARNICKE (2010) nos informa que ela consultava de perto Stanislávski e que, por dois anos, ele regularmente revisou suas notas de direção e encorajou-a para usos mais e mais ousados de sua última técnica.

Em 1942, ela levou a *Análise pela ação* para o palco principal do Teatro de Arte de Moscou quando Nemirôvitch-Dântchenko pediu a ela para codirigir com ele no TAM. Com sua tese de doutoramento sobre a *Análise-Ação*, em 1954 (informação de CARNICKE, 2010) e publicado em 1959 (segundo ABENSOUR, 2018; p. 152), ela nos deixa o primeiro livro sobre o assunto, na Rússia, reeditado em 1961 e 1982. E que chega ao Brasil em 2016.

-

¹²⁶ IBID, p.300.

¹²⁷ Liev Nikolaevitch Tolstoi (1828-1910).

¹²⁸ Frequentemente codirigindo com os principais membros da companhia de Meyerhold. Estúdio fundado em 1925 e que se funde ao Estúdio N. Khmelióv, em 1937.

1.1.2.1 O teatro na época de Stálin

SMELIANSKY (1999) nos conta que, de muitas formas, a própria importância do teatro para a propagação da ideologia bolchevique assegurou seu lugar privilegiado na vida russa: a disputa por um poder do artista envolvia a própria sobrevivência do teatro *como arte* no contexto de controle ditatorial. Assim, esse mesmo teatro, em sua relação dúbia com o estado, já que era subsidiado pelo governo num contexto de ditadura,¹²⁹ foi um dos grandes lugares de resistência popular e, por isso, ocupou um lugar “*na vida espiritual do país desproporcionalmente grande*”¹³⁰. A identidade entre teatro e templo profano, inclusive, foi sugerida pela própria revolução: “*Os líderes revolucionários viam o teatro como uma espécie de substituto espiritual para o lugar de uma Igreja suprimida*”¹³¹. Assim, “*por décadas – até o colapso da União Soviética – este modelo de teatro-igreja mais ou menos prevaleceu. Ainda que sacrílego, ele se mostrou marcadamente resiliente*”.¹³²

Na Rússia Soviética, o teatro tomou o lugar tanto do parlamento de fiasco como da semi estrangulada igreja. Gerações de diretores, atores e público de teatro desenvolveram um reflexo condicionado: eles iam ao teatro não só para serem entretidos, mas para receberem a comunhão. O teatro se tornou, efetivamente, o único lugar em que as pessoas podiam ter liberdade e contato vivo entre si. Diretores e atores se tornaram como se fossem sacerdotes de uma religião teatral. O público esperava um sermão-teatral que mudaria suas vidas.¹³³ (Ibid, o, XX)

Mas não era qualquer teatro russo capaz disso – muitos teatros subsidiados e obedientes aceitaram a função de “*voz do estado*” dada pelo regime. Daí a importante afirmação de independência e a busca de um status na vida pública do criador que resistia pela ideia do “*teatro como arte*” e não só propaganda. A partir dos anos 1930 a censura tornou-se cada vez mais feroz e mesmo após a morte de Stálin, em 1953, sua sombra continuou pairando sobre a União Soviética – afinal o stalinismo não era só um projeto político, mas também estético, o que significava que o realismo socialista deveria ser a nova imagem do homem e da sociedade russa.

¹²⁹ No período de colapso da União Soviética, existiam 600 teatros subsidiados pelo estado com companhias permanentes de cerca de 25 a 160 atores.

¹³⁰ IBID, p.XX- XXI. “...the place it occupied in the country’s spiritual life was disproportionately large”.

¹³¹ “The revolutionary Leaders saw theatre as a kind of of Spiritual surrogate to replace a suppressed Church”.

¹³² Ibid, ibidem. “For decades – right up to the collapse of the Soviet Union –this model of theatre church more or less prevailed. Sacrilegious thought it was, it proved remarkably resilient”.

¹³³“In Soviet Russia the theatre took the place of both the sham parliament and the half-strangled Church. Generations of directors, actors and theatregoers developed a conditioned reflex: they went to the theatre not just to be entertained, but to take communion. The theatre became virtually the only place where people could have free, live contact with another. Directors and actors became as it were the priests of a theatrical religion. The audience expected a production-sermon that would change their lives”.

No teatro, era o resultado da concretização da tradição do realismo russo, seu inimigo declarado era o “*formalismo*”, que deveria ser exterminado a todo custo. Aos poucos desenvolveu-se um estilo cujas principais características eram o racionalismo, o didatismo, a clareza e a simplicidade.¹³⁴(SMELIANSKY, 1999, p.2)

Neste contexto histórico a prática do Sistema já estava bastante deturpada e comprometida: Stanislávski foi transformado no realista socialista por excelência, um artista-propaganda do regime soviético na disputa pelo imaginário do país! E o Sistema, podado para caber numa versão simplificada, racional e didática! Não necessariamente atributos do *teatro de arte*, inventado por Stanislávski.

Os palcos soviéticos, dependentes de subsídios, de acordo com Smeliansky, eram monopolizados por clichês, cenas com pouca imaginação e uma massiva propaganda. Não havia uma literatura confiável.

Em 1950, a própria Knébel se tornou uma vítima da política stalinista sobre as artes quando ela foi repentinamente demitida pelo recém-nomeado diretor artístico do Teatro de Arte de Moscou, Mikhail Nikolaevitch Kedrov (1893- 1972). No final da temporada de 1949, um administrador tinha dito a Knébel que Kedrov iria trabalhar somente com aqueles que se considerassem seus “alunos”... Uma vez que ela tinha a idade de Kedrov e praticamente a mesma experiência teatral que ele, ela achou a declaração uma piada. Quando ela chegou no teatro para a temporada de 1950, contudo, ela descobriu que seu salário tinha sido suspenso e que todas as peças em que ela atuava regularmente, incluindo O Jardim das Cerejeiras, tinham sido retiradas do repertório. O movimento de Kedrov contra Knebel parecia consoante com o antifeminismo generalizado do Teatro de Arte e o antisemitismo da União Soviética, mas Kedrov estava também respondendo às políticas de Stálin sobre as artes. (CARNICKE, 2010)

Knebel entretanto conseguiu um jeito de *comer pelas bordas*, numa ilhota do *arquipélago do teatro soviético*. Em 1950, assume o lugar de diretora no Teatro Central Infantil de Moscou, para onde se dirigem muitos dramaturgos e mesmo atores adultos pelo menor controle do Regime sobre este espaço, em que a fantasia era mais tolerada. E Knebel fez dele um teatro de gente grande e assume sua direção artística em 1955!

Seu grupo profissional de atores adultos apresentou um vasto repertório envolvendo clássicos, peças contemporâneas, brincadeiras infantis tradicionais que viravam teatro, contos fantásticos concebidos inteiramente a partir de improvisações da companhia. O processo de criação das peças, às vezes mesmo da dramaturgia (as palavras do texto) era por meio da *Análise pela Ação* que ela transmitia e desenvolvia no espaço, atraindo jovens artistas.

¹³⁴ “In the theatre, it was the result of setting in concrete the tradition of Russian Realism, its declared enemy was “formalism”, which was to be exterminated at all costs. Gradually a style developed whose main features were rationalism, didacticism, clarity and simplicity”.

Deste lugar, como pedagoga, começou a influenciar o teatro de Moscou! Knebel promove o encontro ainda de Oleg Êfremov¹³⁵ - ator, diretor e um dos maiores responsáveis pela renovação teatral dos anos 1950 e 1960, ao resgatar ideias de Stanislávski - e Anatoli Êfros, outro dos maiores inovadores do teatro soviético, que dirige junto com Knebel o Teatro Central Infantil, na década de 1950. Foi com Êfros, por sua vez, que Vassíliev começa sua carreira pedagógica, como assistente de professor na GITIS. “O diretor Anatoli Vassíliev que recebeu de Knebel não a letra, mas o espírito de seu trabalho, acertadamente considera que o “degelo” do teatro soviético teve início com sua mestra, com a chegada de Maria Knebel ao Teatro Central Infantil”. (SHAPIRO; 2016, p. 314)

Em 1961, Knébel deixou a Central de Teatro Infantil para aceitar a presidência do programa de direção na GITIS, escola em que criou, numa estreita colaboração com Popóv, a própria cátedra de direção, desde 1948. (E um programa inédito de formação de diretores, por meio do Método da Análise-Ação). Em 1985 ela publicou seis livros e mais de uma centena de artigos sobre seus professores e sua pedagogia.

1.1.2.2 O descongelamento – O teatro quente pelos ensinamentos de Knebel

A segunda metade dos anos 1950 viu uma volta dos clássicos, Liev Tolstoi¹³⁶ e Dostoevski¹³⁷ aos palcos, junto com a geração que é conhecida como o *Degelo* (1953-68) ou a Renascença Soviética. O nome veio de um romance de Ilya Ehrenberg¹³⁸ de 1954, comparando a atmosfera da época com a mudança climática. O líder mais moderado Nikita Khrushchev¹³⁹, sucede Joseph Stalin¹⁴⁰, morto em 1953, e a URSS testemunha uma retomada da liberdade cultural depois de um período de violenta censura e perseguição. A esperança de um novo tempo acorda o desejo, em muitos artistas, de um imaginário alternativo em relação ao do stalinismo: redescobrir e retomar o que seria a *autêntica imaginação e alma russa*. O que significaria ainda escapar dos ideais e estereótipos na arte e na literatura do realismo socialista e especialmente, apostar nos trabalhos e processos criativos.

O resgate da alma russa significava a volta da literatura clássica do país aos palcos, especialmente. E, na carona, um resgate do tolstoísmo, de profunda influência sobre

¹³⁵ Oleg Êfremov (1927-2000).

¹³⁶ Liev Nikolaevitch Tolstoi, (1828-1910).

¹³⁷ Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881).

¹³⁸ Ilya Grigoryevich Ehrenberg (1891-1967).

¹³⁹ Nikita Serguêievitch Khrushchov (1894-1971).

¹⁴⁰ Josef Stalin (1878-1953).

Stanislávski e sua época¹⁴¹, um mundo que Stálin tentou apagar da história: "*O tolstoísmo era uma forma definida de pensar sobre o mundo e as pessoas. Era a linguagem obscura de outra cultura que começava a emergir do esquecimento*"¹⁴² (SMELIANSKY, 1999, p. 12).

Nesta época emerge o *Sovremennik* (*Contemporâneo*), sob a liderança de Oleg Êfremov, que nomeou-se a si mesmo como um estúdio do Teatro de Arte de Moscou, embora o teatro histórico de Stanislávski e Nemiróvich-Dântchenko não tivesse participado desta decisão. O próprio TAM já vivia um período artístico bem distante da época de seu apogeu, apesar de receber um dos principais selos de qualidade do estado. A ideia dos jovens criadores ainda era criar uma fraternidade de artistas, tomando coletivamente decisões de quais peças seriam encenadas ou quando estariam prontas, ou seja, operando não de acordo com as regulamentações de "*empreendimentos teatrais para espetáculos públicos*", como todos os teatros da União Soviética eram então chamados: "*Foi o primeiro teatro russo em décadas que foi criado não de cima, mas de baixo, pela vontade dos próprios artistas, e não por burocratas teatrais.*"¹⁴³ (SMELIANSKY, 1999, p. 17).

Seu principal líder foi, portanto, um dos muitos alunos de Knebel no Teatro central da Infância e que ela impulsionou o início da carreira¹⁴⁴. Ele teria estudado ainda com Milkhail Kedrov e Vasili Toporkov¹⁴⁵. Para Smeliansky¹⁴⁶, a atitude de Êfremov em relação a Stanislávski beirava à devoção religiosa, com episódios envolvendo pactos de sangue entre ele e seus jovens colegas de seguir os ensinamentos de Stanislávski, bem como viagens para conhecer a *verdadeira Rússia*. Um líder de um teatro anti-stalinista, cujos heróis eram de um imaginário oposto ao regime e que impulsionou uma reforma teatral, novamente buscando "*a vida do espírito humano*" e resgatando as importantes experiências comunitárias do Primeiro Estúdio, envolvendo a irradiação de energia como uma linguagem de comunhão entre o palco e a plateia¹⁴⁷.

¹⁴¹ Mais sobre o assunto no capítulo 2.

¹⁴² "Yet again, the theatre was replacing the Church in a bid to cleanse and revive people's souls"...Tolstoyism was a definite way of thinking about the world and people. I was the dark language of another culture that was beginning to emerge from oblivion".

¹⁴³ "It was the first Russian theatre for decades that had been created not from above but from below, by the will of the artists themselves rather than by theatrical bureaucrats".

¹⁴⁴ A. Êfros também dirigirá com Knebel o Teatro Central da Infância em que Êfremov é protagonista, como ator.

¹⁴⁵ Vassíli Toporkov (1889 - 1970), autor da importante obra *Stanislávski Ensaia* (2016), sobre o trabalho de Stanislávski em seus últimos anos.

¹⁴⁶ Op. Cit,

¹⁴⁷ Mais sobre o assunto de como as experiências comunitárias do Primeiro estúdio não são só "ideias", mas se tornaram linguagem concreta, de cena, nos capítulos 2 e 3.

Esta fórmula (a fórmula da vida do espírito humano) eles tentaram embalar com alto explosivo. Eles queriam voltar ao ser humano natural no palco, à busca apaixonada pela verdade, à capacidade do ator de se reencarnar. Eles buscaram aqueles métodos penetrantes de atingir o público que haviam sido praticados pelo Teatro de Arte, especialmente seu Primeiro Estúdio, com seu “realismo espiritual”, sua lacuna muito reduzida entre ator e público e sua capacidade de atrair este último para seu campo de energia... Eles foram os primeiros a arriscar atuar ‘confessionalmente’ (uma das palavras-chave desta geração), o que significa que o papel deveria ser iluminado pelo próprio ‘tema’ humano do intérprete e seu destino pessoal, se ele tivesse um.¹⁴⁸(IBIDEM, p. 19)

Ao redor dos *Sovremennik*, se reuniu um grupo de jovens artistas não só do teatro: músicos, críticos, escritores, poetas e pintores, aqueles que posteriormente seriam chamados da “*Geração dos 1960*”, uma das mais importantes gerações artísticas do país, reconhecida pela crítica, como extremamente fértil e uma das principais sementeiras da cena Russa do fim do século XX. Cabe destacar aqui o ambiente de liberdade, leveza e o ideal de convivência festiva deles – muitos ensaios começavam num estilo de festa russa em volta de uma mesa e terminavam assim. O *Sovremennik* se desenvolveu numa época complexa politicamente, um curto período de “degelo” seguido por outro de repressão, logo nos primeiros anos da década de 1960. Porém, no decorrer dos anos 1960, uma mudança importante começa a se operar nos artistas ao redor deste teatro, na direção de um trabalho por outro membro do grupo, Éfros:

O estúdio começou a passar da “verdade da vida” para a “verdade do teatro”; eles simplesmente aprenderam novas maneiras de chegar à verdade. Quando Anatoli Efros dirigiu *De Pretore Vincenzo*, de Eduardo de Filippo, no *Sovremennik*, com Efremov como o ladrão Vincenzo, o autor compareceu a um ensaio. O extravagante italiano mostrou-lhes no local o que são os gestos humanos realmente expressivos e imprevisíveis e o que é a teatralidade, da qual eles eram extremamente cautelosos no *Sovremennik*. (Ibidem, p, 22)¹⁴⁹

De maneiras estranhas, o Estúdio parece espelhar uma própria trajetória do Sistema que, com Vakhtângov e o contato com a tradição teatral italiana, também aposta na realidade do teatro cada vez mais em suas últimas formulações, como veremos no terceiro capítulo.¹⁵⁰

¹⁴⁸ “This formula they attempted to pack with high explosive. They wanted to return to the natural human being on the stage, to the passionate search for truth, to the actor’s ability to reembody himself. They sought those penetrating methods of reaching an audience that had been practised by the Art Theatre, specially its First Studio, with its “spiritual realism”, its greatly reduced gap between actor and audience, and its ability to draw the latter into its energy field. They were the first to risk acting ‘confessionally’ (one of the keywords of this generation), meaning that the role should be illumined by the performer’s own human ‘theme’ and his personal fate, if he had one”.

¹⁴⁹ “The studio began to move from the ‘truth of life’ to the ‘truth of theatre’; they simply learned new ways of getting at the truth. When Anatoly Efros directed Eduardo de Filippo’s *De Pretore Vincenzo* at the *Sovremennik*, with Yefremov as the thief Vincenzo, the author turned up to a rehearsal. The flamboyant Italian showed them on the spot what really expressive, unpredictable human gestures are, and what theatricality is, which they were extremely wary of at the *Sovremennik*”.

¹⁵⁰ É ainda no trabalho com o italiano Pirandello que Vassíliev desenvolve especialmente seu teatro de estruturas mistas, entre as dramáticas e lúdicas.

Em 1964, o *Sovremennik* se torna um *teatro soviético* e Smelianski nos conta como vai se tornando cada vez mais próximo de outros teatros do período, até que sua história termina em 1970, dois anos depois da Primavera de Praga¹⁵¹. O estado convida Efremov para assumir a direção do TAM. Seus companheiros do *Sovremennik* se recusaram a participar deste teatro "*em processo de morte*" e este teria sido o fim dos *Sovremennik*.

Ainda assim, uma das mais fortes características do período, na esteira das influências de Stanislávski redescoberto, é o renascimento dos ensembles, as comunidades teatrais, fundamental para a pesquisa de linguagem em teatro:

A segunda explosão de comunidades ocorreu durante o Degelo. Esse impulso se deve às mudanças políticas que se seguiram à morte de Stalin. Em um país sob controle, o espírito de liberdade brota, trazendo em seu rastro o *Sovremennik* e sua companhia de jovens atores reunidos em torno de Oleg Efremov. Anatoli Éfros também estava cercado por um grupo de companheiros, como Georgui Tovstonogov¹⁵² no Grand Dramatic Theatre (B.D.T) em Leningrado ou Iuri Liubimov.¹⁵³(BOGDANOVA, 2013, 435-436)

A *Gaivota*, de Tchekhov, numa versão desesperançada, foi a última peça do *Sovremennik*. A mesma peça que, em 1966 abriu uma nova porta para o teatro, na versão de Anatoli Éfros e num processo completamente apoiado na análise através da ação, conforme revelam seus registros de ensaios (Éfros, 2019) e que serão tema do capítulo 4.

Antes de fecharmos este breve e sintético relato histórico, no recorte dos interesses desta pesquisa, cabe ainda destacar neste movimento de renascimento dos ensembles, a herança de Iuri Liubimov¹⁵⁴ (1917 - 2014), ator, diretor e pedagogo que funda o teatro *Taganka* em 1964, em Moscou. O último dos nomes citados por Bogdanova também exerce influência sobre Vassíliev, como os demais do movimento dos "Contemporâneos".

O *Taganka*, se torna um teatro único de experimentação, de resistência e de comunhão com um público fiel, na tradição dos estúdios. Foi fundado quando Liubimov trouxe seus alunos da *Escola Shchukin*, de Vakhtangov, após ter dirigido a formatura da classe numa peça de

¹⁵¹ Em 1968, um período de liberdade política na então Tchecoslováquia, dominada pela URSS.

¹⁵² Em 1957, é a vez de Gueorgui Tovstonogov (1913-1988) encenar "O Idiota", numa produção que se torna lenda no teatro russo. Aluno de Aleksei Popov e Andrey Lobanov na GITIS, numa Moscou antes da guerra. Um diretor que conjugou uma série de influências na criação de seu trabalho e que no Brasil conhecemos melhor pelo trabalho pioneiro e referência de Nair D'Agostini (2007), que foi sua aluna, bem como de Arkádi Kátzman (1921-1989) entre os anos de 1978 e 1981.

¹⁵³ "Le second explosion de communautés eut lieu au moment du Dégel. Cette poussée est due aux changements politiques qui suivirent la mort de Staline. Dans un pays sous contrôle, l'esprit de liberté jaillit, apportant dans son sillage le *Sovremennik* et sa compagnie de jeunes acteurs réunis autour d'Oleg Efremov (1927- 2000 fundador do *Studio Sovremennik* em 1956, um ensemble de companheiros unidos pela estética Stanislavskiana). Anatoli Éfros³ était aussi entouré d'une bande de compagnons, comme Georgui Tovstonogov au Grand Théâtre dramatique (B.D.T) de Leningrado ou Iouri Lioubimov".

¹⁵⁴ A referência biográfica é francesa, grafada como LIUBIMOV.

Brecht. Pelos próximos 20 anos, o Taganka será um dos mais populares teatros de vanguarda russo, devotado aos princípios de B. Brecht¹⁵⁵ e Vakhtângov. O forte ensemble do Taganka tem importância nos anos de formação de Vassíliev quando ele dirige este espaço, convidado por Liubímov e pode experimentar a atmosfera de trabalho e jogo de um coletivo sólido, com linguagem compartilhada.

Liubímov (LIOUBIMOV, 1997) aponta como seus mais profundos mestres Stanislávski, Meyerhold e Vakhtângov, mas se opõe a certa compreensão do trabalho de Stanislávski, em sua época. A análise de suas afirmações nos permite perceber muitos equívocos na então compreensão do trabalho de Stanislávski, mesmo dentro da Rússia (soviética) pelas razões já assinaladas. “*Na Escola Russa, (o Sistema) prejudica o teatro. Este Sistema se acha nas mãos de pessoas pouco talentosas, Isso é a morte do teatro.*”¹⁵⁶ (Ibid, p. 179). Na mesma entrevista, porém revela a forte influência da ideia de “semente”, de Nemirôvitch-Dântchenko, em seu processo artístico: “*é importante ver como o ator compreende a semente de seu papel*”.¹⁵⁷ Sua perspectiva sobre o talento do ator, que une *energia* e o atributo da *vontade* também faz eco com a do Sistema, como veremos:

Hoje existem meios, dispositivos que permitem determinar se uma pessoa tem uma energia forte e uma vontade forte. Se for esse o caso, podemos aceitá-lo como ator. ...E é a vontade que retém o público: a vontade e o saber-fazer. A vontade do ator e sua capacidade de ter energia para prender a atenção do público. Esse é o dom do ator. (Ibid, p. 184)¹⁵⁸

A energia do ator poderia ser desenvolvida graças à concentração, bem como todo tipo de treinamento, de meditação ao trabalho de corpo, voz, leituras, numa tentativa de acessar o espírito do ator : todo tipo de estímulo capaz de “*formar seu espírito*”¹⁵⁹. Liubímov (p. 186) ainda diz: “*E o mais importante é atingir o subconsciente. A arte é mais forte quando o subconsciente entra em erupção como um vulcão. A lógica, ao contrário, mata a arte*”.¹⁶⁰

Podemos ver ainda que mesmo este teatro, na tradição associado à Brecht, se aproxima do autor alemão na língua de Stanislavski.

¹⁵⁵ Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898-1956).

¹⁵⁶ “Dans l’École russe, le système de Stanislavsky a porté préjudice au théâtre. Ce système s’est trouvé entre les mains de gens peu talentueux. C’est là mort du Théâtre”.

¹⁵⁷ IBIDEM. il est aussi importante de voir comment le comédien comprend “le grain” de son rôle.

¹⁵⁸ “Il existe aujourd’hui des moyens, des appareils qui permettent de déterminer si une personne a une forte énergie et une volonté forte. Si tel est le cas, on peut l’accepter comme comédien. ...Et c’est la volonté qui retient le public: la volonté et le savoir-faire. La volonté du comédien et sa capacité à avoir de l’énergie pour tenir l’attention de public. C’est ça le don du comédiens”.

¹⁵⁹ “Former leur esprit”.

¹⁶⁰ “Et le plus importante est d’atteindre le subconscient. L’art est plus fort quand le subconsciente fait irruption comme un volcan. La logique, au contraire, tue l’art”.

1.2 A análise como dinâmica para impulsionar a ação

Vamos aqui começar um caminho que se completa apenas no último capítulo, dada a interdependência dos elementos da herança teatral de Stanislávski.

Ressaltamos que a compreensão do Sistema, diante dos inúmeros problemas de tradução não só linguística, mas especialmente cultural da obra de Stanislávski em outros países, bem como as condições em que este trabalho foi transmitido por meio de livros e, especialmente, o apagamento de elementos fundamentais do Sistema pelo Regime e pelo próprio Stanislávski, com medo da repressão, fizeram com que, nos últimos anos, o conhecimento de seu legado fosse possível especialmente pela atuação pedagógica dos seus discípulos e discípulos de discípulos. Uma linha de transmissão teórico-prática oral (mestre-discípulo).

Para aqueles que, como eu, foram elos desta linha de transmissão, diretamente por meio especialmente de Jurij Alschitz (e de maneira menos continuada, também de Vassíliev e Tatiana Stepantchenko), não era raro uma experiência de perplexidade em relação não só à maneira como os legados de Stanislávski eram transmitidos fora desta relação teórico-prática mestre-discípulo. Mas também como os materiais que apareciam, muitas vezes, eram lidos de maneiras que nos pareciam contrárias ao que aprendemos. A ação, por exemplo, um dos mais potentes elementos do Sistema, me parecia mutilada de seus aspectos éticos, na grande maioria do material que pesquisava sobre Stanislávski e mesmo em suas “revisitações”.

Sobre a análise, de maneira geral, há muita confusão com um suposto trabalho estático e de mesa e não como o potente mecanismo desenvolvido pela pedagogia russa que abre a energia necessária de transposição do texto literário para o cênico, impulsionando a ação.

Sinteticamente, se a análise impulsiona a ação, esta necessita ainda de um ator criador, capaz de agir em cena, com tudo que isso implica em termos de originalidade, conexão com o momento presente e com todos os elementos da cena e do universo da peça. Fruto de um processo de trabalho sobre si mesmo que permite desbloquear tudo aquilo que assimilou de sua cultura e que o afasta da capacidade de agir, como um intermediário entre o mundo do autor e o da plateia. Alguém, portanto, apto a estabelecer infinitudes de diálogos, de igual para igual, com a potência de um autor de um texto clássico, por exemplo.

Começo a traçar aqui um caminho, com muitas portas de entrada para os aspectos menos visíveis do Sistema, na tradição do próprio Stanislávski e seus herdeiros de buscar provocar de maneiras diversas, múltiplas, diferentes temperamentos de interlocutores, abrindo a capacidade de ressonância para aquilo que se quer comunicar. Algo que precisa de abertura para um tipo de conteúdo não só estritamente científico, visível e material. Buscarei falar de processos e

linguagens artísticas, aquilo que lida com imagens às vezes sutis e mesmo com mundos invisíveis.

Refletimos sobre o teatro, um território da experiência humana que, tradicionalmente, e ainda hoje, de maneiras explícitas em culturas nativas, envolve um diálogo entre o material e o inefável; entre o profano e o sagrado. O Sistema não se furta a estas questões - incômodas não só para o materialismo soviético, mas para os tabus culturais de um mundo que assimila a cultura europeia científica e iluminista como parâmetro maior de leitura de mundo.

Isso posto, começo meu caminho por elementos da linguagem do Sistema. Se dissemos que a herança de Stanislávski, via sistematizações de Knebel, é fundamental para a cena e pedagogia contemporânea russa, vamos buscar uma rota através das chaves teatrais dadas pelo próprio nome da abordagem de Knebel: a "*análise-ação*", a palavra preferencial que esta pesquisa se utilizará para a abordagem, por seu caráter duplo e híbrido.

A começar pela primeira ideia contida nesta palavra dupla que liga universos: a ideia de *análise*. Como é para o teatro, não pode ser uma análise isolada da ação, ou mesmo uma análise de eruditos. É uma palavra composta: contém já o impulso para a ação. *Análise-ação* me parece ser um sagaz título para o importante livro de Knebel (2016) e traduzido no Brasil por Marina Tenório e Diego Moschkovich, usando como base a edição francesa organizada por Anatoli Vassíliev e com a importante parceria de Natália Issáeva¹⁶¹, sua colaboradora de muitos anos e com quem estabelecemos conversas, em 2021, sobre o material e heranças de Stanislávski, Knebel e o Sistema¹⁶².

Desdobro ainda uma provocação constante de Alschitz durante todos os anos de estudo com ele, resumida num axioma simples e uma chave da tradição pedagógica russa: "*a análise é fonte de energia para o ator*". Desta forma, começaremos a dialogar com os legados de Stanislávski e Knebel por meio de seus importantes desdobramentos na pedagogia e cena contemporâneas. Investigando ideias sobre como inspirar o trabalho do ator num teatro de estruturas lúdicas ou de jogo, conforme formulado pelas principais vozes pioneiras na busca de uma pedagogia do ator para esta cena: Anatoli Vasiliev e Mikhail Butkevitch.

¹⁶¹ Reforço que Issáeva aprovou meu caminho de me valer especialmente de "Sept ou huit leçons de théâtre", de Vassíliev (1999) para abrir as primeiras imagens de sua abordagem pedagógica. Mesmo sendo registros de aula, na sua perspectiva, apresenta uma das melhores portas ao universo deste diretor-pedagogo. Uma característica da pedagogia teatral desta escola são aulas extremamente ricas e que revelam intenso planejamento e interconexão dos temas e provocações.

¹⁶² Em Paris, no período do doutorado-sanduiche, conforme introdução.

1.2.1 Vassíliev e as estruturas lúdicas

No teatro lúdico, o ator representa esta ou aquela história e o domínio da forma como a faz torna-se em si um objeto de alta arte; é isso que proporciona aos espectadores momentos de felicidade. E na felicidade mora a verdade.¹⁶³ (VASSÍLIEV, 2000; p. 96)

Anatoli Vassíliev (1999), para introduzir os conceitos do seu teatro de estruturas lúdicas, se utiliza de um diálogo com a própria tradição teatral do país, em seus aspectos mais conhecidos – alguns elementos do Sistema – e outros menos conhecidos e que serão tema do próximo capítulo: a profunda relação do Sistema com um mundo ético-estético da arte e da cultura russa, em especial o universo forma-conteúdo da literatura.

Nesta breve síntese que faremos, vamos iniciar com o diálogo que Vassíliev propõe mais diretamente com elementos do Sistema para seu desdobramento numa pedagogia do teatro de estruturas lúdicas.

Mas, em primeiro lugar, o que seriam estas estruturas lúdicas? São as originárias, remontam ao rito, à comunhão com o sagrado, ao jogo. *"É o teatro mais democrático, o de maior contato e improvisação"*¹⁶⁴. Na literatura teatral, são os clássicos, o teatro grego, o teatro de Shakespeare, de Molière, os Mistérios Medievais. E autores contemporâneos também as utilizam como Beckett e Ionesco¹⁶⁵, por exemplo. E ainda Duras, Heiner-Müller, etc. Pirandello e Tchekhov escrevem estruturas híbridas, de passagem entre as estruturas psicológicas e as lúdicas. E quando isso não é bem compreendido (pela análise) é difícil uma boa conversa da cena com suas peças únicas.

Quando o teatro quer falar com a grande literatura mundial, como os clássicos russos, precisa conhecer como lidar com suas estruturas - lúdicas. Em relação à história do teatro, são, portanto, as estruturas mais antigas. O texto teatral com as estruturas psicológicas (de situação) ou um teatro ligado ao iluminismo e à ascensão da razão e do sujeito burguês (SZONDI, 2001),

¹⁶³ "Nel teatro lúdico, l'attore gioca questa o quella storia e la maestria dela maniera com cui lo fa diventa di per sé oggetto di arte alta; è questo che donna allo spettatori momenti di felicità. E nella felicità vive la verità".

¹⁶⁴ VASSÍLIEV (2000; p.95). "É il pio democrático, il piu de contato, il pià improvvisativo".

¹⁶⁵ Aqui retomo uma reflexão da introdução deste trabalho: Inesquecível a experiência que tive ao assistir as aulas do ator, diretor, pedagogo e aluno de Vassíliev Hugues Badet na Paris VIII e, especialmente, no Conservatório da Cidade de Paris, em que ele, estritamente a partir da análise pela ação para uma cena de estruturas lúdicas, abriu o texto "A cantora Careca" de Ionesco para atores jovens em formação. Ionesco, para ele, tem uma estrutura clássica, um diálogo nítido com Platão que se revelou nas análises e improvisações dos jovens atores. O texto daquilo que normalmente chamamos de "teatro do absurdo" foi revelando toda sua intrincada lógica de construção platônica! Essa aula não fazia parte do meu doutorado Sanduíche na Paris VIII, mas fez parte das experiências "alternativas" que me propus com os alunos de Vassíliev que trabalhavam em Paris: além do meu coorientador, Stéphane Poliakov, Hugues Badet. Acompanhar as aulas práticas de análise-ação, com o Badet de pé, na tradição de Éfros, conduzindo o processo foram fundamentais para algumas sínteses desta investigação.

é um sistema relativamente novo, que existe desde o século XVIII. Vassíliev diz que de um ponto de vista histórico e mitológico mesmo, os sistemas lúdicos devem viver muito mais tempo que nós, enquanto as estruturas psicológicas são estranhas à natureza original do teatro, em consonância com outras reflexões da cena contemporânea com que conversaremos ao longo deste trabalho. “E *eu não acho que elas ainda tenham muito tempo para viver ... antes, eu lhes chamaria ‘anômalas’*”.¹⁶⁶ (VASSÍLIEV, 1999, p. 43- 44)

Então o trabalho que me interessa como foco desta pesquisa neste primeiro capítulo pode ser revelado como algo ainda pouco observado **os elementos do Sistema constelados na educação de um ator para um teatro de estruturas que escapam ao drama!** A tal cena contemporânea, que busca um teatro capaz de dialogar com todo universo ético-estético que está além do mundo dramático, mas que muitas vezes se esquece do ator. Na tradição pedagógica russa do teatro lúdico o ator – num teatro do século XX associado especialmente à "genialidade" do diretor, em muitos países - encontra um caminho sólido para sua realização artística. Um evento único - haja vista, repito, as inúmeras obras sobre o teatro para além do drama que normalmente se dirigem aos elementos da encenação e esquecem totalmente não só o ator neste processo, mas especialmente a pedagogia para esta cena! Uma pedagogia que se desenvolve como desdobramento de uma tradição! Mas vamos ao caminho que abre Vasiliev de diálogo direto com o Sistema.

-

Para explicar a maneira como desdobra o Sistema, da terminologia de Stanislávski, Vassíliev destaca a relação com dois pontos muito importantes da análise de uma cena: um que concerne ao início do texto e do jogo dramático - o evento original. E um que concerne ao seu fim, ou a área ao redor do fim - o evento principal.

O "*evento*", nesta escola, é algo que transforma completamente uma realidade, não algo importante para um personagem, mas que influencia o conjunto de personagens que atravessa a cena. Encontrar o evento principal da peça é fundamental na análise e pode ser que ele não seja um fato preciso, ou ainda que esteja numa zona para além do texto, na proximidade do fim da peça.

O evento inicial, ou original, pode não estar escrito na peça também com todas as letras, mas ainda assim faz parte das circunstâncias propostas ao personagem: é de onde ele parte. Nas estruturas psicológicas a ação é determinada pelo evento original – ele que organiza a dinâmica e progressão da ação – é, portanto, é uma ação realizada em função de um passado, um passado

¹⁶⁶ et je pense pas qu'ils en aient encore pour longtemps à vivre...avant, je les disais "anormaux".

do personagem. E o ator, na identificação com o personagem típica dos sistemas psicológicos, também tem sua atuação limitada pelas circunstâncias passadas: nos sistemas psicológicos, ator e personagem são muito próximos uns do outro, a tal ponto que perdem qualquer perspectiva. Na imagem de Vassíliev (1999, p. 52), o ator, na estrutura psicológica, estaria dentro de uma espécie de bolha, de onde ele se relaciona com o mundo e com o outro: está imerso, é um “escravo da situação”, “*cumpra seu destino*”. É uma vítima das circunstâncias, com pouco poder de escolha num sistema com pouca mobilidade interna.

No teatro de estruturas lúdicas, há um espaço entre ator e personagem e isso se dá invertendo a perspectiva em relação ao ponto de partida – o ator não parte do evento inicial, mas do evento principal.¹⁶⁷ A partir de onde vai chegar, do futuro, constrói seu trabalho. O encontro com o evento principal, a princípio negado, não deve ser forçado, mas acontecer durante um longo caminho, que os atores, em jogo, descobrem na cena. “*O ator constrói seu papel em função do evento principal, ele imagina o futuro e não o passado, o que está na frente e não dentro dele. Seu caminho vai...em direção às profundezas do inconsciente. Lá, ele vai em direção ao alto, às verdades primeiras.*”¹⁶⁸(Ibid, p. 52). Com esta distância ator-personagem, o ator não está mais dentro de uma bolha dada pelas circunstâncias, mas com um espaço que permite a observação e a escolha da ação. Desta forma, pode exercer uma grande influência sobre a obra, como um verdadeiro autor, de dentro da cena.

...no primeiro caso... - os sistemas psicológicos - ator e personagem dependem inteiramente do evento original, de uma fatalidade, pode-se dizer: eles devem cumprilo. O evento original pilota, dirige o ator. Assim que introduzimos uma pequena distância... damos ao ator um poder de maestria, ou ao personagem o poder de ser piloto, conduzir. A partir de então, o personagem tem uma liberdade, uma chance: aquela de depender não apenas do evento original, mas de si mesmo. Esta distância entre o personagem e a persona...é matéria de jogo - o jogo mínimo com a situação,

¹⁶⁷ Vassiliev (2000, p. 317-318) assume que nutre uma profunda admiração e ressonância ética-estética com valores da Era de Prata Russa (período aproximado entre 1890 – 1920) da qual Stanislávski, o Simbolismo russo e filósofos como P. Florenski (1882-1937) são expoentes. Florenski professa a arte como modo de ligação entre o mundo terrestre e o mundo divino. E constrói argumentações a partir do uso da perspectiva inversa, medieval – séculos XIV e XV – “oposta” à perspectiva direta – que começa com o renascimento e a ideia do homem como “*medida de todas as coisas*”. Associa à passagem da perspectiva inversa à direta feita por Rembrandt no século XVII na arte dos ícones como tendo efeitos sobre toda uma filosofia: na inversa, a arte é pensada como forma de acesso a um mundo metafísico (o ser é divino e habita mundo). Na direta, renascentista, o mundo está dentro do homem. O ponto de vista se torna mais interno e a arte começa a consagrar o indivíduo como sujeito. Neste sentido, perspectiva direta e inversa se opõem como duas perspectivas de relação homem- mundo. A partir destas ideias, Vasiliev faz pontes entre história da pintura e do teatro, situando as profundas influências sobre a psique humana que sua escolha de uma perspectiva inversa carrega – uma perspectiva inversa que se manifesta, conforme já exposto, pela tal inversão dos objetos de jogo, partindo não do evento inicial, mas do principal. Apresentamos estas ideias nos limites desta investigação. No Brasil, já temos estudos sobre o assunto, na tese de ALMEIDA (2015).

¹⁶⁸ “...l'acteur construit son rôle em fonction de l'événement principal, il imagine l'avenir, et non le passé, ce qui st devant, et non à l'intérieur de lui. Son chemin va ver...les profondeurs du subconscient. Lá, il va vers l'haut, vers les vérités premières”.

com o personagem; e o jogo máximo, com a ideia personificada. O papel do ator na encarnação cênica da obra dramática assume importância: ela supera o ator ele mesmo, seu personagem... **Então, a persona do ator tem uma ação sobre a obra dramática.** (VASSÍLIEV, 1999, p.52) (grifo meu)¹⁶⁹

Os conflitos são desenvolvidos com uma lógica de jogo e regras. Num exemplo simples do universo de jogo: quando se joga tênis, um parceiro está "contra" o outro - é a lógica. Mas há uma separação entre os jogadores e o conflito "real". É um mundo dentro de regras para o jogo avançar: o jogo é que mantém a dinâmica de interação. (Se o conflito for real e fora da lógica do jogo, uma batida na cabeça do outro e tudo se acaba. Não é isso o que acontece no jogo!).

Entendemos que o conhecimento do sistema de Stanislavski e suas ideias geradora é importante para se compreender o passo desenvolvido por Vassíliev em seus sistemas lúdicos.

Anatoli Vassíliev, que nos últimos anos de sua prática pedagógica se dedica cada vez mais ao Método dos *études* ou da Análise-Ação diz que, no começo, tentou trabalhar com atores no “sistema novo”. Mas o fato deles não terem a bagagem suficiente na tradição do teatro russo, tornou a experiência catastrófica. Assim, ele deu um passo atrás e entendeu que, antes de abordar os sistemas lúdicos, ele precisava abordar a gramática do ator dada pelo sistema de Stanislavski e desenvolvido por Maria Knebel. A análise pela ação é a “*leitura prática da peça*”¹⁷⁰, seguida de exercícios fundamentados em improvisação a partir de um texto, aberto através de um processo de análise voltada ao teatro. Uma vez que nesta escola russa a realidade do texto e da cena como coisas distintas é matéria de trabalho desde Stanislávski, a lógica da cena é a ação: a inspiração para ela é o que emerge da análise.

A análise então é uma "tecnologia" pedagógica, estética, capaz de produzir uma dinâmica sobre nós. Por hora, destacaremos a importância, para Vassíliev de terminologias precisas, que fornecem a imagem certa para o ator sobre o processo. O que – reflito – pode ser compreendido, ainda, no contexto das inúmeras e inúmeras deturpações e mal compreensões sobre as bases do Sistema de Stanislávski: aquilo que muitos no teatro acreditam já conhecer –

¹⁶⁹ “dans le premier cas ..– les systems psychologiques -, acteur et personnage dependent entièrement de l’événement originel, dans une fatalité, pourrait-on dire: ils doivent l’accomplir, L’événement originel pilote, dirige l’acteur. Dès que nous instaurons un petit écart ... , nous conférons au comédien un pouvoir de maîtrise, ou au personnage celui d’être piloté, conduit. Dès lors, le personnage a une liberté, une chance: celle de dépendre non seulement de l’événement originel, mais de lui-même. Cet écart entre le personnage et la personne ... est occupé par le jeu – le jeu minimal avec la situation, avec le personnage; et le jeu maximal, avec l’idée personifiée. Le rôle de l’acteur dans l’incarnation scénique de l’œuvre dramatique prend de l’importance: il dépasse l’acteur lui-même, son personnage... Alors, la personne de l’acteur a une action sur l’œuvre dramatique”.

¹⁷⁰ Ibid, p.31.

ou ter opiniões sobre - sem muita preocupação com o rigor. Em "*Sept ou huit leçons de théâtre*" corrige uma pergunta que usa a expressão "*análise ativa*": diz que isso não pertence ao seu vocabulário e adoraria que a aluna tornasse sua questão mais precisa.¹⁷¹ Para ele, afirmar que há uma análise ativa configura, ao mesmo tempo, dizer que pode existir uma passiva. E jamais, para o teatro, pode haver esta segunda opção: a análise é feita para se procurar um equivalente operacional ao texto literário que seja mais adequado ao palco, regido pelas ações. Desenvolve-se, através da análise, uma estrutura como um impulso para ação (VASSÍLIEV; 1999; p. 60-61) que imediatamente será experimentada por meio de improvisações ou *études*:

A análise de um texto é uma tecnologia que recorremos para que ela crie em nós o jogo. Se esta tecnologia não se volta ao jogo, não vale a pena dizer que se trata de uma análise para o teatro. É muito importante esta compreensão: aqui está um texto, nós o analisamos e nós obtemos um equivalente deste texto. Mas ele não é nada além de um equivalente até que ele aja sobre nós. Nós pegamos este equivalente estrutural e o transformamos: um espetáculo, um papel, um diálogo uma cena. E desse momento em diante, o texto não existe mais como literatura, mais como representação teatral. A análise é sempre ativa.¹⁷²

É uma abordagem que se transmite por muitas portas - intelecto sim, mas também emoções. Reflito que uma capacidade de pensar por imagens, educada pela prática, é um atributo de muitos diretores-pedagogos que se utilizam da abordagem. Bem como de sugerir sínteses originais entre os universos constelados: tudo para provocar o ator, que está sempre em diálogo com o diretor-pedagogo. E mais, a análise é um mecanismo de abertura e transmissão de uma energia que nutre a cena e se materializa nela.

A análise é uma forma de criar energia. A análise é como uma escada que desce e pela qual se desce, por exemplo, para o inferno, mas que também permite chegar ao céu. A análise é o que permite ao ator estar entre o céu e a terra. Ele deve entender o texto, a ação da peça, seu tema, sua filosofia entre esses dois polos: entre o topo e o fundo. Se ele for capaz de ouvir esses dois polos ao mesmo tempo, poderá gerar sua energia.¹⁵ (VASSÍLIEV, 1999, p. 298)

Na minha própria experiência com Vassíliev e Alschitz, o que mais me impressionou sempre foi como suas análises dos textos agiam sobre mim, mobilizavam uma turbulência

¹⁷¹ VASSÍLIEV, 1999, p.59: "Cela n'appartient pas à mon vocabulaire, "l'analyse active", alors j'aimerais que vous précisiez votre question".

¹⁷² "L'analyse d'un texte, c'est une technologie à laquelle nous avons recours pour qu'elle crée en nous le jeu. Si cette technologie n'est pas tournée vers le jeu, ce n'est pas la peine du dire qu'il s'agit d'une analyse pour le théâtre. C'est très important à comprendre: voici un texte, nous l'analysons, et nous obtenons un équivalent de ce texte. Mais il n'est rien d'autre qu'un équivalent tant qu'il n'agit pas en nous. Nous avons pris cet équivalent structurel et l'avons transformé: nous avons maintenant un spectacle, un rôle, un dialogue, une scène. Et à présent le texte n'existe plus comme littérature, mais comme représentation théâtrale. L'analyse est toujours active!"

interior, provocando minha vontade de ir ao palco, me davam impulso para resolver o problema pedido pela cena. Recapitulando, num processo de análise encontrávamos o evento principal, como ele se relacionava com o evento de cada cena, para que a linha da ação transversal fosse surgindo nos *études*. Mas não só: emergiam ideias sobre arte, sobre o artista, sobre o estilo de cada autor, relações entre o texto e a obra do autor – um universo constelado para nos inspirar. E isto estava ligada a um certo *know how* da análise, que produzia mesmo experiências estéticas na sala. Ou ora nos colocava "no chão", no entendimento concreto dos conflitos. Uma análise em muitas linhas, algo completamente diferente do que já tinha visto até então.

Poliakov (2006, p. 19) também se espantou com o que presenciou como processo de análise de um texto no então Teatro Laboratório de Vassíliev, quando chegou como observador de um ensaio de Púchkin. Tratava-se de uma retomada de um trabalho, levado à cena 3 anos atrás e que os atores pareciam se compreender com *meias palavras*. Viu então, análises espessas que se aproximavam de seus cursos de literatura ou filosofia. Mas no processo seguinte, com uma turma mais jovem, os atores improvisavam livremente sobre o texto, todos os dias, apenas mantendo sua estrutura, em uma sala menor:

...mas desta vez, em A Gaivota, foi surpreendido pela parcimônia das observações de Vassíliev. Nada de interpretação geral, menos ainda de análise réplica por réplica. No Laboratório de atores, ele suscitava o comentário pessoal dos participantes e disse que esta peça se joga sobre dois territórios principais: o amor e a arte. Nada mais.¹⁷³

Embora o livro *Análise-Ação* de Knebel (2016) seja uma importante obra, Vassíliev repete, em diferentes contextos de aulas e entrevistas, que a *Análise pela Ação* ou o *Método dos Études* precisa de um mestre para desenvolver suas plenas possibilidades.

Entender os mecanismos que a análise provoca, os impulsos para a ação nem sempre visíveis no texto, a energia para a cena, é um primeiro passo. E em teatro, entender, desde Stanislávski, significa ser capaz de fazer.

Destaco ainda aqui, nos limites desta pesquisa, a síntese que Vassíliev (2006) faz do método quando aplicado às *Três Irmãs*, de Tchekhov, no curso de formação de diretores, na ENSATT, de Lyon, nos arquivos de aulas que consultei¹⁷⁴. Os diretores, na tradição desta

¹⁷³ “...mais cette fois, je fus surprise de la parcimonie des remarques de Vassiliev. Pas d'interprétation présentation générale, encore moins d'analyse réplique par réplique. Avec le laboratoire d'acteurs, le metteur en scène ne fit que susciter les commentaires personnels des comédiens et dire que cette pièce se joue sur deux territoires: l'amour et l'art. Rien de plus”.

¹⁷⁴ Conforme dito na introdução, consultei, de maneira inédita estes arquivos de aula nos anos de 2021 e 2022, em Lyon, na França. Trata-se de um curso de formação de diretores num departamento inédito e experimental que Vassíliev coordenou no Escola Superior de Artes e Técnicas do Teatro, entre 2004 e 2008. A citação é das aulas de 2006.

escola, se experimentam na pele dos atores, para "*entender-sendo capazes de fazer*" a abordagem que permite que o texto teatral seja lido numa lógica de impulsos para a ação, uma análise que se completa nas improvisações, ou études:

Quando começamos a fazer os études começamos a ver a peça, talvez com os olhos diferentes. Não apresentar ilustrações. Esse é o provavelmente o problema principal, precisamos não compreender o teatro como ilustração do texto. Não é um outro texto e não uma ilustração. É o mesmo texto e ainda assim um texto diferente. E se o ensaio caminha de forma correta, nós começamos a ver este texto diferente, ele começa a emergir. Começamos a ver como se desenrola, como se dão as relações, como eles são capazes de agir, como Tusenbach se desenvolve, quais são as relações entre Tibutikyn e Solioni, Solioni e Tusenbach. Porque os autores nos escondem como é preparado, como é construído, mas é nossa tarefa abrir este segredo. Porque nós devemos utilizar nossa própria natureza para escrever a peça de nós mesmos pela segunda vez e este é o problema principal de nossa profissão: abrir, descobrir isso.

Trata-se então da construção de um texto cênico, feito de ações e paralelo ao texto do autor. Em que aquilo que está escondido pelo texto se revela:

Como podemos fazer a peça paralela? Não podemos decorar quatro frases e entrar no palco, isso será catastrófico, morto. Quando trabalhamos o étude tem coisas que se tornam claras, quais são as relações! Soloni e Tusenbach? Entre eles é importante encontrar a natureza das relações, essa relação de jogo- Tusenbach perde sempre! Toda vez, começam a jogar e Tusenbach perde, porque ele segue as regras ...entre essa dupla, podemos dizer, de companheiros, há um élan de amizade, que existe, mesmo se estranho ... podemos pensar que Solioni é uma pessoa desagradável, que fica atacando sem parar e só. E graças ao étude, a gente começa a compreender a natureza de brincadeira, de piada, de Solioni...sim uma amizade como uma coloração um tanto militar, dura. E Tusenbach é capaz de suportar. Toda vez diz - `São bobagens!` – a primeira réplica ele diz isso, isso se torna nítido no étude ele sempre diz `são besteiras` – e o absurdo que destas besteiras e bobagens se chega ao duelo.

Como diretor, Vassíliev (1999, p. 99-100) diz que jamais faria um trabalho a partir das estruturas de situação ou psicológicas¹⁷⁵, trata-se de um "*retorno de método, de escola*". Como pedagogo, diz precisar ainda se valer dela na educação dos alunos, mas mesmo assim, utiliza especialmente Tchekhov como material, um autor já de borda entre as estruturas dramáticas e lúdicas.

Vassíliev ainda conta que trabalhou com as duas estruturas – psicológicas e lúdicas - na primeira parte de sua vida teatral. E depois com estruturas intermediárias: revela o mencionado parentesco misterioso entre Pirandello e Tchekhov. Afirma que a estrutura de *A Gaiivota* é

¹⁷⁵ Acrescento brevemente que o teatro de estruturas psicológicas também é chamado, nesta escola, de teatro de "situação". A ideia de "situação" é próxima do conceito de "circunstâncias dadas" ou "propostas", mas difere um pouco. A situação é comum para todos os personagens. As circunstâncias dadas podem depender do personagem.

análoga à de *Seis Personagens à Procura de um Autor!*¹⁷⁶. Sem uma boa análise para o teatro, que passa inclusive pelo entendimento das estruturas e não só do enredo, é difícil que possamos transformar estes textos em ações. Destaco a análise realizada por Vassíliev para o texto de Pirandello que nos ajuda a compreender a vida que este universo ganhou em cena, na sua montagem paradigma pedagógico, do fim da década de 1980.

Em *Seis Personagens...* o processo se situa em dois planos distintos – ao nível da reação entre os seres: o Pai, a Nora, o Diretor, a Mãe e outro ao nível da relação entre as ideias – as conversas sobre teatro, a arte, o senso da verdade e da ilusão. Estas duas linhas diretrizes vão finalmente se cruzar, achar a solução em um ponto – ou uma zona- situada no fim da peça. Assim, nós constatamos que o Diretor e o Pai devem se encontrar, e o sentido escondido do seu encontro é o suicídio do Adolescente. E é lá, dentro desta realidade, que se resolvem as ideias escondidas do texto: a morte do rapaz apaga as fronteiras entre verdade e mentira, entre teatro e a vida.¹⁷⁷ (VASSÍLIEV, 1999, p. 25).

E aqui entra um aspecto pouco compreendido das heranças do Sistema, o trabalho com o texto como objeto artístico, na sua intrínseca relação forma-conteúdo: uma relação expandida, esférica, entre o trabalho do ator e o mundo da arte. Para evitar compreensões texto cêntricas - nada mais alheio ao Sistema - talvez precisemos traçar ainda todo um caminho de bases fundamentais da herança de Stanislávski que nos permitam compreender como operam, na lógica deste universo, em primeiro lugar, o trabalho do ator sobre si mesmo para chegarmos na possibilidade do papel (interação ator-texto), seguindo o próprio exemplo da progressão dos livros de Stanislávski.¹⁷⁸

Um outro exemplo, a partir de "A Gaivota" de como a análise do texto se intersecciona em questões da formação do ator que não podem ser contornadas. Na peça de Tchekhov, podemos pensar que uma linha relata os eventos entre os seres - as relações entre os personagens na vida, dentro dos processos da vida. Uma outra linha é constituída dos discursos sobre o teatro. Já vimos que Pirandello e Tchekhov apresentam estruturas semelhantes!

O evento principal, Vassíliev escolhe situar na linha estética - na linha de relação entre os conceitos. O diálogo do quarto ato de Nina e Trepliov, em *A gaivota*, de A. Tchekhov, por exemplo, analisado numa abordagem psicológica, a partir do evento original, revela um

¹⁷⁶Ibidem; p. 30.

¹⁷⁷ "...dans Six personnages..., le processus se situe sur deux plans: au niveau des rapports entre les êtres: le Père, la Belle-Fille, le Directeur, la Mère...et au niveau des rapports entre les idées; les conversations sur le théâtre, l'art, le sens de la vérité et de l'illusion. Ces deux lignes directrices vont finalement se croiser, trouver leur solution en un point situé à la fin de la pièce. Ainsi nous constatons que le Directeur et le Père devaient se rencontrer et que le sens caché de leur rencontre, c'est la réalité du suicide de l'Adolescent. Et c'est là, dans cette réalité, qui se résolvent les idées cachées du texte: la mort du garçon gomme les frontières entre vérité et mensonge, entre théâtre et vie".

¹⁷⁸ Por isso optamos dividir questões da análise entre este capítulo e o 4, após a compreensão da ação.

Trepliov que ama Nina, quer fazer dela a atriz de seu teatro e não é correspondido e isso o leva ao suicídio. Analisado a partir do evento principal, a partir da abordagem lúdica, temos que partir de uma peça sobre pessoas de teatro e, especialmente, do senso da criação: no que se fundamenta a vida dos criadores. Assim a cena revela não a tragédia de um homem, mas uma tensão entre duas propostas: o amor cria a arte (posição de Trepliov) ou a fé – “carregar sua cruz” – fundamenta a vida de um artista (posição de Nina). Como as categorias abstratas dos sistemas lúdicos têm a ver com conceitos, Vassíliev (1999, p. 56-57) alerta:

É necessária uma total revolução de si mesmo ao lidar com elas, se arrancar do cotidiano, do ancoradouro. Se na individualidade, a personalidade do ator, a imagem do conceito – o amor cria a arte – não funciona emocionalmente, ele não poderá jogar. Este jogo requer poetas. Senão, o ator nos responderá: “Não, isto eu não compreendo bem...Mas a biografia de Trepliov, sim, eu a compreendo...” “Certo, você compreende bem Trepliov, sem problemas... Você quer jogar a tragédia da condição de um homem em seu mundo, enquanto eu, te peço para falar da arte; de jogar com a tragédia da condição do artista na arte, esta é uma outra história.”¹⁷⁹

1.2.1.1 Os eus do ator – primeira aproximação

Então aqui temos um elemento fundamental ao próximo passo: o "agente" capaz de realizar a ação por meio do impulso obtido por uma relação complexa com a obra do autor. A tradição pedagógica russa é um caminho prático para fomentar esse ator capaz de dialogar com o mundo da arte. No Sistema, o ator é parte da obra artística! Stanislávski não trabalhou só com estruturas psicológicas: começa com Tchekhov, passa pelos Simbolistas, por Shakespeare e Molière, por grandes clássicos da literatura. Ouso dizer que criou o Sistema exatamente por conta da dificuldade de uma linguagem para o ator diante destes textos, da própria necessidade de conversar com textos simbolistas e de estrutura lúdica, algo escondido atrás da fumaça de um diretor realista que ele nunca foi. Abordaremos essa ideia melhor nos próximos capítulos.

Por hora, refletimos então o problema que o Sistema busca desvendar ao colocar o ator no centro do processo criativo e admitir o ser humano dentro da obra. De maneira simples,

¹⁷⁹ “... il faut proceder à une totale révolution de soi-même, s’arracher au quotidien, à l’ancrage. Si dans l’individualité, la personnalité de l’acteur, l’image du concept – l’amour crée l’art – ne fonctionne pas émotionnellement, il ne pourra pas jouer. Ce jeu requiert des poètes. Sinon, l’acteur nous rétorquera: “ Non, ça, je ne le comprendes pas...Mais la biographie de Treplev, oui, je la comprendre..” “ Bien sûr, vous comprenez bien Treplev, pas de problème...Vous voulez jouer la tragédie de la condition d’un homme em ce monde, alors que moi, je vous demande de parler de l’art; de jouer la tragédie de la condition de l’artiste em art, cés une autre histoire.” (Opto por traduzir “jogar” não por interpretar, que traz outra carga de sentidos e para que se ressalte a ideia mesmo do jogo cênico nesta abordagem).

WILES (1980; p. 4), um dos primeiros a compreender o enorme papel do ator no teatro proposto pelo Sistema, nos diz:

Sabemos que ele muda as palavras do escritor por meio de inflexões e gestos que o acompanham, mas também introduz um componente de sua própria psicologia, emoção e particularidade existencial na obra fornecida pelo dramaturgo, ou seja, um contorno de personagem, que pode ser concretizado por inúmeros intérpretes, mas que não têm carne exceto aquela que seus intérpretes lhe emprestam.

Observe como o próprio Stanislávski, num dos materiais que considero mais reveladores do Sistema, as notas de seus encontros no Estúdio de Ópera do Bolschói, entre 1918 e 1922, compiladas pelo atriz-cantora K. Antarova e que, surpreendentemente escapam à censura soviética da época, se expressa:

Quando você passará do grau de maestria artística para o estado criativo? Quando acima de tudo os objetivos do papel, a peça, a técnica e a psicotécnica vão iluminar seu objetivo humano: compartilhar, experimentar, colocar em ação as ideias do autor, esquentá-las com seus próprios sentimentos e despertar no espectador uma nova energia que os incita a viver melhor no dia a dia. Eu chamo isso: super-supertarefa¹⁸⁰ do ator.¹⁸¹ (STANISLÁVSKI, 2012; p. 207)

Um ator médium entre as ideias do autor e o público e que, ainda, se torna elemento desta transmissão na medida que suas próprias emoções "esquentam" o conteúdo do autor. Para fomentar este ator, capaz então de fornecer carne, e, ao mesmo tempo, "particularidade existencial" adequada a conversar com o universo constelado por um texto clássico, é necessário a educação de um outro tipo de ser humano, algo que todos aqueles que lidaram com os legados de Stanislávski, antes de Vassíliev, de forma consistente, puderam entender.¹⁸²

É que o teatro de estruturas psicológicas, ou o teatro que Szondi (2001) chama de dramático, pode ser mais novo que o da tragédia grega, ou de Shakespeare. Mas está *"inserido"* numa cultura hegemônica na maior parte dos países desde o iluminismo. Num imaginário e

¹⁸⁰ Seguimos conteúdos das aulas que assisti e concordamos com a nota de Vassíliev no livro *Análise-Ação*, de Knebel de que "tarefa" é uma tradução mais correta para o termo traduzido normalmente por "objetivo" por produzir uma dinâmica sobre nós. No capítulo seguinte, dedicado ao Sistema, apresentamos mais elementos sobre esta escolha que será a preferencial nas traduções deste trabalho.

¹⁸¹ "Quand passerez-vous du degré de la maîtrise artistique, à celui de l'état créateur? Lorsqu'au dessus de tous les objectifs du rôle, de la pièce, de la technique et de la psychotechnique brillera votre objectif humain: partager, éprouver, mettre en action les idées de l'auteur, les rechauffer avec vos propres sentiments et éveiller chez les spectateurs une énergie nouvelle qui l'incite à mieux vivre dans les quotidien. J'appelle cet objectif : le super-super objectif de l'acteur".

¹⁸² Vakhtângov, Michael Tchekhov, Sulerjítiski, como veremos nos próximos capítulos., abordam essa problemática por diferentes perspectivas.

subjetividade centrados no indivíduo e que estabeleceu já estruturas firmes e sólidas na psique dos atores.

E a cada vez, se quero trabalhar com uma lógica que não seja centrada no indivíduo, mais velha, é necessário reeducar os atores. É muito difícil lhes dar uma nova educação porque aquela que existe – não falo da tradição do ator, falo da tradição humana – tem uma força inacreditável...quando reconstruí o sistema teatral, foi necessário que eu recorresse às tradições orientais, para ajudar a reconstruir o psiquismo (do ator). Não quer dizer que eu consegui- o edifício é muito sólido! Tem uns bons duzentos anos, esse edifício! É sério!¹⁸³ (VASSÍLIEV, 1999, p. 150-151)

O trabalho de Vassíliev nos fornece chaves para entender este aspecto da tradição. Porque uma condição para a ação é um agente capaz de realizá-la, de fazer a mediação entre o mundo do texto - estético - e o do teatro: vivo! A personalidade do dia-a-dia do ator não pode realizar a ação. Para entendermos plenamente isso, será necessário que voltemos à ideia de ação no Sistema de Stanislávski, talvez um dos conceitos menos compreendidos na tremenda relação que estabelece entre os elementos todos do seu legado. Faremos isso nos capítulos 2 e 3.

Mas Vassíliev (1999, p. 181), entendendo tudo que a ideia de ação envolve, diz que é personalidade artística que faz a ação! E nisso veremos como está amparado por outras formulações de herdeiros do Sistema, como Vakhtângov e M. Tchekhov. Essa é uma das abordagens preferenciais desta investigação. Por isso, pela centralidade da ação, todo o Sistema é voltado para a educação deste ator capaz de agir, criativamente, no tempo presente, em cena. *A individualidade, a personalidade do ator, seria mais justo dizer, sua individualidade cênica: as ações não existem fora da personalidade cênica.*¹⁸⁴

Portanto, esta condição revela a necessidade de um desenvolvimento específico do ator, capaz, de, no palco, atuar a partir de sua individualidade criativa, cênica, que não é a mesma personalidade da vida diária, tampouco a imitada da ideia de um personagem.

Vassíliev (1999, p. 181-182) nos ajuda a abrir algumas imagens sobre o tema, nesta primeira aproximação. Ele ressalta que esta personalidade cênica pode não se parecer com a personalidade da pessoa no cotidiano: alguém que na vida é tímido, pode ser extremamente

¹⁸³ “Et à chaque fois, il faut que je rééduque les acteurs. C’est très difficile de leur donner une nouvelle éducation, parce qu’elle a – je ne parle pas de la tradition de l’acteur, je parle de la tradition humaine – une force invraisemblable. Et ça, pour tous le pays chrétiens, européens, c’est une tradition commune. Quand j’ai reconstruit le système théâtral, il a fallu que je fasse appel aux traditions orientales, pour aider à reconstruire le psychisme; ce ne veut pas dire que j’y arrive – le bâtiment est très solide! Il a bientôt deux cents ans, ce bâtiment-là. C’est sérieux”.

¹⁸⁴ “C’est l’individualité, la personnalité de l’acteur, il serait plus juste de dire sa personnalité scénique: les actions ne vivent que dans sa personnalité scénique”.

solto e extrovertido no palco, por exemplo. Seria um paradoxo da cena. "*A personalidade cênica é uma noção muito importante; ele é como um cadinho onde vivem as ações*".¹⁸⁵

Para entender ainda melhor a ideia de personalidade artística e o tipo de ação que ela move no teatro lúdico- a possibilidade de jogar com temas abstratos - usaremos mais uma vez a terminologia de Vassíliev, que diz ter parado de se interessar pelo homem como tema e seguido para um plano mais abstrato:

Eu disse que o ator era uma pessoa – ‘persona’ – e eu estabeleci relações entre a persona e o personagem. O personagem é ainda um homem. Fui mais longe: parei de trabalhar sobre o homem para me interessar sobre as ideias. Não considerei o homem pensante, mas o pensamento ele-mesmo, eu coloquei em relação a persona e a ideia personificada.¹⁸⁶ (VASSÍLIEV, 1999, p. 103)

Alschitz (2014, p.39) diz que o eu espiritual do ator se relacionaria ainda com o mito do personagem, enquanto sua personalidade e seus aspectos biográficos se relacionariam com a personalidade do mesmo. A dinâmica entre persona e personagem seria fonte de energia para o ator, lhe daria capacidade de transitar entre diferentes posições na cena¹⁸⁷. Intuo que para avançarmos nestas compreensões, precisamos voltar ao sistema, em busca de suas ideias geradores completamente ligadas à construção de uma linguagem para a cena e a pedagogia do ator.

Vakhtângov e Mikhail Tchekhov os "enfants terribles" do Sistema nos ajudarão ainda a desdobrar mais este aspecto da tradição pedagógica russa – que entrelaça aspectos éticos e estéticos de Stanislávski e seus herdeiros, nos próximos capítulos. Vamos ainda observar como essa ideia dos vários eus do ator também atravessa a abordagem teatral – a concepção de ação de jogo de Butkevich - para recolhermos mais elementos dessa importante instância da pedagogia (e psicologia) do ator nesta tradição teatral.

-

Ainda, para Vassíliev, há um segundo elemento, além da individualidade criativa do ator. fundamental para que as ações aconteçam, no palco, fora de um contexto psicológico: o meio de jogo. Assim, é necessário ainda um ambiente de jogo. Vassíliev (1999, p. 181), na sua

¹⁸⁵ “La personnalité scénique est une notion très importante; elle est comme un creuset où vivent les actions”.

¹⁸⁶ “ J’ai dit que l’acteur était une personne – “persona” – et j’ai établi des rapports entre la personne et le personnage. Le personnage, c’est encore l’homme. Je suis allé plus loin: j’ai cessé de travailler sur l’homme pour m’intéresser aux idées. Je n’ai pas considéré l’homme pensant, mais la pensée elle-même, j’ai mis en relation la personne et l’idée personnifiée”.

¹⁸⁷ Um conteúdo importante e desenvolvido em aulas que frequentei. O que se chama comumente personagem, é dividido, por Alchitz entre persona, seus conteúdos psicológicos e sua história. E personnage, associado ao mito, absolutamente livre inclusive do autor, enquanto a persona depende dos fatos escritos para ela.

terminologia, distingue atmosfera (que conforme veremos é condição, implícita, para ação em M. Tchekhov) e "*ambiente de jogo*". A atmosfera, para ele, é o que age sobre o ator vindo de fora- por exemplo, a atmosfera da tarde traz um humor vespéral. Ao longo do tempo, portanto, a palavra ganhou conotações passivas: algo que se recebe do meio. Reflito que se utiliza de "*ambiente de jogo*", uma apropriação e desenvolvimento do conceito de atmosfera sim de M. Tchekhov - para ressaltar o caráter ativo desse conceito que lida com uma esfera energética. É, portanto, aquilo que produz o artista, não é o que está fora do ator, mas aquilo que emana dele. Então, "*de início, ele irradia este ambiente, porque, através deste ambiente de jogo, a ação se põe a viver.*"¹⁸⁸ Reflito ainda que o ambiente de jogo é criado por mais de um, pelo ensemble, por uma relação do coletivo e independe do mundo da ficção da peça - é um aspecto da materialidade do teatro, da cena, independente da fábula. Buscaremos demonstrar, no próximo capítulo, como este ambiente de jogo já é fundamental para a ação nas experiências do Primeiro Estúdio do TAM, no início do século XX.

Agora daremos o que parece um salto, mas profundamente ligado à própria ideia de entrelaçamento ético e estético do Sistema, nascido de uma relação profunda com a própria literatura russa. Vassiliev formula (Ibid, p. 171): "*Eu penso que esta é a melhor via para aqueles que estudam o teatro russo, um caminho que foi traçado pela literatura.*"¹⁸⁹. O papel da literatura russa na formação da identidade cultural do país é central. E é determinante também para Stanislávski¹⁹⁰ e Vassiliev: "*Tenho a impressão que a Rússia não existe por si mesmo, mas através da sua literatura. Esta é a verdadeira Rússia, real, autêntica, grande.*"¹⁹¹

E na medida que essa Atlântida da literatura russa é para mim realidade, todos que a compõe são personagens vivos, pessoas. São eles que eu estudo, são os modelos; são os membros da minha grande família. É através deles que eu posso explicar, eu penso, meu percurso no teatro¹⁹² (Ibid, Ibidem)

Vassiliev, no exterior, numa época de muita fumaça dentro e fora da Rússia sobre o Sistema, cria uma tensão entre as bases do Sistema e um teatro que dê conta de tocar os grandes

¹⁸⁸ "D'abord, il irradie le milieu, puis, dans ce milieu, l'action se met a vivre".

¹⁸⁹ "Je pense que c'est la meilleure voie pour ceux qui étudient le théâtre russe, un chemin qui nous a été trace par la littérature".

¹⁹⁰ Desdobraremos no capítulo 2. Aqui, mapeamos elementos do Sistema na ressonância em seus herdeiros.

¹⁹¹ "J'ai l'impression que la Russie n'existe pas en elle-même, mais dans sa littérature. C'est elle la vraie Russie, réelle, authentique, grande".

¹⁹² "Et dans la mesure où cette Atlantide de la littérature russe est pour moi la réalité, tous ceux qui l'ont composée sont pour moi des personnages vivants, des personnes. C'est eux que j'étudie, ce sont des modèles; ce sont les membres de ma grande famille. C'est ce qui peut expliquer, je pense, mon parcours au Théâtre".

temas da literatura russa. Cada vez mais, como pretendemos demonstrar no próximo capítulo, compreendemos que algumas ideias que Vassiliev, inicialmente, dizia serem rupturas em relação ao trabalho de Stanislávski, já estavam nos imbricamentos éticos e estéticos do Sistema, apagados pelo regime soviético e ainda paulatinamente conhecidas desde a perestroika.

Uma dessas heranças é a ideia da arte como um grande campo, uma ética-estética suprema que contém, em si, os elementos de educação do ator. Na sua busca de jogar com temas abstratos, conceitos, a arte seria a abstração maior, e também uma instância espiritual, capaz de elevar o artista – não sua personalidade cotidiana, mas sua persona, o poeta que existe dentro dele - em criador, à semelhança ao ato divino.¹⁹³ A arte em si mesmo é aquilo que o ator - devidamente educado por um processo nesta escola - deve ser canal. Observe como esta ideia é próxima das que Stanislávski (2012; p. 15) compartilhava em aulas no Estúdio de Ópera do Bolschói, em aulas em que o tema da arte e da beleza são centrais para estimular o ator:

O que significa 'viver em arte'? Não viveremos realmente na arte quando deixarmos de nos considerar como a entidade deste ou daquele gênero artístico e quando concebermos a arte em sua totalidade como um panteão que completa todo o universo de nossa criação e abrange todas as vidas humanas?¹⁹⁴

Tcherkásski (2019) quando analisa as particularidades da aproximação do Sistema da Yoga, revela que se o objetivo de meditação do yogue era Deus, de Stanislávski era o texto.

Vassiliev (1999, p. 170) como Stanislávski, aposta na arte como uma ética-estética capaz de transformar o homem-ator e a mulher-atriz e talvez a única esfera do conhecimento humano capaz de abalar os sólidos alicerces de uma cultura exageradamente centrada no indivíduo : *"se a vida não pode mudar um homem, a prática da arte é capaz!"*¹⁹⁵ A relação com a arte como um campo de conhecimento é fundamental ainda no desenvolvimento da individualidade criativa do ator e, portanto, para a ação!

Eu acho que aqueles que chegam ao conhecimento da verdade, são os atores em jogo, se os atores por trás das cenas, em suas coxias, estão prontos para entrar no palco para realizar esse ato, o ato do conhecimento, se eles têm essa coragem e essa faculdade, esse teatro vai me agradecer. E será o mesmo para o

¹⁹³ “Dans l’art de la littérature, on accomplit un acte semblable à l’acte de Dieu: c’est là qu’est né le génie de la littérature russe, Dostoïevski. Doïstoïevski, ce n’est pas la vie, c’est le verbe incarné. Et quando le mot est incarné, cette chair vit dans la vie”. (VASSÍLIEV, 1999, p. 171).

¹⁹⁴ “Qu'est ce que signifie `vivre dans l'art'? Ne vivron-nous pas vraiment dans l'art lorsque nous cesserons de nous considérer comme l'entité de tel ou tel genre artistique et qui nous concevrons l'art dans sa totalité comme un panthéon parachevant l'univers tout entier de notre création et englobant l'ensemble de vies humaines?”.

¹⁹⁵ “Comme artiste, j’ai fait une autre constatation: que si la vie ne pouvait pas changer l’homme, la pratique de l’art em était capable”.

público, porque ele vai testemunhar os processos: a descoberta e o acesso ao conhecimento de um grupo de atores ¹⁹⁶ (VASSILIEV; 1999; p. 111)

Para Vassíliev, esta verdade buscada pelo ator é inerente ao texto literário, por si mesmo - uma instância a ser descoberta dentro do texto literário. Essa ideia fica ainda mais nítida se desenvolvermos o pensamento de Vassíliev de que a arte em si mesmo, como última utopia e abstração, é aquilo que o ator deve ser canal. A arte como "*última utopia*" ou ainda, nas palavras de Alschitz "*uma ética-estética para o século XXI*" (2014) une ainda os herdeiros do Sistema. "Texto literário" é mais próximo do "universo da arte".

Como o conhecimento não diz respeito a ator pessoalmente. Vassíliev faz o teatro que se volta às próprias leis fundamentais do teatro – os espetáculos interessam menos do que a busca. Observando a maneira como a busca metafísica impulsionou um processo de pesquisa e a criação de abordagens concretas para o trabalho do ator, Lupo (2007; p. 122) reflete:

Vemos, assim, que a especificidade de Vassíliev na "pesquisa do teatro espiritual" se deve-se ao fato de que ela é parte de uma abordagem que é construída de acordo com um **método e que é verificada na prática**. A perspectiva de um teatro espiritual vai além de um "misticismo diurno", uma aspiração, um pensamento, ou estado de sonho, do qual só ele teria as chaves. Pelo contrário, encoraja o homem do teatro a trabalhar como artista e pesquisador para encontrar ferramentas concretas que tornem possível desvendar a obscuridade oculta de um sentido escondido. ¹⁹⁷

POLIAKOV (2006, p.28) também estabelece uma rica reflexão com a questão de um suposto hermetismo religioso em Vassíliev, conforme se incomodam alguns de seus críticos. Sim, nas interpretações de textos ou encenações, conotações religiosas são muitas,

Mas o uso desses temas é teatral, heterodoxo. No fundo ideológico de Anatoli Vassíliev, além disso, entram muitos elementos profanos. O gosto pelos antigos e pelo paganismo, em oposição ao cristianismo, de Fiorenza de Thomas Mann, aos textos de Púchkín e Platão, andam ao lado de um ideal clássico, visível na estética da escola e seu emblema. ... O diretor faz dialogar liturgia e teatralidade... Teatro espiritual e metafísico certamente, mas certamente não é teatro religioso. Vassíliev é filho da década de 1970, uma geração que exerce o gosto do paradoxo e que pôde eclodir durante os primeiros anos da perestroika. Se há uma tensão entre teatro e religião, é

¹⁹⁶ "Je pense que ceux qui arrivent à la connaissance de la vérité, ce sont les acteurs en jeu. Si les acteurs en coulisses, dans leurs loges, sont prêts à entrer en scène pour y accomplir cet acte, l'acte de connaissance, s'ils ont ce courage et cette faculté, ce théâtre me plaira. Et ce sera la même chose pour le public, parce qu'il va être témoin d'un processus: la découverte et l'accès à la connaissance d'un groupe d'acteurs".

¹⁹⁷ "Nous voyons ainsi que la spécificité de Vassiliev dans la "recherche d'un 'théâtre spirituel' tient au fait que il s'inscrit dans une démarche que se construit d'après une méthode et qui se vérifie dans la pratique. La perspective d'un théâtre spirituel dépasse ainsi une 'mystique diurne', aspiration, pensée or étaté de rêve, dont lui seul arait les clés. Elle pousse, au contraire, l'homme de théâtre à œuvre en tant qu'artisan et chercheur pour trouver les outils concret qui permettraient de dévoiler la part obscure d'un sens caché".

dentro do próprio Vassíliev. E ele até agora sempre resolveu em favor do teatro. ¹⁹⁸
(POLIAKOV, 2006, p. 28)

Vassíliev (1999, p. 161) diz que toda a literatura russa dos grandes nomes – Tolstoi, Púchkin, Gogól, Dostoiévski – não existe fora de uma distância do homem em relação ao personagem. Afirma que apesar da imagem do teatro russo ser o teatro da alma, a cultura russa não é fundada sobre as emoções íntimas, psíquicas: é necessário ler os textos russos!¹⁹⁹ Mas, seguindo o princípio do paradoxo, caro aos diretores eslavos, vamos tocar o sagrado e cair por terra, imediatamente. Dentre as ideias mais caras nesta abstração de grande potência energética que é a literatura russa, Vassíliev aponta uma de suas principais influências: por onde procure, se encontrará sempre com a ideia de jogo!

Púchkin escreveu “A dama de Espadas”- é a história de um jogador de cartas. Gogól escreveu a obra Os Jogadores; é a história de um jogador de cartas. Lermontóv escreveu uma obra dramática, A Máscara de Baal, é a história de um jogador de cartas. Dostoiévski escreveu um romance, Um Jogador, é a história de um jogador de cartas. Aí está toda história da literatura russa.²⁰⁰

Vassíliev vai mais longe: O jogo seria, a partir da cultura russa, a qualidade própria de toda arte, o próprio belo, dado aqui como jogo! Desaparecem as fronteiras entre arte e jogo: “*Onde começa o jogo, começa a arte!*”²⁰¹ (Ibidem; p. 160)

¹⁹⁸ “Mais l’usage de ces thèmes est théâtral, hétérodoxe. Dans le fonds idéologique d’Anatoli Vassiliev entrent d’ailleurs nombres d’éléments profanes. Le gout de l’antique et du paganisme, opposes au christianisme, de Fiorenza de Thomas Mann aux textes de Pouchkine et de Platon, va de pair avec un idéal classique, visible dans l’esthétique de l’Ecole et dans son emblème. ...Le metteur em scène y fait dialoguer liturgie et théâtralité. Le deux dernières productions, Médée-Matériau et Iliade. Chant XXIII, sont liées au paganisme antique et russe. Le théâtre de nature profane ne peut donner qu’un équivalente du sacré, sous la forme dramatique du mystère ou par un jeu de signes et de renvois. Théâtre spirituel et métaphysique certes, mais certainement pas théâtre religieux. Vassiliev et fils des années 1970, d’une génération maniant le gout du paradoxe et qui put éclore durant les premières années de la perestroika. S’il y une tension entre théâtre et religion, ele est à l’intérieur de Vassiliev lui-même. Et il l’a jusqu’à présent toujours résolue em faveur du Théâtre”.

¹⁹⁹ “La culture russe n’est pas fondée sur les émotions íntimas, psychiques. Il faut lire les textes russes de plus près”.

²⁰⁰ “Pouchkine écrit La Dame de pique; c’est l’histoire d’un joueur de cartes. Gogol écrit la pièce Les Joueurs; c’est l’histoire d’un joueur de cartes. Lermontov écrit une oeuvre dramatique, Le Bal masqué; c’est l’histoire d’un joueur de cartes. Dostoiévski écrit um roman, Le Joueur; c’est l’histoire d’un joueur de cartes. Voilà toute l’histoire de la littérature russe”.

²⁰¹ “Où commence le jeu commence l’art”.

1.2.2 O Teatro de jogo de Mikhail Butkevich

Nos últimos anos do século XXI, com mais pesquisas da tradição pedagógica e prática cênica russa contemporânea fora do país, a ideia de um teatro, a partir de estruturas lúdicas e sistematizada antes de Anatoli Vassíliev, começa a ser escutada de maneira mais consistente fora do mundo russo. Foi através da admiração pelo trabalho artístico de Yuri Butusov²⁰² e Dmitri Krymov²⁰³ que David CHAMBERS (2016, p. 125) despertou seu interesse pelo trabalho de Mikhail Butkevich²⁰⁴.

Chambers relata que saber que um diretor como Dmitri Krymov relê Butkevich na busca de confirmação para o que faz, o levou a buscar saber mais sobre o pedagogo russo. Hoje é um dos grandes difusores do trabalho de Butkevich, em importantes revistas sobre teoria teatral, como a britânica *Stanislávski Studies*. Para ele, em artigo intitulado *Mikhail Butkevich: a ponte para a vanguarda russa*²⁰⁵, Butkevich “*deve ser descrito como o ‘elo perdido’, a ponte entre o profundo realismo social/psicológico tardio de Stanislávski da era soviética... e a teatralidade pós-moderna da geração de experimentalistas pós Glasnot*”²⁰⁶.

Um dos seus aliados na difusão do trabalho do pedagogo russo é o tradutor e pesquisador teatral Maxim Krivosheyev, que, por sua vez, soube de Butkevitch através de workshops de Rosalia Tolskaya, umas das atuais editoras de *K igrovomu teatru: liricheskii traktat* (Moscow: GITIS, 2002), que vem sendo traduzida para o inglês, como “*Towards a Theatre of Players*”, por Maxim Krivosheyev, conforme promessa em artigos publicados pelo pesquisador e tradutor, em 2007²⁰⁷ ou “*Towards a Theatre of Games*”, conforme David Chambers afirma mais recentemente (2016).

A obra monumental de Butkevich, de cerca de 1300 páginas, em dois volumes, não é uma tarefa fácil para nenhum tradutor: reúne anotações, aulas e sistematizações colhidas durante toda uma

²⁰² Yury Nikolaevich Butusov (1961-). Confesso que sua *A Gaivota*, que assisti na MIT, em 2017, em São Paulo, ainda ecoa em minha mente como uma das mais bem acabadas peças dentro da lógica do teatro de estruturas lúdicas. O conhecimento dos elementos do jogo entre os atores talvez tenha contribuído para meu deleite estético, na plateia.

²⁰³ Dmitry Anatolyevich Krymov (1954-). Filho de Anatoli Éfros, um dos nomes que vimos neste capítulo e que será tema do 4. Éfros, cansado das perseguições por ser judeu, dá outro nome para seu filho. A história do Sistema e de meus mestres é repleta da herança - mais ou menos revelada - do judaísmo.

²⁰⁴ Mikhail Mikhailovich Butkevich (1926-1995).

²⁰⁵ Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian avant-garde. Introduced and edited by David Chambers & Translations by Maxim Krivosheyev (2016) *Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian avant-garde*, *Stanislavski Studies*, 4:2, 125-135, DOI: 10.1080/20567790.2016.1234017

²⁰⁶ “...might best be described as the “missing link,” the bridge between the deep Stanislavskian social/psychological realism of the late Soviet era (Dodin, Ginkas, et al.), and the post-modernist theatricalism of the post-Glasnost generation of experimentalists”.

²⁰⁷ KRIVOSHEYEV, Maxim. *Mikhail Butkevich's Theatre of Players: Theatre and the art of the game*. *Slave and East European Performance*. Volume 27, n. 1, 2007; p 17-30.

vida como pedagogo, desde 1960 e publicadas, pela primeira vez, dois anos após sua morte, em 1997. Assim, pode-se dizer, de fato, que a primeira sistematização do *Teatro de Jogo, ou o teatro de estruturas lúdicas*, na tradição pedagógica russa, vem de Butkevich²⁰⁸. Não só o fato de só existir em russo dificultou seu acesso pelos pesquisadores ocidentais, mas características mesmo de seu trabalho – nada linear - e das condições de publicação no país também tornaram sua obra menos conhecida. Aliado ao fato que Butkevitch não é um homem da prática artística, não é o que a tradição russa chama de um diretor-pedagogo. Mas um pedagogo. Criador e pesquisador de uma linguagem. Ao analisar a obra de Butkevich, nos trechos em que consegui apoio da diretora e pesquisadora lituana Olga Lapina²⁰⁹ para traduzir do russo, percebo ainda muitos discursos diferentes, formulações originais e reproduções das ideias de M. Tchekhov.

Para se ter uma ideia da dificuldade de acesso a este livro até poucos anos atrás,²¹⁰ transcrevo as palavras de Krivosheyev (2007; p. 17) sobre as condições novelescas como teve acesso ao livro, envolvendo cópias limitadas de uma edição esgotada, busca de lugares secretos, senhas – um mundo remanescente da sociedade soviética anos após o fim da URSS, em pleno século XXI.

Eu descobri que não podia comprar o livro em uma loja. Na verdade, não podia comprá-lo em lugar nenhum. O número de cópias da primeira edição era limitada. Eu podia apenas comprá-lo através de um pedido especial na biblioteca do Teatro Escola Schepkin, no Teatro Maly - a biblioteca agindo como uma distribuição clandestina. Para piorar, eu não podia simplesmente pedir o livro. Eu precisava de uma senha mesmo para olhá-lo. Eu fiz como instruído, caminhei na biblioteca do Teatro Escola Schepkin e disse à bibliotecária que queria comprar o livro de Butkevich. Então eu a entreguei o nome da Rosa²¹¹. Sem palavras, a bibliotecária se retirou para a área de estocagem e depois de um curto período reapareceu com o livro em mãos. Eu dei o dinheiro e ela me entregou o livro- sem falar palavra. Eu saí com um livro de 600²¹² páginas escrito por um legendário homem de teatro russo.²¹³

²⁰⁸ Alschitz sempre nos deu esta referência em aulas, bem como todos meus colegas russos associam, em primeiro lugar, a ideia de um teatro lúdico ou de jogo com Butkevich.

Vassilev teria feito sínteses diversas na sua abordagem. E é um diretor com experiência da cena e no uso de sua abordagem em espetáculos de valor reconhecido no mundo todo. Trabalha com atores profissionais. Butkevitch aceitava trabalhar com não atores. Ambos foram professores na Gitis.

²⁰⁹ Conforme introdução.

²¹⁰ Hoje, republicada em russo pode ser achada na internet.

²¹¹ Rosalya Tolskaya, apesar da boa brincadeira com o universo de sentidos.

²¹² Uma vez que são dois volumes, com mais de o dobro de páginas, entende-se que aqui ele só acessou um volume.

²¹³ “I discovered that I couldn't buy the book in a store. In fact, I couldn't buy it anywhere. The number of copies of the first edition was limited. I could only buy it by special request at the library of the Schepkin Theatre School at the Maly Theatre-the library acting as a kind of under-the-radar distributor. In addition, I couldn't simply ask for the book. I needed a password to even look at it. Rosa told me I could use her name as the password. I did as instructed, walked into the library of the Schepkin Theatre School, and told the librarian I wanted to buy Butkevich's book. Then I gave her Rosa's name. Without words, the librarian retreated to a storage area and after a short while reappeared with the book in hand. I gave her the money, and she turned the book over to me- never speaking a word. I left with a six-hundred-page text written by a legendary Russian theatre maker”.

Kryvosheyev (2007; p. 18) indaga: se Butkevich é um professor tão bem conhecido na Rússia, e muitos diretores se usam de seus princípios em suas aulas e conferências, em todo o mundo, porque a influência dele é tão raramente discutida fora da Rússia?²¹⁴

Talvez porque o trabalho de Butkevich questiona muitas declarações assumidas por praticantes de teatro mais ortodoxos e acadêmicos que hoje ainda são muito influentes no teatro russo. O trabalho se presta à expressão individual rica no que considero uma maneira altamente sofisticada. Embora eu possa nunca compreender completamente as razões da ausência de Butkevich de muitas conversas contemporâneas sobre o teatro russo, senti-me compelido, ao descobrir seu trabalho, a divulgar este método único e excitante.²¹⁵

Há ainda algumas características da própria obra que tornam ainda seu acesso mais difícil para alguém que não conheça bem a língua russa, que são seus aspectos formais e inventividade da escrita, uma intrincada relação com o conteúdo de jogo, que aborda. Kryvosheyev tinha encontrado um livro, mas não um teatro vivo²¹⁶ - como os espectadores europeus de Vassíliev, nos anos 1980. É um livro que precisava de certo vocabulário para acessá-lo.

Butkevich descreve sua obra como um “tratado lírico” – quase um oxímoro²¹⁷ pensado, em si, como um jogo, um cubo mágico. Chambers diz que suas 1300 páginas podem ser consideradas um grande Tarot, ou I-Ching. (CHAMBERS, KRYVOSHEYEV; 2016; p. 126). Kryvosheyev, neste mesmo artigo, em que publica páginas consecutivas do livro²¹⁸, fala da dificuldade de lidar com o material por sua polifonia, diz que é escrito de maneira livre e poética. “*No começo pode-se sentir que o livro não é estruturalmente coerente, mas sua proposital “estrutura incoerente” é chave dele. De fato, só depois de terminar de ler o livro inteiro, se pode perceber como de fato ele é coerente*”.²¹⁹ Mas o que quer Butkevitch com o trabalho? “*Por muito tempo eu quis encontrar uma estrutura teatral que englobasse tudo que*

²¹⁴ Diz textualmente: “*I discovered in talking to various people that many in the Russian theatre community knew Butkevich's work. Several used some of his discoveries and insights in their teaching but, for some reason, rarely discussed his influence on them. My question was why?*”.

²¹⁵ Ibidem; p. 18. “*Perhaps Butkevich's work questions many assumptions held by more orthodox theatre practitioners and scholars who today are still quite influential in Russian theatre. The work lends itself to rich individual expression in what I consider a highly sophisticated way. While I may never fully understand the reasons for Butkevich's absence from many contemporary conversations about Russian theatre, I felt compelled, upon discovering his work, to spread the word about this unique and exciting method*”.

²¹⁶ “*I was, from my first encounter with it, unclear about how it would be applied in practice*” (Ibidem)

²¹⁷ “*Butkevich himself defined the genre of his book as a “lyrical tractate” – almost an oxymoron*”.

²¹⁸ Com duras críticas à Stanislávski, especialmente por acreditar que ele buscou que seu sistema se sobrepujasse a outras abordagens teatrais, mais antigas.

²¹⁹ Ibidem; p. 127. “*The “incoherent structure” of the book is the key feature of the book. In fact, only after finishing the whole book does one realize how coherent it actually is*”.

*pudesse incluir e englobar em si todas as numerosas tendências e manifestações do palco moderno. Tive sorte e encontrei o conceito do Teatro de Jogo.*²²⁰

O leitmotif do teatro russo: uma síntese capaz de nutrir a cena futura!

Quem é Mikhail Butkevich?

Mikhail Butkevich passou uma infância difícil, órfão de pai e mãe depois que seus pais foram executados como inimigos do regime pelo estado soviético. Em 1954, entra na GITIS, onde também estuda com Popóv e Knebel, os discípulos diretos de Stanislávski e professores referência de Vasiliev. De Maria O. Knebel pode ter recebido o impulso de uma pedagogia teatral mais próxima da arte, da inventividade, assunto que ela aborda no livro “*Poética de la pedagogia Teatral*” (1991)²²¹. Butkevich preferiu à prática da pedagogia à direção teatral profissional e junto com alunos conduziu investigações.

Passou alguns anos dando aulas também no Instituto de Filologia de Moscou - uma experiência importantíssima para entender outra base para as inventivas análises de texto que nutrem seu método de jogo. Assume a direção da faculdade no Instituto de Cultura de Moscou. Ao mesmo tempo em que lecionava, periodicamente dirigia o Teatro Central do Exército Soviético²²². No GITIS, foi professor de Vassíliev, por um curto tempo. Conforme ele mesmo relata nas páginas iniciais de seu Teatro de Jogo, o livro tem sim anotações de toda sua vida²²³. Rosalya Tolstoya, quem editou o livro posteriormente, em 2002, na Rússia, reflete que sua forma final foi desenvolvida durante um programa de direção que ele criou juntamente com Anatoli Vassíliev, no GITIS, de 1985²²⁴. A experiência na Escola de Vassíliev terminou de maneira tensa e Butkevich teria sido expulso do processo de "Seis Personagens em Busca de um autor". Butkevich escreve seu livro até sua morte, em 1995.

Por muito tempo eu quis encontrar uma estrutura dramática realmente expansiva, capaz de incluir e integrar todas as inúmeras tendências e manifestações da cena contemporânea. Esta busca me levou ao conceito de Teatro de Jogadores. O conceito não é novo, mas me parece extremamente importante. Ele existe no tempo que o

²²⁰ Ibidem; p. 127. O artigo tem reflexões dos autores e pequenos trechos traduzidos da obra.

“For a long time I wanted to find an all-encompassing theatrical structure which would be able to include and integrate in itself all numerous tendencies and manifestations of the modern stage. I was lucky I came across the concept of Theatre of Games”.

²²¹ KNEBEL, Maria O. *Poética de la pedagogia Teatral*. Cidade do México: Siglo Veintiuno editores (1991).

²²² Teatro amador.

²²³ Jurij Alchitz (2018) relata lembranças dele em um minúsculo quarto em Moscou, com livros, papéis e anotações por todos os lados, quase sem lugar para mais nada (INFORMAÇÃO PESSOAL) -entrevista em dezembro de 2018, em Berlim.

²²⁴ Jurij Alschitz conta que depois de uma rápida participação de Butkevich, o curso foi assumido inteiramente por Vassíliev e confessa que sua ressonância maior, como professor, era então com Vassíliev.

próprio teatro existe, às vezes se movendo para as margens da consciência geral, às vezes, nadando de volta ao centro, às vezes partindo para as profundezas, às vezes vindo para a superfície. Agora, de acordo com todos os sinais, sua hora de triunfo chegou. (BUTKEVICH apud THOMAS, 2008; p. 237)²²⁵

Ao que se pese eventuais divergências éticas e estéticas entre os pedagogos russos – BROWN (2019) também relata desentendimentos entre eles no começo dos anos 1990, na Escola Laboratório de Vassíliev²²⁶ - aqui ainda cabe uma reflexão sobre algumas características da transmissão e geração de conhecimento teatral que se tornou tradicional durante o século XX, no país. Antes de mais nada, PITCHES (2007; p. 29)²²⁷ nos lembra que, desde Stanislávski e Meyerhold, diretores-pedagogos do teatro russo ambicionam influenciar o teatro do futuro, *“é claro que o teatro russo tem uma longa história de reivindicar o passado ao compilar uma visão do futuro, sem dúvida mais do que a maioria das tradições teatrais.”*²²⁸

Mas Tcherkásski (2019), Carnicke (1998), Smelianski (1999) e o próprio Vassíliev (1999) acrescentam ainda reflexões sobre as dificuldades de transmissão do legado de Stanislávski dentro do contexto da censura soviética, em que falar sobre as fontes de uma ideia podia ser perigoso. Talvez isso possa ter criado um *“modus operandis”* em relação às fontes. Para não cair na ira do regime, o medo da censura levava os pedagogos a esconder as origens de seu saber? O trabalho de Michael Tcheckov, por exemplo, foi proibido até os anos 1980. Rosalya Tolstoya²²⁹ relata que trabalhava conteúdos de Mikhail Tcheckov - presente de diversas maneiras no livro -com Butkevich muito antes de saber de onde eles tinham partido: o mestre só revelou a origem depois de certa confiança na aluna:

Ele (Butkevich) introduziu alguns elementos no processo de ensaios que eram desconhecidos para mim naquele momento. Elementos com nomes bonitos. Mas ele nunca mencionava o nome de Mikhail Tcheckov, porque ele não podia fazer naquela época, quer dizer, na época soviética. Quando passamos a nos conhecer melhor, ele

²²⁵ “For a long time I have wanted to find a really expansive dramatic structure that would be capable of including and integrating all the numerous tendencies and manifestations of the contemporary stage. This search has led me to the concept of Theatre of Players. The concept is not new, but it seems to me extremely important. It has existed as long as theatre itself, sometimes moving away to the margins of general awareness, sometimes swimming back to the center, sometimes departing into the depths, sometimes coming to the surface. Now, according to all the signs, its hour of triumph has arrived”. Mikhail Butkevich, *K Igrovomu Teatru (Toward a Theatre of Players)*, ed. by Rosalia Tolskaya (Moskva: RATI, 2002), p. 128.

²²⁶ Brown conta que, na escola de Vassíliev, os pedagogos desenvolviam projetos comuns, sob supervisão de Vassíliev e também paralelos. E que especialmente pelo desejo de Butkevich de trabalhar com não atores, as divergências se intensificaram, especialmente depois das mostras dos processos. Vassíliev discordou dos rumos estéticos dos trabalhos que Butkevich conduzia e o tirou da escola.

Alchitz também me revelou tensões pessoais e estéticas entre Butkevich e Vassíliev.

²²⁷ Pitches, Jonathan. “Towards a Platonic Paradigm of Performer Training: Michael Chekhov and Anatoly Vassiliev.” *Contemporary Theatre Review* 17.1 (2007): 28–40.

²²⁸ “Of course, the Russian theatre has a long history of re-claiming the past in compiling a vision of the future, arguably more than most theatrical traditions”.

²²⁹ Em entrevista à Thomas (2007).

enfim me contou que a fonte era Mikhail Tchekhov. Eu perguntei a ele onde poderia comprar seus livros, ele me disse: em lugar nenhum, mas ele poderia me arranjar alguns materiais que tinha impresso [samizdat]. Então algo deu um clique em mim, porque se conectava com a improvisação, que resultava numa espécie de liberdade especial no palco. Meu interesse em Mikhail Tchekhov cresceu, eu comecei a trabalhar com Butkevich, no Teatro de Vassíliev. Ele conduzia um seminário lá com Vassíliev e eu era sua assistente, e nós continuamos a manter uma relação próxima até sua morte.²³⁰ (TOLSTOYA apud THOMAS; 2008; p. 246)

Sobre uma eventual similaridade entre as duas abordagens - que Alschitz (2018)²³¹, alunos de ambos, já refuta, enfatizando que lidavam com as mesmas estruturas por diferentes caminhos - Tolstoya completa: “*Eu vi no trabalho de Vassíliev um certo algo que não se pareceu com nada que sabia antes*”.²³²

1.2.2.1 O jogo e seus impulsos para o fomento da individualidade criativa do ator²³³

A importância do jogo na cultura humana²³⁴ é um dos principais argumentos de Butkevich (2002) para apresentar sua abordagem e trazer, de forma direta, o jogo ao campo do teatro: sua riqueza de paradoxos e características estabelecem amplos paralelos com as necessidades da cena. A palavra que designa jogo (igrov) e atuação, em russo é a mesma, como em muitas línguas²³⁵. Mas o sentido do teatro de Butkevitch no livro e no relato de seus alunos é de fato enfatizar esta questão e fazer do palco um grande campo, com a lógica do tempo, espaço e relação entre atores típica do jogo:

²³⁰ Trata-se de uma entrevista com Tolstoya neste artigo de Thomas. “He introduced some elements into the rehearsal process that were unknown to me at the time. Elements with beautiful names. But he never mentioned the name of Michael Chekhov because he could not do so at that time, that is, in Soviet times. When we got to know each other better, he ultimately told me that the source was Michael Chekhov. I asked him where I could obtain his books, and he told me nowhere, but he could provide some self-printed materials [samizdat]. Then something clicked in me because it connected in many ways to improvisation, which resulted in a special kind of freedom on stage. My interest in Michael Chekhov grew, and I began to work with Butkevich at Vasiliev’s theatre. He conducted a seminar there with Vasiliev in which I was the assistant, and we continued to maintain a close connection until his death”.

²³¹ Informação Pessoal. Entrevista citada.

²³² IBID, 2008 p. 245.

²³³ Parte das referências iniciais ao livro de Butkevich são da tradução de Maxim Krivosheyev, algumas com Helen Shaw: M. Butkevich, *K igrovomu teatru: liricheskii traktat* (Moscow: GITIS, 2002).

Ele vem lançando pedaços da obra em artigos seus ou de David Chmabers, a maioria de veiculação controlada (artigos acessados mediante pagamentos).

Ressalto, porém, que trago, outros trechos do livro, traduzidos com a colaboração da doutora lituana Olga Lapina, do time de professores de Jurij Alschitz, ex-aluna da GITIS e minha colega durante o Mexican Master Programme. Estas traduções serão apontadas.

²³⁴ Revelando afinidades com as ideias de um Homo Ludens, o jogo como elemento da cultura, do historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945). O livro Homo Ludens foi publicado em 1938.

²³⁵ To play, no inglês. Jouer no francês.

O jogo é uma combinação de ‘comportamento conformado’ com ‘pensamento inconformista’; é a escola da ambiguidade social: ensina pretensão e manipula o momento da verdade; cria regras estritas para os jogadores, ao mesmo tempo em que instiga um desejo de ludibriar estas regras; a natureza e poder atrativo da oportunidade e sorte dentro do jogo criam uma excitação e desejo de vitória; é simultaneamente um mistério e um fato conhecido. O jogo tira a respiração, é competitivo, provocativo, intimidador e excitante, improvisado e calculado, leva ao êxtase e é racional.²³⁶

Mas, especialmente, para Butkevich,²³⁷ o jogo fornece ao ator impulso para a ação! A ideia de jogarmos através de nossa individualidade artística, uma individualidade dentro de nós educada pela estética e para além da esfera do ser humano cotidiano²³⁸, de onde se deve partir para o jogo, evita o “*conflito primitivo*”, que destrói o jogo. A busca é da liberdade dentro do palco e isso se dá através de um paradoxo – quanto mais estritas e numerosas as regras, maior a liberdade de improvisação. “*A estrutura dá o dom da liberdade a um jogador*”²³⁹. O jogo no teatro é de uma natureza frágil, delicada, fina. O próprio risco é ainda fator de jogo, o que confere à prática uma existência quase metafísica – algo em vias de se despedaçar a cada momento. Para ele, “*talvez seja verdade que haja algum espírito místico no jogo – na presença do qual o jogo se vivifique, e na ausência dele o jogo morra.*”²⁴⁰ Esse algo pode ser a própria “*atmosfera do jogo? A alma do jogo? Por que aparece ou não aparece?*”²⁴¹, se pergunta. E conecta esse mistério às palavras “*estranhas e não científicas*” como *efêmera e intangível* - para ele, o contrário do senso comum que diz que o jogo é duro e cruel.

Os paradoxos são caros ao autor: valores entre o profano e sagrado se alternam de diferentes maneiras na sua concepção do jogo. Butkevich diz que uma das mais importantes características do jogo no trabalho do ator é tirá-lo da vida cotidiana, proporcionar o que chama de escapismo, ou fuga - um movimento não visto como negativo, mas a ser buscado pelo ator, uma vez que o coloca em contato com outra realidade: o desloca para outro tempo e espaço, próximo da arte.

²³⁶ “The game is a combination of conforming behavior with nonconformist thinking; it is a school of social ambiguity: it teaches pretension and manipulates the moment of truth; it creates strict rules for the players, thereby instigating a desire to circumvent these rules; the nature and luring power of chance and luck within the construct of game creates an excitement and will for victory; it is simultaneously a mystery and a known factor. The game is breathtaking, competitive, provoking, intimidating and exciting, improvising and calculating, ecstatic and rational”. Tradução de K (2007; p. 19).

²³⁷ A análise das características do jogo vem de uma sequência de páginas do livro de Butkevich traduzidas por Krivosheyev na *Slavic and East European Performance* Vol. 27, No. 1, 2007, p-24-30.

²³⁸ A ideia de individualidade artística pertence ao Sistema. Será especialmente abordada no capítulo 2 e, especialmente, via Vakhtângov e M. Tchekhov, no capítulo 3.

²³⁹ “Structure gives the gift of freedom to a player”.

²⁴⁰ “Maybe it is true and there *is* some mystical spirit of the game-the presence of which vivifies the game and the absence of which makes it die”.

²⁴¹ *Ibid*; p. 29. “A mood of the game? An atmosphere? If so, then what is this atmosphere? Is *it* the soul of game. Why does it appear or not appear?”

Da ordem destes valores ligados à metafísica, o professor diz que saímos de um tempo real para uma realidade sem tempo, ou o tempo próprio do jogo. Dá exemplos de diferentes ordens: uma hora e meia de jogo de futebol do seu time, a noite de Natal, as semanas dos Jogos Olímpicos – estes tempos, circulares, estão fora do ciclo histórico cronológico e são o tempo – fora do tempo- do jogo.²⁴² A fuga também acontece em relação ao espaço: o espaço próprio do jogo.

Eles (os jogos) ocupam e delimitam uma maior ou menor parte de um espaço real, para fazer dele um espaço autônomo do jogo futuro (espaço do jogo). Espaços de danças circulares, quadras de estádio, quadrados de luta de boxe, formas retangulares do jogo de tênis, campos de cricket, playgrounds infantis e caixas de areia - todos estes são exemplos de espaços ocupados pelo jogo e cercados por ele do resto do universo.²⁴³

E finalmente, o jogo permite fuga do meio social (relações sociais, classe social e hierarquias), uma liberação – que ele alerta ser temporária – das obrigações sociais. A criação de um novo time de jogo, com suas relações autônomas e independentes da sociedade. O jogo pressupõe extrema liberdade em relação a qualquer relação de subordinação (pai, mãe, chefes, escravidão). “*jogos são um carnaval moderado. O jogo se disfarça de algo comum. É um carnaval ‘underground’*”.²⁴⁴ As semelhanças com o pensamento do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), são evidentes, em especial no tocante ao carnavalesco e sua ruptura temporária de fronteiras sociais. Butkevich acrescenta outra importante característica desta fuga:

É uma fuga especial. É saída e entrada e não apenas retirada. É recuo e aproximação. Uma criança jogando, de certa forma, se isola do mundo dos adultos, mas também, de certa forma, se aproxima dele, imitando o mundo negado em seu jogo. Os participantes de um jogo de adultos parecem deixar o meio ambiente ao redor por um certo período de tempo. Eles deixam limites conhecidos e tediosos, mas mergulham num ainda mais rígido sistema de jogo. O que os atrai? Somente a mesma velha democracia do jogo: a liberdade do jogo, a equidade do jogo, a fraternidade do jogo.²⁴⁵

²⁴² Ideias que encontram ecos ainda m trabalhos como de Mircea Eliade, sobre o Tempo Sagrado e Profano – o tempo da existência mítica. ELIADE, Mircea. Tratado de História das Religiões. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

²⁴³ Krivosheyev, 2007; p. 27. “They occupy and confine a bigger or a smaller part of a real space in order to make it an autonomous space of a future game (game space). Circles of Round Dances, ovals of stadiums, squares of boxing rings, rectangular shapes of tennis courts, croquet playgrounds, children playgrounds and sand boxes-all these are examples of spaces occupied by the game and fenced off by it from the rest of the universe”.

²⁴⁴ “Games are a moderate carnival. The game is disguised to be common. It is an "underground" carnival”.

²⁴⁵ Ibid, p. 28. “It is a special escape. It is not just an *exit*. It is exit and entrance; it is not just a retreat. It is retreat and approach. A child while playing a game sort of leaves, fences himself off from the world of adults, but also in a way comes closer to it, imitating the offcast world in his game. The participants of the adult game appear to leave the surrounding environment for a certain period of time. They leave usual and tedious limits, but they dive into an even more strict system of the game. What lures and attracts them here? Just the same old democracy of the game: game's freedom, game's equality, game's fraternity”.

Uma característica intangível embora facilmente observada no jogo ainda é a “sensação de jogo”, a percepção que nos permite discernir um bom jogo de um mau jogo. A alta capacidade de transformação do jogo também deve ser cara ao teatro. Um jogo comum é um ritual que deve ter as regras seguidas e traz imagens familiares – uniformes, jogadores, corridas no campo, uma combinação conhecida depois de outra - e, de repente, toda essa materialidade pode ganhar outro sentido, se eletrizar a qualquer momento “*algo invisível muda e podemos imediatamente predizer: será um jogo excepcional. Não, não será. Já é. O que sentimos, jogadores e audiência é o inexplicável ponto de partida. O goleiro pega gols impossíveis ...e o público feliz chega ao ponto da unidade*”.²⁴⁶ Na educação do ator, essa característica relacionada à sensação do jogo, conforme sentida pelos participantes, a autoavaliação no momento presente que o jogo permite (não o “*post factum*”), interessa ao ator que corrige a si mesmo, num processo de independência criativa.

-

Para Butkevich, a improvisação, com a conexão e forte inter-relacionamento entre os parceiros é uma das principais demandas do jogo. O ator deve estar em relação consciente com todos os elementos do fazer teatral: especialmente as distâncias em relação ao personagem, que se tornam objeto lúdico. Como Vassíliev, descreve diferentes tipos de relação ator-personagem – uma que produz o jogo mínimo: que é a relação em que o personagem está dentro do ator, a mais trivial; uma segunda, intermediária, em que o ator joga através do personagem, e começa a ver o papel como brinquedo a ser manipulado: o jogador deve torcer e virar o personagem em múltiplas facetas, até mesmo quebrá-la. “*É uma relação menos usual e menos clara, mas há muito mais jogo*”. E ainda uma terceira em que há o maior grau de jogo e conseqüentemente menos trivialidade –fora das regras da vida cotidiana- aqui o jogador se relaciona com o personagem como um jogador de xadrez, com grande distância, uma relação mais desconhecida e arriscado.²⁴⁷

Vamos aprofundar no capítulo 3 o conceito de *Individualidade Criativa*.

Este jogo ator-personagem, por sua vez, desdobra uma das relações mais importantes do Sistema: o diálogo ator-autor! Considerando o personagem um próprio concentrado de imagens do mundo do autor.

²⁴⁶ Ibidem, p. 29.

²⁴⁷ Escutei essas relações ator-personagem, formuladas com palavras próximas, diversas vezes nas aulas de Alschitz, conforme já apresentado.

Tolstoya entrevistada por James Thomas, em 2007²⁴⁸, analisa a influência do filólogo Yuri Lotman²⁴⁹, um dos primeiros estruturalistas russos, fundador da escola de semiótica Tartu-Moscú sobre o trabalho das sistematizações do teatro de jogo. Tolstoya fala do trabalho de análise para o jogo feita nesta escola de Butkevich:

...contar tudo que pode ser contado. Por exemplo, se estamos estudando o evento na peça, neste caso nós contamos número de eventos, então damos nomes a eles, o comparamos e percebemos quantas vezes repetem certas palavras, nomes, partes do texto, melodias, ritmos. Comparamos tudo que pode ser comparado, tudo o que pode ser objetivamente examinado. Desta forma nós formamos a rede da estrutura, os padrões. O resultado é uma estrutura sem conteúdo emocional, o esqueleto da peça.²⁵⁰ (Ibidem, p. 240)

No processo vivido por Tolstoya na Escola de Arte Dramática de Vassíliev, juntamente com Butkevich, ela fala de uma localização das estruturas binárias do texto, seguindo ideias do estruturalismo russo. A Escola de Vassíliev é conhecida pelo jogo com os paradoxos. De maneira sintética e para os fins desta pesquisa, em relação à conversa com este campo do saber para o trabalho de abrir repertórios de "*análise para o jogo cênico*"²⁵¹, nos restringiremos à ideia da intrínseca relação forma-conteúdo da arte e que nosso imaginário é composto por oposições inerentes como ser e nada; quente-frio, alto e baixo²⁵². As oposições binárias organizam sentidos que, por sua vez, podem ser explicados pelas oposições que carregam. Esses diálogos complexos com um autor auxiliam no processo ainda de buscar o personagem a partir da livre associação de ideias.

1.2.2.2 O ator que pensa por imagens²⁵³

Além do trabalho com a improvisação e o jogo, uma das principais chaves de entendimento do trabalho de Butkevitch é a força das imagens. A improvisação pode ser

²⁴⁸ THOMAS, Jonas. Its Hour Has Arrived: Rosalia Tolskaya. *Contemporary Theatre Review*, 18:2, 219 -257, 2008. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/10486800801912622> O artigo se desenvolve através de análises do autor, mas também a partir de uma longa entrevista com Tolstoya.

²⁴⁹ Yuri Lotman (1922–93).

²⁵⁰ "...to count everything that can be counted. For example, if the issue under consideration is the events in the play, in that case we begin to count the number of events, then we give them some names, then we compare them and note how many times they repeat certain words, names, parts of the text, melodies, rhythms. We compare everything that can be compared, everything that be objectively examined. In this way we form the network of the structure, the patterns. The result is a structure without emotional content, the skeleton of the play".

²⁵¹ Falaremos mais de ideias associadas à relação forma-conteúdo dos textos impulsionando a cena, no capítulo 4.

²⁵² Um processo análogo de análise do texto conforme aconselha Alschitz em 40 Questões para o papel. (2012b).

²⁵³ Trechos lidos e traduzidos com ajuda de Olga Lapina. Não serão apontados originais em russo, neste caso.

entendida mesmo como a maneira pela qual o ator, nutrido por uma série de relações com as imagens, cria sentidos únicos no palco, em jogo.

A imagem é a matriz de tudo - uma carga a ser transposta para a cena com a profunda parceria do diretor-pedagogo e ator construindo relações múltiplas com o material. Em seu livro, um dos aspectos mais ricos é como Butkevich desenvolve provocações, exercícios, análises múltiplas para dar vida a estas imagens e seu conjunto de correlações semióticas no palco. Como filólogo, a literatura é um grande campo de inspiração para sua incrível capacidade de conversar com um texto.

Importante lembrar que em russo, a mesma palavra OBRAZ designa personagem e imagem. Muitas vezes nas palavras de Butkevitch, (e em muitas medidas nas de Michael Tchekhov²⁵⁴), é difícil entender exatamente que senso a palavra é usada. Butkevitch, como seu professor indireto, via Knebel, M. Tchekhov, também visualiza as personagens falando com ele, escuta suas vozes, propõe encontros múltiplos com essas figuras. Associa a própria criatividade, aquilo que a tradição russa buscou estimular com a criação do Sistema, com o próprio processo de criação de imagens, mais uma vez se inspirando na literatura. No capítulo 15, lemos:

Todo poeta é um criador de imagens. De fato, o próprio processo da criatividade poética é, em primeiro lugar, a criação de uma imagem: algum fenômeno da vida é tomado e descrito (representado, esculpido, reproduzido), mas descrito não diretamente, mas como algum outro fenômeno, semelhante ao primeiro em alguma coisa, mas diferente dele em alguma coisa; um é expresso através do outro. Um poeta quer descrever uma moça e surge com a ideia de a descrever como uma árvore de bétula. A velhice é geralmente retratada pelos poetas durante o Inverno, a emoção através de uma tempestade ou trovoadas, o amor através de pombos que arrefecem, e as lágrimas humanas através de gotas de chuva que correm por uma vidraça. O grande poeta nunca inventa as suas imagens, ele simplesmente vê o mundo à sua maneira, e a sua visão é inesperada e há muito esperada. O grande poeta, olhando para a corrente de homens cegos que caem do precipício, vê toda a humanidade perdida nas estradas da história.

Essa ideia de transposição de fenômenos é fundamental para se entender sua abordagem teatral. A proposição de imagens, metáforas – a passagem de um meio a outro, sempre através de expedientes artísticos, poéticos. O modelo é Shakespeare, autor que inspira Butkevitch especialmente porque *“A maioria de suas ideias são construídas em contraste”* e que, como ninguém, faz comparações livres e ousadas do mais baixo e do sublime, moral e imoral, beleza e feiura. Suas imagens corajosamente *“justapõem tudo com tudo, incluindo as mais extremas*

²⁵⁴ Esta será a reflexão de PUCHE (2016), também aluno de Vassíliev e pesquisador dos desdobramentos do Sistema, ao traduzir obra de M. Tchekhov, direto do russo, no capítulo 3.

manifestações de humanidade – bom e mau”. Na análise das imagens e seus conjuntos de signos associados e justaposições o pedagogo constrói um próprio sistema semiótico, de maneira simples, lúdica e despreziosa, para o ator e o diretor. A grande originalidade aqui, a meu ver, é uma semiótica não para críticos ou para uma leitura de um espetáculo: mas como própria base de educação artística do ator e do diretor. Em muitas medidas, M. Tckhekov e, anteriormente, Nemirôvitch-Dântchenko e suas análises de texto criam algumas bases deste caminho que floresce em palavras plenamente ditas no fim do século XX com a formulação teórica de Butkevitch.

Butkevich faz um esquema para orientar o *trabalho do diretor* em suas relações com os textos e suas cargas imagéticas – especialmente o apoio em outras artes:

1. Isolar os sentidos: explorar a peça separadamente em termos de visão, audição, cheiro, gosto e toque.
2. “*Entrando num jardim estrangeiro*”: trabalho com as provocações da pintura. Aplicação de leis da pintura na pesquisa da peça e na criação da ação no palco.
3. Sons. Criação de uma partitura de sons para a peça.
4. Trabalhando com música. Propondo imagens musicais através de meios teatrais.
5. Música da peça. Aplicação de leis da música na criação da ação cênica.
6. Concepção de acordes. Combinando e aplicando de maneira complexa os sentidos isolados no trabalho de palco.
7. “*Jardim Poético*”. Aplicação de leis da poesia no trabalho de palco e busca de “poetismo” (chaves poéticas, senso de poesia);
8. “*Jogo e ciência*”. Aplicação de 4 axiomas *cibernéticos* em teatro: 1) Comunicação repetida não carrega informação; 2) O potencial de informação de uma mensagem está relacionado com a variedade de seus componentes; 3) As mensagens menos prováveis – as aparentemente banais, os detalhes – carregam a maior informação; 4) Todo sistema de informação deixado ao seu próprio destino se move em direção ao equilíbrio;
9. Os meios de expressão próprios do diretor são: encenação (mise-en-scène), composição, tempo-rítmico e atmosfera.
10. “*Expressão através de um outro meio*”

Sobre este último axioma, de acordo com Butkevich, arte se torna arte mesmo quando o criador expressa o fenômeno, processo e ideia da vida através de “*equivalentes artísticos*”.

-

A inspiração em M. Tchekhov no livro é evidente, conforme dissemos, existem mesmo trechos inteiros no livro de Butkevich que são as mesmas ideias e exemplos dados pelo ator genial russo. M. Tchekhov enfatiza os exercícios com a imaginação, a conversa com imagens para a criação do ator. O do capítulo 2 do livro de M. Tchekhov no livro “*Para o Ator*” (2010; p. 25-40) é dedicado ao tema, bem como a improvisação como prática de desenvolvimento do ator. Mas observe que no próprio Sistema de Stanislávski, a importância da imaginação é subestimada, como mostra esta reveladora síntese dos aspectos nem sempre percebidos do Sistema, nos registros dos encontros do Estúdio de Ópera do Bolschói:

Repito: na cena a vida da imaginação é a atmosfera normal do ator. A imaginação do ator cria um novo universo em cada um de seus papéis. E se sua vida imaginária desperta no artista as cordas orgânicas da criação, ele se une ao 'homem do papel', se encarna nele e diz ao espectador "Eu Sou". Lógica e espírito sempre levam à vida real no palco. Mas eu já disse várias vezes que uma verdade da cena diferente um tanto da verdade da vida.²⁵⁵ (STANISLÁVSKI, 2012; p. 197)

Aqui Stanislávski relaciona vários pontos fundamentais para a ação cênica no seu Sistema: a relação com a imagem do autor – com a imaginação, lógico - mas especialmente com essa entidade: o *homem-papel*. Um ser de borda entre o ator e o mundo do autor. Que se move, em cena a partir deste estado sofisticado e de raízes metafísicas na liturgia eslava que é o estado do "*Eu Sou*", um dos elementos apagados do Sistema ou nem sempre entendidos em sua importância, conforme nos revela SHEVTSOVA (2020) e que serão discutidos no capítulo seguinte, em que tentaremos descortinar alguns "mistérios" do Sistema para entendermos seus desdobramentos posteriores. Por hora, é um estado que embora possa ser entendido de maneira laica, ligado ao importante processo de transformação do ator, também faz referência a uma conexão entre o ator e uma força para além de si. Revelador ainda é a realidade do palco e do teatro, como aberta por Stanislávski. Cada vez mais novos materiais sobre o Sistema encontram muito mais afinidades que tensões entre o trabalho de Stanislávski e o do "rebelde" M. Tchekhov, por exemplo.

M. Tchekhov (2010) - à semelhança de Stanislávski que nos propõe um outro eu em cena, o *homem-papel* - sugere conversas entre o ator e um conglomerado energético que existiria mesmo num plano paralelo, o da ficção, e que alimenta o ator ao mesmo tempo que precisa da materialidade do ator para a manifestação no palco. Para ser uma imagem encarnada! Estas ideias todas parecem inspirar as relações ator-personagem formuladas por Butkevich. Veremos uma articulação entre formulações de Stanislávski e M. Tchekhov sobre as diferentes relações ator-personagem, em cena, nos próximos capítulos. Aqui, busco apenas trazer os primeiros elementos que nos permitam compreender que o Sistema de Stanislávski é muito mais complexo e rico do que o senso comum normalmente acredita. E guarda fundamentos que foram desenvolvidos por seus sucessores, ao longo de décadas.

-

Refletindo sobre as imagens, Butkevich (2002) provoca: seriam as 3 bruxas apenas velhas senhoras? E, num exercício de imaginação, formula uma conversa livre em que ele revela

²⁵⁵ Je le répète: sur scène la vie de la imagination est l'atmosphère normale de l'acteur. L'imagination de l'acteur crée un univers nouveau dans chacun de ses rôles. Et si sa vie imaginaire éveille chez l'artiste les cordes organique de la création, il s'unit à l'homme du rôle, s'incarne en lui et dit au spectateur "Je suis". La logique et l'esprit de suite mènent toujours à la vraie vie sur scène. Mais je vous ai déjà dit plusieurs fois que la vérité de la scène diffère quelque peu de la vérité de la vie".

ao leitor se surpreender mesmo com seu próprio sotaque ao invocar e indagar o Shakespeare de sua imaginação: uma mistura de seu rosto nas reproduções, o rosto entre um homem que conhece a bebida e a insônia, a fala com grandes espaços de imobilidade, como um ser chegando de outro mundo. Numa conversa em que as charadas não se esgotam, chega no espanto e questiona Shakespeare se atrás da máscara das bruxas haveria arbitrariedade. Shakespeare responde, numa linha que mistura ficção e "realidade"(imaginada):

Eu não tentei retratar nada de propósito... As bruxas não perguntam a Macbeth se ele quer tornar-se o Thane de Cawdor, se ele quer matar o Rei Duncan, se ele quer envolver-se numa luta mortal com o seu melhor amigo Banquo e com o resto do mundo. As bruxas têm os seus próprios planos, e obrigam Macbeth a realizá-los a qualquer custo. Sem serem convidadas, elas invadem a vida de outra pessoa e arrastam o homem até à sua morte. O próprio Macbeth, os seus planos e desejos não lhes interessam minimamente. Ele é um peão para elas, um dos peões do seu próprio jogo. É arbitrário. Da mesma forma, elas se imiscuem na vida de Banquo.

Da mesma forma, as minhas bruxas detestáveis, os espectadores, imiscuem-se na minha vida: o público adora rir e chorar, e eu tenho que inventar para eles vitimismos tolos e cenas de partir o coração; adoram a bela vida, e eu tenho que inventar belas histórias de amor e escrever poemas doces para eles; os aristocratas estão inclinados para a própria política e exigem o mesmo de mim: dar-lhes alusões, dar-lhes apelos anti-realeza, incendiários, ou melhor, imagens incendiárias de rebelião. Vá lá, vá lá, vá lá. E eu faço. O rei exige a glorificação da monarquia - eu canto, como um rouxinol corrupto, da monarquia e da centralização. O rei adora a lisonja - eu lisonjeio-o, elogiando as proezas inexistentes do ungido. Sua Majestade adora bruxas - Inseri-las imediatamente na peça. Como resultado, os seus adoráveis estudiosos de Shakespeare estão cada vez mais a declarar-me conformista. Não sou um conformista! Eu sou um escravo. Sou um escravo, encurralado pela arbitrariedade de inúmeras bruxas que cada vez mais tomam o poder na sociedade!

Além do humor, este texto mostra as muitas linhas em que uma análise se desenvolve. Butkevich, com extrema liberdade criativa, se dirige para o ator, como se estivesse numa aula, comentando as palavras grosseiras que usou na boca de Shakespeare, questionando seu ceticismo. Pula da reflexão sobre a vida pessoal do autor inglês e uma suposta crise da alma que ele atravessaria ao escrever tragédias como Macbeth e Lear e o mal-estar do tempo de transição em que ele mesmo – Butkevich - vivia. Num jogo com estas ideias ele mesmo lança sua hipótese da grande crise de Shakespeare ter acontecido em 1606, quando estava no apogeu e escreve Macbeth. A peça seria o “evento principal” na vida de Shakespeare. E as 3 Bruxas a arbitrariedade de seu próprio destino, sua mais significativa predição, um recado a nós, os seus descendentes.

E aqui temos mais um elemento das análises do teatro de jogo: não só as imagens e seu campo de significados diretos, mas tudo que já foi escrito e falado sobre a peça e o autor entram como campo de sentidos, hipertexto para o jogo do ator! A busca do diretor seria, antes de mais nada, encontrar e reunir as imagens que o escritor cria e espalha generosamente através da peça.

Depois, desvendar os mistérios que pulsam, como sangue nas veias, dentro de cada imagem. Posteriormente, localizar, apanhar e agrupar as melhores teias de aranha das associações geradas pelas imagens da peça. E, finalmente, duplicar tudo para os seus atores: mostrar-lhes o que é primeiro, interpretar o que é segundo, e complementar com as suas próprias associações o que é terceiro.

Pelas chaves do capítulo 16, no trabalho com imagens e a maneira como ele agrega um sentido: não só do mito, mas do jogo. E pela dificuldade de acesso a tradução da obra de Butkevich, colocarei o capítulo (curto) em sua totalidade, nos anexos deste trabalho.

Resumidamente, Butkevich propõe que a acumulação de associações é o diferencial da análise do diretor, em relação à análise literária. Uma acumulação que devem ser feitas de maneira gradual, lançando, ao longo do processo, uma rede de associações múltiplas para incendiar a imaginação dos atores sobre a peça, expressas no que chama de *leitmotifs de associação* e que se tornam *uma estrutura de leitmotifs*.

Reflito que nos jogos e provocações destas abordagens, o ator deve ser minimamente conhecedor do legado cultural em que vive e que, por isso, pode extrair mais sentidos e prazer no jogo com as associações e imagens surgidas nas improvisações. Assim, a educação estética mais ampla para o ator é fundamental neste caminho pedagógico.

Cada autor é um sistema em si, idealmente. Daí a importância de expandirmos o campo de pedagogia do ator para a herança cultural de sua época – um trabalho gigantesco e de uma vida, mas fundamental para estimular mais liberdade criadora no ator-artista.

Mas como essas provocações se articulam de maneira prática? Butkevitch aqui nos dá caminhos para as análises. Mas um exemplo simples de como analisa a cena das 3 Bruxas:

1.2.2.3 Análise de Butkevich – As Bruxas de Macbeth

Na busca de exemplificar sua lógica de análise - e a maneira criativa como identifica o evento principal desta cena- tomarei uma análise clássica feita por Butkevich, em seu livro²⁵⁶. Uma pequena cena das 3 Bruxas, de Macbeth, em que ritmo das palavras, ordem das bruxas (1, 2, 3), maneiras de falar abrem os sentidos da ação. Vamos dar um exemplo apenas em relação à descoberta do evento.²⁵⁷

²⁵⁶ A partir daqui, volto a me utilizar das traduções de Krivosheyev de trechos do livro que vem sendo publicadas na Revista Stanislavski Studies, em artigos de David Chambers, desde 2016. Essa é a terceira parte do artigo.

²⁵⁷ Mantenho a diagramação próxima do texto teatral para facilitar o entendimento da proposta de análise.

Ato 1:**Cena 1. Um lugar deserto.**

Raios e Trovões. Entram três bruxas.

1ª BRUXA:

Quando vamos nos reencontrar? Na chuva, no raio, ao trovejar ?

2ª BRUXA:

Quando o tumulto terminar. E a batalha for perdida, e ganha.

3ª BRUXA:

Pouco antes que o sol se ponha.

1ª BRUXA:

E onde será essa façanha?

2ª BRUXA:

Num descampado.

3ª BRUXA:

Lá Macbeth será encontrado.

1ª BRUXA:

Aí vou eu, Graymalkin²⁵⁸.

2ª BRUXA:

Paddock chama.

3ª BRUXA:

Anon!

TODAS:

O bem é o mal, o mal é o bem. Passe pelo nevoeiro e pelo ar imundo.

Saem.

Vamos revelar, por hora, a maneira como encontra o evento nesta cena. O localiza “*em algum lugar perto da palavra ANON*”²⁵⁹. Questões formais, como o fato de ser a única linha da peça que contém uma só palavra são justificativas, para sua posição, bem como o fato de ser a única palavra marcada com ponto de exclamação. Antes dela, Butkevich diz que o texto “é uma desordenada e febril troca de opiniões, algo como um diálogo tempestuoso”. E depois dela, as bruxas começam a falar juntas, como um coro. Antes do “evento”, o texto é uma miscelânea de linhas curtas, perguntas e respostas, dúvidas e argumentos. Inconsistente e desintegrado. Depois do “evento”, eles estão totalmente de acordo e unidas. “*Antes disso - é uma polifonia, depois disso - é um uníssono*”.²⁶⁰

Para orientar seus aprendizes, Butkevich²⁶¹ revela novos 10 axiomas, que diz serem simples, quase primitivos, mesmo decepcionantes. Mas pistas no caminho: sua orientação faz convergir pontos de vista conflitantes que levam a impasses ou momentos em que não se sabe como continuar o jogo. “*Não são só dez regras adicionais. É um único e bastante complexo*

²⁵⁸ Nome tradicional de gatos.

²⁵⁹ O tradutor aponta que a palavra “Anon” tem um sentido arcaico e grandiloquente para o homem inglês.

²⁶⁰ Before the “event”, it is a hotchpotch of short lines, questions and answers, doubts and arguments. It is inconsistent and disintegrated. After the “event”, they are a fully agreed and united. Before it – it is a polyphony, after it – it is a unison.

²⁶¹ A partir daqui as traduções serão ainda de Krivosheyev, mas publicadas, sequencialmente, depois de artigos de David Chambers, sobre o teatro lúdico. Desde 2016, trechos de várias páginas deste livro vêm sendo traduzidos desta forma e publicados pela dupla. Esta é a terceira parte. David Chambers Edited by & Krivosheyev Maxim Translations by (2018): Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian Avant-Garde, Stanislavski Studies, DOI: 10.1080/20567790.2017.1377427

*Sistema. Perdoe-me, um pequeno Sistema que bem ou mal te permite trabalhar profissionalmente”.*²⁶²

1 - *Axioma da ideologia* – quando analisar uma peça, é uma condição encontrar o assunto mais quente de hoje em cada partícula dela; 2-*Axioma da competição* –quando analisar uma peça, é um dever achar luta, colisão e conflito; 3- *Axioma do “background”* –é um dever considerar cada evento com o background das circunstâncias dadas da peça, das circunstâncias dadas do autor, e as circunstâncias dadas de nossa vida inteira; 4- *Axioma do respeito ao autor*: quando analisando uma peça, o diretor deve tomar o lugar do autor, i.e, ser capaz de olhar a peça com os olhos de autor; 5- *Axioma da estrutura*: é um dever sempre e em todas as partes olhar pelas partes da composição, suas posições relativas e padrões de interação; 6-*Axioma da trindade* – é um dever sempre e em todo lugar procurar começo, clímax e final porque todos os fenômenos neste mundo se desenvolvem de acordo com este esquema-começo, clímax, recessão e fim. Naturalmente, o mesmo deve ser procurado em uma peça; 7- *Axioma da inteireza* – é um dever considerar ação numa peça como física e psicológica, externa e interna, artificial e genuína ao mesmo tempo; 8- *Axioma da rudeza e da simplicidade*: uma ação, comportamento durante a análise da peça pode ser formulada primitivamente – direta e reta. 9- *Axioma da sutileza e complexidade*: a análise do mundo interno do personagem deve ser feita de forma sutil, precisa e complexa – uma ação interna deve ser determinada delicadamente e em muitos níveis. Nota: ambos os axiomas prévios são conectados entre si, mas um deles deve sempre prevalecer em diferentes momentos de uma peça; 10- *Axioma do dever*- quando analisando uma peça, é um dever tentar achar novas coisas sempre e em toda parte, olhar para tudo de um ponto de vista novo e não usual.²⁶³

Sobre as regras do jogo, ressalta ainda: não devem ser discutidas nem pensadas, mas seguidas. Porém, quando o jogo entra no campo do teatro, pode funcionar de maneira diferente²⁶⁴. É quebrando as regras que frequentemente surge o clímax... “*Em arte frequentemente nós criamos regras do jogo e frequentemente as quebramos. Se quisermos- nós*

²⁶² Importante notar aqui o uso da palavra “sistema”, ideia geradora da tradição pedagógica russa aberta por Stanislávski. “They are not just 10 accidental rules. It is a single and quite complete system. Pardon me, a little system that better or worse allows you to work professionally”.

²⁶³ “(1) *Axiom of ideology*: when analysing a play, it is a must to find the hottest issue of today in every particle of it.; (2) *Axiom of competition*: when analysing a play, it is a must to find struggle, collision, and conflict.; (3) *Axiom of background*: it is a must to consider any event with the background of given circumstances of a play, of given circumstances of the author, and of given circumstances of our whole life.(4) *Axiom of respecting the author*: when analysing a play, the director must take the author’s place, i.e. be able to look at the play with the author’s eyes. (5) “Axiom of structure: it is a must always and everywhere to look for composite parts, their relative positions and patterns of their interrelations. (6) Axiom of trinity: it is a must always and everywhere to look for beginning, climax, and ending because any phenomenon in this world develops according to this scheme – beginning-climax-recession-ending. Naturally, the same must be looked for in any play. (7) Axiom of wholeness: it is a must to consider action in a play as physical and psychological, external and internal, artificial and genuine at the same time. (8) Axiom of roughness and simplicity: an action, behaviour during the play analysis can be formulated primitively – rough and simple. (9) Axiom of subtlety and complexity: analysis of the characters’ inner world should be done subtly, precisely, and complicatedly – an internal action must be determined delicately and as multilayered. Note: both previous axioms are connected with each other but one of them would always prevail in different moments of a play. (10) Axiom of obligation: when analysing a play, it is a must to try to find new things always and everywhere, look at everything from a new and unusual point of view”.

²⁶⁴ Princípios semelhantes são vivenciados pelos alunos de Alschitz durante os exercícios “Maratonas”, que descrevo no livro Frida Kahlo: Calor e Frio: um caminho para a palavra performativa (DIAS, 2016, p. 88-90).

*a criamos. Se quisermos – nós as quebramos. Entretanto, isso é um privilégio de individualidades e talento.”*²⁶⁵

Butkevitch é mais um expoente da cena russa que, por meio de uma rica análise, tanto desenvolve a individualidade criativa do ator, enriquecendo suas relações com a cultura humana, como nos traz linguagem para buscar as ações por meio do texto, que forneceria o suporte para o jogo.

Pudemos ver algumas diferenças de abordagens importantes dos dois principais nomes associados ao teatro de estruturas lúdicas, na Rússia: Vassíliev e Butkevich. Em entrevista para a presente investigação, realizada em Berlim, em 2018²⁶⁶, Jurij Alschitz ressaltou um outro ponto importante naquilo que era buscado por cada um deles, nas cenas que orientavam. Butkevich privilegiava o humor (palavra bastante presente desde as primeiras páginas de seu livro), a eterna disposição ao jogo. E, essencialmente, buscava o ser humano dentro deste jogo.

Por exemplo, uma caneta se torna a mulher amada. Você joga com esta ideia, se afasta, se aproxima. Mas em determinado momento, para Butkevich, era importante que a caneta se tornasse de fato a mulher amada e o ator pudesse revelar os seus reais sentimentos em relação a ela. Já para Vassíliev, a questão não era a busca do ser humano, mas de um teatro de ideias. Havia muito mais distanciamento, ironia... (Informação pessoal)

Importante compreender em que sentido Alschitz emprega a palavra ironia, no caso de Vassíliev, não no sentido de uma característica psicológica²⁶⁷, mas como um procedimento dentro da ideia de um distanciamento que leva ao conhecimento. No caso, o distanciamento de Vassíliev é em relação a uma certa cultura que se interessa preferencialmente sobre o indivíduo, como já vimos.

Vassíliev, ao longo dos anos, desenvolve ainda, de maneira original, uma série de procedimentos entrecruzando a análise-ação e os textos clássicos de Platão, em sua abordagem pedagógica, um tema gigantesco que foge ao recorte deste trabalho.²⁶⁸

²⁶⁵ “It is breaking-the-rules that often becomes a climax of the meaning of a show, a rehearsal, and by the way, of the director’s play analysis. In art, quite often we create the rules of the game and then we break them. If we want – we create them, if we want – we break them. However, this is a privilege of individuality – and talent”.

²⁶⁶ Durante o VII Festival Methodika, em que participei no escopo do AKT-Zent, de Jurij Alschitz.

²⁶⁷ Conforme ALMEIDA; 2015; p. 70.

²⁶⁸ Assunto também abordado por ALMEIDA (2015) e POLIAKOV (2006).

1.3 Centralidade da ação no Sistema – Primeiras Considerações

Cabe ainda uma reflexão. O teatro de estruturas lúdicas não seria o mesmo que no Brasil chamamos de teatro narrativo, ou mesmo épico? Para entendermos esta questão, novamente se faz necessário que olhemos sob a perspectiva da tradição pedagógica russa a questão texto e cena, conforme teremos mais elementos nos próximos capítulos²⁶⁹. Em relação, portanto às estruturas do texto sim. Em relação ao teatro, não necessariamente. No jargão da tradição russa ainda, um *teatro narrativo* é aquele em que o ator simplesmente fala um texto, transpondo a literatura para o palco, sem a chave daquilo que transforma o texto em teatro – a ação. A tradição que abordamos pede um sofisticado diálogo ator-texto, aberto por um processo de aproximação gradual com o material, em laboratório e que envolve o desenvolvimento do ator como o agente capaz de transformar este texto em ação, em diferentes relações com o papel. E ainda envolve, frequentemente, certo trânsito entre realidade e ficção e um jogo mesmo de sentidos entre os signos teatrais, em sugestões de metateatralidade.²⁷⁰

Vassíliev, em aula na ENSATT (2006) também critica certo tipo de teatro de orientação "épica",²⁷¹ nos casos em que o ator em cena parece querer simplesmente transmitir um saber ao público, numa relação professoral com a plateia. Para o diretor russo, nada mais distante do processo teatral, que é um processo em que o ator abre um conhecimento novo, especialmente para si mesmo – algo que ele não sabia e precisa da experiência do teatro para acessar – e diante do público. Isso só é possível pela ação cênica.-

E aqui introduzimos uma conferência de Vassíliev 2009,²⁷² corrigida e editada por ele antes da publicação pelo Instituto Grotowski e que, com grande poder de síntese, esclarece muitos dos seus passos no período que compreende o recorte desta tese. Uma das ideias que Vassíliev usa para que possamos dialogar com seu trabalho é o próprio deslocamento da ideia de ação dentro ou fora do ator.

²⁶⁹ Traçaremos um longo caminho, revelando aspectos éticos e estéticos desta tradição russa que constelam outros elementos para a abordagem. No capítulo 3, p. 222, com M. Tchekhov e um caminho exposto até lá teremos possibilidade de voltar à questão com as imagens desenvolvidas que nos permitem compreender ainda outros pontos de separação.

²⁷⁰ O modelo, mais uma vez, é *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Pirandello, na montagem de Vassíliev mencionada.

²⁷¹ No capítulo final do capítulo 3 teremos reflexões de Dupont (2007) que nos ajudam a situar melhor o teatro associado a alguns legados de Brecht dentro do conjunto de referências desta pesquisa.

²⁷² O encontro aconteceu em 27 de março de 2009, no evento Stanisław Wyspiański Stage, no PWST theatre in Kraków, como parte da conferência "A Solitude do Teatro", dentro do "Ano de Grotowski". O discurso de Vassíliev foi uma resposta às questões propostas por Osińska a respeito da influência de Jerzy Grotowski na sua concepção do Sistema de Stanisłávski e sobre a natureza e desenvolvimento da relação entre Vassíliev e Grotowski.

Depois de algum tempo, finalmente formulei para mim a noção de dois tipos de teatro. A um continuei a chamar de “teatro psicológico” e ao outro chamei de “teatro lúdico”, “teatro do jogo”. É difícil expressar tudo isso de forma clara e lógica, o que demandaria muito tempo. Mas eu gostaria de tentar apresentar algo como um resumo. Em primeiro lugar, comecei a estudar ‘ação’. Procurei dar atenção específica a essa ideia, a essa ‘entidade’ no teatro. ... quando o objeto do jogo é a própria situação, tudo permanece concreto – a própria substância do jogo é concreta. No entanto, o objeto do jogo pode ser algo bastante abstrato – ou seja, a própria natureza desse objeto pode mudar, pode ser tanto concreto quanto abstrato. E quando você muda a natureza do objeto, o nível desse teatro se eleva, atinge um grau mais elevado. Com esta elevação, os objetivos do teatro – a sua própria realidade – transformam-se: trata-se agora de algo metafísico. Porque a partir daqui o objeto do jogo se torna uma substância estranha que não pertence mais ao mundo físico – é algo do reino da metafísica. Não é mais concreto, mas algo abstrato, conceitual.²⁷³

Mas os desdobramentos da herança de Stanislávski só podem ser plenamente compreendidos se entendermos a principal contribuição do pai do Sistema ao teatro, apontada com todas as letras, por Vassíliev:

Afinal, Stanislávski foi a primeira pessoa que conseguiu definir o objeto dessa arte indescritível – a arte do teatro dramático. Cada arte tem seu próprio “objeto”: para a música é o som, para a pintura é a luz e as cores, etc. Mas qual é o objeto da arte dramática? Pode ser visto como uma espécie de síntese, com todas as outras artes “entrando nela”, por assim dizer, e formando suas partes? Ou, melhor, a arte dramática tem seu próprio ‘objeto’ que a distingue de outras artes? Foi Stanislávski quem descobriu e definiu esse “objeto”, quem foi o primeiro a dizer claramente que o objeto da arte dramática é a ação.²⁷⁴

Para dialogar com a ideia de ação e todas as suas relações no Sistema, precisamos resgatar ainda o delicado ambiente espiritual de nascimento desta tradição pedagógica inicial. E também conversar de uma maneira mais justa com a contemporaneidade inimaginável do trabalho de Stanislávski.

A ação cênica, o segundo elemento da palavra análise-ação é chave de todo o Sistema e está presente desde o começo das inquietações de Stanislávski, como mostra esta anotação

²⁷³ “After some time, I finally formulated for myself the notion of two kinds of theatre. One I continued to name ‘psychological theatre’, and the other I named *théâtre ludique* (‘ludic theatre’, ‘theatre of play’). It’s difficult to express all this in a clear and logical way, which would require a lot of time. But I’d like to try to present something like a summary. First of all, I began to study ‘action’. I tried to pay specific attention to this idea, to this ‘entity’ in the theatre. ... when the object of play is the *situation itself*, everything remains concrete – the very substance of the game is concrete. However, the object of play can be something quite abstract – that is, the very nature of this object can change, it can be both concrete and abstract. And when you change the nature of the object, the level of this theatre becomes elevated, it reaches a higher degree. With this elevation, the theatre’s objectives – its very reality – become transformed: now we are dealing with something metaphysical. Because from here the object of play becomes some strange substance that no longer belongs to the physical world – it’s something from the realm of metaphysics. It’s no longer concrete but rather something abstract, conceptual”.

²⁷⁴ “After all, Stanislavsky was the first person who was able to define the object of that elusive art – the art of dramatic theatre. Every art has its own ‘object’: for music it is sound, for painting it is light and colours, etc. But what is the object of dramatic art? Can it be seen as a kind of synthesis, with all the other arts ‘entering into it’, so to speak, and forming its parts? Or, rather, does dramatic art have its own ‘object’ that distinguishes it from other arts? It was Stanislavsky who found and defined this ‘object’, who was the first to say quite clearly that the object of dramatic art is *action*”.

recolhida de seu caderno de ensaios de 1908, os primeiros anos da criação de seu universo teórico-prático para o desenvolvimento da criatividade do ator:

A ação tem para a arte do teatro a mesma relação que a linha tem com a pintura, ou a melodia com a música (ou seja, a ação é o essencial, o resto só acrescenta, colore)... um poema dramático e um drama – são coisas diferentes. O poema é para recitação, o drama – para ação. Para um poema o gesto não é necessário, para um drama é indispensável. O pai do dramaturgo era bailarino e não poeta... os primeiros dramaturgos eram filhos do teatro, os contemporâneos são estranhos ao teatro. Os escritores da época entenderam as exigências do teatro, entenderam que o público quer *ver* o ator, não ouvi-lo. (a visão – é o sentido mais sofisticado do homem). A primeira coisa que o ator encontra - são mil olhos. O poeta contemporâneo só sabe atingir a escuta do público. O público vem para ver a peça, não para ouvi-la. O público não mudou. Hoje o trabalho não é mais a interação entre personagens, cores, etc. Temos a palavra ou a ação.²⁷⁵ (STANISLÁVSKI (1997; p. 25,26)

Stanislávski aqui já deixa evidente a centralidade da ação no teatro, que não é a mesma ação do texto: precisa de um processo para ser transposta à cena, porque o público quer ver! Anos mais tarde, sabemos que L. Soulerjítiski,²⁷⁶ organiza todas estas notas de Stanislávski e é, junto com Vakhtângov, o primeiro professor do Sistema.

Refletimos que é necessário um apurado entendimento da interdependência dos elementos do Sistema – e, especialmente uma escuta de seus (incômodos?) elementos espirituais (para nossa educação cartesiana?) - no intuito de compreendermos a ideia de ação dentro dele, que discordamos que só tenha aparecido como central nos últimos anos da vida de Stanislávski, ligado à ideia de ação física e a fase laboratorial dos anos duros da ditadura soviética.

Vamos iniciar agora uma conversa mais direta com o Sistema buscando construir caminhos para entendermos melhor as ideias contidas nesse seu elemento fundamental sem o qual, simplesmente, desconfio que não dialogamos com a herança de Stanislávski, ao longo de uma vida na arte.

²⁷⁵ “L'action a le même rapport à l'art du théâtre que la ligne à la peinture, ou la mélodie à la musique (c'est-à-dire que l'action est l'essentiel, le reste ne fait qu'ajouter, colorier)... un poème dramatique et un drame – sont de choses différents. Le poème c'est pour la recitation, le drama – pour l'action. Pour un poème ,le geste n'est pas nécessaire, pour un drame il est indispensable. Le père de l'auteur dramatique était un danseur et non un poète...les premiers auteurs dramatiques furent les enfants du théâtre, les contemporains sont étrangers au théâtre. Les écrivains de l'époque comprenaient les exigences du théâtre, ils comprenaient, que le public désire *voir* l'acteur, non l'écouter. (la vue – est le sense le plus sophistiqué de l'homme). La première chose à laquelle l'acteur se heurte - c'est mille yeux. Le poète contemporain ne sait qu'atteindre l'ouïe du public. Le public vient pour voir la pièce, non pour l'entendre. Le public n'est pas changé. Aujourd'hui l'oeuvre n'est plus l'interaction entre des personnages, des couleurs, etc. On a bien la parole ou bien l'action”.

²⁷⁶ Sulerjítiski está ao lado de Stanislávski no processo de criação d'"O Pássaro Azul", de Maeterlinck, na época em que Stanislávski escreve esta nota, compartilhando suas inquietações.

2 UMA PERSPECTIVA FILOSÓFICA MÃE DE LINGUAGEM TEATRAL – O NASCIMENTO DA AÇÃO

Stanislávski mesmo hoje com muitos trabalhos de revisitação de sua herança, talvez ainda seja o mais conhecido e famoso mal conhecido da história do teatro. Sua vida contemporânea ligada a grandes movimentos artísticos, culturais e políticos europeus e russos, atravessou revoluções e o isolamento progressivo de seu país sob o peso soviético de Stálin. Seu legado está imerso em contradições: ao mesmo tempo em que é associado à própria invenção da função de diretor no teatro²⁷⁷, junto com Antoine²⁷⁸, na França e Max Reinhardt²⁷⁹, na Alemanha, dedica toda a sua vida à arte do ator, sua paixão tanto no palco como na pedagogia. Em suas anotações, muitas vezes do ponto de vista do ator - sendo ele mesmo não o diretor todo soberano, mas apaixonadamente um ator e um pedagogo, fundamentalmente um ator-diretor, que dá origem à própria `linhagem` dos diretores-pedagogos russos - vai contra sua própria invenção, renunciando à mise-en-scène planejada dos primeiros anos para estudar o processo de criação do ator, modelo de criação não só do diretor, mas também do próprio processo criativo na arte. E coloca o ator no centro do processo teatral.

Neste capítulo começaremos a mapear as influências de ideias, experiências e colaboradores fundamentais para o desenvolvimento do Sistema - o projeto de Stanislávski de associar teatro e pedagogia²⁸⁰, cujo início remonta aos anos de 1905 e 1906²⁸¹ - um corpo de saberes múltiplos com implicações não só na ética-estética do teatro, mas fundamentalmente nas relações arte & vida e desenvolvimento do artista no ser humano. Um legado com profundas influências na cena e na pedagogia do ator nos séculos XX e XXI.

O Sistema é uma árvore frondosa e com muitos ramos. Plantada não por um diretor realista dentro de um teatro de sucesso, o Teatro de Arte de Moscou. Mas especialmente dentro de um novo território para o teatro, inventado por Stanislávski e Meyerhold em 1905: os estúdios. A curta experiência de ambos neste estúdio inicial, um projeto piloto que sequer é

²⁷⁷ Esta pesquisa se afina com Poliakov (2015) e Warnet (2013) que afirmam que, embora o trabalho da trupe de Meininger (fundada em 1866 pelo duque Georg II de Sajonia-Meiningen (1826-1914)) possa ser apontado como um dos precursores da ideia de direção teatral, por suas cenas coletivas, Stanislávski foi pioneiro em buscar a qualidade e harmonia do trabalho de cada ator do coletivo.

²⁷⁸ Léonard André Antoine (1858-1943), ator e diretor francês.

²⁷⁹ Max Reinhardt (1873-1943) - ator, diretor de teatro e produtor austríaco.

²⁸⁰ A pergunta inicial e propulsora existia formulada em anotações de Stanislávski desde 1889, quando, em um caderno de notas se pergunta se não existiria uma gramática do jogo de atores, uma estrutura que lhe permitisse representar a verdade humana em respeito às convenções cênicas. (BENEDETTI, 2005).

²⁸¹ De acordo com Authant-Mathieu, (2005a, p. 3). É muito embora o hábito de tomar notas de suas experiências tenha acompanhado Stanislávski durante toda a vida e a palavra Sistema tenha sido usada especialmente a partir de 1909.

considerado historicamente o “primeiro estúdio”, não dura um ano, mas muda radicalmente os rumos do teatro mundial, influenciando todo futuro do teatro. Sem entendermos melhor o trabalho dos estúdios - um berço de potências artístico-pedagógicas e de muitas colaborações à Stanislávski - no desenvolvimento do sistema, é difícil compreendermos os desdobramentos também variados de seus elementos na cena e pedagogia russa desde então.

A experimentação do Sistema, sua principal aposta para um teatro genuinamente criativo se dá, portanto, especialmente nos estúdios. Um lugar físico e ético-afetivo, inédito e desconhecido até então de existência teatral, nem uma escola nem o teatro em si, uma utopia artística e ética, às vezes até social, um lugar de experimentação, um laboratório em que a pedagogia da arte e da vida em comum caminham juntas, com um ator que ganha cada vez mais consciência de seu caminho criativo, normalmente futuro diretor ele mesmo e pedagogo. O estúdio é uma maneira totalmente nova de vivenciar o próprio teatro, uma aventura humana vivenciada entre uma imagem do coletivo e as personalidades que o compõe, um jogo complexo entre autonomia e integração, individualidade e ensemble, escola de teatro e de vida. E, especialmente, um ponto de partida de múltiplas ramificações em diferentes teatros futuros, através do século XX, no mundo todo. O estúdio pode ser menos analisado pelo seu ponto de partida do que por todos os futuros que constelou. Nos estúdios, pela primeira vez na história do teatro, a pedagogia do artista recebe um status tão elevado e não meramente utilitário. É considerada mesmo arte em si.

Não envolve atores iniciantes, em formação, mas atores já com alguma experiência e motivados a criar um método de formação para eles mesmos. Pela primeira vez se entende que o trabalho do ator sobre si mesmo não pode se restringir aos anos de aprendizagem. Mas sim se prolonga ao longo de toda carreira por um treinamento cotidiano e independente do trabalho na produção teatral. Desejava-se criar linguagem para o ator. E, ao fazer isso, cria-se a linguagem da cena para o próprio teatro! Fundamental até mesmo para uma relação única e em pé de igualdade com o texto.

O estúdio é, portanto, o lugar por si de desenvolvimento do grande projeto de vida de Stanislávski, um universo de conhecimentos e contundentes diálogos da teoria e da prática, transmissível: o Sistema - *"toda uma cultura, dentro da qual é preciso crescer e se educar durante anos e anos.... deve ser assimilado e digerido de maneira que entre no sangue e na carne do artista...fazendo-o renascer para o palco."* (STANISLÁVSKI, 1954-1961; vol 3. p. 309-310, APUD CAVALIERI e VÁSSINA, 2011, p. 214).²⁸²

²⁸² K. Stanislávski, *Sobránie sotchinéni v 8 tomakh* (obras completas em 8 volumes), Moscou, 1954-1961, col 3, pp. 309-310.

Mas muitos estúdios, o ocupado e bem-sucedido mestre, deixa a cargo de seus colaboradores e discípulos mais ou menos fiéis, especialmente destacamos Sulerjitski e Vakhtângov²⁸³ e seu papel central para o Primeiro Estúdio de 1912, o primeiro grande estúdio do Sistema, que acomodaram as ideias de Stanislávski às suas visões pessoais, mas sempre defendendo uma ética de pesquisa coletiva. E experimentaram, confirmaram, refutaram, transmitiram: em suma, cocriaram o Sistema.²⁸⁴ Os estúdios viram teatros, dão origem a outros estúdios, se ramificam, atravessam países. Para SMELIANSKY (1999, p. 16) os estúdios de Stanislávski *“produziram grandes atores e diretores (nomes que comportavam teatros inteiros em si!), que juntos ajudaram a determinar a história do palco russo no século XX”*.²⁸⁵

Neste caminho, destacaremos um pouco da história especialmente do Primeiro Estúdio e começaremos a apontar as inestimáveis contribuições de colaboradores de Stanislávski, nas bordas do Teatro de Arte, que possibilitaram colocar à prova os fundamentos do Sistema. Os estúdios trouxeram ainda, por seu caráter de experiência coletiva - ou o nascimento da ideia de uma comunidade artística que é uma das principais marcas do próprio teatro no século XX - seu inevitável desdobramento na questão sobre heranças e filiações. Questão que nos permite pensar, como ponto de vista preferencial desta pesquisa, afinado com WARNET (2013, p. 74) não somente em um Sistema, mas em Sistemas. Estes sistemas passam a ter vida própria, seus pontos de colisão e distanciamento com Stanislávski mudam ao longo dos anos, num processo dinâmico.

Podemos dizer que as linhas de pesquisas de seus discípulos e colaboradores, mais a própria continuidade da investigação de Stanislávski apontam o futuro teatro russo e aportam importantes contribuição para a pedagogia de uma cena contemporânea. Mas talvez ir um tanto mais longe: nossa perspectiva é que são nas diferenças, nos aparentes pontos de distanciamentos entre estes sistemas, que se revelam, paradoxalmente, algumas ideias do tronco – o legado de Stanislávski modificado nos anos soviéticos pode se mostrar em ideias dos colaboradores - nos permitindo compreender melhor aspectos do Sistema do que somente os livros escritos pelo próprio diretor-pedagogo.

²⁸³ Sim, em 1911, um ocupado diretor e ator de sucesso – K. Stanislávski - nas tardes, dá aulas mais frequentes sobre o Sistema no Foyer do TAM, em que Vakhtangov estenografa as importantes discussões. Mas as grandes experiências de aceitar ou refutar o Sistema se fazem nos estúdios.

²⁸⁴ No fim da vida, Stanislávski supervisiona especialmente dois Estúdios, o de Ópera do Bolchoï (1918-1922) e, especialmente o Estúdio de Ópera e Teatro Dramático (1935-1938).

²⁸⁵ “major acts and directors (whole theatres!), who together, helped determine the history of the Russian stage in the twentieth century”.

O sentido da frase é importante: atores e diretores que comportavam teatros inteiros em si, por isso ressaltei, na tradução do trecho em parênteses.

Um sistema teórico-prático e no qual a ética - não só a moral, como contemporaneamente associado, às vezes, à Stanislávski, tem um papel fundamental na criação de linguagem, como veremos nos próximos capítulos. Uma ética que foi negada por anos dentro do regime soviético e ainda sofre silenciamentos por sua fundamentação num território que ainda é tabu em muitos meios: espiritual. Vamos compreender melhor em que sentidos essa ideia não só guiou como gerou linguagem prática para o ator e para a pedagogia do ator.

Sobre as condições de nascimento do Sistema históricas e culturais que influenciam profundamente suas ideias, seus espaços materiais e imateriais de desenvolvimento e seus colaboradores, seguindo a imagem da árvore, podemos comparar:

...Imaginemos o primeiro Estúdio como o tronco de uma árvore. As raízes desta planta de uma espécie até agora desconhecida na botânica teatral são a investigação pessoal de Stanislavski e, mais profundamente, o idealismo e messianismo da inteligência russa; o solo favorável ao crescimento deste tronco é o Teatro de Arte e a sua ética coletiva; e a sua seiva é o Sistema. Esta árvore, longe de permanecer estéril, irá ramificar-se. O ramo Vaktângov, com o seu crescimento deslumbrante, mas vida curta, encontrou o seu vigor no fertilizante ético fornecido por Sulerjitski, enquanto enxertava com a árvore ao lado, a de Meyerhold. Depois há o ramo Mikhail Tchekhov, que se desenvolveria em terras alteradas de acordo com os princípios da biodinâmica, caros à antroposofia. Um dos seus ramos desenvolver-se-ia à sombra do sistema estalinista, mas manteria viva na URSS a memória de Tchekhov e dos seus estúdios: o ramo Maria Knébel. O ramo principal, o de Tchekhov, emigraria através da Europa, para Inglaterra, onde uma nova aventura laboratorial comunitária teria lugar no final da década de 1930, e depois para os Estados Unidos. Ali juntar-se-ia a outro ramo, o de Bolelávski²⁸⁶, que cresceria de pé nas terras virgens do Novo Mundo para dar origem a uma visão mais pragmática do Sistema. E finalmente há a fidelidade às raízes, a árvore Stanislavski que continua a crescer no seu canto, convencida de que a seiva do seu Sistema só pode continuar a circular se a árvore nunca congelar e continuar sempre a sua ascensão em direção ao céu da supertarefa. (WARNET, 2013, p. 139-140)²⁸⁷

²⁸⁶ Richard Bolelávski (pseudônimo de Ryczard Szrednicki) - (1889-1937).

²⁸⁷ "...Imaginons donc le premier Studio comme le tronc de l'arbre. Les racines de ce végétal d'une spèce inconnue jusqu'alors dans la botanique théâtrale, ce sont les recherches personnelles de Stanislavski et plus profondément l'idéalisme et le messianisme de l'intelligentsia russe; le terreal favorable à la croissance de ce tronc, c'est le Théâtre d'Art et son éthique collective; et as sève, c'est le Système. Cet arbre, loin de rester stérile, va ramifier. Il y a d'abord la branche Vakhtangov, d'une croissance fulgurante mais d'une courte vie; elle trouve sa vigueur dans l'engrais éthique apporté par Soulerjitski, tout em toentant une greffe avec l'arbre d'à côté, celui de Meyerhold. Il y a ensuite la branche Mikhail Tchekhov, qui se développerait sur um terrain amendé selon les principes de la biodynamie chère à l'anthrosophie. Une de ses ramifications se développera à l'ombre du système stalinien mais maintiendra vivante em U.R.S.S la mémoire de Tchekhov et de ses Studios, c'est le rameau Maria Knebel. La branche principale, celle de Tchekhov, connaîtra, elle, les chemins de l'émigration, à travers L'Europe, jusq'en Angleterre où aura lieu une nouvelle aventure de laboratoire communautaire à la fin des annés trente, puis aux États-Unis. Elle fera lá-bas junction avec une autre branche, celle de Bolelavski, qui aura poussé droite dans l terres vierges du Nouveau Monde pour donner naissance à une vision plus pragmatique du Système. Et il y a enfin la fidelité aux racines, l'arbre Stanislavski qui continue a pousser dans son coin, persuade que la sève de son Système ne peut continuer à circuler que si lar amure jamais ne se fige et toujours poursuit son ascension vers le ciel du super-objectif." (WARNET, 2013, p. 139-140)

Como sabemos que a maneira como uma história é contada, o ponto de vista sobre ela, pode revelar ou ocultar inúmeros fatores, pretendemos, ao resgatar contextos e algumas histórias omitidas, chegar a uma compreensão mais abrangente que nos permita entender melhor este amplo universo que é o Sistema, especialmente na busca de suas potências de desdobramento. E mapear alguns caminhos pelos quais o Sistema deu origem a Sistemas, ideias geradoras profundamente interrelacionadas entre si e um potente campo ético, estético e prático para a formação do artista na cena contemporânea hoje.

2.1 O Sistema como eterno projeto de um livro a ser escrito – a problemática dos livros de Stanislávski

Em sua face mais conhecida, Stanislávski é o criador não só do Sistema, uma possibilidade inédita de linguagem para o ator, mas, junto com Nemirôvitch-Dântchenko, de um teatro de arte, no ano de 1898, em oposição ao teatro comercial e que ganha o mundo com as turnês e o sucesso do seu Teatro de Arte de Moscou (TAM)²⁸⁸. Junto com o impulso de um teatro para revelar a verdade do *espírito humano*²⁸⁹, existem muitos outros aspectos de seu legado que merecem olhares mais amplos, como o trabalho com o ensemble abrindo novas linguagens para o teatro, o processo de desenvolvimento das individualidades criativas e a própria co-criação do espectador: "*Stanislávski acreditava numa natureza artística do espírito humano, na força coletiva da trupe e na participação emocional dos espectadores, que formam juntos uma comunidade*".²⁹⁰ (POLIAKOV, 2015; p. 8)

No decorrer deste capítulo falaremos do papel que a associação estreita de Stanislávski ao realismo teve ao ofuscar questões fundamentais de sua herança, que podem aparecer com mais nitidez, muitas vezes, no trabalho de seus colaboradores e sucessores. Do artista cujos principais legados talvez tenham sido a própria ideia da investigação incessante em teatro; bem como a própria ideia de *ensemble*, de um coletivo no teatro afinado ética e esteticamente e ainda da questão pouco compreendida da participação do espectador – na tensão entre o jovem criador da quarta parede e o pesquisador que nega constantemente o já estabelecido em busca do novo.

Sobre a fumaça que envolve o legado de Stanislávski, mesmo tendo nos deixado obras escritas, trata-se de uma questão complexa, em que se deve ter em mente as próprias tensões

²⁸⁸ Nos referiremos ao Teatro de Arte de Moscou por esta sigla: TAM.

²⁸⁹ Como pode ser lido facilmente em tantos trechos de Minha Vida na Arte, Stanislávski (1989).

²⁹⁰ "L'art de l'acteur ne saurait être de convention, artificiel. Là encore il rejoint l'impulsion première de la création de la vie. Stanislavski croit en une nature artistique de l'esprit humain, dans la force collective de la troupe et la participation émotionnelle des spectateurs, qui forment ensemble, une communauté".

entre as ideias de Stanislávski e sua recepção no início do intenso século XX russo e o tremendo dinamismo interno com que esse corpo de saberes se desenvolveu. Bem como os problemas não só de tradução linguística, mas culturais. Iremos desenvolver estes pontos ao longo do capítulo.

Os limites das publicações do próprio Stanislávski como fontes confiáveis se devem, portanto, não só às questões já apontadas de censura, autocensura e traduções que fazem com que, nas palavras de AUTHANT-MATHIEU (2005a; p. 3) tenha sido um verdadeiro milagre que ainda tenhamos algum substrato de qualidade nos escritos sobre o Sistema. Mas pelas próprias características de transmissão caótica do Sistema, criado numa época de intensas peripécias históricas e agitações políticas, publicações de discípulos, inclusive em outros países antes das publicações do próprio Stanislávski, e atravessado por diversos interesses:

Caótico: como testemunhado pelo ensino do sistema nos Estados Unidos por Boleslávski, um discípulo de origem polonesa, que tinha um fraco domínio do inglês e que desenvolveu a sua própria versão sob o título THE FIRST SIX LESSONS. Difusão caótica também porque até hoje não existe qualquer estudo sobre a terminologia do sistema e a sua evolução, particularmente através da interpretação dos alunos de Stanislávski (E. Vakhtangov, M. Tchekhov, mas também G. Khmara²⁹¹, V. Soloviova²⁹², Maria Knebel). Além disso, esta difusão foi problemática, pois só se pode ser surpreendido pela canonização, desde o início da década de 1930, de um sistema que tinha sido considerado "burguês" e "místico" até então, e esta emergência tornou nulas todas as outras tentativas pedagógicas, na Rússia e depois, após a guerra, nas áreas sob controle soviético.²⁹³ⁱ

O Sistema foi o trabalho de uma vida toda de Stanislávski, fazendo observações, anotações, experiências, sínteses. Mas que ganhou forma escrita apenas nos últimos anos de sua vida, cerca de 20 anos depois de seus primeiros passos.

VÁSSINA e LÁBAKI (2015, p. 84-108) relatam pormenorizadamente todos os incontáveis problemas relacionados às publicações de Stanislávski dentro e fora da Rússia.

²⁹¹ Gregory Khmara (1893-1970).

²⁹² Vera Soloviova, atriz do Primeiro Estúdio e pesquisadora teatral.

²⁹³ “Chaotique: em témoigne l’enseignement du système aux États-Unis par Boleslavski, un disciple d’origine polonaise, maîtrisant mal l’anglais et que elabore sa propre version sous le titre THE FIRST SIX LESSONS. Diffusion chaotique aussi car il n’existe à ce jour aucune étude sur la terminologie du système sur son evolution, notamment à travers l’interprétation des élèves de Stanislavski (E. Vakhtangov, M. Tchekhov, mais aussi G. Khmara, V. Soloviova, Maria Knebel). Diffusion problématique, em outre, car l’on ne peut que s’étonner de la canonisation, dès les début des anées trente, d’un Système jusque-là considéré comme “ bourgeois” et “mystique”, ette émergence rendant nulles et non avenues toutes les autres tentatives pédagogiques, en Russie puis, après la Guerre, dans les zones sous contrôle soviétique”.

Como regra, quando se refere ao Sistema de Stanislávski, são citados três livros: 1. O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 1: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da vivência: O diário de um discípulo. 2. O trabalho do ator sobre si mesmo. Parte 2: O trabalho sobre si mesmo no processo criador da encarnação: Os materiais para o livro. 3. O trabalho do ator sobre o papel: Os materiais para o livro. (Ibid, p. 84) .

Mas a ideia inicial de Stanislávski era escrever 8 livros e em vários volumes!

O primeiro livro publicado por Stanislávski é a autobiografia "*Minha Vida na Arte*", escrita durante a turnê aos Estados Unidos e que sai numa versão - considerada calamitosa por Authent-Mathieu (2005a) - em 1924, e posteriormente editada em russo em 1926. Esse livro já contém as ideias geradoras do Sistema e me parece ser lido sem a atenção necessária porque traz muitas chaves ético-estéticas fundamentais para contextualizar o trabalho de Stanislávski²⁹⁴. O autor queria, entretanto, que a publicação fosse apenas um volume introdutório para sua obra. Nos anos que se seguem a este lançamento, até sua morte, tenta realizar esta tarefa, com notas de conferências, cursos e diversos manuscritos. Assim que o livro sai na Rússia, os marxistas mais e mais hegemônicos, através da RAPP (Associação dos Escritores Proletários) reagem negativamente à ideia de um trabalho do ator associado também ao espiritual e à alma.²⁹⁵

Stanislávski consegue escrever "O Trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da Experiência do Vivo"²⁹⁶ (a "*Pereživánie* ") e que aparece numa edição americana "*An actor prepares*", em 1936²⁹⁷, dois anos antes da edição em russo com muitas alterações em relação ao material original e que é espalhado pelo mundo todo. Até sua morte, em 1938, Stanislávski mudou e reeditou este material e que seria, portanto, apenas o primeiro livro de mais sete volumes.

O primeiro foi publicado poucas semanas depois da morte de Stanislávski, em 7 de agosto de 1938. E é o único que foi redigido por ele até o fim. É talvez o livro de teatro mais influente do século XX, o que não significa que tenha sido o mais bem compreendido. Erros de tradução e interpretação levaram a que seu trabalho

²⁹⁴ Desde os ambientes culturais em que se desenvolve; o relato de experiências com textos simbolistas; as importantes experiências do primeiro estúdios; chaves de inter-relacionamento dos elementos do Sistema; o papel de A. Tchekhov para a linguagem desenvolvida por Stanislávski, etc.

²⁹⁵ Conforme nos revela AUTHANT-MATHIEU (2005b).

²⁹⁶ Mantenho a transliteração da palavra russa que vem sendo conhecida cada vez mais no Brasil e a tradução como "experiência do vivo" como nos sugeriu Natália Issáeva, em entrevista para esta pesquisa semanas antes de sua morte, no fim de dezembro de 2021, em Paris. A intelectual russa, colaboradora de A. Vassíliev nos informou que foi ela uma das principais responsáveis pela difícil escolha do termo em português na obra de referência Análise-Ação, de Maria Knebel (2016), traduzidas por Maria Tenório e Diego Moscovitch, com notas de A. Vassíliev, em que assina a revisão técnica.

²⁹⁷ Com problemas financeiros e de saúde de seu filho, Stanislávski assinou com o casal americano Norman e Elizabeth Hapgood um contrato não válido apenas na URSS. Eles acabaram ficando com o copyright para todo o mundo.

permanecesse por décadas prisioneiro de lugares-comuns e de simplificações — aqui e em quase todo o mundo. (VÁSSINA, LABAKI, 2015; p. 85).

Destaco a importância da “*pereživánie*” que mantenho na transliteração do russo como exemplo das mutilações dos livros quando traduzidas sem a compreensão do contexto. Porque, conforme nos informa na importante nota de rodapé de Vassíliev e Issáeva, na obra de referência no Análise-Ação (KNEBEL, 2016, p. 26), o teatro com a arte da experiência do vivo é a nova definição de teatro como imaginada por Stanislávski e a escola russa: traz a própria noção da vida experimentada no aqui e agora e não a imitação. A nota nos informa ainda que *pereživánie* é frequentemente traduzida como reviver (uma experiência passada). Não é algo que o ator aspira, mas a fonte da ação, aquilo que o coloca em movimento. Trata-se de uma chave do Sistema, aquilo que Stanislávski almeja e pode dar ao ator por meio de seus exercícios que liberam o potencial criativo, uma experiência ainda que envolve totalidade e não pode ser quebrada em partes componentes, bem como pertence ao território da prática.²⁹⁸

Reticente à ideia de fechar o processo, ciente do paradoxo que a escrita poderia congelar algo eternamente visto como *work in progress*, Stanislávski deixa notas esparsas sobre a segunda parte “O trabalho do ator sobre si mesmo no processo de encarnação” que será publicada pela primeira vez em russo, no ano de 1948. Os organizadores do volume²⁹⁹ acrescentam ainda na publicação fragmentos reunidos em “*Os materiais para o livro*”, que não aparece nas edições posteriores. Um ano depois, um segundo volume do trabalho de Stanislávski é publicado no exterior, com o título de *Building a Character*. De seu plano inicial, Stanislávski deixou alguns capítulos³⁰⁰ e esboços do segundo volume.

O último livro da trilogia ‘O trabalho do ator sobre o papel: os materiais para o livro’ foram publicados apenas em 1957, compondo o quarto volume da primeira coletânea soviética das obras de Stanislávski (cuja publicação foi iniciada em 1954 e terminada em 1961). O trabalho editorial de Vladímir Prokófiev e de Geórgui Krísti foi meticuloso e grande: ao contrário do segundo volume, que, embora não tivesse sido terminado, havia sido organizado em linhas gerais pelo próprio Stanislávski, o terceiro livro apresentava apenas materiais inacabados e esboços. (VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 92)

²⁹⁸ CARNICKE (1998; p. 107) que também considera a *pereživánie* um dos pontos mais importantes do sistema diz que todos os esforços de Stanislávski de explicar essa maneira particular como ele utiliza a palavra russa lhe parecem ainda bastante insatisfatórios porque envolvem uma dimensão, segundo o próprio Stanislávski, tácita: pode ser reconhecida quando é acessada, mas não explicada. Reflito: tal como tudo aquilo que se refere à ação e suas condições de nascimento (a ação pode ser reconhecida quando acessada, mas não explicada!)

²⁹⁹ Kira Alekséieva, filha de Stanislávski, Tatiana Dorókhina e Geórgui Krísti.

³⁰⁰ “Caracterização”, “Fala Cênica” e “Tempo-Ritmo”.

Em 1961, uma versão deste trabalho foi publicada nos Estados Unidos, com o título *‘Creating a Role’*. As consequências do contrato de abril de 1930 de Stanislávski com o casal Norman e Elizabeth Hapgood foram tremendas ao longo do século XX para as obras publicadas fora da Rússia: todas as traduções dos textos - cujo *copyright* pertence a Hapgood e seus herdeiros - deveriam ter como base a tradução deles.

Nos parece significativo o fato de Stanislávski, o rebelde que inventou uma tradição e que criava e negava pontos adquiridos de sua investigação na eterna busca de um novo conhecimento, não tenha conseguido escrever suas desejadas obras. É como se o Sistema não pudesse existir fora da ideia de um plano de *livro a ser escrito, como um horizonte que recue à medida que nos aproximamos* (WARNET, 2013, p. 191). Em 1926 temos o primeiro livro publicado em russo por seu criador, mas antes disso o Sistema é difundido por publicações de outros, resumido, sintetizado mesmo que nunca tivesse aparecido publicamente por inteiro e mesmo criticado antes de ser melhor conhecido.

Exatamente no momento de escrever seus livros, Stanislávski se via em grandes problemas com a crescente censura soviética e sua intromissão em questões do imaginário artístico. Tcherkásski (2019, p. 15) nos conta: *“Em seus livros de anotações, Stanislávski encontra mesmo uma ‘tradução’ para a definição fundamental do objetivo da arte dramática que não remetesse à palavra ‘espírito’, ameaçada pela censura.”*

O livro de Tcherkásski consulta várias fontes, como as cartas trocadas entre Stanislávski e a censura, para revelar interferências explícitas do responsável oficial do Comitê Central do Partido Comunista, A. Angarov.

A leitura de seus trabalhos já publicados e manuscritos cada vez mais me convence que o senhor queria dizer sob a palavra “intuição” o *instinto artístico*... Os termos nebulosos ‘intuição’, ‘subconsciente’ precisam ser esclarecidos, mostrados em seu conteúdo realista. É preciso dizer concretamente às pessoas o que é o instinto artístico, em que ele se manifesta. Essa é apenas uma das tarefas dos que trabalham sobre as questões da arte. (DIBÓVSKI (1992, p. 312, 313 apud TCHERKASSKI, 2019, p. 14)³⁰¹

Carnicke (1998, p.79-82) relata que a situação foi ficando cada vez difícil, não só porque Stanislávski precisava escapar de seus críticos, mas também daqueles que buscavam fazê-lo um propagandista de uma arte que ele nunca foi expoente. Especialmente a partir dos anos 1930, a imprensa canoniza Stanislávski como o precursor do realismo socialista e uma comissão censurou e editou seus escritos até então para deixá-los de acordo com o “Materialismo

³⁰¹ DIBÓVSKI, V. “V plenu predlogaemykh obsoiátelstv”. In: Minuvshee: Istoritcheski almanakh, n. 10, Moscou, SPB, 1992, p. 312-13.

Marxista”. Portanto é um Sistema mutilado pela censura do governo e do próprio Stanislávski. Vássina e Lábaki³⁰² revelam como nos anos 1930, Stanislávski, aterrorizado pela morte e ameaças cada vez mais perto de si, não só assistia várias e várias vezes o repertório de suas peças cortando aquilo que poderia vir a ser perigoso como aceitava fazer mudanças no Sistema para tentar salvá-lo da censura, lutando para preservar as ideias de base: "*Assim, por exemplo, encontramos em seu caderno uma anotação lacônica: “Em vez de ‘criação da vida do espírito humano’, será ‘criação do mundo interior das personagens no palco’*" (Ibid, p.104). Uma tarefa que esgotava suas forças, já que era difícil de esconder as origens de um trabalho que nasce e se entrelaça às inquietações ético-estéticas ligadas a um mundo espiritual e de influência tolstoísta - que o Regime Soviético queria apagar da história russa.

Stanislávski ainda produzia seus livros quando precisava se defender de críticas de “*estar fora do tempo*”, “*traduzir os problemas político-sociais para a linguagem de conceitos morais e éticos*”. Em suma, "*um abismo histórico separou a época pré-revolucionária, quando Stanislávski começou a elaborar seu Sistema, do tempo soviético. E ficou ainda pior na última década de sua vida*" (Ibid, p. 100-101). Portanto, o Sistema, especialmente na última fase da vida de Stanislávski,³⁰³ é profundamente afetado pela sua crescente preocupação com suas ideias num contexto não só político, como sociocultural da ditadura. Por isso, mesmo dentro da Rússia, o trabalho de Stanislávski é ainda redescoberto após a perestroika, conforme primeiro capítulo. Ou revelado pelas suas reverberações de discípulos de discípulos diretos, como Anatoli Vassíliev e Jurij Alchitz, entre tantos outros. Que descortinam ainda a imensa capacidade de *recombinação dos elementos do Sistema na criação de novas abordagens*, a partir de uma base sólida, dada pelo trabalho de Stanislávski e seus colaboradores mais diretos. As ênfases podem mudar ao longo do tempo, mas o uso desta linguagem dada pelo Sistema depende da justa compreensão de seus elementos geradores.

-

Destacamos, com apoio referencial de AUTHANT-MATHIEU (2005b), três períodos de diferentes recepções das ideias de Stanislávski dentro de seu próprio país: 1906-1917; 1917-1927 e 1927-1938.

Resumidamente, o primeiro seria de interesse e as primeiras críticas - variadas, antes mesmo que qualquer tentativa de sistematização pública tivesse sido feita por Stanislávski. Muitas destas críticas giravam ao redor das questões do espírito no seu trabalho, das relações com o simbolismo e, especialmente, à própria *recriação* da realidade proposta pelo seu Sistema!

³⁰² Na obra citada (2015).

³⁰³ Da publicação do "Trabalho do Ator sobre si mesmo..." e das formulações do último Estúdio.

Observem a discrepância entre isso e o Stanislávski rotulado de realista nas décadas seguintes, numa fama que atravessa o mundo! Aqui começam também, ao mesmo tempo, críticas duras sobre um suposto naturalismo e dependência dos atores de Stanislávski à memória afetiva.

Veremos que o trabalho nos estúdios - o lugar de desenvolvimento do Sistema por excelência - prova que isso não se sustenta. É espantoso como o Sistema atraía uma série de opiniões antes de qualquer leitura de suas propostas! Críticas centradas, talvez, numa apreciação estética relacionada às produções teatrais ligadas à Stanislávski.

A segunda etapa é depois da revolução, quando temos uma proliferação de estúdios, métodos de formação se rivalizam e teatros de vanguarda testam novos procedimentos. Aqui temos um período das primeiras formulações públicas do Sistema, por meio dos discípulos de Stanislávski e os importantes encontros do mestre no Estúdio de Ópera do Bolschói, que considero revelar um Sistema bastante maduro. Um período em que Stanislávski e seu trabalho também recebem críticas variadas do recém instaurado regime e uma visão simplificadora do comunismo por seus próprios partidários: em 1921, o Teatro de Arte de Moscou já seria considerado um hall antirrevolucionário por excelência.

Neste contexto hostil, em 1922 aparece a obra de um ex colaborador de Stanislávski, Vladimir Volkenstein³⁰⁴, autor dramático e pesquisador teatral que trabalhou com o Teatro de Arte de Moscou, de 1911 a 1912³⁰⁵. Stanislávski critica a obra, tanto por não apresentar os elementos de seu Sistema de forma integrada, como, especialmente, por afirmações sem rigor - contribuindo para equívocos que persistem até hoje no Sistema, como o caráter anti-imaginativo do trabalho dos atores, sendo que a imaginação é fundamental para Stanislávski³⁰⁶ - e por seu enfoque de levar seu Sistema aos círculos proletários amadores, com que trabalhava Volkenstein. AUTHANT-MATHIEU (2005b) entretanto, considera o valor da obra para a história do Sistema especialmente por falar dos interesses de Stanislávski pelo prana, os exercícios de meditação, bem como a teosofia como chave para acesso à espiritualidade.

O terceiro período é o do mencionado final da vida de Stanislávski: lidando com o terror stalinista, sua progressiva e surpreendente canonização como o realista socialista que ele nunca foi, num contexto histórico vivenciado diretamente pelos trabalhos de investigação no último Estúdio de Ópera e Teatro Dramático (1935-1938). Aqui, segundo ela, para lidar com estes

³⁰⁴ Vladimir Volkenstein (1883-1974). Como veremos neste capítulo, assistente de Stanislávski no Primeiro Estúdio.

³⁰⁵ Vladimir Vol'kstenjn. Stanislavskij, Sipovnik, Moskova, 1922.

Para falar deste livro, me baseio nas leituras de AUTHANT-MATHIEU (2005b) e VÁSSINA et LABAKI (2015).

³⁰⁶ Conforme mostramos nas palavras de Stanislávski no Estúdio de Ópera do Bolchói, no capítulo 1, ao abordar os primeiros diálogos entre Stanislávski e Mikhail Tchekhov (seus legados em Butkevich), p. 91.

desafios, Stanislávski resgataria um trabalho que ele teria desenvolvido por meio de muitas práticas, nos anos de 1910.

Sem chegar ao ponto de afirmar que Stanislávski 'se converteu' às ações físicas sob pressão das autoridades culturais, é certo que a nova abordagem que ele utiliza em sua formação agrada muito mais aos materialistas dialéticos do que ao `realismo espiritual` de antes da revolução.³⁰⁷ (AUTHANT-MATHIEU, 2005b, p. 31-32)

Neste mesmo artigo, a pesquisadora francesa fórmula brevemente que esta abordagem do trabalho que ele retoma, dos anos 1910, teria sido uma abordagem que ele se utilizava de maneira esporádica, no passado. Esta tese concorda que esta abordagem nasce dos contextos laboratoriais mais consistentes nesta década de 1910, mas discorda que tenha sido usada de *maneira esporádica*³⁰⁸ pelos materiais encontrados, primeiramente, no trabalho de discípulos e análises realizadas. E, posteriormente, por informações do próprio Stánislávski que iremos analisar. Um conjunto de materiais que nos levam a hipótese da investigação da centralidade da ação cênica - compreendida como elemento indissociável da integralidade do ator – como foco desde as primeiras elaborações do Sistema.

Consideramos que o que acontece no último estúdio é uma nova abordagem para a *apresentação* dos elementos do Sistema, a ênfase especial na ideia da "*linha da ação física*", um nome que traz ainda a conveniência de agradar ao regime soviético, como tantos pesquisadores revelam. Bem como uma investigação importante por meio deste elemento.

-

Somado a tantas peripécias históricas, a mal compreensão da interdependência e dos elementos fundamentais do Sistema pode ainda ter sido facilitada pela própria natureza de um investigador incansável e da atividade laboratorial que favorece que descobertas percam momentaneamente sua ênfase, apareçam em trabalhos de discípulos desenvolvidas e sejam quase elos perdidos para bases do Sistema – outra ideia cara a esta investigação. Stanislávski é conhecido por criar teses e antíteses e novas sínteses sobre a abordagem de seu próprio trabalho – negar e se reencontrar com conceitos em diferentes momentos de sua vida. "*Michel Tchekhov relembra divertidos incidentes quando Stánislávski perguntava aos alunos do primeiro estúdio*

³⁰⁷ "Sans aller jusqu'à affirmer que Stanislavski s'est "converti" aux actions physiques sous la pression des autorités culturelles, il est sûr que la nouvelle approche qu'il utilise dans son training séduit les matérialistes dialectiques bien plus que le réalisme "spirituel" d'avant la Revolution".

³⁰⁸ Ibid, p. 31.

*de que `louco` eles tinham ouvido X de como fazer Y, somente para descobrir que ele era o culpado.*³⁰⁹ (SHEVTSOVA, 2020 p. 99)

As transformações de Stanislávski num artista “realista socialista” que ele jamais foi, que continuaram após sua morte, bem como a divulgação do Sistema por elementos separados, sem considerar o complexo inter-relacionamento de seus aspectos éticos e estéticos, associados à fama do Teatro de Arte de Moscou no mundo todo (considerando-se que boa parte das investigações aconteciam nos estúdios, menos conhecidos mundialmente), contribuíram para a formação de uma neblina que dificulta a identificação dos elementos fundamentais do Sistema. Acrescento ainda a originalidade do Sistema, em entrelaçar diversos campos de conhecimento, ética e estética de maneira particular, um desafio ao nosso pensamento científico mais acostumado a *separar para compreender* e sua dificuldade em acompanhar o pensamento - sistêmico, portanto - exigido pelo tema³¹⁰.

Por todas as questões relacionadas aos inúmeros problemas de seu legado artístico, concordamos com outros pesquisadores que afirmam que o trabalho de Stanislávski é visto como uma exceção que, para ser bem conhecido talvez precise não só da consulta à fonte primária, seus próprios escritos, mas se beneficie especialmente do apoio de formulações e desenvolvimentos de seus colaboradores e discípulos.

Alguns aspectos do Sistema que nos parecem fundamentais para entender os desdobramentos da pedagogia do ator ao longo do século XX e especialmente o próprio teatro de estruturas lúdicas, com a sua intensa relação entre ator e personagem, nos parecem mais nítidos especialmente nos trabalhos dos colaboradores do Primeiro Estúdio. Destaco, especialmente, a profunda relação entre o processo do ator e o desenvolvimento humano em todas as suas potências (inclusive, espirituais); o papel do amor e da comunhão no desenvolvimento do *ensemble* – um coletivo que compartilha ideias éticas e estéticas - e que parece conectado por “fios invisíveis”; a necessidade de um certo tipo de ambiente concreto e psíquico para desenvolver não só o grupo, mas cada ator; a tarefa do desenvolvimento da individualidade artística de cada participante e como este processo é feito em estreito diálogo com o papel, com o mito, com a supertarefa da peça - em suma: como o mundo da arte, em especial a literatura; o papel do inconsciente como operador das sínteses fundamentais entre o

³⁰⁹ “Mikhaïl Chekhov recalls amusing incidents when Stanislavsky asked first Studio students from which “fool” they had heard X how to do y, only to discover that he was the culprit”.

³¹⁰ RACHMANN (2019) traz este raciocínio sobre as dificuldades de se compreender o caráter sistêmico do trabalho de Stanislávski em sua dissertação, desenvolvida na ECA-USP.

universo de estímulos dado pelas experiências e exercícios e o mundo do texto, na criação do papel: os sentidos nos quais o uso particular da ideia de inconsciente é empregado no processo criativo e sua ligação com a própria individualidade criativa do ator.

Mas para que todos estes elementos operem, um dos principais fatores é a capacidade do ator de realizar ações genuínas, no momento presente, em cena. Uma instância paradoxal: ativa, sim! Mas ligada ao depósito misterioso de conteúdos e nutrição no inconsciente do ator e suas maneiras imprevisíveis de operar sínteses criativas: algo que pode ser reconhecido, mas dificilmente nomeado antes que aconteça. A descoberta da ação - este elemento que distingue o teatro de todas as outras artes – pode ser considerada a grande descoberta do Sistema. Pode-se argumentar que a própria palavra grega drama significa ação e Aristóteles já havia trazido a consciência da ação séculos atrás. Sim. No plano da literatura! A transição da ação do texto para a da cena, sendo texto e cena dois processos diferentes, é legado inestimável de Stanislávski.

2.2 A busca da ação no palco como coração desde o início do Sistema

Stanislávski foi pioneiro em situar a ação realizada pelo ator como instância fundamental à cena capaz de realizar a grande tarefa de atores e diretores quando trabalham com uma dramaturgia textual: a transposição de um meio a outro, ou da literatura, do papel, ao teatro, ao palco. E a intuir o paradoxo da ação - como um fenômeno associado ao tempo presente e, ao mesmo tempo, como uma mediação sutil, consciente e criativa feita pelo ator com o que o autor escreveu, um diálogo único que acontece no aqui-e-agora com um texto dado (jamais uma ilustração dele). Uma conversa sofisticada do ator com os próprios impulsos do texto - especialmente, por meio da identificação da supertarefa do autor, ou o motivo pelo qual ele escreve este texto. Um diálogo entre duas realidades: o ser humano no teatro e o mundo da arte, ou o homem-papel, conforme Stanislávski (2012),³¹¹ formula. Se a imaginação do ator desperta "...as cordas orgânicas da criação, ele se une ao '*homem-papel*', se encarna nele e diz ao espectador 'Eu Sou'. Lógica e espírito sempre levam à vida real no palco".³¹²

³¹¹ Uma citação com esta expressão, utilizada diversas vezes nos encontros do Estúdio de Ópera do Bolschói, foi mostrada no capítulo 1: a interpenetração texto e ator. " ... A imaginação do ator cria um novo universo em cada um de seus papéis. E se sua vida imaginária desperta no artista as cordas orgânicas da criação, ele se une ao '*homem-papel*', se encarna nele e diz ao espectador "Eu Sou". Lógica e espírito sempre levam à vida real no palco. Mas eu já disse várias vezes que uma verdade da cena diferente um tanto da verdade da vida."²¹⁵ (STANISLÁVSKI, 2012; p. 197)

³¹² Esta citação, completa, já foi mostrada no capítulo 1. Aqui como memória: "Et si sa vie imaginaire éveille chez l'artiste les cordes organique de la création, il s'unit a l'homme du rôle, s'incarne en lui et dit au spectateur "Je suis". La logique et l'esprit de suite mènent toujours à la vraie vie sur scène".

Repetimos: a ação é algo impossível de ser colocado em palavras pelo ator antes de ser realizada, planejada com antecedência, mas apenas feita. Aí pode ser analisada e reconheceremos se é justa ou não. Mas há ainda um `pulo do gato` que poucas vezes é compreendido e que o trabalho do Primeiro Estúdio, com suas questões éticas que impulsionaram a estética, bem como as formulações de Vakhtângov e mesmo as de M. Tchekhov, como vamos demonstrar, nos ajuda a entender. A ação talvez só possa ser feita pela personalidade criativa do ator, não por meio de sua personalidade do dia a dia: daí a necessidade de um profundo trabalho sobre si e para o desenvolvimento desta instância fundamental ao Sistema. A *Individualidade Criativa* é a instância criativa dentro de cada um: e o Sistema é todo criado para que o ator possa manifestar sua criatividade e saber os caminhos para isso. Uma educação incessante para a vida.

Estas ideias e seus entrelaçamentos nos levam à formulação de que a *individualidade artística ou criativa* do ator – conforme nomeada por materiais que chegam a nós especialmente pelos colaboradores de Stanislávki - é quem realiza a ação, uma das hipóteses interconectadas deste trabalho³¹³, que devem ficar mais nítidas ao longo dos capítulos seguintes.

Amor, exercício, coletivo, papel, relação dialógica (entre iguais, como criadores) entre autor e ator, a oferta de um banquete de imagens nos processos artístico-pedagógicos (nas obras de outros artistas, nos exercícios, na convivência do grupo) são ideias interligadas para a criação de condições propícias à ação. Questões éticas e estéticas são indissociáveis no Sistema.

Dentro deste ponto específico da ação, a chave para o coração do Sistema desde seus primórdios, conforme sustento nesta investigação, aponto como "os erros dos discípulos", no caso um texto de Michael Tchekhov publicado em dois volumes no Almanaque Gorn, com o título "*Sobre o Sistema de Stanislávski*"³¹⁴, geraram desdobramentos significativos para esta tese. Em resposta e defesa do Sistema, temos um importante artigo de Vakhtângov, de 1919, expondo suas linhas mestras - que nos permitiram verificar, por meio de um material efetivamente publicado na época, a existência da ação desde a década de 1910, interligada à prática dos études, considerando a supertarefa do ator e ação transversal.³¹⁵ Tratou-se de um primeiro material encontrado neste sentido de documentação histórica. O étude, termo francês, é extremamente importante na tradição pedagógica russa e enfatiza o caráter experimental do trabalho do ator que faz esboços como o pintor ou exercícios, como o músico, por meio de

³¹³ Conforme Anatoli Vassíliev formula com todas as letras no fim do capítulo 1. Nossa investigação busca traçar um caminho que mostre como isso está implícito desde as descobertas do Primeiro Estúdio.

³¹⁴ Mihail Cehov, *Literatunoe nasledie v dvuh tomah*, Moscou, Iskusstvo, 1986, t. 2; p 34-52.

³¹⁵ Revelo, na introdução, como o encontro com este material questionou os rumos que tensionava tomar, que foram se transformando, ao longo da pesquisa.

improvisações. O termo *étude*, hoje, está ligado à própria ideia de encontrar a ação na prática cênica³¹⁶. E era realizado desde o Primeiro Estúdio, inclusive com um ator utilizando-se de suas próprias palavras para encontrar em si o texto do autor, como nos revela Markov (1934)³¹⁷, quando reflete sobre o uso da palavra neste pioneiro estúdio do sistema.³¹⁸

Posteriormente, encontrei eco destas observações da minha análise num artigo de BENEDETTI (2005, p, 5) que também apresenta a mesma afirmação que a ação é algo que existe desde o Primeiro Estúdio e não ligado ao período do estúdio derradeiro de Stanislávski. Pesquisas recentes³¹⁹ afirmam que a memória afetiva, associada ao "primeiro Stanislávski" nunca é, de fato, negada por ele, nas construções das falsas tensões de um Stanislávski "velho" e "jovem". Mas aqui, na mesma lógica de integralidade entre o velho e relativamente novo Stanislávski (cerca de 50 anos quando mergulha nas experiências mais significativas do Primeiro Estúdio), dizemos que a *ação cênica* também sempre foi fundamental ao Sistema. Benedetti contextualiza, mais uma vez, a questão e sua própria conclusão: *"Por razões políticas e ideológicas, a fim de colocar Stanislavski no Panteão da arte soviética, as autoridades propagaram a noção de uma "ruptura" entre um Stanislavski burguês, idealista e um novo materialista Stanislávski"*.³²⁰

Três documentos, porém, nos provam que os fundamentos do Sistema e do "método das ações físicas"³²¹ foram lançados já em 1914: - as notas das oito palestras proferidas por Vakhtângov no primeiro estúdio em 1914; -Um artigo de Mikhail Tchekhov publicado em 1919 "Sobre o Sistema de Stanislavski", -uma monografia de Vladimir Volkenstein publicada em 1922.³²²

³¹⁶ A nota de rodapé dos também alunos de Vassíliev Tenório e Moschkovich (2016) no livro de Knebel repercute este sentido, p. 14. Falaremos de sua origem na página 151 deste capítulo.

³¹⁷ MARKOV, P. The first Studio. Sullerzhítsky- Vackhtangov-Tchekhov. Traduzido do russo por Mark Schmidt. Exeter: Dartington Trust; Elmgrant Trust Archive, 1934. (Acervo Deirdre Hurst du Prey). Existe uma tradução em inglês desta que é uma das raras obras de referência russas sobre o Primeiro Estúdio, realizada para o Group Theatre, em 1934 e nunca publicada. Uma cópia desta tradução se encontra no acervo de Michael Tchekhóv, em Devon, na Inglaterra, visitado pela pesquisadora Natacha Dias, que compartilhou o material conosco.

³¹⁸ E não uma prática somente associada ao último período do trabalho de Stanislávski. Voltaremos a esta importante e rara obra na análise do Primeiro Estúdio, neste capítulo e no próximo.

³¹⁹ MOSCHKOVITCH (2019).

³²⁰ Ce qui est faux: pour des raisons politiques et idéologiques, afin de mettre Stanislavski au Panthéon de l'art soviétique, les autorités ont propagé la notion d'une "rupture" entre un Stanislavski bourgeois, idéaliste et un nouveau Stanislavski matérialiste.

³²¹ Termo cunhado por Kedrov, como vimos. Stanislávski não transforma sua abordagem num método.

³²² Ibid, Ibidem. "Trois documents, cependant nous prouvent que les bases du Système et de la 'méthode des actions physiques' sont jetées dès 1914;- les notes des huit conférences donnés par Vakhtangov au premier studio en 1914; -Un article de Mikhail Tchekhov paru en 1919 " Du Système de Stanislavski", -une monographie de Vladimir Volkenstein publiée em 1922".

Não tivemos acesso direto a estes documentos apontados por Benedetti³²³ que analisa que todos eles já colocam a ação como elemento principal do Sistema e apontam uma maneira de encontrá-la: desde a divisão do texto em sequências, à busca da ação de cada fragmento do texto que conduz a ação transversal – elementos fundamentais e algumas vezes associados ao último período de Stanislávski. Porém, pode-se argumentar que – embora importantes para a história do Sistema – o que Benedetti analisa talvez ainda se trate de encontrar a ação no texto, no trabalho de análise. Que sabemos que pode ser um passo para as experimentações nos études. Mas ainda não é suficiente, talvez, para dizer que isto se reflete numa prática de cena.

Concentraremos esforços, portanto, num outro caminho original desta tese para mostrar esta ideia da ação cênica experimentada nos études, e impulsionada por uma relação única ator-texto como presente no Sistema desde a década de 1910³²⁴.

Já mostramos, no fim do primeiro capítulo, como Stanislávski (1997, p. 25-26), nas anotações d 'O Pássaro Azul", em 1908, compreende a centralidade da ação para a própria existência do teatro.

Vamos analisar, então, o próprio artigo de Vakhtângov (2000; p. 264-266)³²⁵, uma resposta aos colegas que publicavam, em 1919, sobre o Sistema de Stanislávski antes do criador original deste universo artístico-pedagógico. Lembrando ainda que Stanislávski considerava Vakhtângov como um dos seus principais discípulos. Neste artigo, de fato publicado, lemos a presença da ação como motor do Sistema desde então, conectada ainda à ideia de ação transversal e supertarefa. E, especialmente: uma pesquisa ativa do ator para encontrar esta ação, no seu trabalho criativo experimental:

Quem dirá FS Komissarjevski³²⁶ quando lê que Stanislavski não reduz a peça à duas, três ou quatro emoções particulares, como ele afirma, mas a uma única... não emoção (cuvstvovanie), mas ação (dejstvie); que é para essa ação que o autor escreveu a peça, e que é para levar essa ação até sua realização que os atores se encontram e perseguem seu trabalho criativo até que um espetáculo seja bem-sucedido. Quem dirá é F.F quando lê em sua terminologia de Stanislavski 'a ação transversal' ('skvoznoe dejstvie) da peça não é 'a emoção principal' ou a 'entonação principal' (como supõe

³²³ VÁSSINA (2015) também traz informações em português sobre o texto de Volkstein. E o descontentamento de Stanislávski com ele.

³²⁴ Conforme AUTHANT-MATHIEU (2005b), BENEDETTI (2005) e mesmo SHEVTOSVA (2020 e 2023) concordam. Para trazer os aportes importantes de Shevtsova à questão, percorreremos ainda uma trajetória neste capítulo. SHEVTSOVA (2023) refere-se à troca de emails com a importante pesquisadora hoje do legado de Stanislávski, especialmente para esta investigação. Portanto, INFORMAÇÃO PESSOAL.

³²⁵ Publicado na Revista Vestnik Teatra, n. 14, Moscou, 1919. Escrito, em resposta especialmente ao ensaio de M. Tchekhov citado.

³²⁶ Faz alusão ao livro de F. Komissarzevskij Tvoscerstvo aktera i teoriya Stanislavskogo (A arte do ator e a teoria de Stanislávski), Petrogrado Svobodnoe isskustvo, 1917, em que as ideias de Stanislávski são expostas de maneira arbitrárias, segundo informações de Henry, 2020, p. 2014, que organizou o livro sobre Vakhtângov. Seu nome é citado várias vezes em “Minha Vida na Arte”. Um ator que embora acompanhasse Stanislávski desde o começo do TAM, não fazia parte dos colaboradores mais estreitos, como Sulerjítiski e Vakhtângov.

F.F), mas o que designa essas emoções muito simples palavras, ou seja, a ação que continua ao longo da peça.³²⁷ (VAKHTÂNGOV, 2000; p. 264)

Quando Vakhtângov diz textualmente que é para levar a ação pela qual o autor escreveu a peça até sua realização que os atores se encontram e perseguem o trabalho criativo – sendo o trabalho criativo, portanto, aquele que permite a emergência da ação, considero que temos um documento contundente da maneira como ela era abordada, como elemento de passagem do texto literário ao cênico! Já constelando ação transversal e supertarefa do texto, aberta por experiências de improvisação nos études (e desdobraremos as implicações desta afirmação neste e no próximo capítulo, uma vez que depende da justa compreensão de outros fatores).

Mas não só. Em seu pioneiro *plano do Sistema*, esquemático, também de 1919, Vakhtângov (2000, p. 261-263)³²⁸ usa a expressão *ação física* - num contexto da esfera do trabalho do ator sobre si mesmo ainda, nos exercícios sobre atenção. "*C. Aspecto prático. Trabalho sobre si mesmo. 1- Exercícios de atenção (upraznenija vinimaniya). Propriedades da atenção (svoystva vinimaniya) ... e) ação física (fiziceskoe dejstvie)*"³²⁹. Com este termo "ação física", e dentro do contexto, nesta época, nos mostra que ele designa possivelmente os exercícios de objetos sem objetos.

Mas, neste mesmo plano, Vakhtângov fala da ação interior (*vnutrennee dejstvie*) e, especialmente da *zadacha (tarefa)* e seus três elementos: a ação, a volição e a adaptação (*djstvie, hotenie, prisposoblenie*). Indicando que a compreensão de ação no sistema é mais complexa, sutil e envolve vários elementos dele, do que a ideia apenas da ação física pode nos remeter. E posteriormente ainda, faz uma síntese de como trabalhar, no aspecto criativo, analisando a peça e o papel, encontrando suas tarefas e ação transversal, por meio do étude.³³⁰

HENRY (2000, p. 23) reflete como os escritos de Vakhtângov nos levam a conclusão de que "*o trabalho de improvisação define um espaço de ações possíveis...*".³³¹ Estas improvisações para encontrar as ações, no trabalho de improvisação, eram feitos pelos études.

³²⁷ "Qui dira FS Komissarjevski quand il lira qui Stanislavski ne ramène pas la pièce à deux, trois ou quatre émotions particulières", comme il prétend mais à une unique...non pas émotion (cuvstvovanie) mais action (dejstvie); que c'est pour cette action que l'auteur a écrit la pièce, et que c'est pour mener cette action à son accomplissement que les acteurs se réunissent et poursuivent leur travail créatif jusqu'à faire aboutir un spectacle. Qui dira est F.F quand il lira dans sa terminologie de Stanislavski 'l'action transversale' (skvoznoe dejstvie) de la pièce n'est pas 'l'émotion principale' ou l' 'intonation principale' (comme le suppose F.F), mais bien ce qui désignent ces mots très simples, à savoir l'action qui se poursuit durant toute la pièce".

³²⁸ O plano, em seus principais elementos, estará no capítulo 3. Aqui pretendemos, sobretudo, repito, situar a ação desde os primeiros experimentos do Sistema sobretudo para resgatar seus aspectos éticos-estéticos e holísticos, associados ao nascimento do Sistema.

³²⁹ "C. Aspect pratique. Le travail sur soi-même. 1- Exercices sur l'attention (upraznenija vinimaniya). Les propriétés de l'attention (svoystva vinimaniya) ... e) l'action physique (fiziceskoe dejstvie).

³³⁰ Ibid, p. 262-263.

³³¹ "Le travail d'improvisation définit un space d'actions possibles..."

Portanto, há fortes indícios neste material que as práticas que são vistas em pesquisas recentes como abertas por Stanislávski apenas no último estúdio sejam, apenas, novas ênfases e abordagens de seu Sistema na preparação do ator, de acordo ainda com as mudanças da sociedade de sua época.

Vakhtângov fala de ação interior. Lembremos ainda que a ideia de "*ação interior*", é aquela que, em *Minha Vida na Arte*, Stanislávski (1989) revela que foi despertada pelo trabalho com os textos de Tchekhov.³³²

Mas refletimos que mesmo no seu último período de vida, quando Stanislávski assume preferencialmente a designação de ação física para a instância ligada à ação cênica, ele oscila constantemente entre seus sentidos e ideias geradoras. E é sempre muito importante olhar o contexto em que escreve. Stanislávski não se preocupa em usar com rigor o termo ação física, conforme ele mesmo admite, em 1937:

...a linha de ações físicas. Talvez em alguns anos nos digam que não são ações físicas... Comece olhando para uma grande parte da peça. Divida-os em pequenos episódios e ações. Estas são ações psicológicas, mas traduzam-na em ações físicas. Você começará com a ação física: o que o homem faz, e abordará a psicologia.³³³ (STANISLÁVSKI, 1988, p. 305 apud AUTHANT-MATHIEU, 2007 a, p. 31)³³⁴

Compreendemos que trata-se da mesma ideia expressa por "*ação interior*" no *Plano no do Sistema* de Vakhtângov, interligando os mesmos elementos. Stanislávski nunca para de pesquisar e formula, de maneiras diferentes, o universo de conhecimentos do Sistema. A *linha das ações físicas* dos últimos anos faz parte de uma abordagem para os ensaios e, conforme veremos ainda, no plano do último Estúdio, abordagem que aumentaria a complexidade ao longo dos anos do aprendiz, conforme nos mostra o projeto pedagógico criado e o programa do último estúdio (AUTHANT-MATHIEU, 2007a; p. 163-171).

O mestre estava, no último estúdio, não só continuando sua pesquisa, mas buscando elaborar sobretudo uma metodologia de transmissão para o aluno da década de 1930: em que, segundo o plano, os primeiros anos seriam dedicados aos études mais livres do texto sim. E, posteriormente, nos dois últimos anos, pretendia o cruzamento destas bases com o texto do autor! Consideramos que as aulas dadas por Stanislávski no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-38) talvez possam ser vistas, portanto, dentro de um processo pedagógico que ainda

³³² Mais um elemento que será desdobrado no capítulo 4: os impulsos dos textos de Tchekhov ao Sistema.

³³³ "...la ligne des actions physiques. Peut-être que dans quelques années on nous dira que ce ne sont pas des actions physiques ...Comencer à examiner un grand morceau de la pièce. Divize-les em petits épisodes et actions. Ce sont des actions psychologiques, mais traduisez-les em action physiques. Vous partirez de l'action Physique: ce que l'homme fait, et vous approcherez de la psychologie".

³³⁴ Stanislavskij-reformator opernogo ikusstva (Stanislavski, reformador da Ópera), Muzyka, Moskva, 1988.

teriam desdobramentos, e não desvinculadas dele como uma nova abordagem *sine qua non* de seu Sistema.

Observem ainda como, em 1918, Vakhtângov formula aquilo que seria "o ideal" de um processo artístico-pedagógico: depois de enriquecer o inconsciente de um ator das capacidades mais diversas, um número infinito de capacidades e estímulos para que o "inconsciente do ator" trabalhe, deve-se subir direto ao palco nas improvisações ou *études*:

O inconsciente, munido de todos esses meios, forjará com o material que lhe for enviado uma obra quase perfeita. Basicamente, o ator deveria decifrar o texto e assimilá-lo com seus parceiros, para depois **subir direto** no palco para criar o personagem (*obraz*). Isso, idealmente: uma vez que o ator se educou, quando desenvolveu todos os meios necessários – habilidades. O ator deve necessariamente ser um improvisador. Isso é o talento.³³⁵ (grifo meu) (VAKHTÂNGOV, 2000; p. 198)

Os elementos para a ação se teceriam no inconsciente do ator – como formula o Sistema por muitas vozes. E seriam experimentados, por *études*, subindo **direto** ao palco!

Mas não só.

Aqui trazemos mais uma vez, nos inestimáveis registros da atriz-cantora Konkordia Antarova, uma compilação de encontros de Stanislávski no Estúdio do Teatro Bolchói, entre 1918 e 1922. Um material que nos surpreende por constelar questões éticas e estéticas delicadas: a arte como campo do conhecimento, a importância do amor na criação do artista, do ensemble como elemento pedagógico e da sua possibilidade de desenvolvimento da individualidade artística de cada integrante pela via do ensemble, num processo que depende da *energia* que cada ator possui ou não...nos primeiros anos do regime soviético! Mas vejamos ainda uma síntese do mestre sobre seu Sistema, dada no encontro 14 e anotada por ela:

Todo o meu sistema se resume a entender os elementos orgânicos do papel proposto e reuni-los de maneira lógica, expressando-os em uma série de **ações físicas reais**. Mas para isso é preciso, por meio de exercícios, liberar da influência das convenções as forças que encerram o segredo e os mistérios da criação. A única liberação física do corpo não permite criar. É somente quando seu espírito está livre, quando você está mentalmente forte porque sabe que tesouro e riqueza você tem dentro de você, que você pode se libertar interna e externamente de todas as convenções para entrar na criação. Mas como você vai conceber essa voz? Vamos lá, você ainda acha que tem que procurar lá fora? Que é preciso ser reconhecido, tornar-se 'alguém' e ser elogiado? Não, você tem que estar convencido de que a única forma artística é em você e só em você. Não são as circunstâncias externas que colocam o homem em tal e tal condição, mas a sua energia que sempre lhe permite sempre se expressar, se ele ama a arte, se

³³⁵ “L'inconscient, armé de tous ces moyens, forgera avec le matériau qui lui sera envoyé une œuvre presque parfait. Au fond, l'acteur devrait décrypter le texte et l'assimiler avec ses partenaires, puis aller directement en scène créer le personnage (*obraz*). Cela, dans l'idéal: une fois que l'acteur se sera éduqué, quand il aura développé tous les moyens – les capacités - nécessaires. Le comédien doit obligatoirement être un improvisateur. C'est cela le talent”.

apenas deseja viver nela e se é puro de coração.³³⁶ (STANISLÁVSKI, 2012; p. 84-85)³³⁷ (grifo meu)

Esta rara síntese de um registro das palavras de Stanislávski constelando importantes elementos éticos e estéticos de seu sistema- um texto revisado pela própria irmã de Stanislávski e uma das maiores conhecedoras do Sistema, a pedagoga Zinaída Sokolova, a irmã de Stanislávski, para sua publicação, em 1939³³⁸ (que também era professora no estúdio junto com outro irmão de seus irmãos, o Vladimir Sergueievitch) - nos traz informações fundamentais a serem analisadas.

Em primeiro lugar, a própria formulação da *ação física* como cerne do Sistema e sua relação com "mistérios da criação" e a energia do ator – aspectos ligados ao motivo pelo qual ele faz teatro e seu amor pela arte (super supertarefa do ator). Nos importa menos os diferentes nomes empregados por Stanislávski ao longo dos anos para este elemento - *ação*, *ação física*, *ação interior* – mas as ideias precisas que envolve para o trabalho do ator. E para o próprio teatro como linguagem.

De qualquer forma, Stanislávski precisa que não se trata da via do corpo ou material apenas, já que a liberação por si só do corpo, embora importante, não permite criar. Para a ação se realizar, é necessário a liberação, pelos exercícios, dos segredos que residem dentro do artista, mas que ainda assim ele precisa procurar.³³⁹ Dentro do Sistema, o que permite ao ator agir e que torna sua ação como elemento fundamental do teatro é um intrincado conjunto de fatores! Como compreender em teatro significa ser capaz de realizar, "*Stanislávski afirma que o processo de conhecimento torna-se infinitamente mais efetivo quando se desenrola na ação*" (KNENEL, 2016, p. 232). A ação seria então a expressão, prática, de todo conjunto de conhecimentos do Sistema!

³³⁶ “Tout mon système se résume à comprendre les éléments organiques du rôle proposé et à les rassembler de manière logique, en les exprimant dans une série **d'actions physiques vraies**. Mais pour cela, il faut par des exercices, libérer de l'influence des conventions les forces qui renferment le secrète et les mystères de la création. La seules libération physique du corps ne permet pas de créer. C'est seulement lorsque votre esprit est libre, lorsque vous êtes fort mentalement parce que vous savez quel trésor et quelle richesse vous possédez em vous, qui vous pouvez vous affranchir intérieurement et extérieurement de tout convention afin d'entrer dans la création. Mais comment allez-vous concevoir cette voix? Allez vous pensez encore qu'il faut la chercher au dehors? Qu'il faut être reconnu, devenir `quel'un` et être comblé d'éloges? Non, il faut être convaincu qui la seule voie artistique c'est vous et *seulement* vous. Ce ne sont pas des circonstances extérieures qui placent l'homme dans telle ou telle condition, mais son énergie qui le permettra toujours s'exprimer, s'il aime l'art, s'il ne veut vivre qu'en lui et s'il le le cœur pur”.

³³⁷ Antarova. K. Constantin. Stanislávski. Entretiens au Studio du Bolchoï & L'Ethique. Circé: Paris, 2012.

³³⁸ Conforme nos conta SHEVTSOVA, 2020; p. 163.

³³⁹ Depende ainda da energia do criador e do seu amor e entrega à arte, afetos que Stanislávski e seus colaboradores posteriormente associam ao próprio talento do ator.

Ao longo deste capítulo e do próximo, pretendo traçar um caminho que nos permita compreender de fato que a ação está presente no Sistema desde o Primeiro Estúdio, conforme estes documentos e análises nos dão pistas. Aqui trata-se menos da prova da existência da ação nesta ou em outra época do Sistema. Mas simplesmente uma reposição dela dentro de um contexto de valores que sustentam o Sistema! Porque é um Sistema em que elementos da teoria e da prática estão interligados e não podem ser divididos. Simplesmente fora do contexto do solo ético de onde brota a árvore do Sistema temos uma ação mutilada de importantes elementos nutridores. E menos elementos para compreender a grande descoberta de Stanislávski que muda o teatro.

Reforçamos que não se trata de negar tal ou tal pesquisa, sendo que todas fazem parte de esforços fundamentais para resgatar as inestimáveis heranças de Stanislávski. Mas de enfatizar a importância da ação cênica, que envolve diálogos esféricos com as sofisticadas e inesgotáveis ideias geradoras do Sistema, indispensáveis para sua compreensão teórico-prática (e para o trabalho de nossos alunos). Legados que tornam-se, ao longo dos anos, cada vez mais acessíveis num lento processo, desde a perestroika. Em que insuspeitas parcerias de pesquisa, muitas atravessando tempo e espaço - entre gerações e investigadores de diferentes países - se estabelecem para desenvolver as ideias-chaves desta importante herança teatral. Reflito ainda o excelente papel das traduções em muitas línguas no sentido de democratizar o acesso à pesquisa que pôde abrir os necessários diálogos entre os pesquisadores, unidos no intuito comum de revelar mais e mais o caráter sistêmico e potente para o ator contemporâneo da tradição artístico-pedagógica russa. Uma tradição capaz de nutrir devires teatrais e que se espalha, como um laboratório internacional, desde a reabertura soviética. Um campo de conhecimento artístico cada vez mais acessível em suas múltiplas imagens e portas de entradas – ainda que misteriosas - graças aos esforços de investigação de gente do mundo inteiro por tudo aquilo que nos une: o desenvolvimento do teatro e sua linguagem.

-

Vakhtângov, no artigo de 1919 (2020, p. 265) diz ainda que não se pode criticar a enorme parte do ensinamento de Stanislávski dedicado à emoção se temos na cabeça uma nota única, a memória afetiva, outra ideia que coloca fumaça sobre nossa compreensão da complexidade do Sistema. Critica ainda que a imaginação, fundamental para Stanislávski seja rebaixada como algo que ele recusa e desconhece, quando é de fato, considerada pelo mestre como a “segunda natureza do ator” e que todo seu sistema é feito por fazer triunfar a imaginação

criadora.³⁴⁰ Também reconhece as boas intenções de M. Tchekhov, que ele admira (etc), mas o critica por uma abordagem confusa, superficial e, especialmente, por dar elementos parciais arrancados de um Sistema, de dar detalhes tirados da parte prática, quando não são abordados os objetivos, as bases, os planos gerais. "*Ficamos tristes porque coisas queridas e preciosas frutos de uma extraordinária intuição criadora, fonte de tanta alegria e luminosidade, não pode ser transmitida na sua plenitude na forma de um resumo seco.*"³⁴¹

A exposição da parte puramente prática, que se baseia em uma aquisição sistemática, impulsionada pelo interior, pode ser prejudicial para quem a tomaria por um manual prático de trabalho teatral. Nenhum manual pode ensinar a escrever versos, nem a pilotar um avião, nem educar em si as capacidades necessárias a um ator, muito menos ensinar a arte dramática... Um sistema é um Sistema porque tudo possui uma consistência sistemática.³⁴² (VAKHTÂNGOV, 2000; p. 265 e 266)

Reflito que Vakhtângov expõe magistralmente a dor inerente do Sistema que marca toda sua má compreensão ao longo dos anos.

-

Adicionalmente, na linha básica de nosso raciocínio que nos levou a hipótese da ação presente desde que o Sistema começa a se estruturar: se todo o Sistema é feito para impulsionar a criatividade do ator, na linguagem do teatro isso significa que todo o Sistema é feito para que haja a ação! A criatividade do ator só se manifesta – no meio teatral - pela ação! Então podemos dizer que todo o Sistema é feito para que ação aconteça! Não um mero movimento, mas um ato criativo! Anos mais tarde, Knebel (2016, p. 124), usando a mesma lógica - da linguagem teatral - diz que todo o Sistema de Stanislávski é feito para que a palavra seja ação: "*Todo o Sistema de Stanislávski está voltado ao processo de comunicação verbal entre os seres humanos, para que o processo seja ativo e atuante, para que a palavra em cena seja apropriada, produtiva, enérgica, volitiva e para que a palavra seja sempre ação*".

Considero importante, antes de voltar a esta ideia, traçar rotas dos ambientes espirituais que deram origem ao Sistema e de plataformas que foram apagadas ao longo das décadas pelo

³⁴⁰ A questão da imaginação é ainda uma das grandes tensões, para M. Tchekhov, posteriormente entre sua abordagem para o trabalho do ator e a de Stanislávski. Pela quantidade de vezes que isso é falado por M. Tchekhov no ocidente, ao longo do século XX, sem que tenhamos tido na época material de qualidade de Stanislávski para questionar a afirmação do aluno, acredito que se tornou mais um clichê, por vezes repetido na pedagogia teatral. No capítulo 3 vamos abordar melhor essa questão.

³⁴¹ "On est triste parce que des choses chères et précieuses fruit d'une extraordinaire intuition créatrice, source de tant de joie et de lumière ne peuvent être transmises dans leur plenitude sur la forme d'un résumé sec".

³⁴² "L' exposé de la partie purament pratique, laquelle est fondée sur une acquisition systématique, menée de l'intérieur peut être nuisible pour ceux qui le prendraient pour un manuel pratique de travail théâtral. Aucune manuel ne peut apprendre à écrire des vers, ni à piloter um aéroplane, ni à educuer em soi les capacités nécessaires à um acteur, encore moins à enseigner l'art dramatique...Un système est un Système parce que tout y possède une cohérence systématique".

regime soviético e que são cada vez mais são conhecidas. Mas o fato de sabermos estas ideias, de conseguirmos ler o original de Stanislávski, de acessarmos os documentos possíveis à pesquisa hoje pode ser pouco se não dominarmos uma certa linguagem do teatro, nos dada pelo próprio legado de Stanislávski. Assim: a criatividade do ator, busca de Stanislávski ao longo da vida, é para que o ator possa se manifestar em cena como criador! Isso se sabe. Mas se esquece, talvez, que o ator só se manifesta por meio da ação! Isso torna a ação - e todos os elementos do Sistema que ela constela, como um ator capaz de realizá-la - central para o desenvolvimento desta tradição pedagógica desde seus primeiros passos.

Um sistema em que a estética é jamais separada da ética, em que o “como fazer” - tão caro aos métodos que se desenvolveram especialmente nos Estados Unidos - não existe por si só, mas está profundamente relacionado a uma visão ética de mundo, em que a arte e o teatro são, fundamentalmente, elementos de recriação da própria vida.

Para Poliakov (2015, p. 10):

Sem que nos percebamos sempre, é uma **tentativa de procurar, no ator, a fonte do impulso artístico, não só no teatro, mas em todas as artes e talvez em todos os fenômenos da vida**. O ator dá à luz o papel num processo amoroso de fusão lenta, por vezes dolorosa e enigmática, uma criatividade em que o artista e o trabalho são, juntos ato e material. Mas este mistério tem leis, métodos, uma gramática, uma técnica. A arte e a vida são aprendidas e estudadas dia após dia.³⁴³ (grifo meu)

Vida & arte, vida & teatro são inseparáveis e termos intercambiáveis no mundo do mestre russo (cujo primeiro livro se chama, inclusive, "*Minha Vida na Arte*"). Sua pesquisa parece revelar muito mais do que uma busca estética, mas o processo criador da própria vida e em que o amor é um elemento chave³⁴⁴.

Para desenvolver este tema, precisaremos do apoio de uma revisitação histórica tanto do contexto da Rússia, como dos tabus ainda hoje em relação ao tema da espiritualidade, caro às investigações de Stanislávski e, especialmente, um diálogo com ideias geradoras do trabalho no Primeiro Estúdio que serão desdobradas neste e no Próximo capítulo.

³⁴³“ Sans que l'on s' en rende toujours compte, c'est une tentative de chercher dans l'acteur la source de l'impulsion artistique non seulement au théâtre, mais dans tous les arts et peut-être dans tous les phénomènes de la vie. L'acteur donne naissance au rôle en un processus amoureux de fusion lente, parfois douloureuse, énigmatique, une créativité où l'artiste et l'ouvre sont ensemble acte et matériau. Mais ce mystère a des lois, des méthodes, une grammaire, une technique. L'art, la vie s'apprennent, s'étudient de jour en jour”.

³⁴⁴ Questão que desdobraremos melhor com Soulerjístki e M. Tchekhov.

2.3 Uma Rússia entre o oriente e o ocidente

O rótulo de Stanislávski como um artista “realista”, como já vimos, é uma das primeiras viseiras que podem nos confundir e estreitar nossa percepção em relação ao Sistema. Sobre esta crença, inúmeros motivos contribuem para a confusão. Sabemos que, a partir dos anos 1930 a censura cultural e estética endureceu – afinal o stalinismo como projeto político envolvia o imaginário. E o realismo socialista deveria ser a nova imagem do homem e da sociedade russa.

Devemos entender o apagamento tanto do contexto metafísico, ético e estético que forneceu um solo favorável ao sistema, como mesmo da relação tensa de Stanislávski com as Vanguardas do século XX e notadamente o Simbolismo - contemporâneo aos primeiros esforços do Sistema - dentro deste contexto. Em *Minha Vida na Arte*, Stanislávski, busca corrigir este equívoco de maneiras variadas, falando de suas aspirações no começo do século XX:

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. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 436)

Importante contextualizar ainda que o realismo de Stálin era diferente da especificidade do realismo para Stanislávski e outros artistas russos na virada do século XX. O que o realismo representava naquele contexto cultural específico, não só como luta contra os exageros de um teatro romantizado da época – mas especialmente influenciado por ideias de Liev Tolstói, que em seu famoso artigo, “*O que é a arte*”, de 1897³⁴⁵ exortava os artistas do país a adotarem o realismo não como ideia associada à escola realista nas artes visuais ou literatura, ou mesmo com conotações de reprodução de uma realidade histórica, social ou política. Mas um uso particular da palavra, como uma arte para além da função de divertir, mas de comunicação entre os homens, de canal pelo qual uma experiência vivenciada pelo autor é transmitida significativamente e de maneira verdadeira ao leitor que pode então acessar essa mesma experiência. Um mote para uma busca da *Verdade* dos sentimentos, da transmissão de experiências significativas, da própria beleza que seria indissociável da ética, bem como a ideia

³⁴⁵ Além do fato de Tolstói ter grande influência na época e Stanislavski o conhecer pessoalmente, uma carta do diretor escrita à sua esposa Lilina (STANISLAVSKI; 2018; p 67), de 21 de setembro de 1898, cita a leitura deste artigo. Outras influências frutíferas de Tolstói no Sistema através de Sulerjitski (mais conhecidas) mas também através de Nemirôvitch-Dântchenko serão assunto deste capítulo e do próximo. Nas referências bibliográficas o texto em português: TOLSTÓI (2017).

de arte como uma experiência de comunhão de pessoas, a partir da oferta de uma literatura que pudesse acessar de forma simples e direta uma comunidade, unindo-a.

Outro ponto a se considerar é o próprio lugar do realismo em teatro, que nos pede uma compreensão mais específica que em outras artes – como a expressão de uma verdade em contraponto à mentira, ao falso e especialmente ao clichê. “*O realismo, para o teatro, é algo maior que o realismo em pintura ou em literatura. É um princípio substancial porque o artista é um ser vivo e deve, ele mesmo, a partir de sua alma e seu corpo, recriar uma outra vida em um meio artificial.*”³⁴⁶ (VASSÍLIEV, 1998 apud POLIAKOV, 2006, p. 94)³⁴⁷. Para Timothy Wiles (1980, p. 14) Stanislavski foi “*o primeiro a sentir... que o que é essencialmente real sobre o realismo teatral se apóia tanto na realidade do ato teatral por si mesmo como na qualidade da verdade da vida dos detalhes de uma peça*”³⁴⁸.

O fato do Sistema ter sido desenvolvido especialmente não no TAM – O Teatro de Arte de Moscou, consagrado em seus primeiros anos, com um tipo de encenação em que o diretor partiturizava encenação (o Stanislávski de seus primeiros trabalhos neste teatro) - mas em estúdios paralelos, mostra ainda uma crise em relação à estética do TAM, que talvez tenha sido uma precursora da crise de um teatro textocêntrico. Ao se associar Stanislavski não ao seu grande legado como crítico constante do teatro de sua época e pesquisador de um teatro futuro, talvez não se perceba um dos sentidos maiores do seu trabalho: “*As convenções sobre as quais funcionavam bem tanto a escrita como a representação teatral e a sua relação recíproca apareciam como clichês, como 'truques', como códigos desgastados.*” (WARNET; 2013; p. 29)³⁴⁹

A ideia de um Stanislávski realista também desconsidera o próprio tempo histórico e cultural em que o Sistema foi desenvolvido. Se “apaga”, de maneira espantosa, sua relação com o simbolismo contemporâneo ao nascimento do Sistema e o papel das vanguardas no imaginário de Stanislávski. Não que tenha havido uma relação sem tensão do Sistema com o Simbolismo – uma tensão que, sustento, impulsionou seu desenvolvimento. Proponho uma certa

³⁴⁶ “Le réalisme, pour le théâtre, est quelque chose de plus grand que le réalisme en peinture ou en littérature. C’est un principe substantiel parce que l’artiste est un être vivant et doit lui-même, a partir de son âme et de son corps, recréer une autre vie dans un milieu artificiel.”

³⁴⁷ Extraído de uma entrevista com Vassíliev com M. Davydova. "Os cem anos da ideia de teatro de Arte". In: Vrenja- MN, n. 102, 27 de outubro de 1998.

³⁴⁸ “...the first to sense ...that what is essentially ‘real’ about theatrical realism lies as much in the reality of the performanc itself as in the true-to-life quality of a play’s details.”

Lembramos que Stanislávski (2012) especifica isso! Conforme capítulo 1.

³⁴⁹ “Les conventions, sur lesquelles fonctionnaient aussi bien l’écriture que la représentation théâtrale ainsi qui leur rapport reciproque, apparaissent comme des clichés, des ‘trucs’, de codes usés”.

contextualização cultural e histórica do momento em que nasce o Sistema. E de um país que não pode ser lido somente pela cartilha iluminista europeia...

-

O nascimento do Teatro de Arte de Moscou se insere na Era de Prata, uma espécie de renascimento russo, depois da Era de Ouro, exclusivamente literária³⁵⁰. Mas sugiro um breve passeio histórico mais expandido pelo contexto deste país particular que deu origem ao Sistema para entendermos melhor essa expressão do Modernismo Russo que foi a Era de Prata.

Em primeiro lugar, o território russo passou por inúmeras invasões ao longo do século e teve uma unificação relativamente tardia, no século XVIII, concomitante ao Romantismo. Cabe destacar o próprio papel da arte como elemento profundamente ligado ao processo de criação de uma identidade de país - uma grande instância formadora do imaginário de “nação”. Uma coletividade – entre o oriente e o ocidente – com muitas lutas pela sobrevivência, como reflete ALPATOV (1976) em obra que descortina o papel significativo da arte neste contexto para um povo buscando linguagens capazes de assentar ideais de harmonia e beleza, em meio a muitos conflitos. E lutando ainda por escrever sua própria experiência cultural e histórica (e não legando isso ao invasor): a arte como elemento de resistência pelo imaginário!

Se o mundo russo adota o cristianismo – o que pode sugerir certa aliança com a cultura ocidental europeia, importante destacar que o recebe de Bizâncio e não de Roma, numa maior proximidade da civilização grega e dos valores orientais³⁵¹. Um ambiente cultural que favorece receptividade às ideias da arte e da beleza como uma força espiritual capaz de transformar a humanidade. Certo imaginário artístico e espiritual que tem ressonâncias profundas no trabalho de Stanislávski e mais recentemente no de Vassíliev. Especialmente no tocante à relação com o ser humano - e que não pode ser completamente compreendido sem tocar, nos limites desta pesquisa, neste fundamento ético e estético da arte ligada ao desenvolvimento espiritual, como bem aponta SHEVTSOVA (2020, p. 33).

A beleza, que a arte encarna, tem poder espiritual e tanto melhora as pessoas, tornando-as seres humanos melhores e fazendo com que se sintam melhores como seres humanos, como tem também poder curativo. A noção de que a arte é uma força de cura é profundamente enraizada na Ortodoxia – mais ainda na Ortodoxia dos

³⁵⁰ Púchkin, Lermontov, Gógol, em especial.

³⁵¹ Soulerjítiski traz importantes contribuições deste pensamento oriental ao Sistema, conforme OSINSKA (2013, p. 253). “Cependant, les points de vue de Soulerjitski s’engrènent bien au-delà de la pensée tolstoïenne ou slavophile. Leur origine se situe dans la culture de l’ancien Proche-Orient, dans la tradition qui passa ensuite, via Bysance, dans la culture de l’ancienne Russie...”

Velhos Crentes – e Stanislavski a herdou sem esforço de dentro de seu habitus³⁵², sem nunca precisar sublinhar sua validade para ele.³⁵³

Ressalto, portanto, dentro do recorte preferencial desta investigação, de que este campo espiritual entra no Sistema não como religião, dogmas ou mesmo assunto tratado diretamente. Mas sobretudo como um imaginário subjacente, na relação de confiança no poder do ser humano ator, e da necessidade de estimular as plenas capacidades de um novo ator – sacerdote - que permitiria elevar a arte do teatro a um templo, conforme veremos no desdobramento destas ideias que se assentam tanto nos legados culturais russos como nas características de seu Modernismo. Segundo Stanislávski (2016c, p. 107) não é o lugar, se não as pessoas, quem criam a atmosfera que transforma um lugar simples num "*maravilhoso templo*“, espaço capaz de, por sua vez, fornecer certas condições de trabalho para desenvolver seu melhor potencial humano.

Muita gente começa a entender que diante à decadência da religião, a arte do teatro deve alcançar a categoria de templo, já que a religião e a arte pura limpam o espírito da humanidade. Como converter o atual teatro de feira em um teatro-templo? Devem surgir atores sacerdotes, com ideias puras, com pensamentos elevados e emoções nobres.³⁵⁴

Voltando ao contexto histórico, a literatura romântica tem um papel de profundo destaque como matriz identitária durante a unificação e criação da própria ideia da Rússia. Púchikin, Gógol, Dostoiévski e, posteriormente Tolstói, desenham finalmente os contornos simbólicos que unificam essa pátria, trazendo, em suas grandes obras, o efêmero da consciência humana para a concretude, na palavra literária. Dando rosto a um povo, o artista se transmuta em herói russo; a arte, em especial a literatura, e a figura do artista são vistas como um protagonismo gigantesco então: transformar o mundo é transformar a arte! Trata-se de uma arte profundamente relacionada à busca de uma ética que aproxime o homem da verdade – verdade que não existiria apenas na realidade material das coisas, mas também no mundo na imaginação.

No século XVIII, temos ainda uma europeização forçada do país e uma separação progressiva da igreja do domínio público. Ao redor de 1900, a Rússia é ainda uma autocracia,

³⁵² Bourdieu (2007) define **habitus** como disposições, estilos de vida, maneiras e gostos incorporados da inserção social.

³⁵³ “Beauty, which art incarnates, has spiritual power and, in so far as it improves people, making them better human beings and also making them feel better as human beings, it has healing power as well. The notion that art is a force for healing deeply embedded in Orthodoxy – more so in Old Believer Orthodoxy – and Stanislavski inherited it effortlessly from within his habitus, without ever needing to underline its validity for him”.

³⁵⁴ “Mucha gente empieza a entender que ante la decadencia de la religión, el arte del teatro deberá alcanzar la categoría de templo, ya que la religión y el arte puro higienizan el espíritu de la humanidad. ¿Como convertir el actual teatro de feria em um teatro-templo? Deben surgir actores-sacerdotes, com ideas puras, com pensamientos elevados y emociones nobles”.

mas o pilar Ortodoxo não é mais hegemônico. A igreja se torna progressivamente mais burocratizada, mas esse cristianismo de origem bizantina, tem seus recintos de espiritualidade: monastérios, retiros. Poliakov (2020) nos informa que, fora da igreja, prolifera uma multidão de seitas místicas, se opondo à Igreja e à transitoriedade do mundo. Esses grupos vivem às vezes em comunidades, com suas lideranças e ritos coletivos repletos de mistérios, danças, giros, transes, adivinhações, práticas corporais e xamânicas de origem siberiana e os ritos eslavos. Envolvem especialmente as camadas populares. A elite, embora fascinada por estes grupos, normalmente adere a outro tipo de agrupamento: franco-maçãos, rosacruz. Depois do golpe fracassado dos dezembristas em 1825 ou ao assassinato do czar Alexandre II em 1881, e a reação autoritária do governo, o protesto político buscou mais e mais refúgio na literatura, na poesia, na filosofia idealista (Schelling, Schopenhauer³⁵⁵, inicialmente e posteriormente, e sobretudo, Nietzsche³⁵⁶). A liberdade religiosa se instaura apenas em 1905.

Escritores da década de 1860 cunharam o termo *intelligentsia*, que no final do século XIX englobava uma tal *aristocracia esclarecida*. Essa classe minoritária é separada por suas aspirações, seu ativismo, sua relação com a literatura, sua capacidade de se reconhecer, de ver alusões políticas em histórias, imagens, personagens. Balança entre o progressismo e tendências milenares. Fortes controvérsias entre seus membros são expressas, prioritariamente, por meio de canais literários, artísticos.

Merece destaque uma história cultural que expressa a resistência do imaginário russo aos ditames eurocentrados da razão acima de todas as outras instâncias de apreensão do mundo, algo que o materialismo socialista não conseguiu apagar por decreto³⁵⁷. Temos diversas influências éticas e estéticas, como a eslavofilia, movimento intelectual do século XIX de forte resistência aos ditames da cultura europeia. Gogól e Dostoiévski eram adeptos. Seus valores, fortes em parcelas da *intelligentsia* russa, traz certa atmosfera ao Sistema e estabelece um diálogo mais nítido com Sulerjítski, uma ponte mais estreita entre essas ideias e o Sistema:

O³⁵⁸s eslavófilos, ao criticarem o racionalismo, estavam em conflito com as correntes da filosofia ocidental, especialmente a do Iluminismo, ou mais tarde o Hegelianismo, mas também se opunham a toda a civilização racionalista do Ocidente na sua visão do homem e da cultura. Estavam convencidos de que isso levou à fragmentação da personalidade em forças espirituais isoladas, cada uma das quais tendendo a ser autônoma, resultando na desintegração tanto individual como de toda a sociedade. A consequência da desintegração interior...foi uma ruptura entre o conhecimento e a

³⁵⁵ Arthur Schopenhauer (1788-1860).

³⁵⁶ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900).

³⁵⁷ No contexto do século XIX russo, AUTHANT-MATHIEU (2007b) nos conta ainda que a espiritualidade é uma resistência ao cientificismo e um progresso científico violento ao ser humano.

³⁵⁸ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1884).

moral. De acordo com os eslavófilos, a civilização racionalista tem um caráter amoral, uma vez que não tinha em conta questões éticas. (OSINSKA, 2013, p. 252) ³⁵⁹

Num solo então bem específico, começo por mapear as condições propícias do início do século XX de onde brotam boa parte do idealismo de uma *intelligentsia* russa que foram transpostas, de certa maneira, para o teatro através do Sistema. No fim do século XIX, uma ideologia materialista e científica colidia com um movimento neo-idealista, que abraçava entusiasticamente o espiritualismo e o oculto.

Em consonância com outros pesquisadores (WARNETT, 2013), destacamos ainda que o início do século XX, na Rússia foi um ambiente favorável para a proliferação de uma série de ideias metafísicas, da teosofia de H Blavátski à antroposofia de Steiner, ao interesse pelo Ioga. Uma Rússia Já propícia então à profusão de ideias e teorias espirituais, que oferece uma cultura de base cristã ortodoxa receptiva ao tipo específico de diálogo metafísico que as correntes do século XX propunham. TCHERKÁSSKI (2019, p. 28) diz:

Já tive oportunidade de discorrer sobre a seriedade do interesse da filosofia oriental na Rússia e sobre o quão profundo era esse interesse, que constituiu no período exatamente após a revolução, trazendo fusões mirabolantes entre os pensadores esotéricos oriental e ocidental. Fiz isso quando escrevi sobre a história da Ordem dos Templários (Ordem da Luz), da qual eram cavaleiros muitos dos artistas da Moscou dos anos 1920-1930, incluindo atores e diretores do Teatro de Arte de Moscou e de seus estúdios.³⁶⁰

O início do século XX, sobretudo a segunda década deste século, que viu nascer o Sistema, tinha como característica então um enorme interesse em assuntos esotéricos. Todo o trabalho de Stanislávski tem como principal motivação a ideia de aperfeiçoamento do ser humano.

Suas teorias e técnicas estão impregnadas por ideias metafísicas ou simplesmente esotéricas. Súler³⁶¹ era próximo de Lev Tolstói, era um tolstoísta convicto.

³⁵⁹ “Les slavophiles, em critiquant le rationalisme, polémiquaient avec les courants de la philosophie occidentale, notamment celle des Lumières, ou plus tard l’hégélianisme, mais ils s’opposaient aussi, par leur point de vue sur l’homme et la culture, à toute la civilisation rationaliste de l’Occident. Ils étaient convaincus qu’elle conduisait à la fragmentation de la personnalité en forces spirituelles isolées, chacune d’elles tendant à l’autonomie, ce qui avait pour conséquence une désintégration tant au niveau individuel qu’à l’échelle de toute la société. La conséquence de la désintégration intérieure (lorsque la volonté résistait à la raison, la raison à la imagination, la foi à la Science, comme le formula Friedrich Schlegel, très apprécié des slavophiles) était une coupure entre la connaissance et la morale. Selon les slavophiles, la civilisation rationaliste comportait un caractère amoral, car elle ne tenait pas compte des questions éthiques”.

³⁶⁰ Entre eles, cita homens e mulheres: Iúri Zavádski, Ruben Síminov, Valentin Smichliáev, Aleksánder Blagonrávov, Lídia Deikub e outros.

³⁶¹ Apelido de L. Sulerjítiski, como também adotaremos.

Vakhtângov praticava ioga e era um estudioso de religiões e filosofias orientais³⁶². Mikhail Tchekhov viria a se tornar teosofista. Madame Blavátski e Ramacharaca, autores ligados à tradição esotérica, tinham tanta influência quanto os filósofos e psicólogos da tradição racionalista europeia. É preciso compreender o Sistema também sob esse ângulo. (VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 46)

Cabe destacar que uma das ideias caras a estas correntes esotéricas que bebem também da teosofia³⁶³ é a própria ideia de ação. O conceito de ação destas doutrinas de muitas maneiras vai contra o senso comum de que um conhecimento espiritual significa uma passividade em relação ao mundo, um "*assistir ao mundo*" sem se implicar nele. De maneira resumida, a ação concreta e criativa no mundo é algo que se faz no presente por alguém mais desperto (e pode-se exercitar esse estado mais desperto de consciência) e que está em contato com o seu espírito. De acordo com a teosofia, a maioria da humanidade viveria influenciado por uma espécie de adormecimento, passando boa parte do seu tempo ou revivendo emoções ou experiências passadas (uma espécie de estado vegetativo, em que as necessidades de sobrevivência como comer, dormir, etc tomam conta de toda energia). E neste estado não podem agir de fato, mas apenas *reagir* às circunstâncias: não podem ser agentes de seu destino, mas espécie de peões oscilando na maré dos acontecimentos. A ação requer capacidade de estar mais desperto e no aqui e agora e um uso da vontade concentrada, algo que nos é dado pela conexão com nosso espírito. Pontuo que essas ideias circulavam pelas correntes esotéricas da época, mas não há evidência de algum apreço especial de Stanislávski por nenh

uma das lideranças destas doutrinas esotéricas - sabe-se ainda que em 1891 ele encena uma peça de Tolstói *Os frutos da Instrução* que teria inclusive sátiras à figura de Madame Blavátski³⁶⁴. Porém, segundo relatos do próprio M. Tchekhov, foi Stanislávski quem o apresentou ao trabalho de Rudolf Steiner - o criador da antroposofia, cuja origem é uma ruptura com a teosofia - a um Michel Tchekhov que então vivia uma grande crise pessoal e com a bebida. TCHERKÁSSKI (2019, p. 11) ressalta o ecletismo do Sistema: "*Stanislávski extraiu informação de todo o corpus de conhecimento acumulado pela humanidade até então*".³⁶⁵

³⁶² Tcherkásski (2019) fala da amizade entre Vakhtângov e M. Tchekhov se aprofundando ao redor da prática de Ioga.

³⁶³ Informo ainda que, coincidentemente, em minha adolescência e juventude li muitos livros da tradição esotérica, inclusive de Madame Blavátski e participava de um grupo de estudos ligados à teosofia e outras correntes esotéricas russas. Quando comecei a conhecer mais do Sistema e suas ideias de ação foi inevitável traçar algumas pontes. Anos mais tarde, nas aulas de E. Vássina descobri o quanto essas ideias não eram alheias ao contexto em que vivia Stanislávski.

³⁶⁴ POLIAKÓV (2020).

³⁶⁵ Destacamos ainda que a monografia de Volkenstein (1922) citada por AUTHANT-MATHIEU (2005b) traz evidências da relação de Stanislávski com a teosofia. SHEVTOSA (2020) dará uma nova perspectiva a estas tendências místicas no Sistema, como já potências implícitas do cristianismo ortodoxo que Stanislávski professava.

A liderança espiritual de Tolstói aparece neste contexto cultural absolutamente receptivo para as interpenetrações arte-espiritualidade e política, buscando se transformar interiormente e exteriormente num camponês: quer instruir os trabalhadores rurais, reformar a educação, critica o modo de vida ocidental urbano, o egoísmo das classes dirigentes, os rituais frios da Igreja Ortodoxa, a instituição do casamento. Adepto do vegetarianismo, da não violência, se opõe à pena de morte, ao serviço militar obrigatório, à autoridade do czar. O tolstoísmo como movimento ético surgido na Rússia em 1880, inspirado nas ideias de amor e aperfeiçoamento de si e da responsabilidade do homem no desenvolvimento multilateral de tudo que existe, influenciou Stanislávski e seus colaboradores mais estreitos.³⁶⁶

A arte, para Tolstói, é um caminho espiritual: na literatura, o autor deve acumular vivências de natureza espiritual e as transmitir para seu leitor. Stanislávski (2016, p. 15), que no seu Círculo de atores amadores, no começo da vida artística, tinha visitado Tolstói (que havia feito uma peça para seus então jovens atores, com a participação até de sua filha Tatiana)³⁶⁷, fala de influências de Leon Tolstói em sua vida, especialmente alertando-o sobre a força do teatro e a maneira como este, afastado de objetivos artísticos, poderia ser contagioso: "*me lembro como León Tolstói, a quem tive oportunidade de conhecer em Perona, em casa de Nikolái Davydor, disse: o teatro é a disciplina artística mais poderosa para nossos contemporâneos*"³⁶⁸. Nas primeiras anotações artísticas de Stanislávski (2016c, p.22), quando começa a escrever sobre o trabalho do ator, identificamos inspiração em Tolstói.³⁶⁹

Portanto, as ideias de autorrealização através da espiritualidade guiavam ainda o imaginário da Idade de Prata Russa (começo da década de 1890-1900 a 1917, com a eclosão da revolução bolchevique). Tolstói e Tchekhov, o autor de fronteira entre o drama e as novas linguagens teatrais, que acelera a própria crise do drama (SZONDI, 2001) e que tanto inspirou o Teatro de Arte de Moscou, e o próprio TAM são, como dissemos, importantes expoentes desta era. Shevtsova também conecta as buscas de Stanislávski especialmente às questões éticas e estéticas da Geração de Prata:

³⁶⁶ SMELIANSKI (1999) aponta ainda influências do tolstoísmo em momentos distintos da cena russa da segunda metade do século XX.

³⁶⁷ Conforme nos conta Nemirôvitch-Dântchenko (1968, p. 335). Stanislávski (1989) também fala da relação com Tolstói, em *Minha Vida na Arte*, especialmente nos seus anos de teatro amador.

³⁶⁸ "Recuerdo como León Tolstói, a quien tuve oportunidad de conocer en Perona em casa de Nikolái Davydov, dijo: "El teatro es la disciplina artística más poderosa para nuestros contemporâneos".

³⁶⁹ Inspira-se nas reflexões de León Tolstói, em *Ressurreição*, sobre a capacidade de mudança do ser humano que será sempre um rio cuja água é a mesma mas cada rio com suas características: "Cada una lleva el embrión de todas las condiciones humanas pudiendo mostrar a veces unas, a veces otras, y pudiendo comportarse con frecuencia de manera completamente distinta a la que es habitual em él, siendo, apesar de todo, la misma persona. Em algunos estas transformaciones pueden ser notables. Dichas transformaciones vienen de causas físicas y espirituales"(STANISLÁVSKI, 2016c; p. 22)

Stanislávski conectou-se profundamente com a ideia de autorealização espiritual de Tolstói, e a ideia da autorealização do ator em uma escala ascendente permeia seu Sistema – como domínio da técnica ('quanto mais destacado o ator, mais ele se interessa na técnica de sua arte'), mas acima de tudo, Stanislávski enfatiza, em termos de evolução e transcendência da 'vida do espírito humano', já que 'nove décimos da atividade do ator é sentir seu papel espiritualmente.'³⁷⁰ (SHEVTSOVA, 2020, p. 116)

NEMIRÔVITCH-DÂNTCHENKO (1968, p. 329-350), embora critique fervorosamente os seguidores radicais de Tolstói, fala dos muitos sentidos em que o autor não só era um parâmetro para boa parte dos criadores da época, que a consciência de ser contemporâneo ao escritor era um privilégio compartilhado por muitos artistas: “*para nós Tolstói era simples, profundamente realista, um extraordinário mestre da criação de personagens, e tão perto de nós, que parecia que com uma leve extensão de nossa parte nos mesmos poderíamos ser Tolstóis*”³⁷¹. Mas ele foi especialmente uma influência enorme para o próprio Teatro de Arte Moscou - não só para as investigações nos estúdios de Stanislávski - revelando os muitos elementos “tolstoianos escondidos no TAM”:

O idealismo de Tolstói, sua relação terna com o ser humano, sua afeição criativa por muitos de seus personagens, mesmo por aqueles em relação aos quais ele não tinha uma atitude totalmente positiva, sua profunda fé de que em todo ser humano existe, apesar de tudo, algo 'divino', seu puro amor pagão pela existência – tudo isso é evidente; e havia também as qualidades bastante evasivas de seu gênio que compunham o célebre encanto de Tolstói, um encanto que envolvia todo o mundo criado por ele com uma luz e um calor peculiarmente alegres. Foi aqui que se formaram os gostos criativos essenciais do nosso teatro. Isso nos ajudou a aceitar Tchekhov; ao mesmo tempo, serviu para tornar o ator hostil a Strindberg e, no final, o deixou igualmente frio para Ibsen, apesar de meu grande esforço para enxertar aquele gigante do norte em nosso teatro.³⁷²

AUTHANT-MATHIE (2011) nos conta que o teatro assume essa liderança no imaginário como “arte nacional” - papel que foi prioritariamente, até então, da literatura no

³⁷⁰ “Stanislavsky connected deeply with Tolstoy’s idea of spiritual self-realization, and the idea of the actor’s self-realization on an ascending scale pervades his System –as mastery of technique (‘the more outstanding the actor, the more he is interested in the technique of his art’), but most of all, Stanislavsky emphasizes, in terms of the evolution and transcendence of the “life of the human spirit”, since “nine-tenths of the actor’s activity is to feel his role spiritually”.

³⁷¹ Ibid, p. 334. “For us Tolstoy was simple, profoundly realistic, an extraordinary master of character, and so near to us that it seemed as if with a slight exertion on our part we ourselves could become Tolstoys”.

³⁷² Ibid, p. 347-348. “The idealism of Tolstoy, his tender relation to the human being, his creative affection for many of his on characters, even for those toward whom he did not have a whole positive attitude, **his deep Faith that in every human being there is, when all is said and done, something ‘divine’**, his pure pagan love of existence – all this is evident; and there were also the quite elusive qualities of his genius which made the celebrated charm of Tolstoy, a charm that enveloped the whole world created by him with a peculiarly joyous light and warmth. It was here that the essential creative tastes of our theatre were formed. This helped us to accept Chekhov; at the same time it served to make the actor hostile to Strindberg, and left him in the end equally cold to Ibsen, in spite my great effort to graft that Northern giant on our theatre”.

século XIX - e no século XX e se torna a ponta da lança de uma vanguarda geradora de formas novas, em que a estética tem a mesma substância que a ética ou à ideologia. Os atores posteriormente formados no Sistema de Stanislávski são herdeiros de uma aprendizagem rigorosa e da transmissão de uma prática alicerçada numa ética e numa “*Vida na Arte*” que transforma tanto o homem como o artista. Um artista não é só um profissional, mas alguém que dedica sua vida a um processo de desenvolvimento de si.

2.4 Um Sistema contemporâneo ao modernismo russo

Culturalmente, estamos dentro da mesma Rússia em que Vassili Kandinsky³⁷³, escreve “O espiritual na Arte”, em 1910, uma das maiores influências artísticas do século XX e da arte moderna e que, embora refutasse qualquer propósito na arte (e neste sentido foi de encontro a Tolstói), era mais um exemplo da tradição de constelar ética espiritual e estética, impulsionando linguagens. A comunicação entre os artistas de diferentes áreas e interpenetrações entre as artes era mais comum entre a *intelligentsia* russa pela forte presença dos salões literários, como nos conta GOUDKOVA (2013, p. 227-239).

Uma tradição própria do século XIX (especialmente na forma de clubes e círculos) e que influencia bastante Nemirôvitch-Dântchenko – cujo conhecimento literário não só nos temas, mas na compreensão das estruturas da obra é uma de suas maiores contribuições ao corpo de conhecimento do Sistema³⁷⁴. Uma cultura ainda presente no início do século XX (prioritariamente como os salões), onde se recitava em versos, improvisava-se em palavras ou músicas, se compunha epigramas, jogavam-se charadas de adivinhação, com direitos à mascaradas e festas, “*os vestígios da cultura russa sobrevivendo na espessura do cotidiano soviético.*”³⁷⁵

Stanislávski ainda mostra um pleno conhecimento dos movimentos artísticos de renovação teatral de sua época, como era de se esperar em um homem culto e interessado pelo mundo. Um diálogo com o Modernismo em outros países e a sua posição firme em relação à renovação do teatro, sempre necessária, apostando, de maneira inédita e única até então na história do teatro, no desenvolvimento do potencial do ser humano:

Alguns imaginam uma nova arte do teatro, outros imaginam novos edifícios teatrais de arquitetura sem igual; outros um estilo pessoal de interpretação em cena,

³⁷³ Vassily Wassilyevich Kandinsky (1866-1944). Nas referências bibliográficas, a obra em espanhol, de 2010.

³⁷⁴ Como veremos melhor no capítulo 4.

³⁷⁵ Ibid, (p.228). “Des vestiges de la culture russe survivaient dans l’épaisseur soviétique”.

abandonando o ator e sonhando com marionetes; outros querem converter o espectador em participante da representação. Mas ninguém tratou ainda de purificar-se e rezar dentro do teatro. A oração apaixonada de uma só pessoa pode contaminar uma multidão da mesma maneira que as emoções de um ator podem fazer algo parecido. Se não existe um ator assim, não é necessária uma nova forma de entender a arte do teatro, já que estas formas seguirão vazias e as pessoas a usarão para novas distrações. Só o espírito puro do ator criará uma arte do teatro digno que se construam novos templos.³⁷⁶ (STANISLÁVSKI, 2016c, p. 107-108)

Para ele, o ator é sempre o elemento de renovação do teatro e a inspiração é metafísica, mas a concretização é através de um caminho prático, o Sistema, que começa a ser imaginado para criar este ator. Uma vez que estas ideias espirituais estão enraizadas na própria origem do Sistema, imaginamos o esforço que fez Stanislávski, especialmente a partir dos anos 1930, para defender seu trabalho das acusações de metafísico. Um esforço que, por outro lado, tinha ao seu lado toda a profunda materialidade do Sistema: ele é algo concreto, inspirado por uma ética que se transforma em linguagem paulatinamente. E profundamente comunitário.

No entanto, apesar de todos os seus voos de imaginação e insinuações do divino e do ‘além’ cósmico, ele estava mais próximo da Terra, com a intenção de estabelecer nela o ator natural e totalmente criativo organicamente dentro de uma comunidade criativa: ator e comunidade, eram mutuamente inclusivos e, juntos, deram ao teatro tanto sua concretude quanto sua dimensão sagrada.³⁷⁷ (SHEVTSOVA, 2020, p. 42).

No caso do teatro, mais que em outras artes, parecemos sempre desconsiderar as tendências culturais da época em que se insere – como se o teatro fosse uma arte tão aut centrada que é desvinculada das correntes do imaginário de seu tempo, se referenciando somente em si mesmo. Situo o começo do Sistema, junto com os primeiros anos do século XX, em meio ao Modernismo que, na Rússia, descreve uma vasta gama de movimentos artísticos e tendências subversivas do realismo ou mesmo um impulso idealista e romântico em direção à abstração.³⁷⁸ Na busca dessa “verdade” por trás da forma a ser revelada pelo processo artístico, um leitmotif da arte russa.

³⁷⁶ “Unos imaginan un nuevo arte del teatro; otros imaginan nuevos edificios teatrales de arquitectura sin igual; otros un estilo personal de interpretación en escena, abandonando al actor y soñando con marionetas; otros quieren convertir al espectador en participante de la representación. Pero nadie ha tratado aún de purificarse y rezar dentro del teatro. El rezo apasionado de una sola persona puede contagiar a una multitud, de la misma manera que las emociones de un actor pueden hacer algo parecido. Si no existe un actor así, no es necesaria una nueva forma de entender el arte del teatro, ya que estas formas seguirán estando vacías y la gente las usará para distracciones nuevas. Solo el espíritu puro del actor creará un arte del teatro digno de que se le construyan nuevos templos”.

³⁷⁷ However, for all his flights of imagination and intimations of the divine and the cosmic “beyond”, he was closer to the Earth, intente on stablishing on it the natural, fully organic creative actor within a creative Community: actor and Community, were mutuallly inclusive and, together, They gave the theatre both its concreteness and its sacred dimensions.

³⁷⁸ MERZON (2005) relaciona já o trabalho específico de M. Tchekhov, um filho do Primeiro Estúdio como inseparável do Modernismo e que antecipa questões da semiótica.

O Modernismo Russo começa, então, no fim do século XIX, e tem o simbolismo como uma das principais expressões. Um modernismo cujas raízes remontam ao Romantismo e as dicotomias e paradoxos: o simbolismo aspirava fundir arte e vida. A arte deveria ser a geradora da vida e a vida, em si, ser vista esteticamente, como um ato criativo e ainda estético. Um anseio, através da criação de obras de arte, de recriar a própria vida, em sua máxima potência.

Neste caminho de se pensar em vida como arte, a ideia do *superhumano*, de Nietzsche é aqui tomada emprestada. Transposta para o mundo criativo é o próprio “*novo artista*” que se buscava na época: plenamente desenvolvido em suas capacidades e capaz de expressar o melhor das possibilidades do ser humano. O caminho então para este novo homem se fundiu com a busca de um criador, por meio da arte, por excelência.

Os simbolistas aceitaram sua doutrina de amor e beleza como unidade manifestada através da incorporação de ideais espirituais e divinos na forma de arte. Ao mesmo tempo, eles aceitaram a filosofia de Nietzsche (1844-1900) de um humano vitorioso e forte...No teatro a questão da criação de um novo homem refletia-se na formação de um novo ator e de um novo meio de comunicação entre o palco e o público.³⁷⁹ (MEERZON, 2005, p. 14-15)

Importante ainda lembrar que a própria experiência e criação por Stanislavski do Estúdio de 1905, e confiado a Meyerhold, visava já desenvolver possibilidades de uma atuação simbolista - após a morte de Tchekhov e o fracasso de Stanislávski na direção de peça de Maeterlinck - e reunia, ao redor de Meyerhold, pintores, compositores e poetas simbolistas. O estúdio é expressão ainda de uma tensão com Nemirôvich-Dântchenko, naquele momento, ao redor de ideias de um teatro realista, segundo Benedetti (2005; p. 4): “*naquela época, Stanislavski, convencido de que o teatro estava afundando em um naturalismo estéril, que mais tarde qualificaria de “veneno teatral”, financiou uma trupe de jovens atores dirigidos por Meyerhold, a quem Nemirôvich-Dântchenko odiava.*”³⁸⁰

Embora a experiência não dure mais que alguns meses, exatamente porque Stanislávski reprova a frágil qualidade dos atores e a onipresença da direção, Stanislávski retoma a ideia da criação de um estúdio posteriormente e desta vez totalmente visando ao desenvolvimento de um ator capaz de lidar com conteúdos complexos e sutis.

³⁷⁹ “Symbolists accepted his doctrine of love and beauty as unity manifested through the embodiment of spiritual and divine ideals in the forms of art. At the same time, they accepted Nietzsche’s (1844-1900) philosophy of a victorious, strong human...In theatre the issue of creating a new man was reflected in forming a new actor and a new means of communication between the stage and the audience”.

³⁸⁰ “à ce moment-là, Stanislavski, convaincu que le théâtre sombre dans un naturalisme stérile, qu’il qualifia plus tard de “poison théâtral” finance une trupe de jeunes comédiens dirigé par Meyerhold que Nemirovitch-Dântchenko détestait”

Mesmo que explícito em “*Minha Vida na Arte*”, parece que não é lido ainda com a devida atenção o namoro e interesse de Stanislávski (1989) com o Simbolismo no momento de criação de seu Sistema, que acontece especialmente depois do fracasso com o estúdio com Meyerhold. Sabe-se ainda que musicistas simbolistas tocavam frequentemente no TAM, convidados por Stanislávski, como Aleksandr Scriabin,³⁸¹ bastante influenciado, por sua vez, pela Teosofia.³⁸² O período em que faz as primeiras formulações do Sistema – entre 1906 e 1912- Stanislávski dirige peças simbolistas e é fundamental para que ele renuncie aos métodos anteriores de partituração da peça, da criação toda centrada no diretor que marca seu primeiro período. Uma nova fase da vida, em que um pouco conhecido Stanislávski propõe vaudevilles – com a leveza e a graça inerentes ao espírito do estúdio que desejará recriar – e forma uma classe de diretores.

Entre as ideias simbolistas contemporâneas ao Nascimento do sistema, destaco ainda as influências de Vladimir Soloviov (1853- 1900) e Viatcheslav Ivanov (1866-1949)³⁸³. O poeta Ivanov tinha a particularidade de buscar uma comunhão entre individualidade e coletivo incomum no movimento simbolista (que não tinha o coletivo normalmente como inquietação). O teatro seria o lugar onde essa comunhão seria possível, um lugar associado a uma função metafísica e religiosa, numa época em que se perdia a fé na religião convencional. Para isso, seriam necessários a volta dos ritos teatrais, tragédias clássicas e mistérios medievais. E, a partir destas tradições, criar um tipo de representação, uma ação coletiva sem separação espectador e ator, em que todos participam de uma liturgia coletiva.

Teatro espiritual, metafísico, mas não religioso! Mundo interior. Uma espiritualidade que pode ser encontrada não nos temas, mas na crença nas infinitas possibilidades – divinas – do ser humano artista.

A morte de Tolstói, em 1911, acelera a criação do Primeiro Estúdio. Como a de A. Tchekov teria acelerado a do Estúdio confiado à Meyerhold.³⁸⁴, numa forte relação do Sistema com os artistas da Era de Prata. A criação do novo homem – encarnado no novo artista de teatro – é uma das principais influências do imaginário cultural da época em Stanislávski e seus colaboradores. A transformação estética, pela primeira vez, tem como elemento chave a

³⁸¹ Alexander Nikolayevich Scriabin (1872-1915).

³⁸² E que o próprio Stanislávski experimentou uma grande crise pessoal em 1906 (num verão finlandês), depois da falência do seu Estúdio piloto e vive, posteriormente, um intenso período de trabalho com obras simbolistas, como nos informa Poliakov (2015, p; 113) (além de Maeterlinck, K. Hamsun, L. Andreïev e mesmo o trabalho com Gordon Craig no Hamlet, de 1912). Stanislávski se aproxima de pintores como Egorov, Oulianov, Doboujinski, Alexandre Benois.

³⁸³ Aliás, poetas admirados por Vassíliev (2007) que revela sua profunda conexão "espiritual" com a era de Prata Russa.

³⁸⁴ Estas histórias serão contadas com mais detalhes neste capítulo.

transformação do ser humano-ator. Finalmente, num exemplo de como sucessores de Stanislávski muitas vezes revelam chaves do Sistema ainda em suas práticas, trago o artigo Vassíliev escreve “A era de Prata”³⁸⁵, em que entendemos como as influências culturais da época atravessavam o imaginário do teatro e resistem aos esforços de apagamento cultural do regime soviético. Vassíliev também procura um novo ser humano através do ator. E não o ser humano fruto do individualismo.

Não uso mais esse homem no teatro. Eu uso a criação. Em que consiste o momento da criação? ... Em termos profissionais, isso se chama reencarnação, passagem para outra substância. Para mim é uma questão nacional. A saída da personalidade da situação que é vinda a criar. A aquisição da totalidade.³⁸⁶ (VASSÍLIEV, 2020, p. 317)

O ser humano no teatro tem um papel único, sendo o criador de formas, bem como o veículo que dá forma e transmite um conteúdo seu às ideias, e ainda provocador também de emoções diretas, não mediadas. Para assumir esse caráter de ser criador e objeto da arte é necessário um “saber ser” específico, para além de uma técnica – uma arte que mais do que outras, por sua especificidade, implica num processo de aprendizado que transpassa as fronteiras profissionais e do artista para chegar no ser humano, em todas as suas dimensões. Ao sugerir que o ator era parte integrante da obra teatral e não seu mero transmissor, Stanislávski abre uma nova fronteira ao teatro:

Essa sugestão liga Stanislavski à ideia de que a arte é mais um processo do que um objeto e à noção comum na fenomenologia do movimento simbolista e na linguística estrutural de que a arte é uma transição entre seus criadores e seu público. ... Finalmente, Stanislavski foi o primeiro a defender apaixonadamente a atuação como uma atividade enobrecedora, uma missão e um papel na vida que resulta em “uma vida na arte” (como ele intitulou sua autobiografia) que pode mudar o ator como pessoa e que tem o potencial para afetar de forma semelhante o público. Essa afetividade é a extensão mais ampla da teoria da catarse de Stanislávski e seu papel heroico para o artista de teatro o vincula a imagens do artista já desenvolvidas na poesia e na ficção de vanguarda de seu tempo. (WILES, 1980, p. 14)³⁸⁷

³⁸⁵ VASSÍLIEV, 2000; p. 317-318.

³⁸⁶ “In teatro non utilizzo più ques’uomo. Utilizzo la creazione. In che consiste il ‘ momento de la creazione?’ ... In termini professionali, questo si chiama reincarnazione, passaggio in un’altra sostanza. Per me è una questione nazionale. L’uscita dela personalitá dalla situazione che si è venuta a creare. L’acquisizione dell’interrezza”.

³⁸⁷ “This suggestion links Stanislavski with the idea that art is more a process than an object and to the notion common in the symbolist movement , phenomenology, and structural linguistic that art is a transition between its creators and its audiences.... Finally, Stanislavski was the first to argue passionately for acting as an ennobling activity, a mission and a life role that result in “ a life in art” (as he titled his autobiography) which can change the actor as a person and which has the potentiality to similarly affect the audience. This affectivity is the broadest extension of Stanislavsky’s theory of catharsis and his heroic role for the theatre artist links him with images of the artist already developed in the avant-garde poetry and fiction of his time”.

Teorias sobre a arte do ator tem uma longa tradição, especialmente as da tradição aristotélica em que a arte é uma cópia da vida. Destaco o Sistema com sua originalidade uma vez que trata-se de um conjunto de ideias que não fala sobre cópia, mas como a arte pode modificar e influenciar a vida. WILLES nos chama a atenção para que vejamos não `o velho Stanislávski`, mas como um impulsionador de uma criativa teoria-prática da atuação:

A inovação da moderna teoria da atuação, começando com Stanislavski é mover a arte da realidade de reflexão para ser um tipo de realidade por si só, capaz de afetar o “mundo real” de que é parte, não uma cópia. A teoria moderna das atuações propõem modelos do que os homens deveriam ser e, portanto, como eles podem pôr em prática na vida.³⁸⁸ (WILLES, 1980, p.4)

2.4.1 Traduções linguísticas e tabus culturais

Entretanto, apesar da importância da ideia de espiritualidade para se entender o Sistema, que não pode ser sangrado de sua complexidade cultural e artística, verdadeiros tabus na concepção contemporânea do mundo ocidental fazem até hoje termos utilizados por Stanislávski sofrerem novas censuras, para além das do regime ou de erros de tradução. Censuras culturais que expressam, no fundo, a fixação na cultura europeia ocidental como o padrão, o metro e a medida das demais, uma cartilha através as quais outros povos são lidos – e um tipo de censura cultural não menos perigosas que outras. Nos novos tabus do século XXI ocidental cientistas podem falar sobre alma com mais liberdade que os artistas... nossa era moderna revela uma pulsão (pouco racional, aliás) por remover o misterioso, o espiritual, o inexplicável do estudo da atuação. De qualquer forma, cada vez mais nos últimos anos aparecem estudos, feitos por pessoas de teatro que refletem sobre esta questão – e não apenas por filósofos. Como se o numinoso ou misterioso realmente fosse algo que o criador e pensador teatral tivesse que se proteger (para se legitimar numa cultura materialista e neoliberal?).³⁸⁹

Afirma-se então que Stanislávski estudou a obra do fisiologista Ivan Pavlov³⁹⁰, sugere-se encontros entre o cientista e o artista para sublinhar as convergências entre o método das ações físicas e a teoria dos reflexos condicionados. Ressalta-se que Stanislavski leu Sechenov³⁹¹ (Os Reflexos do Cérebro), mas 'esquecemos' os livros de Raja Yoga que ele tem em sua biblioteca, seus contatos com teosofia, antroposofia ou

³⁸⁸ “The innovation of modern acting theory, beginning with Stanislavsky, is to move art from reflection reality to being a kind of reality on its own, capable to affect the “real world” of it is part, not a copy. Modern performances theory proposes models of what men ought to be and hence how they might be enacted in life”.

³⁸⁹ Reflito que no Brasil, talvez isso expresse ainda a negação triste das raízes nativas e africanas de nossa cultura que tem o mágico como parte da relação com o mundo.

³⁹⁰ Ivan Petrovich Pavlov (1849 - 1936), fisiologista russo.

³⁹¹ Ivan Michajlovich Séchenov (1829-1905), um pai da fisiologia russa. Só são comprovadas trocas de cartas entre ele e Stanislávski.

psicanálise (através de seu aluno Demidov). Os discípulos da última hora se transformam em propagandistas. Gorchakov³⁹² inventa um teórico do teatro Stanislavski...³⁹³ (AUTHANT-MATHIEU, 2005b; p.33)

Para falar como estas omissões de aspectos importantes do trabalho de Stanislávski não são apenas questões do século XX e da ditadura soviética, nos apoiamos no artigo de MERLIN (2012) e, especialmente, no mais recente livro de SHEVTSOVA (2020, p. 104-109)³⁹⁴.

Merlin nos lembra que em 2008 Jean Benedetti lança os dois esperados livros de Stanislávski “O Trabalho do Ator sobre si mesmo”. Sem desconsiderar o imenso trabalho e serviço realizado por esta tradução direta do russo que pretendia ser mais precisa e sanar imprecisões e omissões que as traduções para o inglês do século XX, reflete: quais novos tabus do século XXI – anglo-saxões (europeus) - agiram como verdadeira censura cultural a ideias centrais do trabalho de Stanislávski, ligados ao desenvolvimento espiritual do ator?

O artigo (MERLIN, 2012; p. 43) mostra que a tradução de Hapgood, de 1936, tão criticada, chega a ser mais fiel para as palavras "dukh" e "dusha" - "*espírito*" e "*alma*" - sempre tão presentes nas formulações de Stanislávski, que aparecem como "espírito, espiritualidade ou alma 130 vezes", que a de Benedetti que, transforma, às vezes, os termos em "psique" ou "conteúdo interior", mas mais frequentemente em "mente". Escondendo o "espírito" e a "alma" que Stanislávski usa, perdemos sentidos, contornos, associação de imagens, reduzindo a riqueza de seu pensamento em relação ao ser humano- ator. Shevtsova (2020, p. 105) também critica que, "*Em Minha Vida Na Arte*", de Benedetti, na tradução inglesa, "espiritual" vira "mental", mudando o sentido de ideias: quando Stanislávski diz "espírito e corpo", por exemplo, a tradução transforma em "corpo e mente".

Parece que o tradutor ficou desconfortável com o uso dessas palavras no inglês atual, como se o embaraço surgisse porque seus leitores supostamente racionais de culturas anglo-saxônicas pragmáticas e obstinadas poderiam ficar constrangidos com tais termos religiosos.³⁹⁵ (Ibid, p. 104)

³⁹² Nikolai M. Gorchakov (1898-1958) que publica uma obra de referência, em 1954, sobre a direção cênica de Stanislávski, com colaborações de Vladimir O. Toporkov, conhecida fora da Rússia especialmente pela versão inglesa: GORCHAKOV, Nikolai, Stanislavsky Directs. New York: Praeger, 1974.

³⁹³ “On affirme alors que Stanilavski a étudié les oeuvres du physiologue Ivan Pavlov, on suggère des recontres entre le savant et l’artiste pour souligner les convergences entre la méthode des actions physiques et la théorie des reflexes conditionnés. On souligne que Stanislavski a lu Setchenov (les Réflexes du cerceau), mais on ‘oublie’ les livres de Raja Yoga qu’il a dans sa bibliothèque, ses contacts avec la théosophie, l’anthroposophie ou la psychanalyse (via son élève Demidov). Les disciples de la dernière heure se muent en propagandistes. Gortchakov invente um Stanislavski théoricien du théâtre...”

³⁹⁴ Que acrescenta informações e dialoga com o artigo de Merlin.

³⁹⁵ “It would seem that the translator was uncomfortable about using these words in current English, as if embarrassment arouse because his allegedly rationally minded readers from allegedly hard-nosed, pragmatic Anglo-Saxon Cultures might be embarrassed by such religious terms”.

A questão que reverbera em Merlin e Shevtsova é: que valores culturais ele usou como medida universal nas opções que fez? Qual gênero, imaginário, etnia, classe social suas opções reforçam e servem culturalmente, privando outro tipo de leitor para quem a arte pode comportar ideias de espiritualidade e modificando o que Stanislávski dizia? Em resposta à própria Merlin que nos relata no artigo, ele diz sucintamente que questões como “*sentir o trabalho espiritualmente*” transposta para “*sentir o trabalho psicologicamente*” são voltadas à busca de interlocução com o público inglês.

Às críticas apontadas por Merlin, SHEVTSOVA adiciona uma questão especialmente cara a esta investigação. O próprio nome de um capítulo inteiro de Stanislávski alterado em seu sentido. Trata-se do capítulo 10, do primeiro volume do "*Trabalho do Ator sobre si mesmo*", que é usualmente conhecido pelo nome de "comunicação":

De grande consequência é como 'comunicação' para a obshcheniye de Stanislávski aparece ao longo da tradução de Benedetti, “An Actor’s Work”, e está no próprio título de seu Capítulo 10. Embora obshcheniye se refira a contatos pessoais, conexão, consciência interpessoal e relações mútuas entre pessoas que 'se juntam', obshcheniye também contém a ideia de compartilhamento de valores, reunião 'espiritual' e comunhão, que é como Stanislávski concebe um trabalho de ensemble. 'Comunhão' está longe de ser sinônimo de 'comunicação'.³⁹⁶ (SHEVTSOVA, 2020, p. 106-107)

Esta da ideia de comunhão a que a pesquisadora se refere é a que permite a criação dos tais *fiões invisíveis* entre os membros de um ensemble, uma comunicação sem palavras. Acrescento às críticas de Shevtsova, no intuito de entendermos melhor a instância normalmente traduzida por “comunicação” em Stanislávski, um esquema que o diretor-pedagogo esboça sobre seu Sistema, em suas notas artísticas do período de 1908-1913: um programa pedagógico desejado para a Escola de Teatro do TAM. Embora a tradução francesa use a palavra comunicação³⁹⁷, o esboço dividido em eixos, deixa nítido que esta instância para Stanislávski pertence ao território d’ “A Técnica Espiritual” (está dentro deste eixo). Há um esboço - esquemático teórico³⁹⁸ - e a expressão em exercícios práticos, entre os quais lemos: “*A rápida mudança de objetos de comunicação (... a aproximação da corrente espiritual durante a*

³⁹⁶ Of great consequence is how ‘communication’ for Stanislavsky’s obshcheniye appears throughout Benedetti’s translation, “An Actor’s Work”, and it is in the very title of his Chapter 10. Whereas obshcheniye refers to personal contacts, connection, interpersonal awareness, and mutual relations between people who ‘come together’. Obshcheniye also contains the idea of a value-shared, ‘spiritual’ gathering and communion, which is how Stanislavsky conceives of an ensemble work. “Communion” is far from being synonymous with ‘communication’.

³⁹⁷ E não tivemos acesso ao original russo destas notas para conferir.

³⁹⁸ Como os de Vakhtângov a que já nos referimos.

comunicação), a formação do processo de comunicação concentrada; realização da comunicação espiritual".³⁹⁹ (STANISLAVSKI, 1997; p. 200).

A tradução de "*obshcheniye*" por comunicação é um padrão em traduções do russo, mesmo as mais recentes, em muitas línguas, desde o momento em que o trabalho de Stanislávski caiu nas mãos de Hapgood. Considero este entendimento de suma importância porque a ideia de "*meio de jogo*", conforme expressa por Vassíliev no capítulo 1, condição para a ação acontecer, requer um tipo de ambiente sutil criado entre o coletivo, mais próximo da ideia de "*obshcheniye*" que de simples comunicação!⁴⁰⁰ A redução do delicado e sutil conceito de ação, para Stanislávski, indissolúvel da completude humana, em que o espiritual faz parte, para a ideia de ação física apenas, se reflete também nas condições de surgimento da ação, quando sequer entendemos elementos sistêmicos fundamentais em sua linguagem.

SHEVTSOVA ainda explica que:

Obshcheniye é a relação gentil e amorosa entre o eu e os outros que une as pessoas no trabalho e no jogo, no lazer e estabelece comunhão entre elas. Obshcheniye no teatro também envolve consciência sensível e capacidade de resposta a um determinado parceiro, sem perder de vista esse parceiro quando uma peça de diálogo é concluída e sem perder de vista os outros protagonistas em ação no palco.⁴⁰¹ (SHEVTSOVA, 2020, p. 115)

Aqui SHEVTSOVA dá um belo exemplo de como uma questão ética se transforma em linguagem para teatro, dentro da proposta deste capítulo. *Obshcheniye* envolve amorosidade, mas também a conexão com os parceiros para além do momento em que o ator detém a fala. E não só. A tradução do capítulo como simples “comunicação” exclui os elementos mais misteriosos, menos passíveis de explicação deste processo comunitário e profundamente ligado à prática teatral. Embora mais difíceis de serem explicados de maneira apenas teórica, a omissão ou transformação da palavra para conceitos mais facilmente digeríveis pela cultura centrada na razão - notadamente a cultura ocidental do norte do planeta – nos afasta da ideia original e do

³⁹⁹ “Le changement rapide d'objets de communication (...l'approche du courant spirituel pendant la communication), la formation du processus de la communication concentrée; l'accomplissement de la communication spirituelle”.

⁴⁰⁰ Vassiliev se refere a condições para a ação sobretudo no teatro de estruturas lúdicas, mas defendo que trata-se de um desdobramento de potências implícitas e-ou escondidas presentes nas experiências do próprio Stanislávski. A criação da ideia de ensemble, por Stanislávski – uma instância éticas e estética- e os experimentos com ele, sobretudo no Primeiro Estúdio, como veremos, abre as possibilidades de pensarmos futuramente num “meio de jogo”.

⁴⁰¹ “Obshcheniye is the kindly, loving relation between self and others that bind people together in work and play, and establishes communion between them. Obshcheniye in the theatre additionally involves sensitive awareness and responsiveness to a given partner, without losing sight of that partner when a piece of dialogue is finished, and without losing sight of the others protagonists in action on the stage”.

tipo de experiência que o Primeiro Estúdio, por exemplo, com sua proposta comunitária, aportou ao Sistema a partir deste conceito e que analisaremos na sequência deste capítulo.

-

Shevtsova em seu livro sempre contextualiza ainda o trabalho de Stanislávski dentro da cultura ortodoxa, e, neste sentido, embora considere a influência da Ioga no Sistema como exercícios para o ator, questiona a atribuição de importância dada por Tcherkásski (2019) ao tema, não considerando o contexto cultural e espiritual de Stanislávski prévio:

Tcherkásski argumenta que ‘o ioga deu a Stanislavsky uma técnica confiável para o desenvolvimento de seus elementos’ (os do sistema). E ele selecionou quatro elementos para pontuar – *obshcheniye*, atenção, visualização e ‘eu sou’ (‘*ya yesm*’). A incongruência aqui precisa ser tratada à luz das seções anteriores deste capítulo, onde *obshcheniye*, atenção, visualização e ‘*ya yesm*’ são mostrados como ideias *profundamente Ortodoxas* que carregam seus próprios meios de fazer dentro de um modo de ser. Meios de fazer constituem ‘técnica’, mas a ‘técnica’, digamos, de *obshcheniye* é desenvolvida por meio de uma compreensão congruente com o pensamento e o sentimento que moldam o fazer; e o pensamento e o sentimento não são redutíveis à ‘técnica’, fora de contexto, por si só. O mesmo vale para o ioga.⁴⁰² (SHEVTSOVA, 2020; p. 114)

Aqui mais uma vez estamos diante de um elemento fundamental e misterioso do Sistema⁴⁰³ a afirmação ‘*Eu sou*’ (*ya yesm*), da tradição eslava espiritual e também de muitas teorias esotéricas contemporâneas da Era da Prata (teosofia, por exemplo). Esta ideia, de profundas conotações metafísicas, que envolve sentidos não só de transformação, fundamental ao teatro, mas também de um sentir a si mesmo ativo e com poder de agir (*samotchúvstvie*) pode passar despercebida em traduções que não dialogam com o poder – espiritual e, porque não, também performativo - desta frase.

A ideia do ‘*Eu Sou*’, numa cultura laica, conversa com o próprio termo performativo, cunhado por AUSTIN (1955) que nasce no terreno da filosofia da linguagem. Em ‘*How to do things with words*’ publicação de conferência dada em Harvard em 1955, Austin se refere a expressões que, pronunciadas em contextos sociais, culturais ou religiosos, são capazes de afetar uma realidade. Elas não se reportam, descrevem ou constata nada, não são falsas ou verdadeiras, mas a pronúncia de determinadas sentenças seriam ação em si, engendrando

⁴⁰² “Tcherkasski argues that ‘yoga gave Stanislavsky a reliable technique for the development of his elements’ (Of the System). And he selected four “elements” as case in point – *obshcheniye*, attention, visualization and ‘*ya yesm*’. The incongruence here needs to be delt with in the light of the preceding sections of this chapter where *obshcheniye*, attention, visualization and ‘*ya yesm*’ are shown to be *profoundly Orthodox* ideas that carry their own means of doing within a way of being. Means of doing constitute ‘technique’ but the ‘technique’, say, of *obshcheniye* is developed through an understanding congruent with the thought and feeling that shape the doing; and the thought and feeling are not reducible to “technique”, out of context, on its own. The same holds for yoga”

⁴⁰³ Rapidamente mencionado no fim do primeiro capítulo nas palavras de Stanislávski (2012).

contratos ou instaurando realidades. Exemplos seriam frases de batismo como: - Eu nomeio este barco Rainha Elisabeth! Ou —Eu aceito! nos casamentos.⁴⁰⁴ . Palavras com poder de ação, de mudança de status, de realidade, tal como um encantamento verbal.

Para um ator que pronuncia o *`Eu Sou`* e sabe e-ou se conecta ainda com a origem espiritual desta frase (e certamente os atores do Primeiro Estúdio sabiam), ela pode comportar ainda um estado especial de conexão com um mistério.

Aqui, nesta interface entre 'natureza' e 'ser humano' reside todo o significado do antigo eslavo eclesiástico *'ya yesm'* de Stanislávski, que Benedetti traduz como 'eu estou sendo', mas que é mais direto ao ponto simplesmente como 'Eu sou'. De importância crucial é o significado desta frase, ignorada por todos os comentaristas em inglês até hoje (e em russo também, entre outras línguas). Stanislávski sabia pelos serviços da igreja, rituais de purificação e outras observâncias religiosas que *'ya yesm'* significa nada menos do que 'eu estou em Deus e Deus está em mim' em espírito e corpo; e a atitude subjacente a *'ya yesm'* é 'estou atento ao meu estado de unidade com Deus'. Sabendo disso, ele não teria usado aleatoriamente uma frase de vibração tão alta (sempre entre aspas para indicar que a havia emprestado). Ao dizer (ou pensar) *'ya yesm'*, o ator reconhece sua aceitação da 'tarefa sagrada' da arte... e sua prontidão para habitar sua 'forma humana divina'. Stanislávski é bastante sutil em sua afirmação de que o espírito se realiza no ator, e isso é de crucial importância, pois o espírito não flutua nas alturas, mas está encarnado – na carne, no corpo, na forma humana.⁴⁰⁵(Shevtsova, 2020, p. 101)

Shevtsova afirma ainda que seu uso secular na profissão de ator permitia na época, tal como mais tarde, manter sua conotação religiosa para aquelas que reconheciam e a aceitavam, ao mesmo tempo que ganhava a aparência de informações leigas, especialmente sob medida para atores, para aqueles que não sabiam.

O *EU SOU* ainda é argumento para Shevtsova (2020; p. 102) descortinar mais elementos da questão da “verdade”, para o Sistema:

‘Eu sou’, então, tem muitas camadas. Denota a ‘existência’ atenta do ator “bem no meio de uma vida imaginada”, como diz Tortsov, e seu ‘viver autenticamente’ ao invés de apenas representá-la. Depois de parabenizar um ator, Tortsov explica por que

⁴⁰⁴ Na minha dissertação de mestrado DIAS, V. C, já fiz paralelos entre alguns exercícios de Alschitz para revelar potenciais das palavras e os trabalhos de AUSTIN (2015, p. 78). A dissertação virou o livro *Frida Kahlo: Calor e Frio – Um caminho para a Palavra Performativa* (2016).

⁴⁰⁵ “Here, in this interface between ‘nature’ and ‘human being’ lies the full significance of Stanislavsky’s Old Church Slavonic *'ya yesm'*, which Benedetti translates as “I am being”, but which is more to the point simply as ‘I am’. Of the crucial importance is the meaning of this phrase, ignored by all commentators in English to date (and in Russian, too, among other languages). Stanislavsky knew from church services, purification rituals and other such religious observances that *'ya yesm'* means nothing less than ‘I am in God and God is in me’ in spirit and body; and the attitude underpinning *'ya yesm'* is ‘I am attentive to my state of oneness with God’. Knowing this, he would not have randomly used a phrase of such high vibration (always in quotation marks to indicate that he had borrowed it). By saying (or thinking) *'ya yesm'*, the actor acknowledges his/her acceptance of the ‘sacred task’ of art ...and his/her readiness to inhabit its ‘human form divine’. Stanislávski is quite subtle in his affirmation that the spirit is realized in the actor, and this is of crucial importance, for the spirit does not float on high but is incarnate – in the flesh, in the body, of the human form.”

completou com sucesso o exercício definido. Ele havia demonstrado que ‘a lógica e a sequência de ações físicas, sentimentos e sentidos levaram o ator à verdade, a verdade trouxe a crença, e tudo isso junto criou ‘eu sou’’. Além disso: ‘Onde estão a verdade, a crença e o ‘Eu Sou’, aí também, necessariamente, está a experiência emocional do vivo’ (perezhivaniye) humana sincera (e não atuante). ‘Verdade’ aqui se refere à performance verdadeira do ator na qual ele/ela acredita ‘sinceramente’, em oposição a uma performance superficial, competente, exagerada ou exagerada na qual o ator não tem nenhum ‘interioridade’ (ou seja, reflexo no coração) investimento; daí a oposição de Stanislávski entre ‘humano’ e ‘interpretado pelo ator’ em sua frase. Tolstói, a quem Stanislavski via como seu mentor, usa a palavra ‘perezhivaniye’ para arte sentida sem afetação, distinta de simulações imitativas ou posturais. A perezhivaniye de Stanislávski também carrega a ideia de que a arte é um processo vivo e mutável, e não uma regurgitação de formas e normas previamente estabelecidas, que se petrificam através da constante repetição automática.⁴⁰⁶(SHEVTSOVA, 2020, p. 102)

Finalmente, a pesquisadora faz uma ponte entre esta instância e o importante papel do que Stanislávski chama de inconsciente ou subconsciente (Stanislávski usa estas duas palavras sem distinção⁴⁰⁷), no trabalho do ator. O aluno diz que sentiu o direito de estar lá fazendo o que fazia e o professor elogia:

Este é um momento muito importante do estado criativo do ator no palco. Tem seu próprio nome especial... ‘Eu sou’, isto é, eu existo. Encontro-me agora, hoje, aqui, na vida da peça, no palco. Este estado é o desdobramento para outro momento ainda mais importante na criatividade, durante o qual a natureza orgânica com seu inconsciente entra naturalmente no trabalho, por si mesmos.⁴⁰⁸ (STANISLÁVSKI (2018, p. 411-12), apud SHEVTSOVA, 2020, p. 103)⁴⁰⁹

Importante destacar que a ideia de “agora” está intimamente ligada, para Stanislavski, ao *Eu sou* e à possibilidade de atuação do inconsciente de forma concreta, visível no mundo.

⁴⁰⁶ “‘I am’, then, is manifold. It denotes the actor’s attentive ‘existence’ in the ‘very middle of an imagined life’, as Tortsov puts it, and his/her ‘living it authentically’ rather than just playing it. After congratulating an actor, Tortsov explain why he had successfully completed the set exercise. He had demonstrated that ‘the logic and sequence of physical actions, feelings and the senses led the actor to truth, truth brought out believe, and all of this together created ‘I am’. Further: “Where are truth, belief and ‘I am’, there too, necessarily, is sincere human (and not actorly) emotional experiencing (perezhivaniye). ‘ Truth’ here refers to the actor’s truthful performance in which he/she believes ‘sincerely’, as distinct from a perfunctory, competent, over-acted or hammed-up performance in which the actor has no ‘internal’ (that is, heartfelt) investment; hence Stanislavsky’s opposition between ‘human’ and ‘actorly’ in his sentence. Tolstoy, whom Stanislavsky saw as his mentor, use the word ‘perezhivaniye’ for unaffectedly felt art, as distinct from imitative or posturing simulations. Stanislavsky’s perezhivaniye additionally carries the idea that art is a living, changing process rather than a regurgitation of previously established forms and norms, which petrify through constant automatic repetition”.

⁴⁰⁷ Repetimos que a escolha desta pesquisa preferencial é traduzir subconsciente por inconsciente, pelo campo de associações que Stanislávski busca ao trazer esta palavra.

⁴⁰⁸ “This is a very important moment of an actor’s creative state on the stage. It has its own special name... ‘I am’, that is, I exist. I find myself now, today, here, in the life of the play, on the stage. This state is the threshold to another, even more important moment in creativity during which organic nature with its subconscious naturally step into the work, all by themselves”.

⁴⁰⁹ STANISLÁVSKI, K. An actor's work: a Student's diary. Tradução de Jean Benedetti. London and New York, Routledge, 2008. (Entende-se que tratam-se dos mesmos textos fragmentados acrescidos pelos editores a uma espécie de epílogo do segundo volume de *O trabalho do ator sobre si Mesmo*, que só apareceu na Primeira versão em russo, conforme já relatamos, com apoio referencial de Vássina e Lábaki 2015).

A criatividade, embora não abra mão completamente da razão, não vem da mente, mas de um poder de conexão de elementos no inconsciente.

O Estado de Eu sou é ainda, para Knebel (2016, p. 130) um resultado desejado de um caminho em que o ator torna seu o texto do autor através de uma progressiva aproximação com o personagem.

Questões como essas – das dificuldades todas relacionadas à fidelidade das palavras nos documentos de Stannislávski dentro e fora da URSS - ainda legitimam nossa busca, mesmo na atualidade, de buscar elucidar aspectos específicos e que compreendemos como fundamentais para entender o inter-relacionamento de elementos do sistema através de colaboradores e sucessores de Stanislávski.

Especialmente porque "comunhão", "Eu Sou" e a indissolúvel relação do ator com o espírito são elementos nem sempre observados no Sistema. E fundamentais para entendermos, de maneira mais ampla, a ação cênica.

Adicionalmente, acrescento um email trocado com SHEVTSOVA, em janeiro de 2023, em que compartilho estas questões, no período final de escrita já desta tese, em que exatamente os temas que ela me sugere já estavam constelados neste capítulo e a pesquisadora, uma das atuais maiores conhecedoras do legado de Stanislávski hoje, confirma:

A ação em Stanislavski só pode ser espiritual e sempre integral na e com a articulação física. Isso porque, para Stanislávski, o ser humano que é o ator, como continuo dizendo em meu livro, é um todo integrado no qual o espírito se entrelaça. ... já que nada em Stanislavski pode existir sem o espírito. Veja como eu discuto 'ya yesm', o 'divino' e a 'comunhão', que tem sido mutilado em todas as traduções que consultei e especialmente, mais prejudicialmente, nas traduções inglesas. ... **Os Études foram desenvolvidos no Primeiro Estúdio como princípios para a ação cênica.** Eles são o núcleo, o núcleo indispensável da linha de ação física... Deve ficar bem claro, então, que eu NÃO penso que o 'método de ação física' foi 'inventado' no último estúdio.⁴¹⁰

A parte grifada refere-se à resposta direta de uma questão: se nos études do Primeiro Estúdio já tínhamos - como se depreende do material analisado, especialmente com

⁴¹⁰ INFORMAÇÃO PESSOAL. Email recebido em 27-01-2023, com respostas às perguntas que lhe fiz em 24-01-2023

"Action in Stanislavsky can only be spiritual and always integral in, and with, physical articulation. This is so because, for Stanislavsky, the human being who is the actor, as I keep saying in my book, is an integrated whole in which spirit is interlaced... It is the key and the fulcrum of my whole book since nothing in Stanislavsky can be without the spirit. See how I discuss 'ya yesm', the 'divine' and 'communion', which has been mutilated in all the translations that I have consulted and especially, most damagingly, in the English translations. Again read closely what I say in my all too short section on mistranslation. Études were developed in the First Studio as principles for scenic action. They are the kernel, the indispensable kernel of the line of physical action, shuck is also why I link the first and last studios. I do not hammer home this idea in my book because it is so tightly interwoven that I suppose I expect me reader to reread and keep linking with me. It should become quite clear, then, that I do NOT think that the 'method of physical action' was 'invented' in the last studio".

Vakhtângov, M. Tchekhov e Markov (1934) - a constelação da supertarefa (ligada ao motivo pelo qual o autor escreve o texto ou a própria Individualidade criativa do autor), com a super-supertarefa do ator (o porque do ator fazer teatro ou, em aquilo que pode ser formulado também como a individualidade criativa do ator capaz de fazer um diálogo com a do autor⁴¹¹) e a ação transversal? Para Shevtsova, os études ou improvisações sobre uma estrutura já eram prática desde o Primeiro Estúdio. Visando a emergência da ação.

-

Entre os estudiosos do sistema, há ainda uma corrente que professa que paulatinamente Stanislavski se "educaria" no socialismo, vivendo o regime ao longo de sua vida, se distanciando das bases espirituais do sistema. Certamente encontramos nos anos de vigência da ditadura um Stanislávski que pensava se suas palavras e mesmo opções estéticas seriam aceitas dado o duro papel da censura soviética não só impedindo manifestações simbólicas como...assassinando artistas considerados "inimigos" do regime.

Sobre sua posição inicial em relação aos eventos políticos e sua relação com o teatro, destaco aqui uma correspondência à atriz Vera Kotliarevskaja (Vassilievna), de 1917 em que ele assim se expressa:

...a revolução é a revolução. Uma doença perigosa. Não se desenrola como um belo sonho, mas semeia horrores e abominações. Chegou a nossa hora. É necessário o quanto antes e da forma mais enérgica proceder à educação do sentido estético. Ela é a única em quem eu acredito. Ela é o único repositório de uma pequena partícula divina. A guerra e a revolução devem ser estéticas. Para que possamos viver.
⁴¹²(Stanislávski, 2018, p. 289)

Isso não significa uma posição apolítica, mas uma relação com sua arte que não necessariamente "educaria" a população pelos temas e materialismo envolvido. Mas um entendimento que este território da experiência humana talvez não devesse ser assunto de censores...dificilmente se concebe um Stanislávski como eterno pesquisador e eternamente insatisfeito com o já obtido em detrimento do novo - aquilo que o marca e é um gérmen que ele passa para a ideia teatral russa e o teatro do futuro - como um homem que sabe e tem uma resposta de como "educar" a população e vai usar sua arte não para descobrir algo, mas para ensinar um conhecimento pronto. Essas ideias se chocam frontalmente com a sua postura como artista investigador ao longo da vida.

⁴¹¹ Veremos melhor em M. Tchekhov e Vakhtângov, no capítulo 3.

⁴¹² "la Revolution est la révolution. Une maladie dangereuse. Elle ne se déroule pas comme un beau rêve, mais sème horreurs et abominations. Notre heure est venue. Il faut au plus vite et de la manière la plus énergique procéder à l'éducation du sens *esthétique*. Il est le seul auquel je crois. Il est le seul dépositaire d'une petite particule divine. Il faut que la guerre et la révolution soient *esthétiques*. Alors, on pourra vivre"

E ainda resta, talvez, a pergunta se a própria necessidade de olhar para seu trabalho de forma que pudesse se manter dentro dum regime totalitário e materialista não tenha dado impulsos para algumas descobertas de suas últimas fases? Cinco anos antes de sua morte, escreve à Górkí uma carta falando sobre o papel do TAM nos novos tempos, com palavras diferentes das que usava antes, mas com subtextos já ouvidos: *“sem correr atrás da produtividade, ou como fazem outros teatros, tentando dar respostas rápidas, e portanto transitórias, às questões atuais, (correr) sem pensar em um aprofundamento artístico.”*⁴¹³ (STANISLAVSKI, 2018; p. 550). E continua:

Quero um teatro que pense ao invés de registrar os fatos. Digo com toda sinceridade: não quero outro papel para mim hoje, quero passar o resto dos meus dias treinando o ator e aprofundando meu domínio do jogo para transmitir o que o homem de hoje sente e pensa profundamente, fortemente.⁴¹⁴ (IBID, p. 551)

Aqui temos sim um Stanislavski falando não da vida do espírito humano, mas do homem de hoje. Mas tão significativo quanto, é a busca do seu caráter “profundo”, não na superfície ou seu teatro como diário de fatos. Me parece escapar na linguagem a eterna busca pela vida interior do homem – escondida e forte...e seu interesse incessante, mesmo já sendo um artista consagrado, na pesquisa e pedagogia teatral...

--

PARTE 2

2.5 Stanislávski - o eterno rebelde que quer inventar tradição: uma breve história dos primeiros estúdios

...estamos compondo o novo repertório para a próxima temporada, e me sinto inquieto. O medo de se repetir, o medo de estagnar são fontes de preocupação e sofrimento. Por que essa preocupação?... Porque o público não aprecia nossos esforços? Claro que não. Seriam pensamentos criminosos para um artista experiente que só trabalha para a arte... É de nós mesmos que temos medo, temos medo de perder a confiança em nós mesmos, de não estar à altura.⁴¹⁵

⁴¹³ “sans courir après la productivité, ou comme le font les autres théâtres, essayer de donner des réponses rapides, et donc transitoires, aux questions de l’actualité, sans penser à un approfondissement artistique.”

⁴¹⁴ “je veux un théâtre qui pense au lieu d’enregistrer les faits. Je le dis em toute sincérité: je ne veux pas pour moi d’autre rôle aujourd’hui, je veux passer le restant de mes jours à former l’acteur et à approfondir la maîtrise du jeu afin de transmettre ce que l’homme de aujourd’hui ressent et pense profondément, fortement”.

⁴¹⁵ “...nous sommes en train de composer le nouveau répertoire pour la saison prochaine, et me voilà mal à l’aise. La peur de se répéter, la peur de stagner sont de sources d’inquiétude et de souffrance. Pourquoi cette inquiétude?...Parce que le public n’apprécie pas nos efforts? Bien sûr que non. Ce serait des pensées criminelles

(STANISLAVSKI, 2018; p. 88). (Correspondência à atriz Vera Vassilievna, em 1901)

O Fim do século XIX vivenciava mais uma crise do teatro e a sensação de perda de seu sentido por alguns criadores e pensadores insatisfeitos com os modos de produção correntes, que passa não só por críticas aos dramaturgos, diretores e atores e às peças encenadas, mas abarca ainda os modos de trabalho, às questões de gestão econômica do teatro, o teatro visto como negócio e apenas divertimento, até à relação com o público.

O Teatro de Arte de Moscou, fundado em 1898 por Stanislavski e N. Dântchenko como primeira resposta a esta crise, rapidamente, no começo do século XX, por causa de seu sucesso já não era o lugar da pesquisa de Stanislávski. Suas necessidades econômicas, de produção, com peças apresentadas cotidianamente, deveres múltiplos e um orçamento previamente fixado e calculado davam pouca margem às experimentações que Stanislávski desejava ainda fazer. Ele sonha com um lugar que seria nem teatro pronto a funcionar, nem escola para iniciantes, mas laboratório de experiências para artistas mais ou menos formados, que começa a ganhar forma em 1905, mas somente em 1912 encontra as condições propícias para existir, com a parceria inestimável de Sulerjítiski e Vakhtângov. E a invenção de um elemento fundamental para a pesquisa em teatro: a comunidade de criadores que se reconhece como tal. E que funda sua autonomia e identidade se inscrevendo numa tradição de um novo tipo, que ela ajuda a criar.

O Estúdio de 1905 - o fracasso que abriu uma nova era no teatro

O Teatro-Estúdio de 1905 inaugura a histórias dos laboratórios do século XX, ainda que tenha durado apenas um ano e não tenha sido considerado como o Primeiro Estúdio de Stanislavski, que só nasce em 1912. Era ainda um território de experimentação e talvez nem Stanislávski nem Vsiévolod Emílievitch Meyerhold tinham uma ideia nítida do que realmente ele deveria ser e menos ainda um imaginário comum. Sem se assemelhar a nada conhecido até então, abre um novo espaço: ao mesmo tempo que físico, também um território imaterial inédito no teatro.

Acredita-se que Meyerhold tenha proposto o nome estúdio, tirado das artes plásticas, unindo a ideia de atelier e escola, oficialmente “Teatro-Estúdio”. Apesar do fracasso e anulação das apresentações públicas, neste espaço que não durou sequer 12 meses, suas glórias póstumas

pour un artiste expérimenté qui ne travaille que pour l’art...C’est de nous-mêmes dont nous avons peurs, nous craignons de perdre confiance en nous moyens, de ne pas être à la hauteur”.

e o caminho que abriu para o teatro futuro - inventando um lugar impensado até então e que foi um dos pilares da história teatral do século XX – foi imenso. O estúdio é como um primeiro ancestral de uma ideia de teatro que atravessou o século e chegou até nós.⁴¹⁶

A crise que Stanislavski vivia com os modos de produção do Teatro de Arte, a morte recente de A. Tchekhov, autor de seu teatro e o fracasso da encenação de 3 curtos dramas, com fortes elementos simbolistas, de Maeterlinck, em 1904 (Os cegos, Interior e Intruso) são um impulso adicional e um sinal de alarme para Stanislávski sobre os limites de seu saber. O TAM pesquisava o desenvolvimento “da linha do fantástico” por meio da dramaturgia simbolista: queria meios, formas e procedimentos para imaterializar o irreal no teatro (STANISLÁVSKI, 1989; p. 476). O próprio trabalho com aquilo que está escondido, sob o texto tchekhoviano⁴¹⁷, na fase anterior, desperta a intuição de Stanislávski para este novo desafio: “encontrar, junto com as novas tendências na literatura dramática, novas formas correspondentes de arte dramática”. (STANISLÁVSKI, 1953, p. 175 apud BATCHÉLIS, 2011, p. 32).⁴¹⁸

Para a renovação de sua linguagem, Stanislávski aposta numa estratégia que utiliza mais vezes na vida, posteriormente: recorreu à juventude. E, na liderança, a um elemento exterior, que, por sua vez, conhecia bem o Teatro de Arte de Moscou, teatro a que foi ligado de 1898 a 1902, e cuja parceria complexa e não sem tensão ainda às vezes é pouco compreendida.⁴¹⁹ O mesmo Meyerhold, que na encenação de sucesso d'A Gaivota, do TAM, era o Trepliov, de Tchekhov, que anunciava seu manifesto: *precisamos de formas novas. Formas novas são indispensáveis e, se não existirem, então é melhor que não haja nada.*⁴²⁰: Meyerhold, que depois do sucesso no TAM, trabalhava na província. E oferecia vantagens para Stanislávski: a experiência na encenação de peças de novos dramaturgos, notadamente simbolistas e, neste sentido, muito mais “familiarizado” com as exigências destes textos que o então Stanislavski.

O estúdio se fixa num teatro antigo de 663 lugares na rua Povarskaïa⁴²¹, e as despesas de 9000 rublos anuais para o aluguel ficam à cargo de Stanislavski, pessoalmente (ao final Stánislavski investe 45 000 rublos na experiência e a financia totalmente). Para Stanislávski, o Teatro Estúdio deve seguir o modelo do TAM e, especialmente, servir ao projeto mais velho.

⁴¹⁶ Reflito que, como expoente de um teatro de grupo de São Paulo, a Estelar de Teatro, minha prática tem parentescos com esta ideia centenária.

⁴¹⁷ Falaremos mais sobre o assunto no capítulo 4.

⁴¹⁸ K.S. Stanislávski, Riétchi, Bessiédy. Pisma (Discursos, Conversas, Cartas).Moscou, 1953, p. 175.

⁴¹⁹ BATCHÉLIS (2011; p. 26) afirma que a pouca compreendida relação artística entre Stanislávski e Meyerhold é “um problema-chave para toda história do teatro russo da primeira metade do século XX”. E que “Stanislávski e Meyerhold atacaram o problema do ator em cena, da verdade no palco e da figura do palco por extremidades diferentes” p. 45

⁴²⁰ Tchekhov, A. A Gaivota. Tradução e prefácio Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

⁴²¹ Mesma rua da Escola de Arte Dramática de Anatoli Vassíliev, em seu segundo endereço, em Moscou.

Meyerhold têm outras ideias e embora não discorde que seja uma filial do Teatro de Arte de Moscou, considera o espaço um provocador do TAM para que a trupe se renove e siga os caminhos da pesquisa e da vanguarda, se afastando das formas ultrapassadas (o que, para Meyerhold, significava inclusive o naturalismo dos primeiros anos daquele teatro).

Stanislavski, por sua vez também quer a renovação da arte: mas aposta especialmente nas formas novas dramáticas e novos procedimentos de interpretação. Para ele, o teatro estúdio seria ainda, especialmente um espaço de pesquisa livre de Nemirôvitch- Dântchenko (com quem começa a expressar uma tensão que dura toda a vida) e as necessidades econômicas do Teatro de Arte de Moscou.

Meyerhold escreve o programa que nomeia “Projeto de uma nova trupe dramática próxima do Teatro de Arte de Moscou” (MEYERHOLD, 1973; p. 64-66) em que coloca um repertório de cerca de 20 peças com autores já conhecidos do TAM e autores simbolistas e anuncia 12 criações para a estação que se segue, além de noites poética e musicais. Os atores jovens, que estudaram com Meyerhold (na Confraria do Drama Novo e na Escola do Teatro de Arte, criada em 1901), bem como de outras escolas de Moscou e São Petersburgo são chamados. A organização se assemelha a do TAM, com justaposição de diferentes sessões, como a literária dirigida pelo Escritor Valeri Briousov⁴²², um dos principais expoentes do movimento simbolista, uma musical dirigida pelo compositor Ilya Satz⁴²³ que tem, ele mesmo um estúdio de música experimental para trabalhar expressividade e plasticidade, conceito importante para os novos tempos e uma sessão de artistas do movimento modernista russo (especialmente ligados à revista de São Peterburgo “o Mundo da Arte”). A direção artística é de Meyerhold e Repman⁴²⁴ e Briousov. Stanislávski e Meyerhold são dois dos quatro membros da direção administrativa, sendo o segundo o único remunerado⁴²⁵.

O rico empresário Savva Mamontov⁴²⁶ foi nomeado conselheiro do Estúdio, com sua experiência em organizar, entre 1880 e 1890, um círculo de artistas fundamentais para a vida cultural russa do fim do século XIX, com pintores, escultores, musicistas, historiadores de arte e atores como Stanislávski. Relato tudo isso para que possamos compreender como essa junção de artistas no estúdio não pode ser lida fora também das ideias modernistas que fervilhavam na

⁴²² Valeri Iácovlevitch Briusov (1873-1924).

⁴²³ Ilya Satz (1875-1912). Será um parceiro importante depois de Sulerjítiski e Stanislávski nos próximos anos.

⁴²⁴ Albert Hristianovitch Repman (1834-1917).

⁴²⁵ A direção administrativa é de Stanislávski, Repman, Popóv e Meyrhold.

⁴²⁶ Savva Mamontov (1841-1918).

época – ideais como a união das artes e de certa forma conectados com experiências que remontam aos salões literários artísticos da Rússia do fim do século XIX.⁴²⁷

Uma organização ligada menos a direção e visão de um só nome, mas um coletivo de artistas buscando dialogar e fomentar a arte de seu tempo. A influência das artes visuais no trabalho deste estúdio é enorme e merece mais investigações, que fogem ao escopo desta pesquisa.

O impulso inovador, portanto, vem da questão das formas de representação e é dado pelos pintores. Eles rompem com a decoração naturalista arquitetônica para substituir a tela pintada sugestiva em vez de figurativa. Mas, fundamentalmente, sua abordagem, feita de tentativa e erro, rupturas, tentativas e fracassos, passa a permear a totalidade do trabalho do estúdio, em particular em *A morte de Tintagiles*⁴²⁸. A peça não é mais o fim, mas o pretexto para um trabalho de fundo, no modelo das outras artes: as leituras de poemas ou textos teóricos de Maeterlinck, preparatórios para *A Morte de Tintagiles*, são assimiladas por Meyerhold no que é um estudo para um pintor ou um exercício para um músico”⁴²⁹ (WARNET, 2013, p. 62)

Aqui vemos a própria inspiração para o já mencionado *étude*, o termo tirado do francês e emprestado ao vocabulário das artes plásticas e da música: desde o século XVII um *étude* é uma representação pictórica constituindo um ensaio; ou um exercício (como um trecho de Chopin, por exemplo) em que um músico exercita um pedaço, uma dificuldade a ser aberta: traz a ideia de uma tarefa específica, um trabalho concentrado sobre um tema. O *étude* será desde então importante na tradição pedagógica russa, assumindo diferentes formas e propósitos.

Meyerhold, longe de se guiar só pela inspiração, quer evitar todo condicionamento dos velhos métodos, quer experimentar nos domínios de uma ruptura com as tradições do Teatro de Arte de Moscou. Desenha como pintor o movimento dos atores no espaço, acompanhados da Música de Ilya Staz: eles desaceleram, param de repente a encenação. O trabalho sobre Maeterlinck é uma experimentação sobre a forma, e não sobre as emoções. Ao “Teatro da imobilidade”, deve corresponder uma dicção não naturalista- os atores devem ler os versos em francês e russo – a musicalidade na dicção deve ser paralela à plasticidade do movimento.

⁴²⁷ A experiência dos salões literários era cara à Stanislávski, conforme *Minha Vida na Arte* (1989). Nos conta que o amor à vida comunitária, o espírito mesmo de uma comunidade de criadores em que as artes se encontram graças a concentração em um mesmo lugar e tempo, incluindo o da vida privada, os artistas de diferentes disciplinas e o diálogo entre as artes transformavam estes encontros em verdadeiros ateliers.

⁴²⁸ Um texto do simbolista Maeterlinck.

⁴²⁹ “L’impulsion novatrice vient donc de la question de formes de représentation et est donnée par des artistes peintres. Ils rompent avec le décor naturaliste architecturé pour y substituer la toile peinte suggestive plutôt que figurative. Mais plus fondamentalement leur démarche, faite de tâtonnements, de ruptures, d’essais et d’échecs, vient impregner la totalité du travail du studio, notamment sur *La Mort de Tintagiles*. La pièce n’est plus la finalité, mais le prétexte d’un travail de fond, sur le modèle des autres arts: les lectures de poèmes ou de textes théoriques de Maeterlinck, préparatoires à *La Mort de Tintagiles*, sont assimilées par Meyerhold à ce qu’est une étude pour un peintre ou un exercice pour un musicien”.

Estuda plasticidade e ritmo do gesto, e dissociação entre dicção, movimento e música. E quer um teatro consciente de suas convenções.

Mas o estúdio da rua Povarskaia fracassa em seus planos iniciais. Tem contradições internas difíceis de serem assimiladas – especialmente se é um laboratório para atores, como queria Stanislávski, ou para o diretor, como deseja Meyerhold. Durante as primeiras apresentações públicas da peça de Maeterlinck (*A Morte de Tintagiles*), feita para um público de homens das letras e do teatro, Stanislávski se inquieta com o escuro, com a impossibilidade de ver o rosto dos atores – a encenação privilegia o cenário dos pintores modernistas da trupe⁴³⁰, que defendiam que a luz estragaria o senso artístico de sua proposta, feito para a penumbra.

Stanislávski, Meyerhold e Valeri Briousov concordaram que a dificuldade dos atores de se desfazer das convenções oriundas e difundidas do Teatro de Arte de Moscou era uma das principais fontes do fracasso (o que, possivelmente, impulsiona ainda mais Stanislávski para criar seu Sistema...e o experimentar com atores jovens): reforçando sua ideia de que a nova arte precisa de novos atores que têm uma técnica totalmente nova, já que *"àquela altura o diretor de cena só me interessava na medida em que fosse útil ao trabalho criador do artista e não em que lhe ocultasse os defeitos.* (Stanislávski, 1989, 396)

Meyerhold também chega às conclusões semelhantes: a união de elementos díspares – a dramaturgia simbolista, os pintores modernistas e os atores formados no TAM também o alertaram para a necessidade de primeiro formar um *ator novo* e, depois lhe propor novos objetivos. Stanislávski interrompeu as apresentações públicas seguintes da peça. Além das tensões internas relatadas, os eventos políticos na Rússia - a Revolução de 1905 que anunciava as grandes mudanças de 1917 - fecham o estúdio.

Apesar de sua curta duração no tempo, o estúdio de 1905 é o precursor de uma das maiores mudanças na história do teatro do século XX: a experimentação teatral dentro de laboratórios e as questões sobre quais as formas que a pesquisa de linguagem em teatro deve assumir. Para Meyerhold, este estúdio foi a fonte de tudo que os teatros de vanguarda introduziram na sequência na fecunda cena russa. Um legado de Stanislávski- Meyerhold⁴³¹. A ideia de estúdio inspirou os grandes laboratórios teatrais de renovação de linguagem teatral espalhado por vários países, ao longo de todo século XX e cronotopos que criaram a própria noção de escrita cênica – o trabalho de diretores e atores no palco.

⁴³⁰ Sapounov e Soudeïkine.

⁴³¹ Eles se encontram numa parceria criativa novamente no fim de suas vidas, em 1938, quando Stanislávski convida Meyerhold para dirigir com ele em seu Teatro de Ópera, desdobramento do Estúdio de Ópera do Bolschói, mencionado. Vakhtângov foi um elemento ativo da reaproximação dos dois, que acontece 16 anos depois de sua morte.

Esse erro tão fecundo coloca Stanislávski então definitivamente em sua principal rota de pesquisa: o caminho criativo do ator. Para Mollica (2007, p. 71 e 72), os cânones do jogo existentes, que Stanislavski começa a sentir como algemas, revelam seus limites quando confrontados com a nova dramaturgia. No estúdio com Meyerhold, ele percebe que os importantes meios fornecidos pela pintura ou técnicas cenográficas não ajudaram a dar uma nova dimensão ao ator; ele permaneceu incapaz de processar a complexidade de seu trabalho criativo. Será a partir dessa experiência que Stanislavski redefinirá, com mais precisão, seu principal polo de interesse: a criatividade do ator como centro do complexo acontecimento teatral. Seu intenso trabalho na arte do ator começa precisamente na sequência. É por meio do trabalho nos estúdios que Stanislávski traz ainda elementos da psicologia do ator e do diretor para o centro da vida teatral, nas palavras de SCHINO (2010, p. 206) *“preocupando-se não somente com o impacto que uma performance pode causar, mas também com a esfera teatral que começa na vida diária do ator e chega até o seu trabalho”*.

A ideia vai amadurecer anos mais tarde, num projeto mais ambicioso. O primeiro estúdio que nasce em 1912 não visa “apagar incêndio” ou resolver um problema pontual (a dificuldade do TAM com textos contemporâneos, na época simbolistas ou menos realistas), mas sim realizar um projeto de longo alcance: criar uma técnica de jogo do ator que permita seu estado criativo. Se valendo do desenvolvimento do próprio Sistema, mas especialmente do entusiasmo de dois grandes parceiros de Stanislávski: Vakhtângov e Sulertjiiski. Ele quer romper com o amadorismo, a subjetividade excessiva, a falta de linguagem, a dependência do acaso no trabalho do ator e busca um caminho, uma gramática. Mesclando de maneira idiossincrática um modelo tirado das ciências experimentais e um universo ético metafísico indissociável de sua personalidade e trabalho, Stanislavski sonha que seu sistema possa ser experimentado no que chama de Primeiro Estúdio, colocando à prova suas hipóteses para que possa generalizá-las na forma de leis cuja inter-relação e totalidade formem um todo – sistêmico – coerente.

Um salto na arte do ator que se faz elevando o status do ator a um artista, com objetivos mais altos que simplesmente fazer uma peça ou lutar por seu sustento e carreira. Estimulando-o a ser um verdadeiro criador e de vanguarda, com um trabalho constante e um pesquisador. Não se trata de uma técnica, mas a técnica de todas as técnicas: o questionamento maiêutico. O inacabamento é chave do sistema: a própria experiência laboratorial que comprovaria as hipóteses de Stanislávski estariam sempre em reconfiguração e pesquisa.

2.5.1 Um caldeirão artístico & uma carga que explode na cena futura – o primeiro estúdio

Todos ensinam meu Sistema, mas tenho apenas dois discípulos, Sulerjítiski e Vakhtângov. Os outros fizeram algo próprio e passaram essa ladainha como meu Sistema.⁴³²
(STANISLÁVSKI, 1986, p 293 apud AUTHANT-MATHIEU, 2005b p. 29)⁴³³

Uma vez que os primeiros grandes professores do Sistema foram Sulerjítiski e Vakhtângov, e dado o papel do professor fundamentalmente como experimentador nesta abordagem, é difícil separar as contribuições dos grandes artistas parceiros de Stanislávski do campo de conhecimentos do Sistema. Vakhtângov, inclusive, menos conhecido no Brasil, embora tenha desenvolvido uma série de divergências no final de sua curta vida com o mestre, (abrindo muitas imagens para o teatro russo de estruturas lúdicas do fim do século XX) foi, inegavelmente, um dos mais importantes e ardentes impulsionadores e experimentadores do Sistema, levando a premissa laboratorial do próprio Stanislavski ao extremo: experimentar, aceitar ou refutar as sus propostas.

O primeiro estúdio foi concebido em 1912, mas aberto em 1913 como escola de ator, lugar de exploração de um método de aprendizagem e exploração do jogo do ator, em gestação. Associa um projeto humano e artístico numa célula de dimensões reduzidas. Abre espaço para grandes legados da pedagogia russa, a comunidade artística, ou o ensemble, sob a direção determinante da personalidade de L. Sulerjítiski, um dos primeiros a compreender o grande projeto artístico e humano de Stanislávski no Sistema e que clamava um teatro da inocência.

O primeiro estúdio por fim consegue materializar um movimento embrionário do Estúdio de 1905 – mas com características bem próprias como a determinação de um espaço de pesquisa dedicado ao desenvolvimento da arte do ator e com o objetivo de experimentar e validar o Sistema. Ele dá a uma geração de atores jovens novos valores na história teatral, insuflados por um forte espírito comunitário proposto pela liderança de Sulerjítiski.

Estudar o primeiro Estúdio significa lançar luz sobre um momento essencial da cultura teatral do século XX; uma época em que as práticas e o mito do Primeiro Estúdio foram encorajamento para homens das mais diversas culturas, que se dedicaram à busca de uma forma de pensar e fazer teatro diferente.⁴³⁴ (MOLLICA, 2007, p. 69)

⁴³² “Tout le monde enseigne mon Système, mais je n’ai que deux disciples, Soulerjitski et Vashtangov. Les autres ont fabriqué quelque chose de leur crû et font passer ce galimatias pour mon Système”.

⁴³³ Notas escritas entre 1926 e 1928 in K. Stanislavski, *Iz Kapinsnykh Knijek*, t. 2, Moska, VTO, 1986, p. 293.

⁴³⁴ “Étudier le premier Studio signifie mettre en lumière un moment essentiel de la culture théâtrale du xxe siècle; un moment où les pratiques et le mythe du premier studio ont été un encouragement pour des hommes aux cultures les plus diverses, qui se sont consacrés à la recherche d’une façon de penser et de produire différemment le théâtre.”

Leopold Sulerjítiski, um grande cocriador do Sistema, vem sendo conhecido fora da Rússia nos últimos anos como uma das personalidades fascinantes ligadas a Stanislávski e Tolstói e impulsor do Primeiro Estúdio.⁴³⁵ Talvez as contribuições únicas que sua prática ética e estética, em diálogo com as investigações de Stanislávski, tenham possibilitado ao Sistema e alimentado seus desdobramentos ainda sejam assunto que mereçam mais investigações. Para Markov (1934, p. 9), "*Sulerjítiski era o líder real e gênio inspirador do primeiro estúdio - mais do que Stanislávski*". Ou ainda: aquele que fez as pessoas de teatro "*viverem uma outra vida, diferente da usual, dentro e fora do teatro*"⁴³⁶. E especialmente: uma vida que era sentida pelo público que frequentava sua sala de pequenas dimensões e que unia atores e comunidade nas encenações do Primeiro Estúdio! É exatamente essa experiência inédita e bem-sucedida em borrar as fronteiras arte-vida na educação do ator que situo entre as contribuições mais marcantes de Sulerjítiski ao desenvolvimento da pedagogia da cena: impossível de ser separado da ideia que o processo de aprendizado artístico é amplo, em muitas linhas, que implicam tanto em experiências de vida como em transformação.

A este respeito faço um paralelo com questões que até hoje inquietam a pedagogia da cena contemporânea: ZUMTHOR (2007, p. 30-31) nos lembra que o agente da cena contemporânea, tem uma competência difícil de ser ensinada, um "*saber ser*". "*É um saber que pressupõe uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo*". Que tipo de formação poderia estimular um conhecimento assim, que atravessa as bordas arte e vida? A pesquisa reflete que o aprendiz de teatro hoje, sujeito inserido dentro de uma sociedade que privilegia o desenvolvimento tecnológico ao humano e oferece uma série de condicionamentos desde a mais tenra idade que limitam a imaginação e a flexibilidade mental, precisa de estímulos para se desenvolver como um verdadeiro criador. Especialmente porque encontra poucos apoios neste sentido dentro dos mecanismos educacionais de uma cultura que privilegia o consumo. Assim, nos parece que o tipo de aprendizado artístico concebido desde os estúdios e desenvolvido ao longo do século XX por alguns pedagogos russos pode fornecer importante nutrição para nosso tempo.

⁴³⁵ No Brasil, destaca-se o trabalho de MERINO, 2019.

⁴³⁶ "Sullerzhitsky was the real leader and inspiring genius of the Studio- more so than Stanislavsky.... "to live another life, different from the usual one, within and outside the theatre".

Aqui lanço caminhos de pesquisa que podem nos permitir observar ideias fundamentais como a própria ideia de criação de ensemble - não um processo estático, mas contínuo, em permanente processo de fomento e transformação pela experiência - se tornando inclusive objeto de jogo. Uma certa performatividade do coletivo que se observa na peça *6 Personagens à Procura de um Autor*, de Vassíliev e nos exercícios de pedagogos como Jurij Alchitz (DIAS, 2016, p. 73-75) podem ter seus ancestrais nas experiências do Primeiro Estúdio.

E, especialmente, como a própria ideia de ação pode estar associada às práticas do Primeiro Estúdio e ao caldeirão de influências deste momento único, em especial às influências de Tolstói e a rica e diversificada, embora não sem tensão, relação do Sistema com a Literatura.

Sulerjítiski, o Suler

Jardineiro na Criméia, revolucionário, marinheiro, ex-prisioneiro político e exilado da Rússia por sua recusa ao serviço militar, escritor talentoso, editor de brochuras ilegais do jovem partido social-democrata russo, alguém que morou na rua, pescador, cantor, capaz de dançar e encantar até Isadora Duncan⁴³⁷, musicista de talento⁴³⁸, romancista, tipógrafo, educador de crianças no campo, frequentador de Tchekhov em Yalta, e de Górkki, a quem ajuda em sua atividade política e editorial, pintor. Começou, sem terminar, a Academia de pintura com a filha de Tolstói – Tatiana – e se tornou próximo à família e seu círculo de intelectuais.

A pedido de Tolstói, ele organiza inclusive uma arriscada missão: a retirada dos Doukhobours da Rússia, uma seita mística cristã e popular, perseguida pela igreja ortodoxa em razão de sua recusa ao serviço militar, e os leva ao Canadá, onde vive com eles numa experiência comunitária e próximo à terra (que talvez seja uma das impulsionadoras de sua ideia de experiência comunal), entre 1898 e 1900. Seu círculo de relacionamentos incluía ainda musicistas simbolistas como o compositor Ilya Satz, assistente de Meyerhold no Primeiro Estúdio, com quem trabalha na mise en scène d'Eugène Onéguine de Tchaikóvski⁴³⁹: era representativo de uma intelligentsia na busca de uma vida nova por meios diversos – unindo ideias de desobediência civil e a não violência dos círculos de Tolstói. Uma busca espiritual ativa: conectada ainda às ideias revolucionárias, educação do povo e atuação concreta na transformação do mundo pelo amor. Uma pessoa com uma entrega extraordinária à busca de um novo ser humano e cuja história se reflete em sua maneira de fazer teatro.

⁴³⁷ Conforme nos conta Stanislávski, citado por MARKOV (1934).

⁴³⁸ Em *Minha Vida na Arte* (1989), Stanislávski fala de Sulerjítiski em diversas passagens.

⁴³⁹ WARNET, 2013, p. 92.

A. Tchekhov e Górkí o aproximam do Teatro de Arte, em 1900 e Sulerjítiski começa a ver, então, o teatro como um caminho concreto e possível para a manifestação desta nova ética humana, sua religiosidade sem igreja. De natureza artística, ao longo dos anos vai estreitando suas relações de colaboração com Stanislávski, tanto em trabalhos de pintura e realização de cenários, como em trabalhos de direção.

O teatro, paulatinamente, após 1906⁴⁴⁰, vira sua maneira de expressar seu amor e trabalhar com os homens: se torna oficialmente assistente de Stanislávski neste ano, num momento-chave em que Stanislávski se experimenta com a dramaturgia simbolista desde 1904 e elabora seu Sistema. Trabalham juntos em um repertório de peças impregnadas de ideais humanistas e-ou espirituais: “O Drama da Vida” de Knut Hamsun; “A vida do Homem”, de Léonid Andreïev; “O Pássaro Azul” (1908) de Maeterlinck. O sucesso em Moscou do Pássaro Azul leva Maeterlinck a pedir ao TAM para levá-la à Paris e Sulerjítiski é encarregado disso. (Ele leva junto ainda seu então aluno Vakhtângov⁴⁴¹). Os ensaios começam em janeiro de 1911, no Teatro Réjane, e a atriz principal era G. Leblanc, também esposa de Maeterlinck. O sucesso do público e crítica do espetáculo reforça a fama já quase mítica de Stanislávski e do TAM fora da Rússia⁴⁴². Ênfase estes dados para desmontar ainda duas ideais infundadas que existem em alguns materiais sobre Sulerjítiski - que ele não era artista ou que não tinha vivência suficiente com teatro. Vakhtângov chega a dizer, em 1921 que *O Drama da Vida, A Vida do Homem e O Pássaro Azul* portam a marca de Sulerjítiski e não a imagem de Stanislávski⁴⁴³. Sua relação com o trabalho era guiada apenas por seu próprio senso de dever.

Nemirôvitch-Dântchenko me disse para não ir ao Cáucaso [para visitar Stanislávski] porque eu tinha que trabalhar. Eu respondi a ele: “Se Hamlet não for feito este ano, nenhum outro trabalho sério está sendo preparado. Nemirôvitch-Dântchenko retrucou: “Você tem que trabalhar de qualquer maneira! "E eu: Não". E lá fui eu para o Cáucaso.

⁴⁴⁰ Embora o Primeiro Encontro com Stanislávski se dê em 1900, na plateia de seu teatro, como veremos no próximo capítulo, com a análise mais concentrada dos legados da linguagem do Primeiro Estúdio ao Sistema.

⁴⁴¹ Vakhtangóv, na entrevista para sua admissão no TAM, relata a experiência à Niemerôvitch-Dântchenko, como registra em notas. (VAKHTANGOV, 2000, p. 56). (Stanislávski nos conta isso em *Minha Vida na Arte* (1989).

⁴⁴² Mesmo em crise pessoal, a turnê mundial de Stanislávski com o Teatro de Arte, em 1906 foi um estrondoso sucesso, com críticas maravilhosas em muitos países os consagrando. Daí um intenso movimento de artistas mundiais importantes que se deslocam para a Rússia para conhecer o trabalho de Stanislávski como Craig (a quem Stanislávski dá a direção buscando aprender com seus cenários e estética enquanto é o responsável pela formação de atores no projeto); Isadora Duncan (de quem se torna amigo pessoal); Brecht.

⁴⁴³ VAKHTÂNGOV, 2000; p. 316.

Não sei se vou receber algum dinheiro do Teatro. Mas eu tenho que estar com Stanislavski.⁴⁴⁴ (SOULERJÍTSKI, 1910 apud MOLLICA 2007, p. 72)⁴⁴⁵

Em 1906, um ator do Teatro de Arte, Alexandre Ivanovitch Adachev⁴⁴⁶, organiza uma Escola de Arte Dramática, em Moscou, em que outros atores do TAM ensinam e que é considerada um trampolim também para o TAM, com muitos princípios do Teatro de Arte e algumas ideias próprias. Nessa escola, Sulerjítiski entra em agosto de 1909, já na condição do colaborador mais próximo de Stanislavski: não um ator, mas seu amigo e irmão, em ideal. Na Escola Adachev, é professor de 4 futuros membros do Primeiro Estúdio: Lidia Deikoun⁴⁴⁷, Serafima Birman⁴⁴⁸, Nicolai Petrov⁴⁴⁹ e, especialmente, Evgueni Vakhtângov. Ensinava a partir do sistema ainda embrionário, com exercícios, e études que favoreciam a aproximação do estado criativo conscientemente, uma das metas do sistema.

Mas a grande aventura de Sulerjítiski com Stanislávski será o Primeiro Estúdio de 1912⁴⁵⁰-1924, que nasce desta parceria e cuja tutela máxima desta casa e direção foi dada à Soulerjítiski. É ele que traz ao Estúdio um projeto caro a si mesmo: a ideia da Comunidade Teatral. Pavel Markov (1934), em seu ensaio original de 1925, utiliza a palavra *`vneèsteïceskij`* que significa algo além ainda do domínio da estética, que se refere às relações que unem os membros de um grupo durante o trabalho, mas igualmente depois.

Sulerjítiski é o portador da exigência segundo a qual do novo ator deve nascer do novo homem: em sua forma de fazer teatro bate o pulso de uma vida passada a serviço desta "religião do homem"... Pesquisar "o humano" no homem é o princípio de vida rigorosamente seguido por Sulerjítiski ao longo de sua existência... Chegando ao teatro, atraído pela esperança de aí encontrar um lugar onde realizar os seus sonhos, Sulerjítiski nele investe-se inteiramente com o objetivo de enraizar na consciência do ator a indissociabilidade da sua dimensão profissional e humana. A dignidade e a ética do homem e do ator devem ser uma e a mesma coisa, porque somente o novo homem pode engendrar o novo ator. O Teatro Futuro onde irá trabalhar será um local organicamente necessário para uma sociedade diferente e mais humana. Para Sulerjítiski, o teatro torna-se o meio concreto para realizar o seu objetivo utópico: fundar uma comunidade teatral com os jovens membros do Estúdio unidos no trabalho da terra, na construção das suas casas, na criação de espetáculos e na socialização

⁴⁴⁴ "Nemirovitch-Dantchenko m'a dit de ne pas aller dans le Caucase [rendre visite à Stanislavski] parce que je devais travailler. Je lui ai répondu: « Si Hamlet n'est pas réalisé cette année, aucun autre travail sérieux n'est en préparation. » NemirovitchDantchenko rétorqua: « Vous devez travailler quand même! » Et moi: « Non ». Et me voilà parti pour le Caucase. J'ignore si je vais recevoir de l'argent du Théâtre. Mais je dois être avec Stanislavski".

⁴⁴⁵ Carta de Soulerjítiski à Craig, de 10 de agosto de 1910. I. Vinogradskaja, Zizri i tvorcestvo K. S. Stanislavskogo. Leïopis' (La vie et l'œuvre de Stanislavski. Chronique), tome II, 1906-1915, Moskva, VTO, 1976, p. 250. Et Revue d'histoire du théâtre, 1978, n° 1.

⁴⁴⁶ Alexandre Ivanovitch Adachev (1871-1934)

⁴⁴⁷ Lidia Ivanovna Deïkoun (1889-1980).

⁴⁴⁸ Serafima Germanovna Birman (1890-1976).

⁴⁴⁹ Nikolai Vasilyevich Petrov (1890-1964).

⁴⁵⁰ Conforme já dito, abre "oficialmente" em 1913, mas as primeiras ações são de 1912.

“extrateatral” dos espectadores, convidados a ter uma experiência mais ampla, dentro do coletivo.⁴⁵¹ (MOLLICA, 2007, p. 77-78)

Para Stanislávski, talvez uma maneira de se encontrar novamente com seu leitmotif de Vida na Arte, que existia no começo de suas aspirações no Teatro de Arte de Moscou antes do seu enorme sucesso, as pressões de produção e administrativas da empreitada. Uma reinvenção de sua própria invenção e um de seus maiores legados ao teatro: o próprio ensemble! Pode-se dizer que coletivos de atores já existiam na época dos Meinigers, mas não com a exigência de valores compartilhados ou mesmo uma uniformidade ética, estética e de pesquisa. Junto com o aparecimento do diretor, surgem as comunidades teatrais, os ensembles. O primeiro, o próprio Teatro de Arte de Moscou, que começa uma tradição e funda a escola da Arte do Ensemble.⁴⁵²

Suler, como lhe chamavam os membros do Primeiro Estúdio, tinha uma entrega completa a seu trabalho: dormia no teatro e não via sua outra família além do domingo. Seu caráter, experiência de vida, conhecimento e adesão a um sistema que viu nascendo como principal figura ao lado de Stanislávski, relação afetiva e atenta aos membros e a cada parte do estúdio - colocando tarefas administrativas como parte do aprendizado dos atores – o fazia um líder querido. A ideia de que do novo ator deveria nascer o novo homem, já mapeada nesta pesquisa como não novidade dos estúdios - presente no Modernismo russo – aqui encontra suas condições para entrar definitivamente no Sistema: ancorada na firme presença de um homem que, segundo todos os relatos, manifestava extrema coerência entre discurso e prática. E possibilitava ao estúdio criar um ambiente afetivo e ético, para além do estético.

Buscava uma educação humanista, fomentando a vontade, a consciência e a amorosidade dos participantes como condição fundamental à arte. A vontade, importante nesta

⁴⁵¹ “Soulerjitski est porteur de l'exigence selon laquelle le nouvel acteur doit naître de l'homme nouveau: dans sa façon de faire du théâtre bat le pouls d'une vie passée au service de cette « religion de l'homme » ... Chercher « l'humain » dans l'homme est le principe de vie suivi avec rigueur par Soulerjitski pendant toute son existence ... Venu au théâtre, attiré par l'espérance d'y trouver un lieu où réaliser ses rêves, Soulerjitski s'y investit tout entier dans le but d'enraciner dans la conscience de l'acteur l'indissociabilité de sa dimension professionnelle et humaine. La dignité et l'éthique de l'homme et de l'acteur doivent être une seule et même chose parce que seul l'homme nouveau pourra engendrer l'acteur nouveau. Le théâtre futur où il œuvrera sera un lieu organiquement nécessaire à une société différente, plus humaine. Pour Soulerjitski, le théâtre devient le moyen concret de réaliser son dessein utopique: fonder une communauté théâtrale avec les jeunes membres du Studio unis dans le travail de la terre, la construction de leurs maisons, la création de spectacles et dans la socialisation « extra-théâtrale » des spectateurs, invités à faire une expérience plus large, au sein du collectif”.

⁴⁵² No TAM os atores formam uma trupe permanente, independente do mercado. Os ensaios que precederam à abertura do Teatro de Arte de Moscou também se deram no campo e são marcados pelo *"embrião de uma vida comunitária"*: divisão de tarefas de cuidado com o teatro, disciplina, cuidados para criação de uma atmosfera favorável ao trabalho. Poliakov (2020) formula que seria o aspecto mais original do TAM o entendimento de que a criação artística depende de uma atmosfera correta nos ensaios, tanto que da higiene, da pontualidade, da capacidade de aceitar a distribuição de papéis, as críticas, às demandas de aperfeiçoamento. Stanislávski compreende, de maneira inédita, que a preparação do ator é fundamental para este tipo de coletivo e daí a necessidade de desenvolver seu Sistema.

empreitada, é um atributo a ser fortalecido nos atores: a de permanecer unidos e em processo de contínuo autodesenvolvimento - não um mero desejo, mas algo mais estável e temperado entre a paixão e a resiliência. A vontade é ainda um dos elementos de desenvolvimento espiritual humano fundamentais para a ética espiritualista e ortodoxa de Stanislávski, como nos alerta Shevtsova (2020). Um ator portador de uma vontade forte⁴⁵³ é um ator portador de talento e capaz de se desenvolver.

A coesão do estúdio, sua cultura singular, sua vida autônoma, são rapidamente resumidas neste neologismo: “*estudiste*”, o membro do estúdio, não só um ator e estudante, mas alguém que possui forte sentimento de pertencimento a uma comunidade: o estúdio é também sua casa (muitos relatos de membros do estúdio dizem que era assim que chamavam o espaço). Os estudistes fabricam seus próprios cenários e figurinos, assumem as tarefas coletivas, são convidados a estarem atentos às pessoas encarregadas da limpeza, do aquecimento. Entre os elementos tolstoístas portados aqui especialmente por Suler vemos à relação com a terra: Stanislavski adquire terrenos na Criméia (sul da Ucrânia) e os membros do estúdio passam vários verões em Eupatória cultivando a terra, associada a ideia de ser uma fonte de humildade e de aproximação com o povo numa cultura ainda profundamente agrária.

Testar, colocar em prática o Sistema, refutar suas hipóteses ou confirmá-las é o maior desejo de Stanislávski sobre o grupo. Seus membros aceitam então se engajar num projeto em que são os sujeitos e os objetos: a pesquisa parte de um espetáculo, mas sobre os fundamentos mesmos da arte do ator, e se apoia sobre a elaboração de caminhos de acesso ao estado de criação, o Sistema que ele vai afinar. Se o laboratório científico pesquisa o real, no lugar do real aqui se investiga o jogo do ator na paixão do ato criativo. Em resumo, o estudiste torna-se, de fato, o coração de uma pesquisa experimental que ele participa em tanto que material e assistente, mas especialmente alimenta uma ideia que une o grupo: ele faz parte também de uma trupe modelo, é membro de um coletivo, uma escola de teatro e de vida. E é motivado a criar um método de formação para si mesmo.

Sulerjítiski, como já dissemos, foi quem recolheu as notas de Stanislávski⁴⁵⁴, trabalhou com atores interessados na pesquisa do amigo quando este não tinha tempo para lhes dedicar. Também ajudava os atores antigos a preparar seus papéis, se ocupava das cenas de massa, acompanhava os jovens atores, dirigiu cenas de massa de jovens figurantes, a fim de

⁴⁵³ Alschitz, em aulas, associa ainda o atributo da vontade, com energia e talento diversas vezes.

⁴⁵⁴ As ricas e reveladoras notas de Stanislávski que tivemos acesso, no período de 1908 a 1913 (STANISLÁVSKI, 1997). Temos ainda, na investigação, livro com notas anteriores (especialmente 1905-1906): STANISLÁVSKI, 2016c.

individualizar as suas participações. Markov (1934, p. 12) nos conta que Stanislávski dizia que Suler era um excelente pedagogo e que, nas palavras de Stanislávski, *`podia explicar melhor que eu mesmo o que minha experiência me ensinou`*; que amava a juventude e que era, ele mesmo jovem interiormente, podendo conversar com os estudantes de maneira simples, sem assustá-los com sofisticação científica, *`perigosa na arte`* para Stanislávski.

Mas neste momento em que o Sistema era criado e experimentado, me pergunto se era possível separar a contribuição de seu primeiro grande professor e criador de exercícios - como veremos - do conjunto de conhecimentos do Sistema? Ainda mais quando ele é um dos principais pedagogos de nomes como Michael Tchekhov e Vakhtângov, que posteriormente também desenvolvem o Sistema à sua maneira, com contribuições fundamentais para o futuro da pedagogia teatral.

Sobre os anos de desenvolvimento subterrâneo do Sistema, que Suler acompanhou, faremos uma rápida cronologia, no limite dos objetivos desta pesquisa.

2.5.1.1 O Sistema - origens

Sempre oportuno lembrar que o começo do sistema são inquietações do próprio Stanislavski como ator, seu hábito de tomar notas de suas questões e processos, e de se fazer de cobaia para experimentos sobre si mesmo. Em carta à Nemirôvitch-Dântchenko, de 1905, Stanislávski revela seu amor pela atuação, não pela direção, atividade que só exerceria pelo “bem do teatro” que administravam:

Como ator, sufoquei minha autoestima, cedi sistematicamente e coloquei uma cruz sobre mim mesmo. Não vou mais interpretar que para não desaprender a mostrar aos outros. Aprecie, pelo menos, esse trabalho interior e essa vitória sobre mim mesmo. Eu não me lembro do meu sucesso como diretor: eles me são indiferentes. Um papel bom para mim, eu não teria cedido antes (e ainda agora, custa-me muito fazê-lo) mas sempre cedi muito facilmente meu papel na direção. Não me importo de confiar a um outro uma peça que provei o sabor se tenho certeza que ela a montará bem. Não é esta a prova óbvia de que, por natureza, sou um ator e não um diretor? Não consigo conter os sorrisos de alegria quando as pessoas me parabenizam pelo meu desempenho como ator e rio dos elogios que me fazem como diretor.⁴⁵⁵ (STANISLÁVSKI, 2018, p. 132)

⁴⁵⁵ “Comme acteur j'ai étouffé mon amour-propre, je cédé la place systématiquement et j'ai fait une croix sur moi. Je ne jouerai plus désormais qui pour ne pas désapprendre à montrer aux autres. Apprécié, au moins ce travail intérieur et cette victoire sur moi-même et je ne me rappelez pas me succès comme metteur en scène: ils me indiffèrent. Un rôle qui me réussissait, je ne l'aurais pas céder auparavant (et maintenant encore, cela me coûte beaucoup de le faire) mais j'ai a toujours très facilement céder ma place dans le domaine de la mise en scène, Cela m'est égal des confier à un autre une pièce qui j'a savourée si je suis sûr qu'il russira à bien la monter. N'est-ce pas la preuve évident que, par nature, je suis un acteur et pas de tout un metteur en scène? Je nepeux pas retenir des sourires de joie quand on me félicite pour mon jeu et je me moque des louanges que l'on m'adresse en tant que metteur en scène”.

Além de vocação, uma constante insatisfação com seu trabalho o leva a uma pesquisa ininterrupta de como ajudar o ator em geral a sair do território do diletantismo quando se parece começar do zero a cada novo trabalho, dependendo apenas de sua subjetividade e inspiração.

1906 é um ano crucial para o Sistema – após experiência do estúdio com Meyerhold, o TAM viaja para a Europa, numa turnê de grande sucesso, ganhando a fama de um ensemble modelo, graças às peças feitas do seu primeiro período especialmente (*O Czar Fiodor, As Três Irmãs, Tio Vânia, Ralé*, etc) e só uma criação recente: *Um inimigo do Povo*, de Ibsen. Tchekhov morreu, Górkí está no exílio e Stanislavski não sabe como trabalhar as obras dos novos autores. Como ator também está em crise: quando mais se dedica a compreender os mecanismos do processo de trabalho, mas se sente bloqueado criativamente.

O entendimento que a arte do ator está atrasada em relação aos outros domínios da arte teatral leva Stanislavski a se isolar na Finlândia, num verão para rever suas anotações de anos. As notas que tomou entre 1903 e 1904 são um embrião do sistema, publicadas em várias edições da Revista Russa dirigida pelo filho de Savva Mamontov, Serguei, ao longo de 1907-1908. Desde 1907, organiza seus cadernos em nomes como *Rascunho: Livro de base do ator dramático, Informações práticas e bons conselhos para os atores iniciantes e estudantes em arte dramática* ou ainda *Rascunho para um manual popular de Arte Dramática*. Tentativas primeiras de passar da experiência à teoria, que começa pela análise do processo criador.

Elementos como relaxamento muscular, fé, imaginação, sentimentos, círculo de atenção estão em seu caderno de notas, de 1908. A busca é sempre as chaves para a criatividade, ir além do obstáculo principal de que em cena, diante da pressão imaginada como vinda do público, o ator refugie-se em seus truques e em repetir o que sabe. A isto opõe o estado de criação e que deve ser achado longe da audiência, numa fase preparatória ao papel, pelo menos neste momento da sua pesquisa. Nesta fase ele vive uma tensão dicotômica entre o espetáculo e a pesquisa e vai se interessar cada vez menos pelo resultado - o espetáculo - e mais pelo processo criativo. Os ensaios no TAM já se tornam “Laboratórios de experimentação” e tomam tempo. Acordos com Nemirôvich- Dântchenko (ND)⁴⁵⁶ são buscados para limitar seu trabalho a duas peças por sessão, levar um trabalho pessoal dentro do TAM e uma “peça de pesquisa” que passa pelo veto literário de N.D.

Nemirôvich-Dântchenko não compreende a insatisfação de Stanislávski: tem a glória como ator e o que mais quer? Stanislávski, entretanto, continua insatisfeito.

⁴⁵⁶ Utilizarei essas iniciais também no texto.

Em 1908, ideias e palavras novas começam a fazer parte dos ensaios como a busca por uma instância que atravessa e une a peça. Um começo do que se desenvolve como ação transversal⁴⁵⁷ (WARNET, 2013; p. 82): *mas foi a partir de 1909 que Stanislavski emprega a palavra Sistema: e passou de simples notas de trabalho tomadas durante suas experiências como ator ou diretor ao esboço de uma análise do processo criativo em sua totalidade.*⁴⁵⁸

Segundo nos conta Shevtsova (2020, p. 112-113), o ano de 1909 é um divisor de águas por dois motivos. Em junho, Stanislavski assina um documento “Meu Sistema” que aparece ser seu primeiro uso registrado do termo⁴⁵⁹. O documento escrito a mão tem 22 pontos, agrupados em 2 sessões. A primeira sessão opõe o Teatro de Representação e o teatro da *perejivânie*, a experiência do vivo e apresenta a busca do estado criativo. Para o desenvolvimento do estado correto ele elenca: “relaxamento da tensão muscular”, “experimentação afetiva”, “Memória afetiva”⁴⁶⁰, “círculo de concentração”, “relações”, “concentração do pensamento”, e “transmissão de sentimentos via palavras” – um embrião do sistema.

Em dezembro de 1909 a peça “*Um Mês no Campo*”, de Turguêniev⁴⁶¹, com seu turbilhão de sentimentos interiores que mobilizam ação dos atores, é escolhida para pôr à prova o trabalho experimental. Seleciona um grupo e é a primeira vez que o trabalho se dá na sala de ensaio e não no palco. Pela primeira vez na História do Teatro de Arte propõe também encontros fechados aos de fora. Ele toma seu tempo, dois meses para a leitura da peça, segundo um novo modelo:

A ação deve ser dividida em sequências (kuski), dentro das quais cada ação deve ser justificada pelo estado de espírito do personagem de acordo com toda a vida que o ator deve inventar para ele a partir dos dados da sala e de sua própria imaginação, e na lógica dinâmica de uma linha de ação transversal. Ainda mais inédito: os ensaios são intercalados com exercícios destinados a familiarizar os atores com os elementos embrionários do Sistema e ao mesmo tempo verificar sua validade.⁴⁶² (WARNET, 2013, p. 82)

⁴⁵⁷ Ação única, direcionada á supertarefa, conforme sintetiza Knebel (2016, p. 48). Os termos chaves do Sistema serão desdobrados no capítulo 3.

⁴⁵⁸ “Mais c’est à partir de 1909 que Stanislavski emploie le mot Système: il est passé de simples notes de travail prises au cours de ses expériences d’acteur ou de metteur en scène à l’ébauche d’une analyse du processus de création dans sa totalité”.

⁴⁵⁹ Documento que está no Moscow Art Theatre Museum n. 628.

⁴⁶⁰ Utilizo “memória afetiva”, como no original no Sistema de Stanislávski. A mudança por “memória emotiva”, termo mais conhecido, teria sido sugerida pelos censores, mais tarde, por dificuldade com o campo de associações da palavra “afeto”.

⁴⁶¹ Ivan Sergeievitch Turguêniev (1818-1883).

⁴⁶² “L’action doit être découpée em séquences (kuski), à l’intérieur desquelles chaque action doit être justifiée par l’état d’âme du personnage em acord avec la vie entière que l’acteur doit lui inventer à partir des donnés de la pièce et de sa propre imagination, et dans la logique dynamique d’une ligne d’action transversale. Plus inédit encore: les répétitions sont entrecoupées d’exécices destinés à familiariser les acteurs avec les éléments embryonnaires su Système et du même coup à em vérifier la validité”.

Aqui, a ideia da ação transversal, aquela que está presente em todo o texto e direcionada à supertarefa, já existe, um dos elementos fundamentais na transposição do texto literário ao cênico pelo ator. Nas notas deste período localizei ainda as já mencionadas reflexões sobre a ação, e, num esboço esquemático do Sistema, a relação da comunhão (normalmente traduzida apenas como comunicação) com a corrente espiritual, já relatadas neste capítulo (STANISLÁKI, 1997). No Caderno de Direção de STANISLÁVSKI (2016c), com escritos anteriores a 1909, já aparecem importantes ideias sobre a formação de um novo ator e, especialmente, notas que antecipam as ideias geradoras da supertarefa e da super supertarefa do ator⁴⁶³. Estas questões serão ainda melhor desenvolvidas no próximo capítulo, quando falarmos destes elementos do Sistema.

No processo de *Um Mês no campo*, de Turguêniev, os exercícios inspirados na yoga já visam facilitar a concentração graças ao trabalho sobre a respiração e domínio da tensão muscular; se experimenta o círculo de atenção e o centro de atenção inspirados na psicologia experimental de Théodule-Armand Ribot⁴⁶⁴ que Stanislavski leu com atenção; os atores devem expressar o subtexto e os pensamentos secretos dos personagens buscando irradiar sua alma pelo olhar⁴⁶⁵. O ecletismo de Stanislávski, que recorria livremente a várias fontes de inspiração na busca de seu Sistema para o ator, mas que “*isolava precisamente aquilo que estava de acordo com sua experiência prática*” (TCHERKÁSSKI, 2019; p. 107) se manifestava. A *perijivânie* e a passagem de um sentimento a outro também era exercitada. No palco, buscou-se um ambiente que visava romper o mínimo possível com o estado criativo, os gestos reduzidos ao mínimo, o texto murmurado mais que dito.⁴⁶⁶

Para Poliakov (2016), este trabalho marca o último caderno de *mise en scène* de Stanislavski e o primeiro instrumento de análise do jogo – aqui começa o ensaio não como realização de visão de um diretor, mas aberto a criatividade do ator, que trabalha não somente pela exploração de um método de criação do personagem, mas um método criativo. Stanislávski diz que o TAM não deve jamais parar de experimentar. Uma colaboração ator-diretor: na primeira parte do trabalho, os atores ajudariam o diretor e depois, o diretor ajuda os atores.

1909 também é o ano em que ele chama Gordon Craig para fazer Hamlet e se coloca numa posição secundária. Stanislávski busca aprender com Craig, mas também apresenta a ele

⁴⁶³ Sinteticamente, a Supertarefa do autor é a ideia principal do texto, aquilo que o levou a escrever. E super supertarefa do ator- porque faz teatro. A relação entre estas duas instâncias é fundamental ao Sistema, como desenvolveremos especialmente no capítulo 3.

⁴⁶⁴ Théodule Armand Ribot (1839-1916), psicólogo francês.

⁴⁶⁵ Um exercício até hoje experimentado nos treinamentos de Jurij Alschitz.

⁴⁶⁶ POLIAKOV (2016) e WARNET (2013) são importantes apoios referenciais para estas informações.

sua pesquisa como uma contribuição essencial à arte do teatro, voltada não ao imediato, mas ao desenvolvimento do ator.

Os anos de 1910 a 1912 são caminhos para o Primeiro estúdio. De acordo com Stanislávski, em *Minha Vida na Arte*, (1989) nos anos de 1909 e 1910, o Sistema vai adquirindo plenitude e harmonia pelos ensaios, experimentação de hipóteses, elaboração dos princípios criadores. Restava agora pô-lo em prática, sair do isolamento e difundir seus elementos primeiros: devido às resistências dos atores do TAM, conceituados, famosos e com pouco interesse em pesquisar uma nova linguagem, Stanislávski busca e forma atores jovens e assistentes. Em 1910, as tensões se acumulam: recebe um aviso solene, do Conselho Administrativo do Teatro de Arte de Moscou advertindo-o da lentidão de seu trabalho e conclamando-o a não realizar o experimento de seu Sistema a não ser nos tempos livres, fora dos ensaios. Ele, por sua vez, pede uma inversão de prioridades – mais tempo livre e liberdade.

De agosto de 1910 a março de 1911, Stanislávski doente em um longo período de convalescença fora de Moscou escreve bastante, formula o Sistema, um processo sempre em construção e revisão, desde então. É nesta ocasião que pede à Suler que datilografe suas notas. Na Itália, conhece a ginástica rítmica de Jaques-Dalcroze⁴⁶⁷ e discute com Górkí que lhe traz a ideia de fazer um estúdio e experimentar sobre os *canovaccios* – roteiros com elementos básicos da fábula- da *Commedia dell'Arte*. Durante sua ausência, Stanislávski organiza a circulação de suas notas datilografadas para os discípulos mais fiéis, falando para se familiarizarem com o sistema e estarem prontos a trabalhar com ele assim que seu retorno se dê.

Vakhtângov – ator experimentado na província e mais velho, além de estudante de Suler - é o que faz a junção deste grupo de alunos e os jovens atores do Teatro de Arte que acompanham o sonho de Stanislávski com o sistema. De caráter semelhante na força interior e idealismo que o aproximou de Sulerjítiski e uma liderança entre os mais jovens, organiza um grupo dentro de um apartamento⁴⁶⁸, visando aprofundar o conhecimento dos enigmas do sistema. Neste lugar improvisado, um grupo pequeno de jovens entusiastas se reúne três vezes por semana ao fim do dia e até tarde da noite. Vakhtângov, Birman e outros futuros pilares do Primeiro Estúdio: como Boris Sushkevich⁴⁶⁹, Grigori Chmara⁴⁷⁰, Maria Ouspenskaia⁴⁷¹ e Sofia Guiatsintova⁴⁷², membros do Teatro de Arte, como filiados ou colaboradores. A ideia dos

⁴⁶⁷ Emile Jacques Dalcroze (1865 - 1950).

⁴⁶⁸ O apartamento é de Boris Afonin (1888-1955), ator russo.

⁴⁶⁹ Boris Mikhaylovich Sushkevich (1887-1946).

⁴⁷⁰ Gregori Mikhailovich Chmara (1879-1970).

⁴⁷¹ Maria Ouspenskaya (1876-1949).

⁴⁷² Sofia Vladimirovna Guiatsintova 1895-1972.

encontros era realizar exercícios e não montar espetáculos, o comportamento vanguardista dos primórdios do Sistema. Stanislávski, que enfrentava forte oposição dos atores mais velhos do TAM em relação às suas investigações - deboches, incompreensão - é informado por Sulerjítiski das pesquisas deste grupo “de fiéis desinteressados”, e é sobre eles que vai recair suas melhores esperanças de desenvolver suas pesquisas de maneira mais consequente.

Nos ensaios do TAM, Stanislávski ainda enfrenta resistências com suas novas demandas: decupagem do texto em sequências, a construção do círculo de atenção, a atenção à solitude pública. Os atores reclamam de ensaios até uma da manhã não para achar personagens, mas fazer exercícios desenvolvendo competências... para realizar não importa que personagem.

Em 15 de março de 1911, Stanislávski faz um ciclo de 3 conferências sobre os Sistema em que Vakhtângov, recém chegado ao teatro toma notas. Stanislávski lhe pede, como a outros jovens, de explicar o Sistema ao conjunto de atores do TAM, divididos em grupos de 6 e enfrenta resistências: alguns sequer se movem das cadeiras (para formar os grupos).⁴⁷³ Em agosto de 1911, Stanislávski pede a Vakhtângov para formar um coletivo de trabalho, colocando em prática seu método e trabalhando com os contos curtos de Tchekhov.

O gesto é simbólico em muitos sentidos: Vakhtângov acaba de ser recrutado para a trupe; acaba de regressar de uma turnê pela província na companhia de jovens do Teatro de Arte, durante os dois meses da qual (maio e junho de 1911) dirigiu dez dos onze espetáculos apresentados. Pode assumir-se que ele aspira tanto o trabalho sobre o Sistema que tinha começado em privado. Por outro lado, a sua admissão no Teatro de Arte dá à sua colaboração, e à pesquisa sobre o próprio Sistema, um estatuto mais reconhecido. Finalmente, a escolha de Tchekhov faz lembrar a gloriosa tutela dos primeiros tempos do Teatro de Arte, mas a decisão de trabalhar nos seus contos em vez de numa peça indica uma clara vontade experimental: a forma narrativa força os atores a concentrarem-se no que então constitui o coração do Sistema, a procura de uma vida orgânica da personagem, cuja encarnação deveria atingir uma profundidade quase romanesca.⁴⁷⁴ (WARNET, 2013, p. 95)

A relação profunda de parceria entre o Sistema e a literatura, abrindo possibilidades mais ricas ao teatro – não só tomando dela os temas, como a estrutura e a profundidade "romanesca" da criação de personagens será assunto do quarto capítulo. Aqui salientamos como

⁴⁷³ Nesta época ainda, a crítica e historiadora do teatro de São Petersburgo, Lioubov Gourevitch publica os primeiros artigos na imprensa sobre as pesquisas de Stanislávski.

⁴⁷⁴ “Le geste est symbolique à plus d’un titre: Vakhtangov vient d’être recruté dans la troupe; il rentre d’une tournée en province en compagnie de jeunes di théâtre d’Art, durant les deux mois de laquelle (mai et juin 1911) il a mis em scène dix des onze spectacles présentés. On peut supposer qu’il aspire d’autant plus à reprendre le travail sur le Système qu’il avait commence en privé. D’autre part, son admission au sein du Théâtre d’Art donne à sa collaboration, et à la recherché sur le Système elle-même, un statut plus reconnu. Enfin, le choix de Tchekhov n’est pas sans rappeler la tutelle glorieuse des débuts du Théâtre d’Art. Mais la decision de travailler sur ses nouvelles plutôt que sur une pièce indique une volonté clairement expérimentale: la forme récit constraint les acteurs à se centrer sur ce qui constitue alors le coeur du Système, la recherche d’une vie organique du personnage, don’t l’incarnation devra atteindre à une profondeur quasi Romanesque”.

essa relação com o material e a escolha mesmo de A. Tchekhov, cujas obras - sob uma aparência realista - ocultam traços simbolistas, é importante nesta etapa formadora do Sistema.

Em 5-2-1912 se estabelecem os acordos com o TAM para Stanislávski finalmente fazer seu estúdio e desenvolver o Sistema. De volta à Moscou, Stanislávski anuncia ainda as novas condições para o teatro, pelos anos de 1911 a 1914, como forma de ultimato e reduzir suas funções como ator e diretor. No Teatro de Arte de Moscou, Stanislávski, como ator, deve apenas pegar papéis pequenos. Como diretor, não se recusará a fazer 3 espetáculos, se chamado, por ano, no TAM. Expressa mais uma vez sua vontade de se consagrar às suas experiências, sendo liberado da sobrecarga de trabalho, ter uma escola autônoma no seio do Teatro em que ele será inteiramente responsável e o reembolso do teatro do salário de seus assistentes Sulerjitski, Vakhtangov, Volkenstein e sua demissão das tarefas administrativas. Em contrapartida, deve formar atores pro Teatro de Arte e desenvolver encenações inteiras para o TAM, decididas pelo teatro, mas sem prazos precisos. Richard Boleslávski, Alexei Pópov⁴⁷⁵ e Mikhail Tchkehov, atores do TAM, se juntam ao estúdio. No auge da glória e perto dos 50 anos, Stanislávski quer inovação e pede poder de inovação e um ideal diverso daquele que criou o Teatro de Arte, em 1898.

Solicita um grupo, com total liberdade de escolha de seus colaboradores e alunos - liberados também da pressão tremenda dos espetáculos - pedindo a autonomia do trabalho de pesquisa, distinto do da formação, criação e difusão de peças.⁴⁷⁶ Sob supervisão inicial de Sulerjitski, Vakhtangov se torna um incansável instrutor do Sistema, ensinando não só para o Primeiro Estúdio mas para vários grupos e estúdios que ele posteriormente organiza ao redor dele, desde 1916. SHEVTSOVA (2020, p. 113) também defende que é difícil separar o Sistema de seus colaboradores, especialmente seus primeiros professores:

Os refinamentos do Sistema vieram por meio de testes de seus princípios na prática, enquanto as interpretações individuais de seus praticantes os modificaram adicionalmente. Esse seria o caso em todos os estúdios que se seguiram, pois o Sistema continuou a crescer e a mudar.⁴⁷⁷

A primeira apresentação do estúdio se dá em 1913, com uma peça dirigida por Boleslavsky "*a Boa Esperança*", de Heiermans. Ele obteve permissão para trabalhar com um

⁴⁷⁵ O mesmo companheiro que forma a cátedra de direção no GITIS, com Maria Knebel, em 1948. E é citado com deferência por Vassíliev, como um de seus mestres.

⁴⁷⁶ Sem livros publicados, e sem escola (A Escola do Teatro de Arte de Moscou não estava sob sua jurisdição), Stanislávski chama a parceria de Sulerjitski e da escola Adashev.

⁴⁷⁷ "Refinements of the System came through tests of its principles in practice, while its practitioners' individual interpretations additionally modified them. This was to be the case in all the studios that followed as the System continued to grow and change."

grupo de atores e mostrou o exercício à Stanislavski e convidados em 15-01-1913. O estúdio não tem intenção de fazer uma trupe concorrente a do TAM e os espetáculos podem ou não acontecer. E também não é uma escola: a Escola do Teatro de Arte continua a existir paralelamente. Sem as ambiguidades do estúdio de 1905, pelo menos inicialmente, a formação pedagógica do artista não é uma função do estúdio, mas objeto de pesquisa, talvez pela primeira vez na história do teatro.

Apesar dos acordos com o TAM, Stanislávski não cria o Estúdio também para ter atores úteis ao teatro de diretor, mas para oferecer tanto a si mesmo com a seus colaboradores, as condições apropriadas para testar seu projeto de um teatro centrado na figura do ator-criador e criativo. Aqui inicia-se mais uma tradição do teatro russo do século XX: a profissão do ator vivida como um lento processo de uma educação artesanal, que depende fundamentalmente do próprio aprendiz e sua vontade de aprofundar e se aperfeiçoar, em contato estreito com mestres e voltada à aquisição dos segredos da arte. Paralelamente, esta aprendizagem, segundo POLIAKOV (2016, 2020) fomenta uma tomada de consciência da dignidade e do valor do *métier*. No século dos diretores, a escola russa foi um oásis de linguagem para o ator.

2.5.2 As experimentações dentro do Primeiro Estúdio.

Entre as tarefas do Primeiro Estúdio, MARKOV (1934, p. 25) sintetiza: *"Desenvolver a psicologia da atuação criativa; -Fazer o ator auto-consciente;-Trazer ator e a audiência para uma comunhão"*.⁴⁷⁸

Stanislávski e seus colaboradores do Primeiro Estúdio foram os primeiros a pensar numa psicologia do ator em estado de criatividade. O desenvolvimento do ator é fundamental ainda porque faz parte de uma das relações normalmente mal compreendidas do Sistema, a relação ator-personagem. Ela dá origem ao papel. O ator, em si, deve ter tanto a oferecer quanto a obra. O papel é o resultado da tensão ator e conjunto de imagens criadas pelo autor, ou personagem.⁴⁷⁹

Dentro deste contexto do teatro como campo de aprimoramento espiritual humano, antes de trabalhar papel, o ator trabalha sobre si mesmo. Mas isso não deve ser pensado como algo não estético - cada vez mais aqui a relação ator-personagem e a figura cênica como algo que nasce deste diálogo se torna presente na pedagogia teatral: o ator deve ser capaz de dialogar

⁴⁷⁸ "The studio formulated its tasks thus: 1-The development of the psychology of creative acting; 2- Making the actor self-conscious; 3-Bringing the actor and audience close together".

⁴⁷⁹ Stanislávski expressa ainda que a peça é a vida do espírito humano e constitui-se de uma série de imagens espirituais (as personagens). (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; 2015 p. 174) Manuscrito no 545. Anotações artísticas de 1908-1913. Stanislávski, K. CO 9. V. 5. Liv. 1.

com uma imagem espiritual. A plena realização do papel se dá na percepção da audiência, em formulações que antecipam questões contemporâneas.

É importante, portanto, que o ator tenha algo a oferecer ao personagem neste processo: um "eu", mais íntegro, liberado de bloqueios de sua educação⁴⁸⁰. Aqui, Suler, no fomento aos atores do Primeiro Estúdio, traz sua relação com a filosofia eslavófila (já mencionada) mais diretamente pro caldeirão de influências do Sistema:

... a consideração da personalidade em sua totalidade e não apenas em sua dimensão intelectual, racional, é outro aspecto da filosofia eslavófila da qual Sulerjitski era próximo. Como os eslavófilos, ele não confia em especulações abstratas que valorizam apenas as capacidades intelectuais do indivíduo em detrimento de seu desenvolvimento espiritual. Só um homem espiritualmente desenvolvido é capaz de se abrir para a beleza, de viver em harmonia consigo mesmo e com os outros, de demonstrar empatia, de se tornar um membro pleno da comunidade. O desenvolvimento espiritual permite a interação harmoniosa de todas as forças psíquicas do homem, sem dar ao intelecto um papel preponderante. Não se trata de ser inteligente. O conhecimento intelectual não dá ao homem aquele enraizamento no mundo que vem do contato com a natureza e do vínculo baseado na empatia com o outro.⁴⁸¹ (OSINSKA, 2013, p. 251-252)

Destacamos o quão atrelado à capacidade de desenvolvimento concreto da sua personalidade é esta perspectiva de desenvolvimento espiritual – menos uma espiritualidade de isolamento e aquisição de coisas para si, mas ligada ao contato com a natureza, empatia com os outros e capacidade de vivência comunitária. A desconfiança dos ditames da supremacia da razão fundas na alma russa já mencionadas ainda se expressam aqui na resistência a uma mutilação do ser humano de outras possibilidades de se chegar ao conhecimento para além da razão. Ou um não acreditar que a capacidade racional do homem é o único meio de se chegar à verdade.

A sinceridade, sempre tão importante para Stanislávski como para Suler, revestia-se também de fé, ingenuidade, do sentido de viver a vida quase como uma criança que brinca – se deve acreditar sim no que se faz no palco, mas isso é mais fácil se acreditamos na vida! Seus ensinamentos eram muito respeitosos em relação ao ator, mas não tolerava o cinismo - ou um tipo de

⁴⁸⁰ No capítulo seguinte, com apoio de Vakhtângov e M. Tchekhov iremos desenvolver a importância destas instâncias para a formação do ator na tradição pedagógica russa.

⁴⁸¹ “la prise en compte de la personnalité dans son intégralité et non pas seulement dans sa dimension intellectuelle, rationnelle, est un autre aspect de la philosophie slavophile dont Sulerjitski était proche. Comme les slavophiles, il ne faisant pas confiance aux spéculations abstraites qui valorisent uniquement les capacités intellectuelles de l'individu au détriment de son développement spirituel. Seul un homme spirituellement développé est capable de s'ouvrir à la beauté, de vivre en accord avec lui-même et les autres, de manifester l'empathie, de devenir un membre à part entière de la communauté. Le développement spirituel permet l'interaction harmonieuse de toutes les forces psychiques de l'homme, sans donner à l'intellect un rôle prédominant. Il ne s'agit pas d'être intelligent. La connaissance intellectuelle ne donne pas à l'homme ce sentiment d'enracinement dans le monde que donnent le contact avec la nature et le lien fondé sur l'empathie avec les autres”.

comportamento que, segundo ele, dentro de um grupo separa o indivíduo, se considerando numa posição privilegiada. Markov (1934) nos conta como Sulerjítiski era contra uma espécie de *vício na crítica*:

Uma crítica que se torna um hábito, um tipo, um comportamento sistemático, destrói nossa energia moral, nossa fé, nossa força vital. Esse tipo de inteligência é muito perigoso para nós, porque estimula nossos maus instintos, nossa dissolução, nossa falta de reverência, nosso egocentrismo.⁴⁸²

Reflito que embora problemas de relacionamento em grupos sejam bastante frequentes em teatro, trata-se de um tema que dificilmente é abordado na pedagogia teatral: as maneiras de aprimorar uma convivência coletiva. Considera-se como assunto menos profissional, da vida, embora muitos grupos e trabalhos se arruinem pelas dificuldades de convivência. No Primeiro Estúdio, a formação do ator passa pela investigação de características de relacionamento mais saudável, completamente ligadas à uma ética humana de desenvolvimento do ser através do teatro.

Além dos exercícios, o estúdio acreditava que o próprio repertório educa e buscava textos que permitiam diálogos com valores humanistas.⁴⁸³

O entendimento do que faz e porque faz é ainda importante nesta escola. Estimular o ator não só consciente, mas autoconsciente: de si e dos meios que utiliza para criar. Como catalizadores da experiência, contos, fragmentos, decupagens, extratos, exercícios para desenvolver o conjunto coerente de elementos que podem permitir ao ator acessar o estado criativo através de um caminho e não por sorte ou azar: a busca sem fim do Sistema. A segmentação permitia observar o processo criativo. O ator, objeto da investigação e, ao mesmo tempo provocador e apreciador crítico de sua experiência – tirado das condições habituais de seu ofício para inscrevê-lo num meio especial: o de um portador de um saber sobre os meios de produção. Nada mais diferente do ator subordinado a um diretor todo poderoso, o verdadeiro criador da obra, que marcou boa parte da cena mundial do século XX.

Por isso concordamos com Poliakov (2016) que reflete tratar-se de uma escola que forma atores, encenadores e pedagogos, sendo o próprio Stanislávski um deles. Os alunos – Richard Boleslavski, Evguéni Vakhtângov, Boris Sushkevich – assumem a direção de peças

⁴⁸² “A criticism which becomes a habit, a type, a system destroys our moral energy, our faith, our life force. This kind of intelligence is very dangerous for us, because it encourages our bad instincts, our dissoluteness, our lack of reverence, our egocentrism”.

⁴⁸³ Alguns textos escolhidos para seus primeiros espetáculos: "O Naufrágio da Esperança", de Heijermans, "O Festim da Paz", de Hauptmann, "O Grilo da Lareira", de Dickens, "O Dilúvio", de Berger. No capítulo seguinte, analisaremos aportes de linguagem significativos trazidos pelo Primeiro Estúdio em seus espetáculos.

sobre a supervisão estreita de Sulerjítски, que faz correções, trabalha especialmente os começos e fins, conforme Markóv (1934, p. 26). Este estúdio cria encenadores, mas nenhum que não seja um ator-diretor, à semelhança do próprio Stanislávski: Vakhtângov, Sushkevich, Boleslávski, entre outros; E também M. Tchekhov, Alekseï Pópov, Olga Giatsintova, Sérafima Birman. Poliakov (Ibid, p. 114) alerta que *isso não deve ser visto como coincidência, mas como revelador das intenções dessa aventura*.⁴⁸⁴ Este ponto compartilhado por WARNET (2013; p. 113) que reforça que os jovens eram convidados em seu processo pedagógico a criar materialidades a partir de diferentes pontos de partida. Mas rapidamente estes experimentos viravam "*verdadeiras obras de arte*" que lhes permitia "*jogar, existir e afirmar sua individualidade criativa, segundo uma evolução lógica que faz do ator criador um diretor em potencial*"⁴⁸⁵

A criação de exercícios era uma função do pedagogo do Sistema - Sulerjítски não adquiriu um "pacote de exercícios prontos", embora seguisse os de Stanislávski, inventava também os seus, tendo em vista questões que buscava desenvolver. E uma outra característica desta escola que atravessou o tempo é o pedagogo em contínuo processo de pesquisa e criação de exercícios, que mudam com o tempo, as características da turma, as questões a serem alcançadas.

Um exemplo de exercício proposto por Sulerjítски no Primeiro Estúdio: a cada manhã os atores devem observar alguma pessoa em seu trajeto de casa e, chegando ao estúdio, essas impressões de viagens, partículas de percepção podem achar desdobramentos em pequenos exercícios ou mesmo études mais complexos. O exercício desenvolvia sim o senso de observação e o de detalhe, necessidades técnicas. Mas também o senso de empatia, algo fundamental para o ator que Sulerjítски desejava no estúdio.

O espírito de trabalho do estúdio não envolvia submeter o ego à qualquer ascese de exercícios corporais e espirituais, mas uma grande liberdade de iniciativa- os membros do estúdio são considerados não como alunos, mas como assistentes – as propostas de trabalho, desde representar extratos, fazer discussões da pesquisa ou proposição de encenação e mesmo de material literário eram abertas a todos. Com o desenvolvimento do estúdio, essa autonomia ganha cada vez mais força.

⁴⁸⁴ Na citação original, completa: "Les acteurs du Premier Studio seront presque tous des metteurs en scène et des pédagogues: E. Vakhtangov et M. Tchekhov en tête, mais aussi Alexei Popov, Sérafima Birman, Richard Boleslavski (par qui la méthode est parvenue aux États-Unis), Alexei Diki, Boris Souchevitch, Grigori Khmara, etc. Il ne faut pas y voir un hasard, mais un révélateur des intentions de cette aventure".

⁴⁸⁵ "...leur permettant de jouer, d'exister et d'affirmer leur identité créatrice, selon une évolution logique qui fait de l'acteur créateur un metteur en scène en puissance".

O ritmo de trabalho é incessante, monástico - há relatos de exercícios até 2h da madrugada. Fazem de si o material de uma pesquisa experimental. E sua própria “obra”, no sentido alquímico. Os jovens membros do estúdio muitas vezes tinham também papéis pequenos no TAM, mas eram encorajados a trabalhar sempre por meio do Sistema. E conciliavam duas empreitadas de fôlego: o TAM e o Estúdio. Um exemplo da rotina de exercícios dos estudistes:

- Chegavam 10h da manhã para exercícios (Ioga⁴⁸⁶, Exercícios psicofísicos);
- Seguiam às 12h para o teatro para as improvisações; depois da pausa para o almoço, às vezes suspenso;
- Liberados dos espetáculos da noite, retornavam ao estúdio para os extratos e pesquisas.⁴⁸⁷

Uma ética do exercício forja então a singularidade do coletivo, Suler refuta o individualismo, a crítica mesquinha. A ideia do estúdio é nem ter papéis principais, nem rivalidades.

A improvisação sobre canovaccios, da *commedia dell'arte*⁴⁸⁸ continuam e Suler os aprecia especialmente pelos temas em função do que *"visamos o estudante e eu"* que seriam a concentração, a caracterização, a capacidade de interação com o parceiro de exercer influência sobre um objeto preciso, como descreve uma carta dele a Górkki de março de 1913.⁴⁸⁹ Importante ressaltar que o estudante é parte de seu processo: Suler diz neste documento que os temas são desenvolvidos em função da conversa entre estudante e pedagogo e demandas que ambos - e não apenas o pedagogo todo poderoso - querem desenvolver.

Boa parte das experimentações não se davam a partir da literatura dramática. Stanislávski, menos presente, também propunha exercícios: para compreender a linha das ações e dos papéis, um membro do estúdio lê um conto curto de A. Tchekhov. Um outro deve contá-la, colocando na justa relação as linhas: das ações, ação transversal e chegada ao evento principal⁴⁹⁰. O trabalho com os contos de Tchekhov até hoje é uma herança desta época do Primeiro Estúdio que perpassa trabalhos de pedagogos como Alschitz e Vassíliev. Para Alschitz, os contos e as maneiras como o ator pode deslocar o evento principal, abri-lo, escolher

⁴⁸⁶ Sabemos ainda que durante o Segundo Estúdio (criado em 1916) e no Estúdio de Ópera do Teatro Bolchói, trabalho iniciado por Stanislávski em 1918, a Ioga era uma prática de formação dos atores e utilizada até com os atores do TAM (TCHERKÁSSKI, 2019, p. 37). Mikhail Tchekhov, de acordo com Tcherkásski a levou para seu próprio estúdio, no começo dos anos 1920.

⁴⁸⁷ Informações de WARNET, 2013.

⁴⁸⁸ Falaremos mais sobre isso ao abordar Vakhtângov, no próximo capítulo.

⁴⁸⁹ SULERJÍTSKI apud MOLLICA (1989), p. 83.

⁴⁹⁰ O ensaio de Markov (1934) é uma das principais fontes. E também WARNET (2013). Mollica (2007) e SHEVTSOVA (2020).

a partir de que trechos contar, é uma das estratégias para o desenvolvimento da individualidade criativa do ator, tema cuja importância abordaremos especialmente no próximo capítulo.

WARNET (2013; p. 110) nos conta que foi neste período, especialmente, que Stanislávski junta o seu arsenal de reflexões teóricas sobre as quais se inspira – da psicologia à História do Teatro – as correntes espiritualistas que florescem na Era de Prata Russa: teosofia, depois antroposofia, cabala e ainda conhecimentos dos Rosacruz. Liberação dos movimentos, condução da energia, concentração da energia sem distração, irradiação, sentir o parceiro e influenciar o outro sem palavras. Apostamos que chaves fundamentais do Sistema foram descobertas neste período, na busca de ativar a inspiração, cuja origem seria o supraconsciente: “...a arte verdadeira deve ensinar como o ator deve despertar em si mesmo a natureza criadora inconsciente para a criação orgânica supraconsciente”. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 546).

Nesta escola, Vakhtângov é uma das grandes lideranças, firmemente convencido que só os exercícios repetidos dão resultados sensíveis. Para Markov (1934, p. 26) ele quem constrói novas formas teatrais com base nos ensinamentos de Sulerjítiski e Stanislávski. Ao falar sobre duas das principais lideranças criativas deste estúdio, no capítulo 3 – E. Vakhtângov, mas também M. Tchekhov – pretendemos construir um caminho para abordar como questões éticas do estúdio foram se transformando em outros elementos de linguagem para o ator.

-

Em 1916, com a morte de Suler, a liderança do estúdio vai para um Vakhtangôv menos disponível – já que tinha vários outros estúdios concomitantemente e que por sua vez morre em 1922. As crises no Primeiro Estúdio são tamanhas que SMELIANSKI (1999, p. 16) afirma que, embora o último grande estúdio de Stanislávski tenha sido exatamente o primeiro, seus trabalhos foram interrompidos um pouco antes da revolução de 1917, tamanha a importância de seus primeiros anos. E crises posteriores.

O próprio sucesso do estúdio, o crescimento dos atores-diretores, seu desejo de estar em cena mais do que fazer exercícios desinteressados, de ter mais perspectivas sobre seu futuro artístico e o do próprio estúdio - já um sucesso de público - não uma mera “filial” do TAM, bem como disputas internas ao longo dos anos e mesmo as divergências entre os estudistas e Stanislávski, levam ao fim do Estúdio. Um processo ligado ainda aos sucessos das peças e a uma identidade artística e de linguagem única que o estúdio construía, como abordaremos no capítulo seguinte. Stanislávski começa a ter uma relação complexa com a geração formada

pelos estúdios. Ao mesmo tempo que chega a dizer que só teve dois reais discípulos – Sulerjítiski e Vashântgov, também afirma, que só o segundo estúdio manteve-se fiel a ele⁴⁹¹.

Mas mesmo com perdas de membros e os problemas internos e externos, o Primeiro Estúdio sobrevive aos primeiros anos da Revolução de 1917. Sua liderança, com a morte de Vakhtângov, em 1922, vai para M. Tchekov, cuja autoridade não era unanimidade. Em 1924, num processo complexo de independência, vira o Théâtre d'Arte 2⁴⁹². As mudanças políticas, ferozes críticas às suas práticas com as mudanças políticas nos anos 1930 e a guerra também faziam a existência do estúdio quase impossível. O Teatro de Arte 2 será fechado em fevereiro de 1936, terminando brutalmente a experiência do Primeiro Estúdio. Entretanto, mais uma vez seu legado é imenso, impulsionando não só a linguagem teatral, mas a maneira de se fazer teatro e os ideais cênicos do século XX e em muitos países.

2.5.3 Fronteiras arte-vida borradas: o estúdio e seus alimentos para a pedagogia teatral do futuro

Reflico, finalmente que uma outra ideia básica do Sistema que deixou legados profundas na tradição pedagógica contemporânea é uma relação inédita com a pedagogia teatral e o próprio teatro não como um conjunto de técnicas ou saberes a serem absorvidos pelo aluno num processo de aprendizagem linear (em que um pedagogo transmite seu saber a um aprendiz). Mas sim com a ideia de transformação do ser a partir de um conjunto de experiências. Como médio, meio e sujeito da arte, ele mesmo – o ator - era o objeto a ser transformado em arte, assim a ideia de transformação é mais precisa que de aprendizagem. Mas quem transforma é não um pedagogo, mas o próprio indivíduo ator que, de alguma maneira provoca uma avalanche de experiências sobre si mesmo e rege seu próprio desenvolvimento, dentro das condições propostas.

Transformação implica um processo mais profundo do que mero aprendizado. Ainda mais se tivermos em conta os inúmeros bloqueios que muitos jovens artistas, no limiar do século XXI tem com a formação tradicional: processos ligados à transmissão de um saber que muitas vezes é esquecido tão logo saímos da escola.

Transformação é mais do que acumular conhecimentos de maneira linear, é uma mudança de perspectiva na vida em si mesmo. Um processo, na grande maioria das vezes, irreversível que envolve uma nova maneira, muitas vezes mais alargada (se estamos falando

⁴⁹¹ AUTHANT-MATHIEU (2005b).

⁴⁹² Para os campos de interesse de trabalho nos focaremos no Primeiro Estúdio e alguns estúdios de Vakhtângov, especialmente o que vira o Terceiro Estúdio, no capítulo seguinte.

de transformações potentes como as que desejam escolas artísticas) de percepção do mundo e de seu lugar nele. Um processo que pode envolver corpo, mente, alma. Uma alteração de consciência dramática e sem volta e que afeta a maneira do indivíduo se relacionar com o mundo. Transformações envolvem experiências profundas, mudanças estruturais nas premissas de pensamento, sentimento e ação. Muitas vezes um acordar de potencialidades, uma percepção ao menos diferente de processos. A transformação é mais uma instância do processo de desenvolvimento do ator que transita nas bordas arte-vida. Em russo, a ideia de transformação é dada pela palavra *perevoploshcheniye*, parte integrante do Sistema:

Pere, na gramática russa, sempre indica movimento, que, neste caso, significa a ação de transformação à medida que se realiza. Em outras palavras, a transformação é um processo e não um resultado final. Para Stanislavski é, de fato, parte integrante do ‘processo criativo’.⁴⁹³ (SHEVTSOVA, 2021, p. 90)

Reflito ainda que temos muitos tabus no ocidente com a ideia de transformação dentro de processos artístico-pedagógicos, como se eles pudessem implicar também em manipulação – um guru-professor “fazendo a cabeça” de seus alunos, normalmente para serem iguais a ele. Bom, a transformação proposta pelo sistema e por todos os seus desdobramentos ao longo do século XX e XXI, não implica seguir uma cartilha, mas em provocar experiências em que cada ator dará uma resposta única, original. Mas estas respostas criativas só podem se manifestar quando o indivíduo está relativamente livre de amarras sociais, por exemplo e clichês da sua cultura, mais próximo de um estado em conexão com seu centro do que performando um papel social.

Mas não só: os atores-alunos de Stanislávski, por exemplo, ao passar pelo Sistema muitas vezes não se transformaram em cópias de Stanislávski. Pelo contrário: muitos revelaram, ao longo do processo, tensões profundas e novas perspectivas para o trabalho do ator, como o caso dos “*enfants terribles*” do sistema: Vakhtângov e M. Tchekhov abordados pelo próximo capítulo. Um dos grandes méritos da pedagogia de Stanislávski, ainda que não fosse fácil para o mestre lidar com isso, era a extrema liberdade criativa e força autoral que seu Sistema conferia aos alunos. Até para negarem o mestre. Neste sentido, podemos olhar essa constelação de ideias relacionadas à pedagogia teatral associada ainda ao processo de libertação de tabus da cultura e para o encontro de uma extrema liberdade interior e voz de cada estudante. Uma

⁴⁹³ “...Pere, in Russian grammar, always indicates movement, which, in this case, signifies the action towards transformation as it is being accomplished. In other words, transformation is a process and not an end result. For Stanislavsky it is, indeed, part and parcel of the ‘creative process’”.

transformação que não é imposta por um professor ou dentro de um escopo de qualquer manipulação, e, especialmente, que tem o aprendiz como regente de seu desenvolvimento.

Os exercícios, inéditos, do Sistema possibilitam descobertas; que os atores- aprendizes “abram” um conhecimento novo pela experimentação e o prazer de uma aprendizagem que leva ao crescimento interior, ao alargamento de seus próprios potenciais: sejam habilidades cognitivas, corporais, espaciais, de inter-relacionamento, de jogo e até mesmo de autoconhecimento, sendo o palco o lugar de abertura de relações insuspeitas não só do estudante com o outro, mas consigo mesmo. Estimular o aprendiz até mesmo para o encontro com aquilo que ele não sabe de si, numa cultura que prima pela repetição de modelos de comportamento e provocar as condições para novos comportamentos e ações.

E não só: por seu caráter de experiência coletiva, permite a criação de um espaço comum, compartilhado, em que os integrantes possam perceber seu crescimento, dos parceiros e do grupo. Espaços que precisam ser mantidos com pactos e regras que protejam a experiência, favorecendo a criação dos grupos e ensembles, sempre fundamentais a todos os pedagogos do sistema e ao próprio desenvolvimento do teatro russo.

3 RESPEITAR TRAINDO? OS REBELDES DO SISTEMA REVELANDO A TRADIÇÃO

Pode-se respeitar melhor uma filiação e herança, com...traição? A tarefa de todo bom discípulo é buscar ir além do mestre? No caso de um mestre que é, sobretudo, um investigador incansável, como Stanislávski cujas peças eram um sucesso, mas que ainda assim, não satisfeito, resolve dedicar sua vida à pesquisa e criação de uma abordagem pedagógica para o desenvolvimento do ator – inventor mesmo do laboratório no teatro, artista sempre pronto para abrir mão do já conquistado em busca de novos territórios, em suma...um rebelde que desejou inventar uma tradição talvez... Sim! Para continuar o desenvolvimento do próprio legado do mestre, a “traição” ao saber dado em busca de novos horizontes pode ser um dos mais profundos sinais de...lealdade.

Desde o tolstoísta L. Sulerjítiski que sonha e trabalha para manifestar a comunidade teatral, um microcosmo de uma sociedade ideal, sustentada por uma crença ilimitada na humanidade; a E. Vakhtângov, aquele que mistura como ninguém as funções de ator, diretor e pedagogo, o pesquisador incansável do Sistema e das possibilidades expressivas da arte teatral; e ainda M. Tchekhov, sobrinho de A. Tchekhov e conhecido por seu enorme talento, formado em São Petersburgo e que, graças a seu encontro com Stanislávski, Sulerjítiski e Vakhtângov não só aprofunda sua capacidade expressiva como desenvolve-se como pedagogo capaz de trabalhar em muitos países.

Meu objetivo aqui é menos mapear as contribuições de cada um desses "leais rebeldes" ao Sistema de Stanislávski – o que foge aos limites desta escrita – e sim pontuar elementos importantes para o Sistema nem sempre valorizados e fundamentais nos desdobramentos do teatro e da pedagogia russa contemporâneos. São os trabalhos destes discípulos que nos ajudam a compreender hiatos e recolocar as peças, que nos permitem acompanhar o desenvolvimento do teatro conhecido como de jogo ou de estruturas lúdicas no fim do século XX e, especialmente sua grande síntese de elementos realizada na pedagogia do ator e do diretor. Desdobramentos impossíveis sem o trabalho do Primeiro Estúdio e suas descobertas com Sulerjítiski e Stanislávski e desses outros dois grandes homens-teatros, à semelhança dos mestres - Vakhtângov e M. Tchekov.

Mikhail Tchekhov não esconde que ensina o que aprendeu do Sistema “à sua maneira”. Mas conhecidas são também suas necessidades de afirmação de uma identidade no exterior, bem como pontos de contato que surgem cada vez mais entre as principais ideias geradoras de

M. Tchekhov e as de um Stanislávski, recém encarado de maneira mais ampla, sem os cabrestos de um diretor realista, por trabalhos como o de Maria SHEVTSOVA (2020).

Partimos da hipótese, inclusive, que através do trabalho de seus discípulos pontos da própria pesquisa de Stanislávski e ideias centrais éticas e estéticas do Sistema se tornam mais nítidas e compreensíveis – desdobram potências implícitas no Sistema, como as formulações que Vakhtângov e Mikhail Tchekhov fazem sobre o que a tradição russa do início do século XX chama de inconsciente no trabalho criativo e seu papel de operar as verdadeiras sínteses inéditas, originais e individuais entre diversos elementos do Sistema, bem como sua relação com a individualidade artística e a ação.

O capítulo também deve se desenvolver como uma conversa entre as proposições dos principais nomes ligados ao Sistema e impulsionadores da cena e pedagogia russa futura. Uma conversa passado e presente, tendo como apoio referencial ao texto as vozes dos diretores-pedagogos A. Vassíliev e Jurij Alschitz.

3.1 Eugene⁴⁹⁴ Vakhtângov: o homem-estúdio

Quero fundar um estúdio onde possamos aprender. Primeiro princípio: fazer tudo nós mesmos. Todos no comando. Verificar o Sistema K.S.⁴⁹⁵ em nós mesmos. Aceitar ou recusar. Corrigir, completar ou eliminar a mentira. Só serão aceitos no estúdio aqueles que amam a arte e principalmente as artes da cena. Alegria de buscar enquanto cria. Esquecer o público. Criar para si mesmo. Sentir prazer por si mesmo, divertir-se. Ser seu próprio juiz.

Pretendo introduzir desde o início o trabalho do corpo, o domínio da voz, a esgrima. Cursos de história das artes, de história do figurino. Escutar música uma vez por semana (convide músicos).

Trazer para o estúdio o que vier ao espírito, o que se achar interessante: piadas, pequenos fragmentos musicais, peças curtas.⁴⁹⁶ 20-4-1911. (VAKHTANGOV, 2000; p. 59)

Falar de Vakhtângov é elevar a temperatura e a intensidade. Sua curta vida, repleta de paixão e entrega, totalmente dedicado ao teatro é um foguete em chamas na história do Sistema.

⁴⁹⁴ No Brasil, muitas pesquisas usam o nome Evguéni. Optei pela transliteração do nome ao português, também já observado em referências bibliográficas do país.

⁴⁹⁵ Abreviatura do texto para Konstantín Stanislávski, que será usada também nesta pesquisa.

⁴⁹⁶ “Je veux fonder un studio où nous puissions apprendre. Premier principe: tout faire nous-mêmes. Tout le monde aux commandes. Vérifier le Système de K. S. sur nous-mêmes. L’accepter ou le refuser. Corriger, compléter, ou éliminer le mensonge. Ne seraient acceptés au studio que ceux qui aiment l’art et tout spécialement l’art de la scène. Joie de chercher en créant. Oublier le public. Créer pour soi. Prendre plaisir pour soi. Être son propre juge. J’envisage d’introduire dès le début le travail sur le corps, la pose de voix, l’escrime. Des cours d’histoire des arts, d’histoire du costume. Écouter de la musique une fois par semaine (inviter des musiciens). Apporter au studio tout ce qui viendra à l’esprit, tout ce qu’on trouvera intéressant: plaisanteries, petits fragments musicaux, pièces brèves”.

A indissolúvel relação teatro-paixão e festa de Vakhtângov nos remete à NIETZSCHE (2001; p. 59-60) e a ideia da psicologia do artista, assunto posteriormente que também apaixona JUNG (1985), quando reflete sobre o artista em *O Espírito na Arte e na Ciência*, mas que ainda nos parece surpreendentemente distante na pedagogia do teatro na maioria das escolas:

Para a psicologia do artista - Para que haja arte, para que haja uma ação ou uma contemplação estética qualquer é indispensável uma condição fisiológica prévia: a embriaguez. É preciso que a embriaguez tenha aumentado a irritabilidade de toda a máquina; sem isso a arte é impossível. Todos os tipos de embriaguez, ainda que estejam condicionados o mais diretamente possível, têm potência artística e acima de todos, a embriaguez da excitação sexual, que é a forma de embriaguez mais antiga e mais primitiva. O mesmo efeito produz a embriaguez que acompanha todos os grandes desejos, todas as grandes emoções: a embriaguez da festa, da luta, do ato arrojado, da vitória, de todos os movimentos extremos; a embriaguez da crueldade, a embriaguez da destruição, a embriaguez que produz condições meteorológicas, como, por exemplo, a embriaguez da primavera, ou então a influência dos narcóticos, e por último a embriaguez da vontade, de uma vontade acumulada e dilatada. O essencial na embriaguez é o sentimento de força e plenitude.

Só uma embriaguez da vontade acumulada e dilatada poderia animar a vida deste incansável homem-estúdio, Vakhtângov, que participa e dirige vários simultaneamente, em sua paixão primeiramente pela possibilidade de testar as hipóteses do Sistema ou refutá-las, na posição de cientista e cobaia da experiência. E depois pela pedagogia teatral e a busca de linguagens novas: com a explosão dos estúdios na segunda década do século XX, impulsionado pelo sucesso do Primeiro Estúdio, os mais variados grupos de jovens e artistas se reuniam formando seus próprios laboratórios, chamando um Vakhtângov invariavelmente interessado e disponível, apesar de seus vários comprometimentos artístico-pedagógicos e já numa posição privilegiada: é um dos maiores conhecedores do Sistema.

Contaminado pelo mesmo fogo que arde em Stanislávski e Sulerjítiski, Vakhtângov quer decifrar os segredos do estado criativo. Para ele, o sentir-se a si mesmo (*samotchúvstvie*) criativo é acompanhada de um ardor alegre, de um despertar do desejo, da confiança na inspiração. Inseparável da festa: "*só a festa é necessária, a alegria de sentir a cena*"⁴⁹⁷(VAKHTÂNGOV, 2000, p. 147). "*O ensaio não é, portanto, uma "lição", mas já a celebração do teatro, completa e suficiente. Ela tem a virtude de fazer nascer a encenação numa realização concreta e interiorizada. Por isso não há 'curso' de direção propriamente dita.*"⁴⁹⁸ (HENRY, 2000, p. 23-24)

⁴⁹⁷ "La fête seule est nécessaire. Le bonheur de sentir la scène" (registros de observações do Primeiro Estúdio, 21-09-1916).

⁴⁹⁸ "La répétition n'est donc pas une "leçon", mais déjà la fête du théâtre, entière et suffisante. Elle a la vertu de faire advenir la mise en scène dans son accomplissement concret et interiorisé. Voilà pourquoi il n'existe pas de "cours" de mise en scène à proprement parler".

Vakhtângov tem 8 anos de experiências teatrais diversas quando entra no Teatro de Arte de Moscou, em março de 1911 – e diante da intensidade do ritmo de produção do teatro russo da época isso significava: que atuou como ator em 50 papéis de 30 espetáculos amadores em Moscou e na província, bem como tinha experiência como encenador, estudante e professor de teatro, tendo ainda trabalhado bastante com Sulerjítiski (e o acompanhado inclusive em sua viagem à Paris, conforme já relatamos).

Ainda assim, uma das primeiras necessidades do jovem Vakhtângov, ao entrar na rotina dura do TAM, era criar um estúdio em que todos pudessem aprender. Nos primeiros anos do Teatro, já acumula uma rotina intensa, participando das peças, bem como de longas viagens de circulações do repertório por muitos países da Europa. E ensinando, em paralelo, o Sistema aprendido de Sulerjítiski⁴⁹⁹, na Escola Adachev e depois aprendido também de Stanislávski aos interessados. Com fé, energia incansável e devoção, se consagrou a investigar em si, em primeiro lugar, mas paulatinamente nos grupos que liderava, o Sistema de Stanislávski. Durante sua vida, jamais parou de cumprir esta missão, seja para o “*aceitar ou o recusar*”, colocando em ordem os elementos essenciais do Sistema, experimentando, experimentando, ou mesmo o corrigindo ou o completando, como seu ardor jovem já determinou.

Num diálogo incessante e honesto com Stanislávski, entre a fidelidade e a independência, percebemos que realizou a contento a ideia experimental do mestre. Em suas várias fases, passou de maior esperança de Stanislávski como professor de seu Sistema, em sua face “o melhor aluno”...à definição de uma linguagem teatral própria, que chamou de realismo teatral: em sua face “o rebelde”. Vakhtângov é prodígio, perfeito, terrível, subversivo. “*A brilhante carreira de Vakhtângov resume toda essa geração dos jovens dos laboratórios emancipando-se da tutela do mestre para construir não apenas sua própria concepção de atuação, mas também para passar do status de atores criadores para o de diretores no tempo integral.*”⁵⁰⁰(WARNET, 2013; p. 140).

Sua vida e carreira curta nos dá um bom panorama de toda uma geração formada no espírito do Primeiro Estúdio, devotada de corpo e alma à experimentação sobre o Sistema e sua difusão. A experimentação, o trabalho sobre si mesmo, o diálogo sem concessões com

⁴⁹⁹ Nos diários e notas de Vakhtângov vemos ainda convites de Sulerjítiski para viagens acompanhando seu trabalho (o de Suler) encenando peças em Londres e Paris. Como dissemos vai à Paris, antes de entrar no TAM. Nemirôvich-Dânchenko não o libera para acompanhar Suler à Londres, em 1912. Mas Vakhtângov passa meses e meses em países do norte da Europa circulando com o repertório das peças do famoso TAM, em 1912.

⁵⁰⁰ “Le fulgurant parcours de Vakhtangov résume celui de toute cette génération de jeunes laboratins s’émancipant de la tutelle du maître pour construire non seulement leur propre conception de jeu de l’acteur mais aussi pour passer du statut d’acteurs créateurs à celui de metteurs en scène à part entière.”

Stanislavski contribuíram para transformar suas hipóteses num verdadeiro corpo de conhecimento, progressivo e interconectado.

Com a morte de Sulerjitski, em 1916, ele assume a direção do Primeiro Estúdio. Mas jamais se esquece da ética aprendida com seu mestre, resumida na ideia do “espírito de estúdio”, ou um ator devotado ao coletivo e ao ideal do estúdio mais que a si mesmo, como as qualidades esperadas de um *estudiste* nos tempos idílicos do Primeiro Estúdio, seus primeiros anos. Mas sua contribuição talvez mais significativa ainda tenha se dado no Terceiro Estúdio, ou o Estúdio Vakhtângov agregado aos Estúdios do TAM, em 1920. Embora muito ocupado com a experimentação tenha escrito pouco, mantém um diário com anotações (exigência, aliás, de Stanislávski aos atores). Seu envolvimento com diferentes atores e experimentações em estúdios diversos faz dele figura central mesmo naqueles laboratórios em que não ajudou a fundar.

3.1.1 Do *ensemble* de estúdios ao Teatro Vakhtângov

Vakhtângov encarna o próprio frenesi de estúdios que proliferaram na União Soviética após o sucesso do Primeiro Estúdio e a revolução, colaborando em diversas experiências de jovens amadores, em estruturas porosas entre a escola e a trupe nascente, ou ainda a vida comunitária e o laboratório de pesquisa, buscando sempre potencializar ao máximo cada um destes grupos. Em dezembro de 1913, no começo do Primeiro Estúdio, já aceita ensinar no Estúdio Estudantil⁵⁰¹, que se instala na rua Mansourov, no outono de 1914, mudando seu nome para o nome da rua (Estúdio Mansourov) para depois assumir o nome de “*Estúdio Dramático Moscovita E. B. Vakhtângov*”, em 1917.

Stanislávski, por sua vez, também convoca Vakhtângov para trabalhar e ajudar em outros estúdios, como o *Habima*, saído de um coletivo de teatro judaico. Vakhtângov ainda trabalha no Estúdio *Gunst*⁵⁰² e intervém num estúdio de opereta, no *Estúdio Armênio*, no *Estúdio de Cooperativados* e nos *Estúdios do Proletkult*. O trabalho nos estúdios de Vakhtângov contribuem sem sombra de dúvidas para a própria elaboração e difusão do Sistema, embora desde 1912 ele declare ensinar o Sistema à sua maneira.⁵⁰³ Mikhail Tchekhov, que anos depois, no exílio, repete a mesma frase sobre si, revela admiração pelo gênio pedagógico de

⁵⁰¹ Desde 1912 sonha com seu próprio estúdio, como revelam cartas consultadas (VAKHTÂNGOV, 2000).

⁵⁰² Convidado de Anatoli Ottovitch Gunst (1858-1919).

⁵⁰³ HENRY in: Vakhtângov, 2000, p. 22.

Vakhtângov: diz que, em seus cursos, o Sistema ganhava vida e os colegas compreendiam a sua eficácia (a do Sistema).

WARNET (2013, p. 141) destaca ainda outra vantagem desses grupos de jovens, para Vakhtângov:

sobre quem ele tem maior autoridade do que sobre seus colegas no Primeiro Estúdio, e com quem ele pode experimentar o Sistema em toda independência. O laboratório de Vakhtângov é composto pelo conjunto de estúdios onde ele opera, cada um deles alimentando o outro. Mas se sente bem, lendo suas anotações, que seu trabalho, sua mais completa experiência de pesquisa, é realizada com o Estúdio Vakhtângov.⁵⁰⁴

A integração deste Estúdio ao seio do Teatro de Arte de Moscou, como Terceiro Estúdio, coroa 7 anos de trabalho de Vakhtângov⁵⁰⁵. Um período não sem tensão e rupturas, como marca da história dos estúdios. Aqui se juntam os remanescentes do Estúdio Vakhtângov (que viveu uma crise em 1918 e 1919) e os alunos de outros estúdios que Vakhtângov colaborava como o já extinto Gunst e o Estúdio Mamonov e ainda novos elementos.

O espaço de liberdade dos estúdios – cujo sucesso nas encenações ainda despertava o ciúme do TAM - possibilitaram à Vakhtângov encontrar o seu interesse humano “as *peçoas jovens, maravilhosas, que nenhuma tradição teatral tenha estragado*” (VAKHTÂNGOV, 2000, p. 304)⁵⁰⁶, conforme carta dele à Meyerhold, de quem ele se aproxima por livros. Admirando cada vez mais Meyerhold como encenador, busca oferecer a ele algo caro a si mesmo: seus próprios aprendizes, visando o desenvolvimento dos jovens em linhas que acredita que só este revolucionário diretor possa oferecer ao seu caldeirão de pesquisas. Quer atrair Meyerhold para uma colaboração com o já Terceiro Estúdio do TAM, em 1920. A isca de jovens “*não contaminados por tradição*” refere-se ainda à pedra no sapato que Meyerhold guarda desde o Estúdio de 1905, quando tanto ele quanto Stanislávski acreditaram que a experiência foi prejudicada pelas bases *sólidas demais* do tipo de realismo que naquele momento fazia escola no TAM após os sucessos nacional e internacional das encenações de Tchekhov. Mas a carta revela ainda um abismo que separa, ano a ano, a abordagem do ator no conhecido Teatro de Arte de Moscou e a aplicação do Sistema nos estúdios.⁵⁰⁷ Meyerhold não

⁵⁰⁴ “...sur lesquels il a une autorité plus grande que sur ses collègues du Premier Studio, et avec qui il peut experimenter le Système em toute indépendance. Le laboratoire de Vakhtangov se constitue de l’ensemble des studios où il intervient, chacun nourrissant les autres, mais on sent bien, à la lecture de ses notes, que son œuvre, son expérience de recherche la plus aboutie se réalise avec le Studio Vakhtângov”

⁵⁰⁵ Acontece em 1920, portanto.

⁵⁰⁶ “des gens jeunes, merveilleux, qu’aucune ‘tradition théâtrale n’a abîmés”.

⁵⁰⁷ Também revela o “ar dos tempos”, as mudanças do imaginário com a revolução - conforme falamos no capítulo anterior, trata-se do “segundo período” de adesão ao Sistema. E ainda uma progressiva crítica do pupilo experiente

vem: a união dele novamente com Stanislávski, projeto sonhado por Vakhtângov, só aconteceria perto da morte de ambos, no Teatro de Ópera, numa encenação que Stanislávski dirigia, em 1938.⁵⁰⁸

Em 1924, dois anos após a morte também jovem de Vakhtângov, o Terceiro Estúdio do Teatro de Arte se transforma no Estúdio Nacional Vakhtângov, que dá origem ao Teatro Nacional Vakhtângov, em 1926.

O Estúdio Estudantil

Uma comunidade de jovens reunidas por seu “*amor à arte*”, autofinanciada pela contribuição de cada um de seus membros. Com estes colaboradores, Vakhtângov encontra as condições para sua primeira grande aventura na liderança de um ensemble, que tem o retrato de Stanislávski na parede, num símbolo de devoção ao trabalho do mestre e intenção de ser mais um campo de provas do Sistema.

Aqui suas experimentações abrem mão de peças escritas, se dedicam totalmente aos *études*, improvisações sobre fragmentos. Os textos narrativos, nesta etapa do trabalho de improvisação são os escolhidos, como no Primeiro Estúdio, visando maior liberdade ao aprendiz e fazer trabalhar sua imaginação criadora. O essencial do trabalho do Estúdio Vakhtângov não é público: a partir de 1916 ele apenas apresenta ao público *études*, fragmentos de ensaios, para aumentar a renda do estúdio. A primeira apresentação dos trabalhos do Estúdio Vakhtângov só acontece, portanto, 3 anos após sua criação, diante do Conselho do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte.

A improvisação é mais do que nunca um método de trabalho e um objeto de pesquisa, tanto por permitir realmente que o ator seja o ponto de partida da criação, mas também pela inspiração na *commedia dell'arte*. O encontro de Stanislávski com Gorki em Capri, na Itália, em 1911 ainda reverbera aqui como reverberou no Primeiro Estúdio e nas experiências de Sulerjítski. O status emancipado do ator como verdadeira origem do espetáculo seduz Vakhtângov em seu *leitmotif*: a busca do ator criador.

Quando Stanislávski se encontra com Gorki, exilado em Capri, em 1911, o último o leva ao Teatro Scarpetta, depositário de uma tradição de *commedia dell'arte*, que maravilha o diretor-pedagogo. Gorki, posteriormente, elabora e envia ao amigo *canovaccios* (roteiros) para

ao diretor Stanislávski. (Reforço isso porque observo que a maioria das críticas dos colaboradores não era ao pedagogo Stanislávski, tampouco ao Sistema. Mas sim às escolhas nas encenações de suas peças no TAM).

⁵⁰⁸ Meyerhold então assume a encenação depois da morte de Stanislávski, em 1938 e dois anos antes de sua própria morte, assassinado pelo terror stalinista.

improvisação, mas com menos relação com a teatralidade da *commedia dell'arte* do que com a estética de direção do próprio Stanislávski, especialmente centrados nos conflitos das relações entre os personagens⁵⁰⁹. Deste encontro, nasce um trabalho de improvisação de atores a partir de roteiros escritos por Górkí – algo que Vakhtângov experimentará bastante em seu próprio estúdio anos mais tarde.

Inspirado na técnica de Stanislavski de construção de papéis, Górkí propõe 10 personagens arquetípicos contrastantes, 5 masculinos e 5 femininos. Górkí intui um método progressivo de conversa ator-personagem em relação, a partir de um casal inicial ao redor do qual se ajuntam outros, opositores ou simpáticos. Os atores improvisavam os diálogos, vigiados por Stanislávski para evitarem clichês literários. A ideia era o registro das falas e seu posterior trabalho sobre este material feito por um dramaturgo, em procedimentos que antecipam os da cena contemporânea. Estas experiências foram feitas inclusive no Teatro de Arte de Moscou.

Um modelo de roteiro proposto por Górkí ao TAM é retomado, portanto, nas experiências de Vakhtângov, com seu Estúdio, da rua Mansourov. Uma premissa atribuída à Gorki neste momento era uma chave do processo e a mesma que vem alimentando a pedagogia russa ao longo do século: os atores não saberão *como* jogar, mas *o que* jogar⁵¹⁰. Porém, Vakhtângov inicialmente quer que os atores construam seus personagens à moda do TAM: que cada intérprete conte a vida de seu personagem desde o início⁵¹¹ – e Arlequim, Colombina e Pierrot se transformam em atores russos da província...

A dimensão experimental do laboratório entra então em pleno jogo, porque se trata nada menos do que de inventar um novo modo de criação teatral que relegaria o autor a avalista do processo, ou mesmo o eliminaria. A *Commedia dell'Arte* só intervém aqui como autoridade mítica. É na busca do passado de seus personagens que partem os atores do estúdio Vakhtângov, não o passado do teatro. E Vakhtângov ainda não está trabalhando na forma e nas convenções teatrais que desenvolverá com o terceiro estúdio na esteira de Meyerhold.⁵¹² (WARNET, 2013, p. 148)

Embora os experimentos de Stanislávski e Sulerjítiski no Primeiro Estúdio sobre a *Commedia dell'Arte*, em si, tampouco tenham sido bem-sucedidos, em termos de um resultado

⁵⁰⁹ Conforme WARNET (2013).

⁵¹⁰ Jurij Alschitz nos dava a mesma provocação nos exercícios com regras definidas e maneira de realizar muito livre que nos propunha. E, de muitas maneiras, o trabalho com études e análise ativa, desenvolvido por Knébel posteriormente, também dialoga com a ideia.

⁵¹¹ Nesta mesma época, Meyerhold realizava, no seu estúdio da rua Borodina, experiências bem mais potentes com a *Commedia dell'Arte*. Para Meyerhold, consultar trabalho de LIMA (2009).

⁵¹² “La dimension experimentale du laboratoire joue alors à plein, car il s’agit de rien moins que d’inventer un nouveau mode de création théâtrale qui reléguerait l’auteur en aval du processus, voire l’éliminerait. La *commedia dell’arte* n’intervient ici que comme autorité mythique. C’est à la recherche du passé de leurs personnages que partent les acteurs du Studio Vakhtangov, non de celui du théâtre. Et Vakhtangov n’est pas encore au travail sur la forme et sur les conventions théâtrales qu’il développera avec le troisième Studio dans le sillage de Meyerhold”.

estético, ela abriu um novo território de improvisação e um status para o ator no processo criativo que dialoga completamente com o coração do estúdio, um espaço em que se experimenta o potencial criativo do ator, em uma relação nova com o diretor e dramaturgo. O ator não é mais um executor de diretrizes do diretor e pode mesmo falar e improvisar com suas próprias palavras e por meio de sua própria natureza. Essas ideias alimentariam ainda os trabalhos dos últimos anos de Stanislávski. Aqui reforço: considero que há uma ligação forte entre o Primeiro e o Último Estúdio de Stanislávski. Experiências do primeiro são revistadas – ou, na linguagem do Sistema: teriam ficado depositadas em seu inconsciente, criando sínteses no tempo? Muitos procedimentos laboratoriais do primeiro estúdio são resgatados no último. Especialmente *os études* na busca das ações cênicas, em diálogo com elementos do Sistema de transposição do texto ao palco, como venho buscando mostrar, ao longo do trabalho. Digno de menção ainda é o paralelo que SHEVTSOVA (2020, p. 130) traça entre Sulerjítiski, no Primeiro Estúdio e Maria Knebel, no último, nos seus comprometimentos íntimos não só com a transmissão do Sistema, mas com seu desenvolvimento.

Quanto ao resultado cênico das improvisações com a *Commedia dell'Arte*, seria a insistência na investigação de Vakhtângov e suas rupturas estéticas como diretor com Stanislávski (e aproximação de propostas de Meyerhold) que, no último ano de sua vida, lhe dariam a possibilidade de desenvolver, na cena, uma nova percepção e realizar bons espetáculos a partir dela, como veremos adiante.

-

3.1.2 O Sistema na década de 1910 revelado por Vakhtângov - o étude como abordagem pedagógica e de ensaios

Nas anotações de Vakhtângov sobre apresentações d' "O dilúvio", sua direção do texto H. Berger, "Registro de observações do estúdio do Teatro de Arte" (Ibid; p. 147 - 149), vemos suas elaborações já maduras do Sistema e a crítica da maneira como ele é então vivenciado pelos atores do Primeiro Estúdio neste trabalho. Percebemos a fluidez com que ele elabora as ideias de Stanislávski – fazendo comparações entre a personalidade do ser humano e sua natureza artística, que se desenrolará numa ideia chave para esta escola: os ensaios como um conjunto de estímulos não para criar este ou aquele papel, mas para fornecer material para as elaborações únicas e originais da personalidade criativa de cada membro do ensemble. Elaborações que são da mesma natureza que a festa, produzem um intenso prazer e uma descarga energética...capazes de contaminar o público.

Nas suas notas sobre o assunto, Vakhtângov inicialmente reflete sobre a personalidade do ser humano que se constitui ao longo dos dias que lhe dá a vida – sua maneira de sentir e ver o mundo se elabora com o tempo. Ninguém se preocuparia muito, na vida, em se manter coerente com suas próprias reações, porque a natureza se encarregaria disso: a reação acontece independente de nossa consciência. Mas existiria um cerne de nossa personalidade que se manifesta com potência nos momentos de intensidade, em que nós dizemos "sim" à existência com força, e cada um de nós conheceria os momentos que temos particularmente mais vontade de viver e em que nossos bons ou maus lados se manifestariam com uma força particular. Seriam momentos em que nos sentimos inspirados e os olhos brilham de um ardor jovem: estamos plenos de desejos, energia e sede de ação.

O mesmo se daria para o ator. Dia após dia, se elabora a especificidade do papel-imagem (obraz), sem que ele tome consciência e, pouco a pouco, se acumula dentro dele tudo que ele precisaria para a realização do papel. Quando as representações começam, ele desenvolve o trabalho inerente a esta **semente**⁵¹³, um centro do papel (*zerno obraza*).

Para esta citação, optamos por manter a mesma divisão textual e forma como Vakhtângov (2000, p. 147- 148) escreve em suas anotações, uma vez que há um ritmo do pensamento e das questões que pode emergir da diagramação.

Mas chega o momento em que, estando esse essencial no lugar, o ator não precisa mais se preocupar em expressar de maneira lógica a fisionomia interior e exterior do personagem. A natureza artística do ator cuidará de si mesma. Só a festa é necessária.

A felicidade de sentir o palco.

Você tem que se encher de ‘desejos e energia’, você tem que expressar, ou seja, criar.

Este é um momento em que você não deve ‘interpretar’.

Cumpra apenas as tarefas (*zadacha*) do papel. Seja ativo no cumprimento dessas tarefas.

Como educar em si a certeza de que está bem assim?

Como educar em si a capacidade de alcançar essa sensação de si criadora (*tvorceskoe samotchúvstvie*)? Essas são as questões às quais o Studio deve consagrar suas forças este ano.

Estas perguntas devemos fazer a K. S.

Sem festa não há espetáculo.

Nosso trabalho então se torna absurdo. Impossível levar o espectador com você.⁵¹⁴

⁵¹³ A ideia da semente, no Sistema, que, de acordo com fontes como KNEBEL (2016) e ainda POLIAKOV (INFORMAÇÃO PESSOAL, 2021) é atribuída às contribuições de Nemirôvich-Dânchenko, será abordada por meio de um estenograma de ensaio em que o próprio N.D a define mais pormenorizadamente, no capítulo 4.

⁵¹⁴ “Mais vient le moment où, ce noyau étant en place, l’acteur n’a plus `se soucier d’exprimer dans sa logique la physionomie intérieure et extérieure du personnage. La nature artistique de l’acteur s’enchargera elle-même. La fête seule est nécessaire. La bonheur de sentir la scène. Il faut s’emplir de ‘désirs et d’énergie’, il faut exprimer, ou, em d’autres termes, créer. C’est un moment où il ne faut pas ‘jouer’. Seulement remplir les objectifs (*zadacha*) du rôle. Être actif en remplissant ces objectifs. Comment éduquer en soi la certitude qu’il en est bien ainsi? Comment éduquer en soi la capacité de parvenir à ce sentiment de soi créateur (*tvorceskoe samocuvstvie*)? Voilà les questions auxquelles le Studio doit consacrer ses forces cette année. Ces questions, il nous faut les poser à K. S. Sans fête, pas de spectacle. Notre travail devient alors absurde. Impossible d’entraîner le spectateur avec soi”. (Repetimos que optamos por traduzir “Zadacha” por tarefa, por razões já expostas, divergindo da tradução como “objetivo” francesa). Ver ainda final deste capítulo p. 256, 257.

Ele termina ainda suas anotações falando do desejo de que cada espetáculo seja, de fato, um **novo** espetáculo. Assim, ao mesmo tempo que Vakhtângov desenvolve ideias importantes do Sistema neste trecho, *‘Como educar em si a capacidade de alcançar essa sensação de si criadora (tvorceskoe samotchúvstvie)’*, já acrescenta suas próprias propostas *do teatro como festa*, que nos remete, aos poucos, ao seu metateatro do fim da vida e que tanto inspira a cena russa futura: podemos encontrar eco na atmosfera criada pelo *ensemble* de Vassíliev em cada apresentação da peça *Seis personagens à Procura de um Autor*, na montagem do seu Teatro Laboratório. O teatro como festa, sem eventos externos, mas em que o próprio jogo teatral é celebrado...como num rito, conforme vemos no espetáculo do fim do século XX parece ter um ancestral também nas exortações de Vakhtângov. Mas especialmente, aqui ele aponta uma das instâncias fundamentais ao Sistema: a natureza artística do ator, aquela que opera as sínteses entre os conteúdos das experimentações e ensaios, que veremos a seguir.

Ele completa ainda as anotações dizendo que não teve sorte: *"Eu vi o espetáculo um dia quando os atores estavam 'interpretando'. Buscavam impor o personagem (obraz). Eles estavam tentando nos fazer acreditar que eles eram assim, e não de outra forma. Eles estavam interpretando as sombras do passado."*⁵¹⁵

Na sua crítica, nada mais diferente do que a ideia fusão ator-personagem atribuída ao Sistema! Note a expressão: *sombras do passado*. Na tradição pedagógica russa, quando interpretamos e não agimos estamos no passado, buscando realizar uma imagem em nossa cabeça, não na ação. A ação se dá no tempo presente, é impossível de ser repetida e demanda sim um ambiente propício a ela - que Vassíliev mais tarde chama de *ambiente de jogo*. Jurij Alschitz, por sua vez, busca sempre criar as condições para que a entrada no jogo e o próprio jogo em si produzam uma atmosfera leve, jocosa, condição para a energia fluir entre o coletivo e os atos criativos e ações acontecerem.

No processo com *Rosmersholm*, de Ibsen, entre 1916 e 1918, no Primeiro Estúdio, Vakhtângov (2000, p. 167-178) em muitas notas escritas, define a língua do ator do Sistema: a linha contínua do papel dada pela ação transversal, que se revela em toda a peça. O trabalho dele com o Sistema permite não só experimentar, mas também precisar algumas ideias e termos de Stanislávski em um curso progressivo de ideias cuja lógica sistêmica se torna cada vez mais evidente – de certa forma, organizando o legado de Stanislavski antes mesmo que o mestre o faça. Em 1918, ao fim deste importante processo, ele sabe bem: e diz que quer transmitir o

⁵¹⁵ “J’ai vu le spectacle un jour où les commediens ‘jouaient’. Il cherchaient à imposer le personnage (obraz). Ils cherchaient à nous faire croire qu’ils étaient comme cela, et pas autrement. Ils jouaient des ombres du passé”.

Sistema também em sua filosofia, em seus aspectos práticos, metodológicos, mas também poéticos, sua pesquisa e sua ética.⁵¹⁶

O conhecimento de causa de Vakhtângov no Sistema era reconhecido até por Stanislávski. Em junho de 1918, ele escreve em seu diário ter passado 3 noites até tarde discutindo com Stanislávski o texto de seus cursos, (juntamente com Birman⁵¹⁷ e Tcheban⁵¹⁸). “*Nós tivemos o topete de corrigir seu plano e de lhe dar conselhos. Ele, em sua magnitude, nos escutou e acreditou em nós.*”⁵¹⁹(Ibid; p. 179)

WARNET (2013, p. 156-157) reconhece que Vakhtângov reafirma o trabalho feito no Primeiro Estúdio como primeiro laboratório experimental do Sistema – especialmente nos meios de acesso ao estado criativo do ator que deve ser conservado mesmo durante os ensaios e apresentações, mas desconfia que o rebelde começa a usar um estratagemas para se relacionar com os alunos:

trata-se de cobrir com a autoridade do mestre uma interpretação cada vez mais pessoal do modelo stanislavskiano. Enquanto este último fundamenta o trabalho do ator na busca por uma continuidade do papel e um compromisso de corpo e alma com a psicologia do ‘como se’, Vakhtângov questiona o caráter lógico das reações do personagem. E seu elogio ao jogo cênico como ‘uma festa’ anuncia suas futuras evoluções e demonstra que a hipótese de uma possível correção do Sistema após a experimentação não permanece uma simples declaração de intenções.⁵²⁰

Será que festa, arrebatamento são completamente alheios ao Sistema de Stanislávski? Ou será que temos tantas ideias sobre ele que não escutam suas propostas e nos espantamos quando ouvimos o Sistema pela voz dos colaboradores? Que certamente acrescentaram de si e modularam intensidades a um campo do conhecimento teatral, mas...haveria portas já para isso? KNEBEL (2016, p. 130) nos diz que “paixão” faz parte da tradição pedagógica russa e é associada à própria energia do talento: “a paixão artística é o motor da criação!”⁵²¹

⁵¹⁶ VAKHTANGOV, 2000, p. 207.

⁵¹⁷ A atriz, diretora e pedagogo Serafima Birman (1890-1976), já mencionada, conhecida por sua interpretação da czarina no filme Ivan, o Terrível, de Eisenstein.

⁵¹⁸ O ator Alexandre Ivanovitch Tcheban.

⁵¹⁹ “Nous avons eu le toupet de lui corriger son plan et de lui donner des conseils. Lui, dans sa magnanimité, nous a écoutés et nous a crus”.

⁵²⁰ “mais il s’agit de couvrir de l’autorité du maître une interprétation de plus en plus personnelle du modèle Stanislavskien. Alors que ce dernier fonde le travail de l’acteur sur la recherche d’une continuité du rôle et d’un engagement corps et âme dans la psychologie du ‘comme si’, Vakhtangov met en doute le caractère logique des réactions du personnage. Et son éloge du jeu comme ‘une fête’ annonce ses évolutions ultérieures et démontre que l’hypothèse d’une correction possible du Système à la suite de l’expérimentation ne reste pas une simple déclaration d’intention”.

⁵²¹ Para Stanislávski, “O arrebatamento que acompanha a paixão é um crítico sensível, um pesquisador perspicaz e o melhor guia para as profundezas da alma”. E ainda: “A capacidade de arrebatamento os próprios sentimentos, a própria força de vontade e inteligência é uma das características do talento do ator e uma das principais tarefas da técnica interior.” (Knebel, 2016, p. 131)

No ano de 1918, Vakhtângov é chamado por Stanislávski para ajudar no Segundo Estúdio do TAM⁵²². Brevemente, diremos que este estúdio, nascido em 1916, sobre a liderança (inicial) de um ator do TAM e amigo próximo de Sulerjítiski, Vakhtang Mchedelov⁵²³ começa sua vida artística com um trabalho de investigação sobre "*O Círculo Verde*", peça de uma das mais importantes mulheres da literatura da época, também dramaturga e filósofa metafísica do simbolismo russo: Zinaida Gippius⁵²⁴. Knebel entra neste estúdio depois de frequentar aulas independentes na casa de M. Tchekhov e é uma das ativas colaboradoras deste espaço de pesquisa.

Mas Vakhtângov, ao ser convocado por Stanislávski, tinha tarefas durante um período de crise do coletivo: promover um equilíbrio deste estúdio, especialmente nas questões de atmosfera de trabalho, organização interna e prática do Sistema. Vakhtângov, tal como Suler, considera o bom ambiente de trabalho parte do *métier* em teatro e condição fundamental ao desenvolvimento das pesquisas, seja em experiências de formação inicial, passando pelos estúdios ou teatros com que se relaciona – e como Suler desenvolve exercícios para o ensemble. O objetivo de trabalho de Vakhtângov é sempre o Sistema de Stanislavski, em suas dimensões éticas e estéticas, e a integridade da pesquisa é garantida por uma atmosfera coletiva que a favoreça.

A procura de um princípio central tanto da personagem como da peça vai cada vez mais se definir, com Vakhtângov, através de uma prática sistemática de improvisação anterior do que acontece antes do início da obra, na vontade de fazer, “um tateamento criativo”, um “trampolim” para o espetáculo. Significa para o ator buscar o cerne de seu personagem a partir de si mesmo. A improvisação, sempre, é marca do trabalho de Vakhtângov, criando verdadeiras peças improvisadas em paralelo às escritas pelo autor: "*as peças improvisadas, muitas das quais não farão parte do espetáculo, antecipam a peça e a estendem, sem deixar de visar a sua própria substância*". (HENRY, 2000, p. 22-23)⁵²⁵

No trabalho com Ivan, o simples, de Tolstói, com o Segundo Estúdio do Teatro de Arte (aos quais se juntaram alunos saídos do então Estúdio Vakhtângov, em crise, em 1915), Vakhtângov lê a peça em voz alta e os alunos interrompem cada vez que sentem que há uma

⁵²² O segundo estúdio do TAM existe de 1916 a 1924. Stanislávski chega a dizer que é o único estúdio que se mantém fiel a ele até o fim.

⁵²³ Vakhtang Levanovich Mchedelov (1884-1924).

⁵²⁴ Zinaida Nikolayevna Gippius (1869-1945). Também reconhecida pensadora religiosa russa.

⁵²⁵ “...les morceaux d’improvisation, dont beaucoup ne feron pas partir du spectacle, anticipent sur la pièce et la prolongent, sans cesser d’en viser la substance propre”.

ruptura: “eles devem então definir com a maior precisão possível a ação de cada personagem na sequência, bem como seu objetivo.”⁵²⁶ (WARNET, 2013, p. 155). Um texto, em primeiro lugar, dividido e lido em termos de ação que inspiram o artista da cena a, posteriormente, encontrar suas tarefas e modos de transpor esse material para o teatro através de si. Um trabalho desenvolvido no Primeiro Estúdio e que pode ser transmitido agora para o segundo, onde Knebel complementa sua potente iniciação ao teatro, nas mãos de M. Tchekhov.

-

Em março de 1919, com 10 anos de muitas práticas e conversas com o mestre, enquanto Stanislavski recusa a elaboração escrita do Sistema para que não assuma uma forma definitiva antes do tempo, Vakhtângov (2000, p. 261-263) escreve um *Plano do Sistema*⁵²⁷, não para ser publicado, mas de uso pessoal. Este é o mesmo ano em que Vakhtângov se irrita com Mikhail Tchekov que num artigo transforma o sistema no que chama de “*manual*” de trabalho teatral. Para Vakhtângov, só Stanislavski é capaz de escrever o conjunto de suas ideias, fiel conhecedor da coerência Sistêmica do universo ao qual dedica sua vida nos últimos anos.

Seu *Plano do Sistema* é um resumo esquematizado, em que associa o momento de criatividade ao espírito e o caráter artístico à vontade. Como dissemos, quando mencionamos este esquema, no capítulo anterior, a denominação *ação física (fiziceskoe dejstvie)* é dada para uma instância no campo dos exercícios de trabalho do ator sobre si mesmo, na esfera de práticas para desenvolver a atenção, sendo associada a uma propriedade da atenção.

No aspecto prático, de trabalho sobre si mesmo, abre um campo de exercícios sobre a “*aptidão ao contato*” (upraznenija sposobnosti obscenija)⁵²⁸, que envolveriam “propriedades da alma”:

- a) O espírito vivo do parceiro (o objeto) (zivo duh partenaire); a ação interior (vnutrennee djstvie); c) As tarefas (seus três elementos: a ação, a vontade, a adaptação) (zadacha: dejstvie, hotenie, prisposoblenie); d) O aumento e a diminuição de energia (o temperamento de execução do objetivo) (povysennaja i ponizennaja energija (temperament vpolnenija sadaci); ... h) Eu sou.⁵²⁹ (VAKHTÂNGOV, 2000, p. 262)

⁵²⁶ “ils doivent définir alors de la manière la plus exacte possible l’action de chaque personnage dans la séquence, ainsi que son objectif”.

⁵²⁷ Citado no capítulo 1.

⁵²⁸ Conforme já vimos no capítulo 1, com apoio referencial de Shevtsova, a ideia da comunhão alimentando a prática e que desenvolveremos nas análises do Primeiro Estúdio, na sequência.

⁵²⁹ “a) l’esprit vivant du partenaire (l’objet) (zivo duh partenaire); b) l’action intérieure (vnutrennee djstvie); c) l’objectif (ses trois éléments: l’action, la volition, l’adaptation) (zadacha: dejstvie, hotenie, prisposoblenie); d) l’élévation et l’abaissement de l’énergie (le tempérament de l’exécution de l’objectif) (povysennaja i ponizennaja energija (temperament vpolnenija sadaci);...h) Je suis”.

Observem a intenção de contato de um parceiro com o “espírito vivo” do outro, que além de uma provocação metafísica, se transformará em linguagem cênica, no Primeiro Estúdio (como veremos na análise no fim deste capítulo).

Mas especialmente a constelação de elementos entre a tarefa, a *ação*, a vontade e a adaptação (ao parceiro, ao impulso contrário, como intuímos pelo diálogo com o Sistema); o papel da energia e um certo ambiente energético na execução do trabalho; que culmina na afirmação do *Eu sou*, a afirmação da liturgia eslava e metafísica que indica a transformação do ator e sua unidade com uma força maior. Neste documento, de 1919, temos aqui a ação e relacionada com elementos vindos da esfera da alma do ator e da cena e não do texto: as condições para a transformação do texto literário em cênico.

Neste mesmo documento, dedica uma parte à memória afetiva, no sentido da alma do ator como material para o personagem, o diálogo ator-personagem tão importante para Stanislávski.

A maneira que Vakhtângov, na sequência, enuncia o "aspecto criativo", "o método de trabalho sobre o papel e a peça": em primeiro lugar, nos remete diretamente à progressão do trabalho do ator sobre si mesmo na criação das condições de um sentir a si mesmo criativo, seguido do compreender as condições dos elementos nisso e, posteriormente, o trabalho sobre o papel e a peça, como organiza o Sistema em livros o próprio Stanislávski, anos mais tarde.

Mas os elementos entretecidos neste esquema me parecem ainda bastante próximo de uma lógica daquilo que é normalmente mais reconhecido como o trabalho associado apenas aos anos finais de Stanislávski. E que é desenvolvido posteriormente – sintetizado num todo transmissível - por Knébel naquilo que conhecemos como *Análise-Ação e os études*:

1- Análise da peça: a) primeira leitura, análise literária, análise histórica, análise artística, análise teatral; b) Divisão em sequências (kuski); c) A ação transversal (skvoznoe dejstvie); d) a dissecação do texto. 2- Análise de um papel a) Caracterização (harakteristika), b) Divisão em sequências (kuski) c) Pesquisa da semente (zerno) d) Pesquisa das tarefas (zadacha); e) Pesquisa da ação transversal (skvoznoe dejstvie); d) Criação do passado (sozdavanie proslogo). 3- Études....⁵³⁰(IBID; p. 263)⁵³¹

⁵³⁰ “1-Analyse de la pièce: a) première lecture, analyse littéraire, analyse historique, analyse artistique, analyse théâtrale; b) division em séquences (kuski); c) l'action transversale (skvoznoe dejstvie); d) la dissection du texte 2-Analyse d'un role: a) caractérisation (harakteristika); b) division em séquences (kuski); c) Recherche du noyau (zerno); d) Recherche des objectits (zadacha); e) Recherche de l'action transversale (skvoznoe dejstvie); d) création du passé (sozdavanie proslogo); 3- Études....”

⁵³¹ Os passos seguintes seriam ainda os ensaios (4); e as apresentações, que também teriam um trabalho de preparação, utilização da técnica interior, Jogo sobre o papel, aperfeiçoamento, crescimento da peça e 6- Plena realização da peça.

Trata-se de um esquema, mas bastante sugestivo do relacionamento dos temas que alimentam o imaginário do ator para a prática do *étude*, na busca da ação, na cena. Observe especialmente a ideia de ação transversal estar duas vezes neste absolutamente suscito e essencial esquema! Por que? Aqui percebo um bom indício de que Vakhtângov fala de uma ação transversal relacionada à esfera do texto, localizada no trabalho de análise. E outra, que já pertence ao papel – ou seja, a interpenetração do trabalho do autor e ator! Aqui, portanto, na segunda vez trata-se de uma ação da cena, relacionada ao trabalho do ator aceitando em si elementos do texto (semente)⁵³² e, especialmente a sua tarefa – uma dinâmica que mobiliza a turbulência interior do ator no sentido de encontrar a ação transversal: agora na cena! São duas ações transversais de lógica diferentes! Embora abertas pela análise. Tudo isso a culminar na prática de *études*.

O *étude* ainda é o último passo antes dos ensaios e apresentações de uma peça: é, por todas as evidências, uma abordagem para o ensaio e criação do papel! E papel, na abordagem do Sistema, é uma instância criada sempre por ator (ser humano) e personagem (trabalho do autor ou ainda mundo da literatura). Quem media este território híbrido - uma zona temporária que se instaura, em cena, e que existe no tempo presente da experiência - é a ação. Busco aqui variadas maneiras de me aproximar deste eixo central da herança de Stanislávski⁵³³: a ação no teatro!⁵³⁴

No Plano do Sistema de Vakhtângov de 1919, ele sintetiza ainda o que seriam “*as bases do ensinamento de K. S*”: as propriedades do inconsciente criativo, a via consciente através do enriquecimento do inconsciente e a educação do ator. Observe então que a divisão em sequências, busca de ação transversal e os *études mediados ainda pelo inconsciente* já estão no Sistema nesta época. Em um outro texto seu, confirma que o Sistema é sobre ações!

Na vida, nossas emoções vêm até nós por si mesmas, contra nossa vontade. Nossa vontade dá origem à ação dirigida. O sentimento é produto da vontade e das ações conscientes (e às vezes inconscientes) voltadas para sua satisfação. Stanislávski ensinou que o ator deve pensar antes de tudo no que vai fazer, não no que vai sentir. A imaginação é gerada subconscientemente, espontaneamente, no próprio processo de execução de ações voltadas para a satisfação de um desejo. Portanto, o ator sobe ao palco não para sentir ou vivenciar emoções, mas para atuar. `Não espere emoções, aja imediatamente`, dizia Stanislávski. Um ator não deve mais estar no palco, mas

⁵³² Como veremos no capítulo 4, a semente envolve elementos do autor e ator.

⁵³³ Na tradição de meus professores de buscar inúmeras maneiras de se aproximar e elaborar em palavras conteúdos complexos (estéticos) da prática do teatro.

⁵³⁴ No fim deste capítulo, haverá uma síntese de ideais geradoras para a ação e ainda novas rotas para este importante tema.

atuar. Cada ação difere do sentimento pela presença do elemento da vontade.⁵³⁵(VAKHTANGÓV, 1990; p. 61)

Vakhtângov ainda explica, conforme ouvimos anos mais tarde nas práticas de Análise Através da Ação, que o ator deve conhecer as condições de vida de um personagem dadas pelo autor, as circunstâncias dadas, “como se conhece a própria mãe”. E qualquer coisa que ele diga ou faça deve ser necessária para seus nervos, seu sangue, seu pensamento.

Você deve proceder de si mesmo e não de uma imagem fictícia; requer tornar real a posição da situação do personagem... Você deve passar a acreditar que o que quer que surja dentro de você nas circunstâncias dadas pelo autor ao personagem, são de você e não do personagem, que farão você se recriar. Ou seja, eles farão de você o personagem.⁵³⁶ (VAKHÁTANGOV, 1990; p. 64)

Vakhtângov (1990, p. 68) professa que os atores não devem dizer palavras, mas pensamentos. O trabalho de falar estes pensamentos fundamentais do texto, chama de descobrir o texto. Ora, um pensamento fundamental do texto pode não coincidir com o significado de uma palavra. "Que horas são?" Pode ser uma reprimenda, por exemplo⁵³⁷. Essas ideias simples me parecem girar em torno da busca que a palavra seja ação, em cena! E não ilustração do autor – e mais uma vez temos a necessária mediação do ator neste processo.

3.1.3 Individualidade criativa, inconsciente e aprendizado estético, em Vakhtângov

Em seu diário, em 22 de outubro de 1918, Vakhtângov escreve:

A educação do ator deve consistir em enriquecer seu inconsciente com as mais diversas capacidades: ser livre, concentrado, sério, cênico, artístico, eficiente, expressivo, observador, de rápida adaptação, etc. O número de tais habilidades é infinito. O inconsciente, munido de todos esses meios, forjará com o material que lhe será enviado uma obra quase perfeita. Basicamente, o ator deveria decifrar o texto e assimilá-lo com seus parceiros, para depois subir direto no palco para criar o personagem (obraz). Isso, idealmente: uma vez que o ator esteja educado, quando ele

⁵³⁵ En la vida, nostras emociones lleegan a nosotros por sí mismas, contra nuestra voluntad. Nuestra voluntad da nacimiento a la acción dirigida. El sentimiento es un producto de la voluntad y de las acciones consciente (y algunas veces subconscientes) dirigidas a su satisfacción. Stanislavski enseñava que el actor debe pensar antes que nada em que va a hacer, no em lo que va a sentir. La imaginacion se genera subconscientemente, espontâneamente, em el proceso mismo de ejecutar acciones dirigidas hacia la gratificación de um deseo. Por tanto, el actor sube al escenario no para sentir o experimentar emociones, sino para actuar. `No esperes emociones, actúa inmediatamente`, decía Stanislávski. Um actor no debe estar más em scena, sino actuar. Cada acción difiere del sentimiento por la presencia del elemento de la voluntad”.

⁵³⁶ “Usted deve proceder desde usted mismo y no de una imagen fictícia; requiere hacer real la posición de la situation del personaje...Debe llegar a creer que cualquier cosa que surja dentro usted bajo las circunstancias dadas por el autor al personaje , son de usted y no del personaje, que ellas harán que uno mismo se recree. Es decir, harán de usted el personaje”.

⁵³⁷ Ibid, p. 67.

tiver desenvolvido todos os meios – as capacidades – necessárias. O ator deve necessariamente ser um improvisador. Este é o talento. Só Deus sabe o que fazemos nas aulas de teatro. O principal erro é querer ensinar, quando é preciso educar.⁵³⁸ (VAKHTANGOV, 2000, p. 198)

Além de ser revelador, mais uma vez, da já existência do procedimento de trabalho de decifrar o texto e subir diretamente no palco desde o Primeiro Estúdio, compreendemos que isso demanda uma capacidade para analisar o texto de forma ativa, lendo o texto com os joelhos (numa expressão russa). Mas Vakhtângov revela outro pulo do gato: isso só é feito idealmente, uma vez que o ator esteja educado como um improvisador, e sua capacidade de improvisação ainda é o mesmo que o talento. Mas, paradoxalmente, algo que não pode ser ensinado? E para que serve então o Sistema, que Vakhtângov ajuda a criar e organizar?

Vejamos como ele repete esta ideia, mas fala melhor sobre o papel de uma escola:

O sistema Stanislavskiano visa desenvolver no aluno habilidades e qualidades que lhe proporcionem a oportunidade de liberar sua individualidade criativa, aprisionada por preconceitos e padrões estereotipados. A libertação e descoberta da individualidade deve ser o objetivo principal de toda escola teatral; abrir o caminho às potencialidades criativas do aluno para que ele se movimente e avance por si mesmo nesse caminho; não pode ser ensinado. A escola deve remover todo entulho convencional que impeça a manifestação espontânea das potencialidades profundamente ocultas do aluno.⁵³⁹ (VAKHTANGOV, 1990, p. 59)

A escola então seria o local em que o aluno...desaprende! Que limpa o ator de todo lixo desnecessário que impeça a manifestação de suas potencialidades escondidas! Um ator cheio do seu “eu” cotidiano - normalmente a individualidade “aprisionada” – pode ter mais dificuldade do ato criativo. A crença no ser humano como portador de potencialidades únicas, ao mesmo tempo a crítica a uma sociedade que aliena este ser humano de suas potências natais, reside na base desta ideia.

⁵³⁸ “L’éducation de l’acteur doit consister à enrichir son inconscient des capacités le plus diverses: être libre, concentré, sérieux, scénique, artistique, efficace, expressif, observateur, prompt à se adapter, etc. Le nombre de ces capacités est infini. L’inconscient, armé de tous ces moyens, forgera avec le matériau qui lui sera envoyé une oeuvre presque parfaite. Au fond, l’acteur devrait décrypter le texte et l’assimiler avec ses partenaires, puis aller directement em scène créer le personnage (obraz). Cela, dans l’idéal: une fois que l’acteur sera éduqué, quando il aura développé tous les moyens – les capacités – nécessaires. Le comédien doit obligatoirement être um improvisateur. C’est cela le talent. Dieu ait ce qu’on fabrique dans le cours de théâtre. La principale erreur est de vouloir enseigner, alors qu’il faut éduquer”.

⁵³⁹ “El sistema stanislavskiano tiene por objeto desarrollar em el estudiante habilidades y cualidades que le proporcionarán la oportunidad de liberar su individualidade creativa, aprisionada por prejuicios y patrones estereotipados. La liberación y descubrimiento de la individualidade debe ser el objetivo principal de toda escuela teatral; abrir el caminho a las potencialidades creativas del estudiante de manera que pueda moverse y avanzar por si mismo a lo largo de este caminho; no puede ser enseñado. La escuela debe remover todos los escombros convencionales que impidan la manifestación espontânea de las potencialidades profundamente ocultas del estudiante”.

Questões cada vez mais presentes na tensão necessidades da cena e pedagogias contemporâneas que muitas vezes pedem um criador cada vez mais autônomo e mesmo com capacidades de ser e não interpretar, ao mesmo tempo em que vivemos uma cultura tecnocrática e que impõe condicionamentos ao ser humano desde à mais tenra infância no intuito de “formá-lo” – ou dar forma...normalmente ...a mesma para todos. E com pouco espaço para o desenvolvimento...interior. Vassíliev em aulas diz como vivemos um paradoxo em nosso tempo para o ator: as pessoas estão cada vez mais parecidas, com comportamentos dentro de um padrão esperado, que é um problema para o teatro.

Vakhtângov pontua uma ideia fundamental no Sistema: a existência de uma individualidade criativa no aprendiz e que precisa de estímulos para se manifestar. Essa individualidade, conforme já vimos, é aquela que faz a síntese entre os elementos dos exercícios e ensaios, de acordo com as notas de Vakhtângov, de 1916.⁵⁴⁰ E aquela que precisa da natureza da festa, ou de uma atmosfera específica, em suas próprias contribuições ao Sistema, para melhor se expressar.

Mas observe como Vakhtângov desenvolve a sua ideia sobre a inutilidade de buscar “se ensinar” alguém a criar:

É impossível ensinar alguém a criar, porque o processo criativo é inconsciente, enquanto todo ensino é uma forma de atividade consciente, que só pode preparar o ator para o trabalho criativo. A consciência nunca cria, quem faz é o inconsciente, pois o inconsciente tem uma faculdade independente de reunir material sem o conhecimento da consciência. Nesse sentido, cada ensaio de uma peça é mais eficaz quando serve para evocar material para o próximo ensaio. O trabalho criativo de reformular o material recém percebido ocorre nos intervalos entre os ensaios. Nada pode ser criado do nada. Por esta razão, um papel só pode ser representado por inspiração. A inspiração é o momento em que o inconsciente, sem a participação da consciência, dá forma a todas as impressões, experiências e trabalhos que o precedem. O ardor que acompanha esse momento é um estado natural. Tudo o que é inventado conscientemente não tem essa característica. O que quer que seja criado inconscientemente é acompanhado por uma descarga de energia que, transportada para o inconsciente do espectador, é uma característica do talento. Qualquer um que perceba inconscientemente e o expresse da mesma maneira é um gênio.⁵⁴¹ (VAKHTÂNGOV, 1990, p. 60-61)

⁵⁴⁰ “Registro de observações do estúdio do Teatro de Arte” (VAKHTÂNGOV, p. 147- 148)

⁵⁴¹ “Es imposible enseñar a alguien a crear, porque el proceso creativo es subconsciente, em tanto que toda la enseñanza es una forma de actividad consciente, que sólo puede preparar el actor para el trabajo creativo. La conciencia nunca crea lo que hace el subconsciente, pues éste tiene una facultad independiente para reunir material sin el conocimiento de la conciencia. Em este sentido, cada ensayo de una obra es más efectivo cuando sirve para evocar material para el ensayo siguiente. El trabajo creativo de remodelar el material nuevo percebido tiene lugar em los intervalos entre ensayos. Nada puede ser crado de la nada. Por eso, um papel no puede ser representado nada más por inspiración. La inspiración es el momento em que el subconsciente, sin participación de la conciencia, da forma a todas las impresiones, experiencias y trabajos que la preceden. El ardor que acompanha a este momento es un estado natural. Cualquiera cosa que sea inventada de modo conciente, no tiene esta característica. Lo que sea creado subconscientemente, es acompanhado por uma descarga de energia que transportada al subconsciente del espectador, es una característica del talento. Cualquiera que perceba em forma subconsciente y lo expresse de la misma manera es un gênio”.

Vakhtângov aqui formula um processo criativo não só para o teatro, mas válido para toda atividade humana. Enquanto escrevo estas linhas mesmo, percebo que esta tese, por exemplo, nasceu dos estímulos mais diversos acumulado no período de anos – experiências diretas com os diretores-pedagogos russos, leituras, fragmentos de conhecimento recolhidos em muitas partes, exercícios feitos, aulas dadas, mas especialmente intervalos, em que algo parecia operar e fazer as sínteses que se tornavam mais nítidas com o tempo. Um processo só possível porque havia alimento e voltamos ao Vakhtângov que formula o verdadeiro papel da educação do ator: fornecer um banquete de possibilidades, experiências, estímulos aos alunos, enriquecer seu inconsciente com diversas provocações que abrem capacidades.

Lendo Vakhtângov, escuto ainda mais as provocações de Alschitz em aulas: é preciso cavar o buraco (cisterna) para “chamar” a chuva. Nos dizia ainda que o papel do diretor e do pedagogo seria criar as condições corretas, preparar um bom terreno para que o próprio aluno faça suas mais ricas sínteses entre todas as experiências e material ofertado. Stanislávski (1989) nos diz que a inspiração é uma criatura caprichosa. O Sistema e seus desdobramentos poucas vezes são lidos como abordagens pedagógicas libertárias que buscam oferecer as condições para que o ator acesse o estado criativo e sua originalidade.

Depreendemos que a busca do ator e do diretor, afinal, seria, nesta tradição pedagógica, preparar as condições propícias para que o ato criativo do aprendiz ou ator emergja, estimulando-o pelos mais diversificados meios! Um processo ainda que depende da abertura e energia do aluno para provocar também ... uma avalanche sobre si mesmo... Afinal, "*a criatividade verdadeira depende de um impulso intenso de trabalhar. A disposição constante ao trabalho criativo, esta vontade de trabalhar, a chamava Stanislávski de `artistismo`*" (VAKHTANGOV, 1990, p. 67). Alschitz até hoje nos provoca com este neologismo⁵⁴², que descubro ser velho no sistema: a necessidade do “artistismo” – no sentido da presença da estética nos exercícios e da disposição ao trabalho criativo.

Um processo que se constrói em plena diálogo professor-aluno como dois pesquisadores, na melhor tradição do Sistema. O professor é menos o portador de um saber, mas aquele também envolvido num processo sem fim de abertura de novas experiências e conhecimentos e que precisa, para isso, da interlocução e do saber do aluno. Aqui, mais do que nunca, o *Diálogo Mênon*, de Platão (2012), sobre a reminiscência e sobre o processo de conhecimento se dar não por agregação de coisas, mas por reminiscência da alma, nos vem à

⁵⁴² Considerando-se ainda que nossas aulas eram em inglês,

mente. O próprio Stanislávski desenvolve seus livros num processo de Maiêutica - uma conversa entre professor e e alunos.

Em Mênon, Sócrates, em diálogo com o rico aristocrata (Mênon) se pergunta se o conhecimento pode ser adquirido ou se é memória de vidas prévias, o que traz ao centro a questão também de uma imortalidade da alma. Sócrates provaria a pré-existência de um conhecimento questionando um dos escravos de Mênon sobre geometria. Nas aulas de Vassíliev e Jurij o aluno é instigado a estudar este diálogo socrático em detalhes - não só no tema, mas na sua forma e estrutura - tanto por sua possibilidade de nos provocar a pensar por outros meios que não só pela lente da cultura iluminista europeia, como por ser uma plataforma de exercícios concretos que nos oferecem tendo o material como inspiração ou ponto de partida (exercícios diferentes para cada pedagogo).⁵⁴³ Potentes e originais desdobramentos do Sistema e de um teatro de estruturas lúdicas, de A. Vassíliev vem de seu uso único do Método dos Études para os diálogos de Platão no processo pedagógico de fomentar o novo ator, que ele busca. Como o Sistema sempre buscou.

3.1.3.1 O inconsciente fomentando linguagem num teatro que transmite energia: a ação e o público criativo no Sistema!

Mas nos detenhamos ainda nas ideias citadas pelo “*enfant terrible*” do Sistema para analisar mais de seus elementos. Um sentido que explode na reflexão de Vakhtângov (1990) - de algo criado pelo inconsciente do ator e acompanhado por uma descarga de energia que afeta o público de uma maneira que algo produzido conscientemente (ou somente racionalmente?) não o faz! Uma ação que vem do inconsciente do ator, em cena, é uma proposta não só pedagógica, mas **estética**, de um teatro!

E aqui temos outra chave da ação e do teatro proposto por Vakhtângov: a inclusão do público no processo criativo! O que se gera no inconsciente do ator produz o ardor, a paixão que afeta – energeticamente – o público. Uma concepção de teatro bastante contemporânea: LYOTARD (1997) chama a cena contemporânea do fim do século XX de teatro de energias!

Vakhtângov completa que é necessária uma postura de arrebatamento e confiança ainda em processos misteriosos da psique criativa: “*se o ator não acredita que em realidade o segredo de sua verdadeira criação reside em sua confiança no inconsciente (que em si mesmo age a*

⁵⁴³ O tema da reminiscência e supostas lembranças da alma no processo criativo do ator é ainda fundamental para M. Tchekhov, como veremos na sequência.

*partir da essência) atuará de acordo com padrões de maus ensaios.”*⁵⁴⁴ (VAKHTÂNGOV, 1990, p. 63).

Em suma, a multiplicidade e diversidade dos *études*, improvisações, ensaios sobre fragmentos feitos por Vakhtângov em diferentes estúdios, com diferentes grupos, permitiram ao diretor-pedagogo comprovar os principais conceitos do Sistema, bem como tornar algumas definições mais precisas e operatórias, mas ainda a realização de procedimentos que permitem realizar o ideal de Stanislavski (1989: acessar o inconsciente (onde ele acredita residir o verdadeiro estado criativo), por meio de estímulos estéticos (“o mais conscientemente possível”). Para compreendermos melhor esta ideia, talvez o trabalho de M. Tchekhov nos traga mais pistas. Por hora, vamos mapear ainda outras contribuições de Vakhtângov, ligadas à sua curta vida, ao desenvolvimento do teatro futuro russo.

3.1.4 O Vakhtângov diretor

À medida que Vakhtângov aprofunda seu trabalho nos estúdios, nos seus últimos anos, mais se inquieta e se dedica a pesquisar não só como ator, mas como diretor. E mais e mais seu interesse pela forma emerge e vai criando caminhos paralelos ao do mestre.

Em 1921, por exemplo, um ano chave para Vakhtângov assumir sua autonomia e a do Primeiro Estúdio, ao mesmo tempo que ele expressa fidelidade à *perijivânie* de Stanislávski, sua concepção do trabalho de pesquisa ligado ao espetáculo vai forjando outras ideais. Sob a alegação que “o teatro é teatro”, a busca da teatralidade vai se tornando cada vez mais marca do seu trabalho. Ele anuncia que “*o Estúdio entra num período de buscas de formas teatrais*”⁵⁴⁵ (VAKHTÂNGOV, 2000, p. 314). O processo está alinhado com seu tempo: os laboratórios diversos, de lugares de experimentação do Sistema, tornam-se cada vez mais também lugares de experimentação individual de jovens atores criadores, que se transformam cada vez mais também em autores de seus trabalhos, experimentadores, pedagogos e diretores em potencial.

É no momento em que os estúdios já não se contentam com a prática dos *études* mas passam para verdadeiras encenações, que esta evolução ocorre. O ator deve, portanto, tornar-se responsável por cada uma de suas escolhas, incluindo a totalidade do espetáculo. Ele não se contenta mais em buscar a expressão mais profunda de seu personagem, ele também deve expressar seu ponto de vista sobre a realidade representada. Esse envolvimento do ator na forma geral do espetáculo já havia encontrado um primeiro esboço nas experiências em torno da improvisação e da *commedia dell'arte*. Desenvolve-se com a contribuição de trabalhos cada vez mais

⁵⁴⁴ “Si el actor...no cree em realidad que el secreto de la verdadera creación reside em su confianza em el subconsciente (que em si mesmo reacciona desde la esencia), actuará de acuerdo a patrones de malos ensayos”.

⁵⁴⁵ “le Studio entre dans une période de recherches des formes théâtrales.”

importantes sobre o ritmo cênico e a plástica teatral. Não é de surpreender que Vakhtângov encontre a pesquisa de Meyerhold, então, e tente se aproximar dele.⁵⁴⁶(WARNET, 2013, p. 159-160)

Ponto de vista do ator sobre a realidade apresentada? Como isso acontece dentro das heranças do Sistema? Apesar do Teatro Russo ter inspirado Brecht que viaja para a Rússia no início do século passado e posteriormente inspira o teatro soviético, especialmente através do Teatro Taganka (ver capítulo 1), as estratégias aqui são diferentes das de Brecht, apesar de reconhecermos o mesmo *princípio da alienação*⁵⁴⁷. Começa a se produzir uma distância, um espaço entre ator e personagem que ao longo dos anos se torna objeto de jogo, impulsionando um teatro de estruturas lúdica.

É neste importante ano que Vakhtângov também declara: “*Que morra o naturalismo no Teatro*”⁵⁴⁸: ele quer o grotesco, uma associação do trágico e do cômico, uma capacidade de juntar os contrários na composição cênica como no jogo do ator, fazendo o espectador, surpreendido, passar continuamente de um plano a outro. Um naturalismo criticado que é associado ainda, do ponto de vista do ator, da sua falta de fé cênica: *quanto menos exista fé cênica, mais verdade naturalista haverá, mais estreitos os limites das potencialidades criativas do ator* (VAKHTÂNGOV, 1990, p. 65).

Nas anotações de 26 de março de 1921, Vakhtângov (2000, p. 315-318) expressa sua enorme admiração por Meyerhold como diretor: “*Penso em Meyerhold. Que diretor brilhante, o maior que já existiu, o maior que existe. Cada uma de suas encenações renova o teatro. Qualquer um deles pode ser a fonte de toda uma corrente. Sem dúvida, Stanislavski é, como diretor, inferior a Meyerhold*”.⁵⁴⁹

Meyerhold teria dado raízes ao teatro do futuro e o teatro de Stanislávski é morto e não ressuscitará mais. Nemirôvitch-Dântchenko nem diretor seria, teria se aproveitado das fontes imaginativas de Stanislávski, apesar de ter dado ao teatro russo excelentes textos, tendo sido a

⁵⁴⁶ “C’est au moment où les studios ne se contentent plus de s’exercer sur des études mais passent à de véritables mises en scène, que se produit cette évolution. L’acteur doit dès lors devenir responsable de chacun de ses choix en les incluant dans la totalité du spectacle. Il ne se contente plus de chercher l’expression la plus profonde de son personnage, il doit aussi exprimer son point de vue sur la réalité représentée. Cette implication de l’acteur dans la forme globale du spectacle avait déjà trouvé une première esquisse dans les expériences autour de l’improvisation et de la commedia dell’arte. Elle se développe avec l’apport d’un travail de plus en plus important sur le rythme scénique et la plastique théâtrale. Il n’est pas étonnant que Vakhtangov reencontre alors les recherches de Meyerhold et tente de se rapprocher de lui”.

⁵⁴⁷ Ostranenie, em francês ou termo em que conhecemos por Brecht como Verfremdungseffekt, de acordo com Poliakov. E que ainda nos remete ao formalismo russo na transformação da palavra cotidiana em poesia.

⁵⁴⁸ Ibid; p. 318. “Que meure le naturalisme au théâtre!”

⁵⁴⁹ “Je pense à Meyerhold. Quel metteur en scène genial, le plus grand qui ait existé, le plus grand que existe. Chacune de ses mises en scènes renouvelle le théâtre. Chacune d’elles pourrait être la source de tout un courant. Aucune doute, Stanislavski est, comme metteur en scène, inférieur à Meyerhold”.

ponte para Tchekhov e Ibsen⁵⁵⁰. Mas completa: N.D e Stanislávski conhecem o ator e Meyerhold o ignora! Stanislávski ainda conheceria o ator à perfeição, da cabeça aos pés, do pensamento ao espírito: "*A personalidade de Konstantin Sergueievitch (Stanislávski), essa paixão de todo ser, esta pureza inspira um respeito infinito.*"⁵⁵¹. O foco da tensão de Vaktângov com Stanislávski é nítido: é com suas obras, o Stanislávski diretor que ele critica! E ainda o que dá pouco atenção às questões da cena como pedagogo no estúdio: já que até então não haveria pronunciado palavras como *ritmo* e *plasticidade*.

Ritmo, plasticidade expressiva, aquilo que, para ele então significa a atenção do público - a teatralidade - ele compreenderá pelos escritos de Meyerhold, que fala bem e de uma maneira bela... entretanto, teria pouca intuição para o espírito de sua época. "*Eu não falo tão bem, não sei o mesmo tanto de coisas, mas sinto que minhas intuições são melhores.*"⁵⁵² Para Stanislávski, não deve haver "*inovação formal*" sem "*justificativa interior*".

Vaktângov continua a manter-se fiel e confiante no que aprende no jogo do ator stanislavskiano. Portanto, ao longo dos anos, o Stanislávski que o aluno nega não é tanto o pedagogo, mas o encenador! Praticamente todas as críticas que lemos de Vaktângov se referem às escolhas estéticas de encenação de Stanislávski e não sobre o Sistema: jamais diz que o Sistema cria atores naturalistas, por exemplo, mas sim que o TAM é contaminado por isso. Como há muita confusão em perceber que os territórios preferenciais em que Stanislávski então desenvolvia seu trabalho artístico (o TAM) eram diferentes dos territórios **preferenciais** em que ele desenvolvia sua prática artístico-pedagógica (os estúdios) esse ponto talvez nem sempre seja percebido.⁵⁵³ Afinal, o Sistema nasce na tensão de Stanislávski com textos não naturalistas, mas há indícios que as obras de Stanislávski jamais se livraram completamente desses elementos...um Stanislávski como diretor ...”menor” que como pedagogo?

Não podemos esquecer os efeitos da Revolução Russa e a época entre guerras sobre as críticas ao universo de Stanislávski⁵⁵⁴. No seu discurso de introdução aos ensaios de *O Dibuk*,

⁵⁵⁰ No mesmo registro de diário, Vaktângov (2000, p. 316) faz críticas ainda à Tairov - um homem de talento, que não conheceria o ator e ter iagrande necessidade dos atores do TAM, mas que nunca criaria um teatro eterno, sendo burguês como Stanislávski. E ainda à Boleslavski que não pode aprender porque não tem intuição, algo que não se ensina e ele é nulo no assunto, a “própria vulgaridade”.

⁵⁵¹ (Ibid, p. 316). “La personnalité de Konstantin Sergueievitch (Stanislávski), cette passion de tout l'être, cette pureté inspirent un respect infini”.

⁵⁵² “Je parle moins biens, je ne sais pas autant de choses, mais je sens que mes intuitions sont meilleures”

⁵⁵³ Stanislávski faz também suas pesquisas no TAM, mas cria os estúdios para poder ter mais liberdade e fazer as práticas laboratoriais mais ousadas. E, especialmente, com grupos mais abertos à experimentação, conforme já vimos.

⁵⁵⁴ Seria o que chamamos a segunda fase de assimilação das ideias de Stanislávski, no segundo capítulo, uma época de muitas e muitas críticas.

de Sch. An-Ski⁵⁵⁵, em 1921, Vakhtângov já fala de seus esforços na busca de uma síntese entre a técnica interior do ator e a busca de uma forma contemporânea:

Testei uma forma que eu chamaria de realismo teatral com prazer. O jogo cênico é baseado na atenção real e orgânica com que os atores se portam uns com os outros e na experiência real (*nastojascee perezivanie*) de acordo com o Método do Teatro de Arte, ou seja, no que me ensinou Konstantin Sergeievich. Mas os meios de exprimir esta atenção e esta experiência do vivo, tenho-os procurado na vida atual, no nosso hoje. ⁵⁵⁶(VAKHTÂNGOV, 2000, p. 319)

Assim, o realismo teatral pode ser considerado uma síntese entre a *perezivânie* – a experiência do vivo - de Stanislavski e a teatralidade de Meyerhold, seu senso de forma? Uma mescla dos elementos de bases da pedagogia do ator de Stanislávski e o jogo consciente com as convenções teatrais de Vakhtângov (que se inspira ainda em Meyerhold)? Uma verdade do teatro, em procedimentos de metateatro que se revelam nos cinco espetáculos-manifestos dos dois últimos anos de sua vida: “*Uma proposta de Casamento*”, de Tchekhov (conto), com o Estúdio Vakhtângov, “*Erik XIV*” de Strindberg, com o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte, “*O Dibuk*” de An-Ski com o Teatro-Estúdio Habima, “*O Milagre de Santo Antônio*”, de Maeterlinck (segunda versão), “*O Casamento*” (segunda versão). Uma explosão criativa que culmina no epitáfio de 1922, “*A Princesa Turandot*”, de Gozzi, com o Terceiro Estúdio do Teatro de Arte.

Encarnando também a ética do experimentador, como Stanislávski, Vakhtângov jamais pode parar seu processo nos louros já obtidos. Mesmo sua maior realização, *A Princesa Turandot*, considerada como um sucesso abrindo novas formas, é chamada por ele ainda de ensaio. Para a nova linguagem, que exige jogo distanciado, Vakhtângov cria exercícios que trabalham senso de improvisação, precisão dos gestos, economia de movimentos, movimentação sobre plataformas inclinadas, manejo de objetos e senso do ritmo ligado à música. Se interessa cada vez mais na forma coletiva do espetáculo.

Assim, na Princesa Turandot, a *commedia dell'arte* deixa de ser uma simples citação nostálgica para se tornar, como no Studio de Meyerhold em 1913-1917, o motor da pesquisa que combina a autêntica redescoberta de uma forma antiga com a tentativa de inventar um novo estilo exaltando a atuação distanciado, que Vakhtângov então chamou de 'realismo teatral'. O laboratório de Vakhtângov, inicialmente modestamente e sinceramente dedicado à construção do trabalho de outro, também

⁵⁵⁵ Pseudônimo do escritor judeu Shloyme Zanvl Rappoport (1863-1920).

⁵⁵⁶ “J’ai ...fait l’essai d’une forme que j’appellerais volontiers réalisme théâtral. Le jeu scénique est fondé sur l’attention réelle, organique, que se portent les acteurs, et sur le vécu réel (*nastojascee perezivanie*) selon la Méthode du Théâtre d’Art, c’est-à-dire sur ce que m’a appris Konstantin Serguïevitch. Mais le moyens d’exprimer cette attention et ce vécu, j’elles ai cherchés dans la vie actuelle, dans notre aujourd’hui.”

terá sido o local de desenvolvimento e realização de seu próprio trabalho.⁵⁵⁷
(WARNET, 2013, p. 164)

A apreciação do público é ainda elemento que Vakhtângov (1990, p. 72) leva em conta em sua descoberta, como nos revela numa série de reflexões sobre a *commedia dell'arte*: O que o espectador gostaria mais no teatro? Os atores. E o que conheceria menos: a técnica de metamorfose que existe nos bastidores. Porque na comedia italiana os atores estariam tão perto do público? Eram homens iguais ao espectador que se separavam dos espectadores por uma cordinha na praça. Porque o maior milagre das artes acontecia diante dos olhos do público: a transformação do homem em artista! Bem como todas as demais magias aconteciam aos olhos do público: os cenários apareciam e desapareciam, se faziam truques extraordinários, se trocava de roupa diante do público. Ele continua sua reflexão, de forma jocosa:

O espectador amava o ator porque este tinha saído do público. ...Olhe, disse um espectador ao seu vizinho, mostrando-lhe Alerquino beijando apaixonadamente Esmeraldina, se ela é sua esposa! Há uma hora passei em frente à loja onde moram esses artistas e eles lutaram até a morte. Ele quase a matou de ciúmes e agora eles se beijam como se nada tivesse acontecido! Estes são realmente artistas! Sim, artistas notáveis, suspirou o vizinho! Eu, quando brigo com minha esposa, fico uma semana sem falar com ela! E eles se beijam!⁵⁵⁸

A distância ator-personagem, o reconhecimento do ator no personagem, o ver a transformação acontecendo diante dos olhos são elementos que Vakhtângov traz para a tradição russa (junto com Meyerhold) e que inspiram a posição do ator em relação ao seu papel no teatro de jogo e nas pedagogias futuras.

Na *Princesa Turandot*, em 1922, os atores jogam em dois planos: são os atores da trupe italiana que interpretam numa praça de Verona a fábula de Gozzi e as personagens do conto. Observe o eco das mesmas duas linhas de jogo que Vassíliev associa ao teatro feito com os textos de Pirandello e Tchekhov!

⁵⁵⁷ “Ainsi, dans La Princesse Turandot, la commedia dell’arte n’est plus une simple citation nostalgique, elle devient, comme dans le Studio de Meyerhold em 1913-1917, le moteur d’une recherche alliant la redécouverte authentique d’une forme ancienne avec la tentative d’inventer un nouveau style exaltant le jeu distancié, que Vakhtangov nome alors le ‘réalisme théâtral’. Le laboratoire de Vakhtangov, au départ modestement et sincèrement consacré à l’édification de l’oeuvre d’un autre, aura été aussi le lieu d’épanouissement et de réalisation de son oeuvre à lui”.

⁵⁵⁸ “En esse tiempo el espectador amaba al actor, porque era um actor salido del pueblo...!Mira, decía um espectador a su vecino mostrándole a Alerquin besando com pasión a Smeraldina, isi es su mujer! Hace uma hora pasé delante de la tienda onde viven estos artistas y se peleaban a muerte. Casi la mata por celos y ahora se besan como si nada hubiera pasado: ! Estos si que son artistas! Si, artistas notables, suspiraba el vecino! Yo, cuando me peleo com mi mujer, no le hablo durante una semana! Y ellos, se besan!”

WARNET (2013, 163-164) nos conta que a peça caminha num zigue zague – os atores entram e saem dos personagens e se dirigem diretamente ao público. A alternância entre as posturas de jogo dos atores (dentro e fora de personagens) num espetáculo em que tudo vira objeto de jogo - objetos e pessoas metamorfoseando-se completamente diante do público nos permite pensar na celebração do teatro emergindo como elemento principal, o teatro como o jogo da mudança de linguagens. Vakhtângov morre na temporada de estreia desta sua grande obra, em 30-05-22 deixando intuições fundadoras, muitos estudantes, teatros e a metateatralidade da cena lúdica como grandes legados.⁵⁵⁹

Além das influências mais conhecidas na tradição de Stanislávski, Poliakov (2016) destaca a influência especial de Vakhtângov em Vassíliev, por ser um dos encenadores, junto com Meyerhold, associados pioneiramente a uma cena de estruturas lúdicas, na Rússia.

Para Hélène Henry (2000, p. 27), foi através da paixão que ele acredita ser inerente ao próprio teatro que Vakhtângov transcende qualquer verdade psicológica ao “*inclinar seu trabalho numa dimensão quase Metafísica*”⁵⁶⁰ (p. 27) que antecipa as futuras experimentações da cena contemporânea. Em sua busca de ir além de qualquer repetição do cotidiano, Vakhtângov apostou como ninguém em desenvolver as condições do jogo do ator, as técnicas que permitiam não só o encontro com o personagem, mas com a própria personalidade artística do ator. Uma instância fundamental para a ação em teatro. Vamos buscar conversar com essa ideia por meio de outro dos seus maiores desenvolvedores: Mikhail Tchekhov.

3.2 Mikhail Tchekhov e os vários Eus do ator

Eu não me permitiria dizer jamais que ensino o Sistema de Stanislávski...Eu ensino o que aprendi de Sulerjítiski e Vakhtângov. Tudo foi refratado através de minha própria percepção e colorido por uma relação pessoal com o que eu percebi.” (TCHEKHOV, 2005; p. 77)⁵⁶¹

A vida de Michael Tchekhov, considerado ator genial desde jovem, foi cheia de aventuras, passando por muitos países, atuando e ensinando em diferentes contextos. Uma das

⁵⁵⁹ A própria ideia de composição de linguagens como uma das mais fortes marcas da abordagem de Jurij Alschitz no meu trabalho e no da Estelar de Teatro – o teatro como o lugar da mudança por excelência, e o ator como aquele que pula entre diversas posições de jogo com o papel – o papel dentro (*perijivánie*), fora (experiência lúdica), e que, em cena, decide os graus de proximidade ou distância com o personagem, percebo que tem uma de suas origens no imaginário soviético com Vakhtângov.

⁵⁶⁰ “...le faisant basculer dans une dimension quase Métaphysique”.

⁵⁶¹ “...je ne me permettrai jamais de dire que j’enseignais le Système de Stanislavski. ...J’enseignais ce que j’appriis de Soulerjítiski et Vakhtangov... Tout était réfracté au travers de ma propre perception et était coloré par ma relation personnelle à ce que je percevais”.

figuras-chaves do Primeiro Estúdio, tendo nele ingressado já como um dos atores mais experientes, assimila o Sistema especialmente através de Vakhtângov e Sulerjitski.

Em 1917, com uma depressão, abandona os ensaios d' A Gaivota. A situação política na Rússia está intensa com a revolução, Tchekhov enfrenta problemas com a família e com o alcoolismo e Stanislávski lhe apresenta a antroposofia de R. Steiner. A antroposofia reforça nele uma visão de mundo que busca unificar a arte, a ciência e a metafísica. Ideias que em muitos sentidos dialogam com conceitos platônicos como a existência de um mundo espiritual como fonte do conhecimento e da beleza, por exemplo. Mas é importante lembrar que no próprio Sistema base de Stanislavski, já temos muitas ideias que dialogam com Platão, bebendo da metafísica ortodoxa e sua particular compreensão de espiritualidade, que remonta aos gregos. E seu próprio conhecimento da Teosofia e Antroposofia⁵⁶². Portanto, alguns paradigmas espirituais e estéticos de M. Tchekhov são similares aos de Stanislávski, mas ficaram mais encobertos, ao longo dos anos, no trabalho do último, pelas exigências de sua permanência na URSS⁵⁶³.

Na vida de Tchekhov, a amizade com o escritor Andreï Bieli⁵⁶⁴ e sua estética inspirada na Teosofia e Antroposofia, um artista do círculo de grande Kandinsky⁵⁶⁵, lhe inspiram e aprofundam seu interesse pelas ideias e práticas artísticas da escola de Steiner. Tchekhov traz de Steiner muitos conceitos que injeta em sua maneira de dar aulas e compreender o trabalho do ator – a imaginação é um elemento já fundamental no Sistema. Para Tchekhov vai permitir ainda trazer ao homem um conhecimento superior, de religar microcosmos e macrocosmos.

Em 1918, Tchekhov começa sua carreira pedagógica, seguindo o exemplo de Vakhtângov e abrindo seu próprio estúdio, dentro de casa. Aqui, começa a vida teatral de Maria Knebel. Segundo relatos, seu estúdio não tinha um ensinamento sistemático ou técnico com trabalho vocal e movimento dos demais estúdios da época. Mas a euritmia de Steiner – técnica gestual e vocal ligada a uma expressividade de sons e movimentos essenciais – e especialmente, o campo do processo criativo do ator, bem como o trabalho do ator sobre si mesmo, heranças do Sistema. Dos 200 candidatos interessados em seu estúdio, 30 ficam no outono e só 10 no inverno. Para Maria Knebel, não era a transmissão de um ensinamento que interessava

⁵⁶² POLIAKOV relaciona a própria ideia de “orgânico” em Stanislávski aos paradigmas da antroposofia, conforme AUTHANT-MATHIEU, 2007b.

⁵⁶³ Buscamos traçar este caminho, no primeiro capítulo. SHEVTSOVA (2020) desenvolve o mesmo raciocínio.

⁵⁶⁴ Boris Nikolaevich Bugaev (1880-1934).

⁵⁶⁵ Wassily Wassilyevich Kandinsky (1866-1944). Repito que Kandinsky é inspiração e uma referência para inúmeros artistas modernos do início do século XX, uma figura central e liderança modernista no mundo, conforme capítulo 2.

Tchekhov então, mas especialmente a possibilidade de os alunos participarem de sua pesquisa, sem relações de paternalismo.

Ele ensinava não para o nosso proveito, mas para o seu próprio. Se algum de nós chegava a entender suas buscas artísticas, mesmo que fosse numa dose microscópica, essa pessoa tornava-se indispensável para Tchekhov. Mas bastava que alguém ficasse para trás ou exigisse uma atenção especial que imediatamente se tornava um estorvo, e Tchekhov passava a olhar para essa pessoa sem ver, sem ouvir, sem notá-la. Ele não nos ensinava, e sim nos dava a possibilidade de participar de suas buscas, e por isto lhe sou grata para sempre. (KNEBEL, 2016, p. 97)

Raramente se faz pagar e vivendo ainda uma época de apogeu dos estúdios e intensa porosidade entre as casas, cria um estúdio também com Valentin Smychliaev⁵⁶⁶, outro membro do Primeiro Estúdio que impulsiona estudos do Proletkult. Vakhtângov dá duas conferências aos alunos do Estúdio Tchekhov, que trabalham igualmente com Stanislavski um ano inteiro. Stanislávski propõe juntar as forças de todos os estúdios que trabalham sobre o sistema, Tchekhov, Vakhtângov, o Estúdio Armênio e o Habima, convergindo na apresentação de *O Mercador de Veneza*. Conto isso para que possamos ter a imagem dos estúdios como lugares de interpenetração de saberes e perspectivas.

Sua primeira turnê internacional, junto com o Primeiro Estúdio, acontece em 1922, viajando para Alemanha, República Checa, Latvia e Estônia, mesmo ano em que - após a morte de Vakhtângov que já sucedeu Sulerjítiski - Tchekhov se torna o líder do primeiro estúdio, embora sem ter a mesma adesão de seus colegas.

Durante os anos de 1920, se envolve com as atividades de organizações místicas como a Associação Russa Antroposófica, A Loja Maçônica e os Cavaleiros Templários.

A ameaça da KGB e da censura política do Regime Soviético, que não via com bons olhos seu misticismo, foi tornando perigosa a continuidade dele na Rússia, que emigrou para a Alemanha em 1928. Após seu exílio, a censura buscou matar simbolicamente Tchekhov, o apagando da história: mesmo a citação de seu nome era proibida.

Depois que emigrou, Tchekhov atuou, dirigiu e ensinou na Alemanha, França, Latvia, Lituânia, Inglaterra e Estados Unidos, sempre trabalhando e desenvolvendo seu método.

Alejandro Gonzáles PUCHE (2017), pesquisador teatral, ator e diretor-pedagogo colombiano - que participou, como colega de Jurij Alschitz no Teatro Laboratório de Vassíliev e um dos atores de *"Seis Personagens à Procura de um Autor"* - traduziu, em conjunto com Ma ZHENGHONG, o livro *"16 Lecciones Y otros Materiales"*, lições de M. Tchekhov no Teatro

⁵⁶⁶ Valentin Smychliaev (1891-1936). Também envolvido em publicações sobre o Sistema, junto com M. Tchekhov e antes de Stanislavski. Ver capítulo 2.

Estatal da Lituânia, em 1932. Portanto, no período próximo em M. Tchekhov saiu da Rússia e antes de emigrar para os Estados Unidos. São 16 encontros descritos pelo ator Romauldas Yukniavichus⁵⁶⁷ e editado inicialmente pelo Gitis de Moscou (Instituto Estatal de Artes Cênicas) em 1989.

De acordo com os tradutores para o espanhol, é obra inclusive ainda pouco conhecida na Rússia atual. Na introdução ao material ele diz como até hoje muitos exercícios e práticas da pedagogia teatral russa tem sua origem em M. Tchekhov sem que se saiba, devido ao fato de seu nome ter se tornado impronunciável na União Soviética, como banido e exilado político. Importante lembrar que a obra de M. Tchekhov foi traduzida primeiramente em inglês, e só nos meados dos anos 1980 para o russo.

Autant-Mathieu (2009a, p. 15) nos fala que deste período lituano em que Tchekhov sonhava, tal como é tradição nos diretores russos, com o Teatro do futuro: seria uma espécie de terceira via entre a ciência psicológica de Stainlávski e a fantasia de Meyerhold. “*Em Kaunas, em 1932, o artista russo associa o nascimento deste teatro a três fatores interligados: antes de tudo, de uma nova formação de atores e diretores, graças à qual pôde emergir a espiritualidade que se esconde nas grandes obras clássicas.*”⁵⁶⁸ Ou seja: à relação ator-texto de Stanislvski, M. Tchekhov explicita um elemento comum de sua perspectiva e a do Sistema: que seja um novo ator capaz de revelar a espiritualidade do campo da arte como conhecimento, espiritualidade, inclusive, que já existiria nos clássicos.

Marina IVANOVA (2009, p. 21-28) reforça que Tchekhov era um grande desconhecido para muitas gerações de atores soviéticos desde a sua imigração, em 1928 até pelo menos os anos 1960. Só em 1986, graças à insistência de Maria Knebel que organizou uma publicação em dois tomos, (com a Perestroika já mencionada no capítulo 1) seu trabalho começa a se tornar mais acessível dentro da Rússia. Marina exemplifica como era difícil lidar com o ambiente criado pela censura até então:

Em meados da década de 1970, as conversas particulares mantidas na casa de Maria Knébel e Pavel Markov⁵⁶⁹ começaram a dar frutos. As edições Iskusstvo planejaram a publicação do legado do artista. Começamos a trabalhar, mas o caminho era árduo e repleto de armadilhas. Meus colegas europeus e americanos não podem imaginar o sistema de censura que existia na URSS sob o regime comunista. Funcionários de todos os níveis preferiram proibir tudo por medo de deixar passar algo suspeito. Eles

⁵⁶⁷ Romauldas Yukniavichus (1906-1963). O material está nas referências bibliográficas em espanhol, na versão de 2017.

⁵⁶⁸ “À Kaunas, en 1932, l’artiste russe fait dépendre la renaissance de trois facteurs: tout d’abord d’une nouvelle formation des acteurs et des metteurs en scène, grâce à laquelle la spiritualité qui se cache dans le grandes œuvres classiques pourrait affleurer”.

⁵⁶⁹ O também autor do ensaio referência para os pesquisadores do Primeiro Estúdio, já mencionado.

não queriam assumir responsabilidades, temiam por sua posição. Por exemplo, Meyerhold foi reabilitado em 1956. Na década de 1960, livros foram publicados sobre seu trabalho e sobre ele. Em 1974, comemoramos o centenário de seu nascimento. O museu Bakhrushin dedicou uma grande exposição a ele. Mas quando fui à Comissão Diretiva (instituição que regeu a censura) para receber a autorização para publicar o catálogo desta exposição, perguntaram-me em tom severo: “Quem te permitiu organizar este evento?”. E a impressão do catálogo foi bloqueada. Felizmente, os alunos de Pavel Markov trabalhavam no departamento de cultura do Comitê Central do partido. Eles se envolveram e fizeram lobby para que a permissão fosse concedida.⁵⁷⁰(IVANOVA, 2009, p. 22)

Dentro da Rússia, entretanto, seus legados, continuaram sendo transmitidos, de maneira secreta, como já vimos, especialmente por uma de suas alunas mais fieis, e depois parceira de trabalho no TAM, Maria Knebel. A pedagoga que atravessou boa parte do século XX, ensinando importantes diretores e pedagogos e inclusive Vassíliev, Alschitz e Tatiana Stepachenko, os três com quem estudei em diferentes períodos entre 2011 e 2021.⁵⁷¹

Para os fins desta investigação, é a busca das maneiras pelas quais algumas ideias de M. Tchekhov contaminam a pedagogia russa do fim do século XX (via especialmente Knebel) e dão material para a expansão do Sistema de Stanislávski e seus colaboradores que nos interessam. E, ainda, a hipótese de Tchekhov revelar, com mais liberdade, influências espirituais no entendimento do entrelaçamento das partes constituintes de seu método. Como a relação ator e sua individualidade criativa; os vários “eus” do ator e a relação da espiritualidade com o papel do inconsciente e mesmo o mundo fictional, como parte do mundo espiritual, ou o personagem como um ser existente, ainda que em um mundo paralelo, o da ficção. – questões que já existiam implícitas no Sistema e escondidas posteriormente pelo medo da censura? Até que ponto o que é conhecido como *Método de Tchekhov* tensiona mesmo o Sistema ou o revela em alguns aspectos? É uma pergunta que não tem respostas precisas, mas nos inspira. Os últimos materiais trazidos pelos pesquisadores sobre Stanislávski mostram muito mais similaridades que tensões entre as ideias de M. Tchekhov e as de Stanislávski.

⁵⁷⁰ “Au milieu des années soixante-dix, les conversations privées qui s’étaient tenues chez Maria Knébel et Pavel Markov se mirent à porter leurs fruits. Les éditions Iskousstvo programmèrent la publication de l’héritage de l’artiste. On se mit au travail, mais le chemin était ardu et semé d’embûches. Més collègues européens et américains ne peuvent pas imaginer le système de censure qui existait en URSS sous le regime communiste. Les fonctionnaires, à tous les niveaux, préféraient tout interdire de peur de laisser passer quelque chose de suspect. Ils ne voulaient pas prendre de responsabilités, craignaient pour leur poste. Par exemple, Meyerhold fut réhabilitée en 1956. Dans les années soixante, on publia des livres sur ses travaux et sur lui. En 1974, on feta le centième anniversaire de sa naissance. Le muse Bakhrouchine lui consacra une grande exposition. Mais lorsque je me rendis au Comité de repertoire (l’institution qui régissait la censure) pour recevoir l’autorisation de publier le catalogue de cette exposition, on me demana d’un ton severe: “Qui vous a permis d’organizer cette manifestation”. Et la impression du catalogue fut bloquée. Heureusement, des élèves de Pavel Markov travaillaient au department de la culture du Comité central du parti. Ils s’en mêlèrent et firent pression pour que l’autorisation soit accordée”.

⁵⁷¹ Conforme introdução.

Todos vocês puderam ler as memórias do Sr. Tchekhov. A vida e os encontros publicados em inglês. Sem dúvida, muitos de vocês notaram as diferenças com a autobiografia russa *O Caminho do Actor*. Parece que duas pessoas diferentes escreveram essas letras. Quase vinte anos os separam, mas não se trata de diferença de maturidade. Em *O Caminho do Ator* Tchekhov é extremamente sincero, aberto, quer ser compreendido pelo leitor. Em suas memórias posteriores, tem-se a impressão de uma obra de composição e escrita.⁵⁷²(Ibid, p. 25)

Por análises como essa, opto por desenvolver o texto especialmente com o apoio referencial de dois materiais de épocas distintas, entrecruzando com outras referências. Além das 16 Lições mencionadas, um adicional material ainda pouco conhecido, os áudios de aulas dadas por M. Tchekhov (2004) na Stage Society, em 1955, para um grupo de atores profissionais de Hollywood. Materiais principais escolhidos não só por seu relativo desconhecimento no Brasil e muitos países,⁵⁷³ mas especialmente por agregarem questões e formulações que interessam ao escopo desta investigação. E pela beleza com que as principais questões de Tchekhov aparecem de forma nítida e sucinta, num percurso para o aluno. A extrema elegância, inteligência e criatividade como M. Tchekhov estrutura suas aulas – das primeiras provocações “teóricas”, aos exercícios e maneiras como constela seus temas – na mesma tradição de aulas elegantíssimas, da natureza das obras de arte, que já acompanhei de Alschitz e Vassíliev, por exemplo, merecem novos desdobramentos pela pedagogia teatral.

A figura de M. Tchekhov é inexaurível: aqui fizemos este recorte buscando enzimas que nos ajudem a compreender melhor aspectos da linguagem teatral e exercícios que tem grande parentesco com aquilo que se depende também da prática do Primeiro Estúdio, como veremos na análise do final deste capítulo.

Maria Knébel revela uma chave sintética do trabalho de M. Tchekhov (2016, p.100-101): *“Tchekhov sempre dizia que se o ator assimilar a psicologia do criador-em-improvisação, ele se encontrará como artista. Por isso, em primeiro lugar é necessário educar o ator como um artista-improvisador”*. Vemos ressonância nítidas com as buscas e demandas de Vakhtângov e Sulerjítski, seus professores. Porém, como todo expoente da cena russa, antes de mais nada, para M. Tchekhov, é preciso educar o ator, permitir que ele abra aquela instância em si responsável pela criatividade, se torne um artista. Por isso vamos seguir este caminho e

⁵⁷² “Vous avez tous pu lire les mémoires de M. Tchekhov. Vie et rencontres publiées en anglais. Sans doute nombre d’entre vous ont noté les différences avec l’autobiographie russe *La Voie d’un acteur*. On dirait que ce sont deux personnes différentes qui ont écrit ces textes. Presque vingt ans les séparent, mais il ne s’agit pas d’une différence de maturité. Dans *La Voie d’un acteur* Tchekhov est extrêmement sincère, ouvert, il veut être compris du lecteur. Dans ses mémoires plus tardifs, on a l’impression d’un travail de composition et d’écriture”.

⁵⁷³ Quando fui dar aulas na Academia de Teatro e Música da Lituânia, em Vilnius, e perguntava sobre estas lições ninguém conseguiu me dar informações. Alunos do mestrado e doutorado, posteriormente, me pediram indicações da obra, em espanhol.

apontar ainda formulações originais na construção desta psicologia do criador-em-improvisação, com referências mais explícitas aos conhecimentos da Antroposofia⁵⁷⁴ que, conforme já expusemos, não eram estranhos ao próprio Sistema, se irmanando em buscas éticas. M. Tchekhov é ainda um ancestral das ideias do *training* como obra em si mesmo, com um senso autônomo, que nutriu tantas escolas teatrais do século XX, passando por Grotowski, Knebel, Butkevitch, e Alschitz.

3.2.1 Ética espiritual e exercícios teatrais no fomento a um novo ator - a tradição sistêmica do pedagogo M. Tchekhov

Tchekhov (2017, p. 27), em seu curso na Lituânia, na tradição do Sistema, começa suas lições com exercícios de trabalho sobre si mesmo que envolvem movimento, palavra e pensamento, fantasia. O treinamento é fundamental e nutre o artista: só depois desta etapa, avança para o trabalho sobre o papel.

Nos exercícios plásticos de desenvolvimento psicofísico, quer um corpo sensível, em harmonia e integrado. O corpo do ator funciona tanto como matéria de palco e um dispositivo para seu trabalho, e deve ser penetrado por meio de "vibrações psicológicas". Uma construção psicofísica - e por isso não existiriam exercícios puramente físicos em seu Método, mas exercícios que são, ao mesmo tempo, "psicológicos"⁵⁷⁵, imagéticos, para trabalhar o corpo associado às emoções e pensamentos. Os exercícios de M. Tchekhov talvez sejam os mais bem realizados exemplos no Sistema de entrelaçamento nítido do corpo e emoção, mente dos atores. E sempre a partir de propostas simples, que os alunos possam se aproximar facilmente.

Fiel à tradição sistêmica, Tchekhov formula, quase 20 anos mais tarde (2004, CD 4) que qualquer um dos cinco pontos de seu Método separadamente permitem o despertar dos demais - "*se usarmos cada ponto veremos que outros se acordam por si mesmos*" - já que são também entrelaçados: "*há uma grande chance então que evoquem nossa inspiração e possamos chegar à criatividade pela nossa própria vontade*" – leitmotif de seus professores.

Portanto, afirma que para o desenvolvimento desta instância psicofísica do ator não aposta nas técnicas convencionais, mas opta por trabalhar desde "*dentro*". Para ele trata-se de preencher corpo com o desenvolvimento da imaginação e de gestos capazes de transformar um exercício em psicofísico. Seus exercícios devem ser sempre acompanhados de um "para que

⁵⁷⁴ Abordados nos limites e para os interesses desta investigação.

⁵⁷⁵ Como ele os chama, especialmente nos áudios (2004, CD1).

faço" e também de *imagens* que o ator deve ter em mente como: ao realizar o exercício visualizar seu corpo se tornando mais forte, belo, ágil. Nas suas provocações, o trabalho fundamental com o corpo do ator para alargar suas possibilidades expressivas jamais deve se parecer a uma “*simples ginástica*”, mas sempre estar acompanhado de imagens que favoreçam os resultados esperados e conectem o corpo ao pensamento-sentimento.

Depois de uma serie de *études* de desenvolvimento de movimentos individuais e, especialmente, muitas propostas de *études* em grupos, na quarta lição aborda uma das grandes vedetes de suas aulas: a atmosfera! Uma instância criada coletivamente pelos atores, que atrai os espectadores e instaura um espaço de comunhão entre eles e os artistas. A atmosfera permite ainda a conexão com o eixo de sua abordagem pedagógica que irá formular, em 1955, como “*usar os meios intangíveis para chegar aos resultados tangíveis*” (2004, CDs 1 e 4). O “*Gesto Psicológico, que nos segue invisivelmente, como guia, durante a peça*” ou “*a irradiação*” também seria um desses meios intangíveis para resultados tangíveis: uma formulação fantástica em ressonância com a própria síntese da pedagogia do ator no Sistema! São pelos meios intangíveis que a peça também se comunicaria com o público:

os atores contemporâneos atuam logicamente, psicologicamente, com o significado da obra; e esqueceram, justamente, a atmosfera. E os diretores também a esqueceram. ...um espectáculo sem atmosfera, uma obra sem atmosfera é precisamente o que podemos ler num livro, quando a obra está escrita. Lá encontramos significado, psicologia e lógica. (O que os atores contemporâneos focam na atuação), mas não encontramos aí sua atmosfera.⁵⁷⁶ (TCHEKHOV, 2017, p. 29)

Entendemos que para Tchekhov, a atmosfera é um elemento então desta passagem de um meio – o literário - para o palco! Algo específico do teatro, tal como a ação, para Stanislávski. Mas observe a maneira surpreendente como ele desenvolve a questão da criação da atmosfera: ele diz que o TAM conseguiu sim a criação destas atmosferas nas peças de seu tio, o dramaturgo A. Tchekhov, que com êxito encontraram atmosferas tchekhovianas e seus estados de ânimo, consolidando um estilo. Mas volta da digressão e, para os alunos, de maneira inesperada, sugere exercícios com a bola, que trabalham agilidade interna e externa, conexão - exercícios que demandam atenção, presença, senso de plasticidade e comunhão com o coletivo, que apresentou nas lições anteriores. Exercícios acompanhados de afirmações:

⁵⁷⁶“ los actores contemporaneos actúan las obras de manera lógica, psicológica, con el sentido de la obra; y olvidaran, precisamente, la atmosfera. Y los directores también la olvidaron. ...un espectáculo sin atmósfera, una obra sin atmósfera es precisamente aquello que podemos leer en un libro, cuando la obra ha sido escrita. Allí encontramos el sentido, la psicología e la lógica. (lo que actúan los actores contemporâneos), pero ahí no encontramos su atmósfera”.

Jogar individualmente e em comunicação com os outros. Preste atenção para que nenhum ponto do seu corpo fique imóvel, `tudo o que faço: perfeito, ágil (por dentro!) lindo`. Agora coloque a bola e mantendo esse estado de espírito (sou perfeito, ágil, sou perfeitamente ágil e artístico), vá para suas cadeiras.⁵⁷⁷ (TCHEKHOV, 2017; p. 32)

Depois de realizar este exercício M. Tchekhov apontou: *Perceberam? Agora vocês podem ver que quando vocês voltaram para seus lugares na sala, a preencheram com certa atmosfera prazerosa.*⁵⁷⁸ Para nós, esta relação entre a experiência de jogo e a atmosfera tem certo parentesco com festa, formulada de acordo com o temperamento de Vakhtângov e ainda com experiências que eu vivi com Jurij Alschitz dentro do exercícios de improvisação com o coletivo, maratonas (DIAS, 2016, p. 72-75). Uma atmosfera que não nasce de qualquer impulso pela mente ou uma atmosfera psicológica, como costuma se imaginar ou depreender de suas obras mais conhecidas, mas aqui, do jogo! Analiso que se origina do estado de atenção especial da comunhão do ator consigo e com o grupo que proporcionaram os exercícios - condição necessária para as verdadeiras ações improvisadas, como veremos nas análises do Primeiro Estúdio e reconhecemos por as termos experimentado, especialmente nos exercícios de "maratonas" com Alschitz.⁵⁷⁹

Na oitava lição Tchekhov (2017, p. 44), no exercício da `marcha`, feito em grupo, revela seu foco implícito em práticas anteriores: convocar o segundo ator dentro de cada aluno, que deve acordar : *"forte e belo e perfeito!"* Ele ordena:

Eu convoco a parte interna, o segundo ator, a aquele que guia meu corpo, aquele que está escondido em baixo deste ator... 'A cabeça que eu tenho é linda! Meus lindos ombros carregam minha cabeça! Em meu peito se move minha força! Meus braços são asas! Eu posso voar! Minhas pernas são fortes e elásticas, mas ágeis, sou forte! A força está em mim! Eu vou direto como uma flecha, sou saudável, sou forte, sou completamente saudável, sou alto e reto, se eu tiver um lugar doente eu digo a ele: não dói, é perfeito, sou tão saudável que posso irradiar minha saúde através de minhas mãos, minhas palmas! Minhas mãos são sãs, mãos lindas, mãos de artista, sou saudável! Sou forte! Eu sou vigoroso!⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ "Jugando individualmente e en comunicaci3n con otros. Est3 atento para que ni un solo punto de su cuerpo quede inm3vil, `todo lo que yo haga: perfecto, 3gil (desde adentro!) bello`. Ahora coloquen la pelota y conservando ese estado de 3nimo (yo soy perfecto, 3gil yo so perfecto 3gil e artistico) vayan hacia sus sillas".

⁵⁷⁸ Ibid; Ibidem. "Se dieron conta? ahora puede observar que cuando ustedes se devolvieran hacia sus lugares en la habitaci3n, le llenaron de certa atm3sfera placentera".

⁵⁷⁹ Tomo a liberdade de retomar a frase de Kopenawa na introdução: os Xapiri só se deixam ver para quem vê eles, orientação de todo o trabalho.

⁵⁸⁰ "Yo convoco a la parte interna, al segundo actor, a aquel que conduce mi cuerpo, a aquel oculto bajo ese actor...`La cabeza que tengo es bella! Mis hombros hermosos llevan mi cabeza! En mi pecho se mueve mi fuerza! Mis brazos son alas! Yo puedo volar! Mi pernas son fortes y el3sticas pero 3giles, soy fuerte! La furza est3 en mi! Voy recto como una flecha, soy saludable, soy fuerte, soy completamente saludable, yo soy alto de estactura y recto, si yo tengo alg3n lugar enfermo yo le digo, no me duele, es perfecto, soy tan saludable que puedo irradiar mi salud a trav3s de mis manos, de mis palmas! Mis manos son manos saludables, manos bellas, las manos de un artista, soy saludable! Soy fuerte! Soy vigoroso!"

O ator interior, que deve ser acordado pela prática, é uma instância dentro do ser, que precisa se acostumar a ser tão ativo quanto o ator exterior. Aqui o diretor-pedagogo formula, então, que o ator se divide em dois: um ator exterior, aquele que vemos e um segundo ator, interno. Este segundo, por sua afinidade com a energia da beleza, demanda uma educação estética, que começa pela contaminação do corpo e do movimento (a parte relacionada ao ator visível), com seus conteúdos afins. É apenas uma das divisões em que ele trabalha a consciência do ator, como veremos no decorrer do capítulo.

Ao formular desta maneira, Tchekhov, por um lado traz para a esfera do teatro, como seus mestres, a esfera ética da antroposofia e teosofia. Mas ainda, ubíquo, dá um salto no tempo e se aproxima de George AGAMBEN (2017, p. 17), que em seu ensaio “Genius” também provoca que cada ser teria duas dimensões, uma pessoal e outra impessoal. A pessoal seria sua autoimagem, a identidade: aquilo que chama de eu. É também sua parte conhecida por ele mesmo e pelos outros. A parte impessoal, aquilo que em nós nos superaria e excederia, é um território mais misterioso. Essa impessoalidade que também nos constitui, Agambem afirma que ela é chamada, desde a antiguidade latina de, *Genius*, de onde vem nosso “gênio”.

No limiar da zona de não-conhecimento, Eu deve abdicar de suas propriedades, deve comover-se. E a paixão é a corda estendida entre nós e Genius, sobre a qual caminha a vida funâmbula. O que nos maravilha e espanta, antes mesmo do mundo fora de nós, é a presença, dentro de nós, dessa parte para sempre imatura, infinitamente adolescente, que fica hesitante no início de qualquer identificação.

A paixão é a “corda estendida” entre estes dois eus, nos remetendo à Nietzsche (entre o homem e o superhumano). A criação artística exigiria a passagem desse eu a esse outro que o habita, o gênio? As ideias quando vem de fontes diversas – filosóficas - às vezes podem nos ajudar a digeri-las com mais facilidade? A antiguidade grega e latina estaria mais próximo de um passado da humanidade em que arte e espiritualidade não eram instâncias separadas?

Tchekhov ainda realiza inúmeros e diversificados exercícios coletivos, instigando a difícil tarefa de improvisar em grupo, um coletivo de pessoas que começa a agir unidos. Este tipo de exercício com o ensemble são comuns e próximos dos que eu mesmo experimentei, mais uma vez, com Alschitz no Mexican Master Programme (2012-2014), em que Jurij ecoa o sonho do “*magic team*”, atores improvisadores ágeis, que podem se comunicar sem palavras, no palco. A ideia do ensemble não é só ética, mas inspira exercícios e uma linguagem, como a que vemos no comportamento do ensemble `modelo` dos *Seis Personagens à Procura de um*

Autor, de A. Vassíliev, na segunda metade dos anos de 1980. M. Tchekhov nos lembra que seus exercícios exigem paciência e prática: são exercícios que devem ser feitos muitas e muitas vezes, especialmente visando achar os segredos por trás do corpo, o segundo ator e seus mistérios. Seria este segundo ator o que consegue se comunicar sem palavras e que faz os fios invisíveis com seu coletivo, como sonhava Stanislávski?

A prática de exercícios e a própria criação de exercícios pelo pedagogo é ainda uma das premissas dessa escola, que defende a manutenção do estado criativo durante toda a vida do ator e do professor: *‘Somente uma atividade artística prolongada permite o nascimento do inesperado, dos recursos, da expressividade, e nos conduz à transformação - é preciso conhecer esse estado em si mesmo, amá-lo e diferenciá-lo das imitações’*. (Knebel, 2017, p. 120)⁵⁸¹ O professor também, para manter seu estado criativo, precisa de prática!

Sobre o processo criativo em geral, e do ator, em particular, Tchekhov faz formulações a partir de outro caminho, mas que nos remetem, em seu cerne, aos dois atores – o do mundo visível e o invisível. E mesmo ecoam ideias expostas de Vakhtângov, em 1916⁵⁸² sobre a personalidade humana quando formula a necessidade da festa para o ator. Na busca de provocar o aluno por muitos caminhos (conforme nos incita Alschitz, nas aulas para pedagogos teatrais), Tchekov (2017, p. 52) nos diz que cada pessoa tem, em maior ou menor grau, uma força interior. Uma força que sentimos sem saber sua inteireza ou seus limites: está muitas vezes oculta para nós, apesar de percebermos que ela existe. *"Além disso, às vezes observamos que certas circunstâncias ligadas à vida a forçam a se revelar da forma mais inesperada para nós"*⁵⁸³.

Para utilizarmos essa força que a natureza nos deu, segundo ele, muitas vezes necessitamos uma causa através da qual essa força possa correr. Se pergunta quantas grandes personalidades, artistas de grande talento, cientistas realmente possuem essa força e dedicam toda sua vida a responder grandes perguntas mas chegam num beco sem saída, *"e terminam cometendo suicídio, justamente pela ausência dessa causa (um esquema interno) segundo o qual, elas poderiam enviar essa força secreta. A quem mais pertence esta enorme força, senão ao desconhecido, homem interior!"*⁵⁸⁴

Em nossas aulas no Mexican Master Programme, (na UNAM, no México), Alschitz ainda nos entregava uma metáfora recorrente: o talento como uma energia, que quando não

⁵⁸¹ O livro sobre as lições lituanas citado traz dois artigos de Knebel.

⁵⁸² Anotações no processo de *‘O Dilúvio’*, conforme citado, na parte de Vakhtângov, deste capítulo.

⁵⁸³ *"Aparte de esto, a veces observamos que em determinadas circunstancias unidas a la vida, la obliga a revelarse de la manera mas inesperada para nosotros"*.

⁵⁸⁴ *"... y terminam suicidándose, precisamente por la ausencia de esto cause (un esquema interno) según el cual, ellos pudiesen enviar esta fuerza secreta. !A quién otro pertenece esta fuerza enorme, si no al desconocido hombre interno!"*

pode sair, nos contorce, como um bonsai podado sempre que cresce: se contorce sobre si mesmo, produzindo muitas vezes uma personalidade difícil. Alunos assim seriam os que demandariam atenção para que pudessem realizar sua energia-talento.

M. Tchekhov revela:

Nós, como artistas, devemos aceitar a hipótese sobre a trindade do ser humano, levando em conta o corpo visível, a alma e o espírito. Para fugir de qualquer erro, temos que especificar nossa terminologia. Portanto, vamos chamar o corpo visível do homem condicionalmente, de personalidade. O invisível, ou como temos chamado o segundo ator, sem diferenciar por enquanto a alma e o espírito, chamamos de individualidade (tudo o que na vida comum não tem passaporte, nem idade, nem local de residência).⁵⁸⁵ (Ibid, p. 54)

Num ensinamento da tradição metafísica, ligado à antroposofia, mas também à teosofia, ele completa: a personalidade vive através da parte visível do homem. A individualidade raramente se manifesta, pouco se deixa conhecer, "*só em sonhos alguns teriam a felicidade de perceber como o resplendor de sua essência se manifesta.*"⁵⁸⁶

Mas e o artista? Tchekhov faz 5 desenhos para explicar suas ideias, que envolvem diferentes relações de interpenetração da individualidade na personalidade." *No artista, sua individualidade encontra o caminho secreto do mundo das imagens artísticas, que se encontravam em sua individualidade...e que o inquietam (como artista)* "⁵⁸⁷ Assim, a própria arte é o caminho para liberação do segundo ator! As formulações de Stanislávski no Estúdio de Ópera do Bolschói são incrivelmente próximas deste universo, como já revelamos no capítulo 2.

Fiel à tradição da Escola de Stanislávski, esses altos vãos metafísicos ou filosóficos se transformam em inspiração concreta para exercícios para o ator: então Tchekhov convida os alunos a ouvir sons do mundo das imagens.⁵⁸⁸

Para Tchekhov, esse momento em que o artista "*escuta o som proveniente do mundo das imagens*" é apenas a primeira etapa, mas fundamental ao processo criador: sem ela não deveríamos prosseguir em processo artístico algum e devemos e podemos lutar para

⁵⁸⁵ "Nosotros como artistas debemos aceptar la hipótesis sobre la trinidad del ser humano, teniendo en cuenta el cuerpo visible, el alma y el espíritu. Para alejarnos de cualquier error tenemos que precisar nuestra terminología. Por eso, el cuerpo visible del hombre llamémoslo condicionalmente como personalidad. El invisible, o como le hemos denominado el segundo actor, sin diferenciar por ahora el alma y el espíritu la denominamos individualidad (todo aquello que en la vida común no tiene ni passaporte, ni edad, ni lugar de vivienda.)".

⁵⁸⁶ "la felicidad de percibir cómo el resplendor de su esencia se manifiesta".

⁵⁸⁷ (Ibid, ibidem) "No artista, su individualidad encuentra el camino secreto del mundo de las imagenes artísticas, las cuales se encontraban en su individualidad ...y que lo inquietan (como artista).

⁵⁸⁸ Em seu livro *Para o Ator* (2010), já revela exercícios em que o aluno deve se encontrar com imagens que lhe vêm a mente e deixá-las se manifestar, ensinar como andam, como se portam, etc. Em suma, ser inspirado por estas imagens.

desenvolver essas habilidades de ouvir ou imaginar. Faz uma crítica, inclusive, ao tempo limitado das produções de sua época, em que essa etapa não se realiza a contento (ou quando um criador deve fazer um trabalho publicitário encomendado, por exemplo, por uma "tabacaria" e não tem as condições de realizar esta etapa da escuta a contento.)⁵⁸⁹

Bom, se no primeiro momento, "*a individualidade busca a forma nos sons que escutou do mundo artístico*"⁵⁹⁰, a técnica e a formação de recursos corporais especiais, através de exercícios, vai permitindo o encontro da individualidade com a personalidade. "*Enquanto a individualidade dá forma aos seus sonhos, o fundamento, a personalidade, simultaneamente, se prepara para os receber*".⁵⁹¹ A individualidade deve compreender e orientar essa forma em desenvolvimento.

No último estágio, o tema, juntamente com particularidades de nossa individualidade (espectro) se encarnaria: nosso corpo, idealmente, deve corresponder àquelas formas que foram enviadas desde o alto, um processo só feito se a fase de autopreparação do ator, limpeza e exercícios tiver sido feita a contento e se ele se mantiver treinando, alimentando a técnica.

Mas no quinto esquema, talvez esteja um dos pontos mais belos para a pedagogia teatral: Tchekhov⁵⁹² diz que a individualidade, depois de cada processo de criação se modificaria, e, junto com a criação, se enriquece com tudo o que acessa através dela. A personalidade também adquire tons do que passou através de si. - "*não se diz gratuitamente que os artistas levam consigo a cultura humana*".⁵⁹³ De maneira sincrônica à Jung (1985), que em seu tempo também refletia sobre as fontes da criatividade e particularidades de uma personalidade criativa⁵⁹⁴, exemplifica com Goethe como artista e atravessado por sua obra. Para Tchekhov, numa crença humanista e ligada ao homem moderno, *não devemos esquecer que o artista que trabalha em sua criação artística e entrega todas as suas forças à humanidade, ele mesmo cresce e através de sua arte se transforma a si mesmo*.⁵⁹⁵ Para Michael Tchekhov, a individualidade do homem comum também cresce, mas especialmente num caminho de dores e mudanças da vida. Ao artista, é dado um caminho adicional, através da arte. Agamben (2007, p. 18), dirá, anos mais tarde:

⁵⁸⁹ Ibid, p. 55.

⁵⁹⁰ Ibid, p. 56 "...la individualidad busca la forma en aquellos sonidos, los cuales escuchó del mundo artístico...

⁵⁹¹ "...mientras la individualidad da forma a us sueños. el fundamento, es decir, la personalidad, simultaneamente se prepara para recibirlos".

⁵⁹² Ibid, p. 58.

⁵⁹³ Ibid, p. 59. "No se dice gratuitamente que los artistas llevan consigo la cultura humana".

⁵⁹⁴ O Espírito na Arte e na Ciência e que também, como Tchekhov, se vale de Goethe. No caso de Jung, com um diálogo com a obra de Goethe, Fausto.

⁵⁹⁵ "Pero no debemos olvidar que el artista que trabaja em su creación artística y que entrega todas suas fuerzas a la humanidad, él mismo cresce y através de su arte se transforma a si mismo".

Assim, no momento da morte, a alma vê seu anjo, que lhe vem ao encontro transfigurado, dependendo da conduta da sua vida, ou numa criatura ainda mais bela, ou num demônio horrível, que sussurra: 'Eu sou tua Daena, aquela que os teus pensamentos, as tuas palavras e os teus atos formaram!'. Com uma inversão vertiginosa, nossa vida plasma e desenha o arquétipo em cuja imagem fomos criados.

Na aula 12, M. Tchekhov (2017, p. 60) não se furta à questão: mas e os personagens negativos, podem portar mal ao ator? Em mais um raciocínio filosófico, admite que se deve conhecer a vida como uma luta constante, tensões diversas, como a professor e aluno, professor e tema, sempre dinâmica: por isso o artista deve conhecer o bem e mal e fazer suas escolhas.

Em outro material de aula, o CD 4, (Tchekhov, 2004) desenvolve mais o tema: existiriam duas correntes de força em nós - uma positiva (ou criadora) e outra destrutiva. Se não sabemos nada sobre os poderes positivos em nós eles se enfraquecem, sua influência não se nota e podem até desaparecer. O oposto – se não sabemos nada sobre o lado destrutivo em nós, ele também cresce, se desenvolve e sua influência sobre nosso trabalho criativo fica maior e maior. A consciência sobre o lado negativo é a possibilidade de lidar com ele, em formulações que se assemelham a algumas da psicologia, mas sempre voltado a certa psicologia do artista: uma forma de desenvolver sua potência de cena! "*Conhecer o bem e o mal em nós cria um tremendo desenvolvimento...e é a melhor coisa que podemos fazer para desenvolver nossos talentos.*"

Na continuidade de suas de suas aulas lituânicas, (em que o treinamento psico-físico é sempre constante) M. Tchekhov acrescenta impulsos sobre o processo de criação da personagem pelo artista. Um processo que necessita de imaginação: ele diz que "*para o artista, pensar é fantasiar*".⁵⁹⁶ Então, antes que a imagem chegue ao corpo, o artista deve trabalhar em sua imaginação, um processo que exige concentração, compromisso com a fantasia precisa. E é o exercício, o étude que vai nos dizer se estamos transferindo nossa fantasia de maneira adequada para o corpo ou não: afinal muitas vezes podemos ver precisamente algo em nossa imaginação mas não estarmos em condições de transmitir essa imagem para o corpo. Ou ainda que tenhamos dificuldade de ver estas imagens, momentos que precisamos nos alimentar de estímulos variados como a música e nos educar em capturar essas imagens fugidias como nos educamos para nos lembrar de um sonho.

Passamos para as esferas da fantasia. Acontece que a vida diferencia o ator do diretor, mas em nós como artistas deve haver um desenvolvimento dos dois lados desse ofício. Quer dizer, como atores internamente devemos ter alguma parte de diretores, e o

⁵⁹⁶ Ibid, p. 105. "Para el artista pensar es fantasiar".

diretor de ator. A individualidade de cada artista é ser diretor e ator. Com essa psicologia precisamos nos acostumar imediatamente, já que em mim (como ator) se não tiver se desenvolvido um senso de direção, perco a autonomia do meu trabalho criativo. Por outro lado, se quero fazer tudo autonomamente, não tenho o sentido do ator.⁵⁹⁷(Tchekhov, 2017, p. 69)

Aqui mais um fundamento da tradição pedagógica russa, particular em relação ao século do diretor, como é conhecido o século XX. Esse ator criativo e com linguagem muitas vezes vai alimentando um diretor em si mesmo! E um bom diretor significa que sabe dirigir, fundamentalmente o ator. A experiência recente de A. Vassíliev, em Lyon, de 2004 a 2008, em que ele coordena um Departamento de Pesquisa em direção, com alunos que passam boa parte do curso a compreender os fundamentos da arte do ator e fazer études e se experimentar, em cena, é ilustrativo desta ideia. No começo do curso, Vassíliev disse que, se eles não soubessem o processo neles mesmos, dificilmente se sentiriam seguros ou teriam os fundamentos para auxiliar seus atores. Especialmente porque a figura de diretor e pedagogo se entrelaça nesta tradição. (VASSÍLIEV; ISSÁEVA, 2004)⁵⁹⁸. Afinal...

Entender, segundo Stanislávski, significava ser capaz de fazer. Para que os diretores fossem capazes de aplicar o método, era necessário que se colocassem na pele dos atores. Dessa forma, surgiu a ideia de um espetáculo em que atuassem apenas diretores.(TOPORKOV, 2016, p.170)

Nas experiência de Vassíliev, ele aprende sobre a direção teatral na "pele do ator" e guiado por seus diretores-pedagogos:

Como aluno de direção, eu amei os études imediatamente, ainda no primeiro ano com Popóv, mas o domínio e o controle desta técnica me vieram apenas com Maria Knebel. De repente, na pele do ator, tornou-se claro para o diretor em que consistia a essência da arte teatral, o que era essa essência, quem era o portador dessas verdades: na arte do ator foram-me revelados os segredos da direção teatral. (VASSÍLIEV, 2016, p. 15).

Sobre esta relação ator-direção, M. Tchekhov também não há concebe sem amor recíproco, visto que um inspira o outro e por razões pragmáticas: para ele o futuro do teatro depende disso: "*o único fim e mecanismo para deter esses encontros desafortunados que tão*

⁵⁹⁷ “Pasamos a las esferas de la fantasía. Ocurre que la vida diferencia al actor y al director, pero en nosotros como artistas, debe haber un desarrollo de ambos lados de este oficio. Es decir, como actores internamente debemos tener alguna parte de directores, y el director de actor. La individualidad de cada artista es ser director y actor. Con esta psicología necesitamos inmediatamente acostumbrarnos, aunque en mi (como actor) no se tenga desarrollado el sentido de la dirección, yo pierdo la autonomía de mi trabajo creativo. Por otra parte si yo quiero realizar todo autónomamente yo no tengo el sentido del actor”.

⁵⁹⁸ Trata-se do acervo digital da Biblioteca da Ensatt, em Lyon, em que fui em duas viagens, em novembro de 2021 e fevereiro de 2022, escutar e transcrever as aulas para orientar essa pesquisa, conforme introdução.

frequentemente se repetem entre o diretor e o ator durante seu trabalho conjunto".⁵⁹⁹ Sem este amor recíproco, se teria *"um ator ofendido e um diretor indignado"*. Então M. Tchekhov desenvolve exercícios para estimular esta relação afetiva! O amor, aliás, tem um papel especial na pedagogia do teatro para M. Tchekhov, como veremos em breve.

3.2.2 A individualidade criativa – o diálogo mundo da arte e mundo do ator para a ação

M. Tchekhov já nos falou, nas aulas da Lituânia, das duas divisões pedagógicas iniciais sobre o eu do ator - o seu aspecto eu inferior e superior - que também chama de ego superior e inferior, ou “Eu artístico”, no caso do “eu superior”; “Eu consciente”, associado ainda à mente superior, sintética; em contraposição à mente inferior do eu cotidiano, analítica e por vezes crítica em excesso. Agora, nas aulas de 1955,⁶⁰⁰ ele acrescenta uma terceira instância: o eu do personagem. O eu do personagem tem uma existência concreta, como imagem, uma semelhança ao eu artístico do ator e uma atração para o eu humano. Uma atração porque ambos tem algo para oferecer um ao outro:

O seu Eu real e o seu Eu ficcional no palco são constantemente atraídos um para o outro. O eu ficcional se transforma num vaso atraindo o eu humano e se você não resiste, eles vão se fundir – e o seu eu humano vai tomar parte na atuação, tornando ela mágica. O que pode ser mais interessante que o ser humano, ele mesmo?⁶⁰¹(TCHEKHOV, 2004, CD1)

Dessa forma, o EU do personagem oferece o mundo espiritual por si mesmo, uma atuação inspirada e rica. E o EU humano, a possibilidade da manifestação concreta, na matéria, no palco...do espírito encarnado. O EU do personagem combina todos os elementos e os entrega vida, faz uma espécie de composição: um elemento neste momento é mais importante que outro e depois outro elemento fica à frente enquanto outros ficam no background. O EU do Personagem é dado pelo mundo do autor – um eu que faz parte do Mundo Espiritual, porque é estético! É evocado pela imaginação do ator, insuflada pela familiaridade com a peça e o conhecimento da supertarefa de Stanislávski conforme admite Tchekhov (2004, Cd 1). É um todo artístico e estético, portanto, que atrai o eu do ator.

⁵⁹⁹ “el único término y mecanismo para detener esos encuentros desafortunados que tan frecuentemente se repiten entre el director y el actor durante su trabajo conjunto”.

⁶⁰⁰ Como, em minha opinião, um dos pontos mais fascinantes do livro Para o ator (Tchekhov, 2010), que abordaremos. Aqui procuro dar outras imagens para esta ideia.

⁶⁰¹ “Your real I in life and your fictional I in the stage are constantly attracted to one another, fictional I became a vessel attracting human I and if you don’t resist, they will merge together – and your human self will take part in your act making it human, magic. What can be more interesting than human being itself?”

Um dispositivo para o ator se aproximar do eu do personagem seria ainda a capacidade de fazer perguntas à imagem e buscar que ela mostre, por exemplo, como se senta, como anda, etc. O aparecimento deste eu ficcional é condição para a junção ator-papel, que vai agir, no palco. Vamos a uma breve síntese de como ele formula a questão, em "Para o Ator". Resumidamente, no capítulo "Individualidade Criativa", M. Tchekhov (2010, p. 109-118) separa os "eus" do artista em diferentes individualidades. Um *eu* é aquele em que nos identificamos na vida cotidiana. Esse *eu* é diferente do criador, uma vez que, para Tchekhov (2010, p. 110) “*em momentos de inspiração o Eu de um artista sofre uma espécie de metamorfose. “dando lugar ao 'verdadeiro artista' “.*

Com a aparição desse novo eu, você sente, primeiro que tudo, um influxo de poder nunca experimentado em sua vida rotineira. Esse poder impregnou todo o seu ser, irradiou de você para o seu meio circundante, enchendo o palco e fluindo sobre as luzes da ribalta para o público. Uniu você aos espectadores e transmitiu-lhes todas as suas intenções criativas, pensamentos, imagens e sentimentos. Graças a esse poder, o ator está apto a sentir em alto grau aquilo a que chamamos antes sua presença real no palco. (Ibid, p. 116)

Sob a influência desse outro eu, tem lugar em sua consciência mudanças consideráveis que o ator não pode se impedir de vivenciar. É um *eu* que enriquece e expande a consciência. “*O ator começa a distinguir três diferentes seres, por assim dizer, dentro de si mesmo. Cada um deles tem um caráter definido, cumpre uma tarefa especial e é completamente independente.*” (Ibid, p. 110-111)

Assim, o “eu superior” identificado por M. Tchekhov como o verdadeiro artista dentro do ator e uma consciência criativa por excelência, toma posse das emoções, corpo e voz do ator. E o ator começa a se perceber “*acima do eu cotidiano*” porque ele se identifica agora com esse eu superior, criativo, que se tornou ativo. Porém, apesar da força desse eu superior e do prazer e criatividade que o ator experimenta quando ele está no comando, sentindo-se veículo de criatividade, esse eu – que tem lógica diversa do mundo material - é dado a romper os limites e precisa de bordas, dado pelo eu cotidiano do ator.

Mas onde está essa terceira consciência previamente referida e a quem ela pertence? O portador da terceira consciência é a Personagem, tal como foi criada pelo próprio ator. Embora seja um ser ilusório, ela também possui sua própria vida independente e seu próprio 'eu'. É amorosamente esculpida, durante a performance, pela individualidade criativa do ator.⁶⁰²

⁶⁰² Ibid, p. 113.

Mikhail Tchekhov vai ainda mais longe - além do triplo funcionamento da consciência de um artista: o eu superior que inspira a atuação, o eu inferior que cria as bordas e a “alma” ilusória da personagem que torna-se o ponto focal dos impulsos criativos do eu superior - fala sobre a ubiquidade de um ator que aprende a lidar com sua individualidade de modo a abranger ambos os lados das luzes da ribalta, sendo não só a criador da personagem, mas seu espectador. Não só compartilha as emoções do público como se percebe tão conectado a ele que é capaz até de prever sua reação um instante antes que ela ocorra. Esse conhecimento das ideias bases sobre este assunto a partir de Tchekov, embora de forma resumida, nesta obra mais conhecida, é importante para entendermos os diálogos ator-personagens dos desdobramentos do Sistema.

Tchekhov (2010, p. 110) revela que Rudolf Steiner, o criador da Antroposofia, se utiliza desta ideia de Individualidade Criativa para refletir sobre artistas como Goethe e Maeterlinck. Destaco, especialmente, a relação profícua que M. Tchekhov faz entre o conceito de Individualidade Criativa do Autor e Supertarefa, para Stanislávski, quando, no capítulo usa o exemplo do que o mestre dizia sobre Dostoiévski! Numa relação básica dada pela chave da tradução de M. Tchekhov: A supertarefa de Dostoiévski (ligada ao leitmotif de sua obra, que o leva escrever) é a energia de sua própria individualidade criativa que penetrando a super supertarefa do ator (a ligação particular do ator com o mundo da arte) produz a ação. Podemos supor que o trabalho do ator então seria também um diálogo entre as Individualidades Criativas do Autor e do Ator para gerar a ação cênica: a transposição do meio literário, ao palco!

M. Tchekhov é mais um que revela a própria espiritualidade inerente à ideia de ação cênica no Sistema!

-

Mas onde acontece esta grande obra (o diálogo criativo entre individualidade criativa do autor e ator)? No inconsciente do ator! O *`verdadeiro laboratório`* para Tchekhov (2004; CD 4) onde essa síntese se dá! E quem é o cientista deste laboratório: o “Eu Superior”, com a ajuda de um intelecto-coração, uma instância unida sincronizada e harmonizada, que traz o entusiasmo para os criadores. Vamos traçar este percurso:

Para Tchekhov, quanto mais o ator conhece seu eu superior, mais este influencia seu trabalho artístico e a síntese de inconsciente, passa a ser consciente. Numa formulação próxima à grande busca de Stanislávski⁶⁰³, que, por sua vez, dentro da União Soviética lida com muitas dificuldades para expressar melhor a importância deste fator, que M. Tchekhov tem mais liberdade de fazê-lo, no exterior.

⁶⁰³ Vimos como a ideia de inconsciente é motivo de disputa entre Stanislávski e a censura, no capítulo precedente.

Para M. Tchekhov, inclusive, esta é a razão pela qual não podemos fugir dos assuntos espirituais no teatro. porque quem faz as grandes sínteses e nos dá poder de fazer uma atuação em muitos níveis é o EU do Personagem – que seria ligado ao mundo espiritual ele mesmo – e atuando através do EU Artístico do Ator, cuja natureza é operar pela união, originalidade, criatividade, espírito do todo e pela Síntese. O Eu inferior não tem poder, sozinho, para operar as sínteses entre os exercícios, provocações, imagens, materiais todos de um processo de criação do personagem.

Nas aulas de 1955⁶⁰⁴, ele fala, de maneira livre, suas formulações: nossa alma usaria sentidos acumulados em um número de vidas passadas e dá para o espírito que as une, tira conclusões, coisa que a alma não pode fazer. A alma só acumularia, mas seria incapaz de processá-las. O laboratório do inconsciente é onde o espírito trabalha – sumariza, amalgama, desenha as conclusões que a alma acumulou. Nosso espírito seria o grande cientista do laboratório - não teríamos nenhuma ideia de arquétipo, protótipo nem sentimento de ensemble sem a interferência do espírito - porque ensemble é a unificação de muitas pessoas e para unir só o espírito seria hábil o suficiente, não a alma. O próprio gesto psicológico não existiria sem o espírito: é uma forma condensada, mas é o espírito que trabalha na condensação, união, desenho e conclusão.

Assim, o sentido do todo é dado pelo subconsciente que trabalha com o cientista-espírito que sintetiza: toda obra de arte é nada sem o princípio da síntese, que é um poder do espírito! Agora, observe como ele formula um pulo do gato no seu discurso: para Tchekhov (2004, CD 1) se existisse só o texto não precisaríamos ter nenhum Eu, em cena. “*Texto é texto! Quem fala estas linhas? Quem é o eu por trás destas linhas?*”⁶⁰⁵ Essa dinâmica toda Eu inferior, Superior e Eu do Personagem é aquilo que transforma a literatura em teatro – ter um eu capaz de agir por meio destas linhas a capaz de falar o texto não como literatura, mas como teatro, o que depreendemos: capaz de fazer a palavra virar ação!

Observem que muitas formulações de Tchekhov sobre os diferentes *eus* em cena e seus desdobramentos aproximam M. Tchekhov, para MEERZON (2015, p. 24), da própria origem da semiótica, revelando seu enfoque teatral de vanguarda e nada simplório:

O conhecimento de Tchekhov de uma lacuna ou distância entre o eu do ator e o eu do personagem como ponto de partida para a técnica de caracterização do ator, para criar uma máscara de palco, aproxima sua teoria das ideias dos formalistas russos, como o

⁶⁰⁴ TCHEKHOV, 2004; CDs 1-4.

⁶⁰⁵ “Lines are lines. Who speaks those lines? Who speaks, who is that I behind the lines?”

conceito de Viktor Shklovski⁶⁰⁶ de *ostranenie*⁶⁰⁷ (alienação). Na teoria de Tchekhov, esta noção de distância implica a divisão da consciência do artista no “eu” de um ator e no “eu” de um personagem em que o ator funciona tanto como o originador de uma ação quanto como seu receptor.⁶⁰⁸

Esta distância é um dos grandes pontos que serão desenvolvidos posteriormente na pedagogia e cena do século XX e nos permite chegar no teatro de estruturas lúdicas, de Butkevitch e Vassíliev. Um teatro que precisa da distância ator-personagem, mas agora podemos falar com mais elementos que vem de outra constelação de ideias e não o mesmo campo ético-estético de Brecht. A tradição do teatro lúdico russo não está associada ao mesmo campo de associações épico, em que a razão do artista comenta a cena. Nasce de um sistema diferente teatral, que produz como efeito um espaço entre o ator e o personagem que, nas pedagogias posteriores, se torna espaço de jogo: os elementos de jogo são os próprios signos da atuação.

Alschitz, em aulas, nos provocava: em um momento, 30 por cento você, 70 por cento personagem. No próximo, 99 por cento personagem, um por cento você; 10 por cento personagem, 90 por cento você! E assim por diante, como um elemento ainda de composição próprio da linguagem do ator, em cena.

-

Mas observemos ainda como M. Tchekhov faz uma ponte entre o espírito e a ação transversal, de Stanislávski: sem o espírito, que une, a peça fica desconectada, seus elementos soltos, os pequenos detalhes tomam mais importância que o todo! De Stanislávski entendemos que a linha da ação transversal unifica e permeia todos os elementos da peça e faz com que nos atentemos ao essencial, que tenhamos uma perspectiva justa do trabalho, sem que detalhes sejam mais importantes do que aquilo que nos leva à supertarefa: "*é a ação única, direcionada à supertarefa*" (KNEBEL, 2016, p. 48). Para M. Tchekhov, o espírito, associado à Individualidade Artística do Ator, é o que tem poder de realizar uma obra de arte integral e não deixar os pedaços de sentido desconectados.

Se no começo ou a partir de sua primeira entrada você já tem uma visão de si mesmo interpretando (ou ensaiando) suas últimas cenas – e, inversamente, ao recordar as primeiras cenas quando interpretar (ou ensaiar) as últimas cenas – estará muito mais apto a ver todo seu papel em cada detalhe, como se a estivesse vendo em perspectiva

⁶⁰⁶ Viktor Borisovich Shklovsky (1893-1984).

⁶⁰⁷ Conforme já vimos, *estranhamento*. Reforço ser um neologismo relacionado ainda à transformação da linguagem cotidiana em poética, que, para os formalistas russos induz a uma percepção mais elevada do mundo.

⁶⁰⁸ "Chekhov's acknowledgement of a gap or distance between the actor's I and the character's I as a point of departure for the actor's characterization technique, for creating a stage mask, brings his theory very close to the ideas of Russian Formalists, such as Viktor Shklovskii's concept of *ostranenie*/defamiliarization or distance".

a partir de alguma elevação. A capacidade de avaliar os detalhes dentro do papel como um todo bem integrado habilitará também o ator a interpretar cada um desses detalhes como pequenas entidades que se combinam harmoniosamente numa *integridade*⁶⁰⁹ abrangente. (Tchekhov 2010, p. 20)

A ideia da integridade, completude (conforme nota 609), em Tchekhov, o leva a uma formulação semelhante da que Vassíliev desenvolve como ideia geradora do seu teatro lúdico: deslocar o ponto de partida do começo (das circunstâncias dadas da peça) para o fim, o evento principal, como se o ator-papel se sentisse puxado para o fim da peça. Um procedimento que dialoga com a ideia de perspectiva inversa, sim, de P. Florensky⁶¹⁰ (ALMEIDA, 2015)⁶¹¹, mas que pode ter seu antepassado teatral nas ideias de M. Tchekhov.

Tchekhov diz que o estado criativo do ator é uma unidade psicológica e espiritual que pode ser estimulada por diferentes partes do método: se aprendermos a usar separados cada ponto de sua abordagem temos grande chance de evocar nossa inspiração e entrar no estado criativo da mente pela nossa vontade. E assim, liberar nosso talento. Resumindo as partes de seu método, em 1955, elabora: se usamos um único dos pontos, acordamos muitas vezes outros da técnica. São eles: *-desenvolvimento corporal por meios psicológicos; -meios intangíveis de expressão enquanto atua e ensaia; -nosso espírito e intelecto como meios de unificação; -Propósito do método como meio para evocar um estado mental criativo.*⁶¹² (Tchekhov, 2004; CD 4).

O reconhecimento de Tchekhov da estrutura tripartida do eu do ator se assemelha, por um lado, às ideias de Bakhtin⁶¹³ sobre a inter-relação entre autor e personagem dentro de uma obra literária; e, por outro lado, a estrutura tripartida de Steiner do eu humano. A percepção de Tchekhov do atuar como uma linguagem de palco visual está enraizada na eúritmia de Steiner (em sua noção da palavra como gesto visual) e corresponde às visões de Rudolf Laban sobre o uso de ritmo e movimento na dança. Ambos, por sua vez, são baseados na eúritmia de Jacques Dalcroze e são semelhantes à teoria teatral pré-semiótica do príncipe Sergei Volkonski⁶¹⁴.⁶¹⁵ (MEERZON, 2015; p. 23)

⁶⁰⁹ A edição deste livro revisada e expandida, da Routledge, em inglês, usa, em vez de integridade a *palavra all-embracing-entirety*, mais no sentido de totalidade abrangente, que considero um pouco mais específico para o sentido que Tchekhov usa. (TCHEKHOV, 2002, p. 17)

⁶¹⁰ Pavel Florensky (1882-1937), expoente da geração da Prata russa e ainda Boris Rauchenbach (1915-2001).

⁶¹¹ Marcus Vinicius Fritsch de. *A pedagogia metafísica de Anatóli Vassíliev: uma formação do ator através da ação verbal e dialética* – Platão e Homero. 2015, 171 f. Tese (doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

⁶¹² “Bodyly development by psychological means; Intangible means of expresing while acting and reharsing; our espírito and true intellect as means of unification; Porpose of Method as mean of evoking a creative state of mind”. O inglês falada de M. Tchekhov no áudio.

⁶¹³ Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975).

⁶¹⁴ Sergei Mikhailovitch Volkonsky (1860-1937), também ligado à Steiner e à criação da eúritmia, já mencionada.

⁶¹⁵ “Chekhov's recognition of the tripartite structure of the actor's I resembles on the one hand Bakhtin's ideas on the interrelation between author and character within a literary work; and, on the other hand, Steiner's tripartite

M. Tchekhov, a exemplo de Stanislávski, também sintetiza, em seu trabalho elementos diversos, e um forte diálogo aqui não só com a teoria literária (como o Sistema), mas também outras artes, na busca do ator-improvisador!

3.2.3 Diálogos M. Tchekhov e Stanislávski - perspectivas que revelam o Sistema

Os encontros do artista criador com as personagens-imagens do autor – aqui na rica carga poética da palavra russa *obraz* (imagem e personagem ao mesmo tempo), que acontece primeiramente na imaginação do ator, mas que vão se tornando cada vez mais materiais, até se manifestarem em seu corpo num lento processo, daria origem à figura cênica ator-papel.

Para M. Chekhov, seu Método se afastaria do de Stanislávski, que privilegia os sentimentos humanos e em que o ator deve partir de si.

No meu método, por exemplo, o ator mantém uma relação de pura objetividade com o personagem que cria, ao longo de sua obra. Em K.S., há, creio eu, muitos momentos em que o ator é forçado a dar à luz ele mesmo, a arrancar de si as suas emoções pessoais, tarefa difícil se não, dolorosa, ingrata e que não leva muito longe. Assim, nosso processo que consiste em o ator contemplar o personagem em sua imaginação antes de imitá-lo corresponde, em K. S., à contemplação das circunstâncias propostas. Mas com ele o ator que contempla o personagem o substitui, e a tarefa é então responder à seguinte pergunta: “Como meu personagem (eu, neste preciso momento) agiria nas circunstâncias propostas?” Isso muda tudo na psicologia do ator e parece forçá-lo a fuçar involuntariamente em sua pequena e pobre alma. Quão pobre é a pequena alma das pessoas comuns quando comparada com os personagens que o mundo fantástico às vezes nos envia.⁶¹⁶ (TCHEKHOV, 1995; p. 337-339 apud AUTHANT-MATHIEU, 2009b, p. 31)⁶¹⁷

structure of the human I. Chekhov's perception of acting as a visual stage language is rooted in Steiner's eurythmy (in his notion of the word as visual gesture), and corresponds with Rudolf Laban's views on the usage of rhythm and movement in dance. Both in turn are based on Jacques Dalcroze's eurythmics and are similar to Prince Sergei Volkonskii's pre-semiotic theatre theory”.

⁶¹⁶ “Dans ma méthode, par exemple, l'acteur entretient un rapport de pure objectivité avec le personnage qu'il crée, pendant toute la durée de son travail. Chez K.S., il y a, je crois, de nombreux moments où l'acteur est contraint de s'accoucher lui-même, d'arracher de lui-même ses émotions *personnelles*, tâche difficile s'il en est, douloureuse, ingrata et qui ne mène pas loin. Ainsi, notre procédé qui consiste pour le acteur à contempler le personnage dans son imagination avant de l'imiter correspond, chez K. S., à la contemplation des circonstances proposées. Mais chez lui l'acteur qui contemple le personnage se substitue à lui, et sa tâche est alors de répondre à la question suivante: ‘ Comment agirait mon personnage (moi, à ce moment précis) dans les circonstances proposées?’ Voilà qui change toute la psychologie de l'acteur et semble le forcer à fouiller involontairement dans sa pauvre petite âme à lui. Comme elle est pauvre, la petite âme des gens ordinaires quand on la compare aux personnages que le monde fantastique nous envoie parfois”

⁶¹⁷ Carta à Vladimir Podgorny, setembro de 1918, Berlim, em Mihail chehov, *Literaturnoe nasledie*, t. 1, Moskva Ikustvo, 1995, p. 337-339.

Para M. Tchekhov, a verdade já é inerente ao personagem⁶¹⁸.

Stanislávski propõe, especialmente em seus últimos anos, que o ator parta de si para tomar algo diante das circunstâncias propostas do autor e que possa improvisar sem cair nos clichês de uma palavra morta. Mas uma das bases assentadas do tronco do Sistema é a interpenetração ator e mundo espiritual do autor. Mais uma vez, trata-se de um Sistema e os elementos tomados de maneira separada nem sempre dão perspectivas justas sobre este rico universo inteiro em que um ator pode se educar durante toda a sua vida, que é o Sistema.

No capítulo 2, ao nos debruçar pormenorizadamente em elementos culturais do contexto de Stanislávski, buscamos deslocar as imagens clichês que nos impedem de estabelecer diálogos mais sofisticados e esféricos com o Sistema. M. Tchekhov e a liberdade que teve, no exílio, nos parece um excelente interlocutor capaz de revelar aspectos do subtexto do Sistema.

Na tradição pedagógica russa, desde Nemirôvitch-Dântchenko, o repertório, por si só, é material pedagógico e nada fortuito, escolhido entre as questões que pode portar ao grupo, não só éticas, mas especialmente estéticas. Poliakov (2006, p. 25) resume a espiral de autores preferenciais na Escola de A. Vassíliev, por exemplo:

Pirandello, Platão, Dostoiévski, Tchekov, Erasmo, Dumas, Thomas Mann, Oscar Wilde, não mais o novo Platão, depois Pushkin, mais Platão, mais Pushkin, mais Platão. Tchekhov regularmente. É uma gagueira de significado? Antes uma lógica, em espiral, concêntrica, por retorno e aprofundamento dos temas... A originalidade da Escola está no aprofundamento das questões teóricas levantadas diretamente por uma prática teatral cotidiana.⁶¹⁹

Alschitz ainda diz que o universo dos autores estaria ligado a um ensemble maior, o ensemble em arte e que cada aluno, como exercício, deve se questionar sobre quais são os artistas que o inspiram e buscar aprofundar esta questão.⁶²⁰

⁶¹⁸ (Ibid, ibidem): “...Selon le Système de K. S. , l’acteur commence par l’objectif physique qu’il réalise ensuite en partant de lui-même, personnellement: mettre la table, déplacer une chaise, allumer une cigarette et ainsi de suite, ceci afin de susciter un sentiment de vérité. Pour l’acteur de ma méthode, ce sentiment de vérité est déjà intégré au personnage, fusionné avec lui. Mon acteur peut développer et enrichir ce sentiment de vérité en lui, s’il le souhaite, mais ce qui est impossible, c’est de commencer la répétition par là. Pourquoi? Parce que mettre la table mène tout droit à cette horrible atmosphère naturaliste et attire l’acteur vers la dimension non créative de sa personnalité”

⁶¹⁹ “Pirandello, Platon, Dostoievski, Tchekov, Erasme, Dumas, Thomas Mann, Oscar Wilde, plus de nouveau Platon, puis Pouchkine, encore Platon, encore Pouchkine, encore Platon. Tchekhov régulièrement. Est-ce un balbutiement du sens? Plutôt une logique, en spirale, concentrique, par retour et approfondissement des thèmes...L’originalité de l’Ecole est dans la profondeur des questions théoriques directement soulevées par une pratique théâtrale quotidienne”.

⁶²⁰ E Antoin Tchekhov, tio de M. Tchekhov, pela interligação perfeita entre temas e linguagem, é um leitmotif da Escola Russa que impulsionou diferentes gerações de diretores-pedagogos, em diferentes descobertas a partir do autor em todo século XX russo, como veremos no próximo capítulo.

Na tradição de diretores-pedagogos russos, que têm linguagem para transpor o meio literário para o cênico, o texto ainda não é uma instância do teatro soberana e que se imporia à cena. Mas um aliado, na construção da linguagem do próprio teatro. Silvia FERNANDES (2002, p. 225) destaca o papel dos dramaturgos na renovação da cena ao longo da história do teatro: "*como é regra na história do teatro, a aparição do expressionismo no palco é posterior às tentativas bem-sucedidas na dramaturgia.*" Vakhtângov (2020; p. 346), no Programa da Princesa Turandot, do Terceiro Estúdio, em 1922, revela a que ponto alguns autores podem impulsionar uma busca de nova linguagem: "*Nós trabalhamos neste momento as formas contemporâneas para Ostrovski, Gogól e Dostoievski. Trabalhar uma peça de qualquer um deles não é mais que um pretexto de procurar na forma, e, por consequência, os meios de a exprimir.*"⁶²¹ Na pedagogia teatral do Sistema, é ainda da fricção entre a supertarefa da obra - ou o porquê o autor escreveu o texto - com o aprendiz, que se desenvolve a personalidade artística do ator. Daí a importância do bom material, um concentrado de sentidos de alto poder estético, para este diálogo. Sobre a supertarefa da peça, ouvimos Stanislávski (2016a; p.327):

Assim como a planta nasce da semente, sua obra nasce de uma determinada ideia ou sentimento do escritor. Suas ideias, sentimentos e sonhos correm como um fio vermelho ao longo de sua vida e o guiam durante a criação. Lhe servem de base, e dessa semente brota sua produção literária; junto com suas tristezas e alegrias, por eles empunha a pena. Transmitir todo esse material espiritual é o principal objetivo do espetáculo. A partir de agora concordaremos em chamar esse propósito essencial, que mobiliza todas as forças psíquicas e elementos da atitude do ator em seu personagem: Supertarefa da peça.⁶²²

Para Stanislávski (2016a) Dostoievski, por exemplo, como explica ele, estava sempre buscando o Deus e o diabo no homem e foi isso que o impulsionou a escrever os Irmãos Karamázov. Assim, a busca de Deus seria a supertarefa dos Irmãos Karamázov. Tudo que o ator faria para isso, ao longo da peça seria a ação transversal. Tolstói, lutava por sua perfeição e suas obras refletiam isso. A. Tchekhov combatia o trivial da vida burguesa e lutava por uma vida melhor. Esta luta e aspiração por alcançá-la são a supertarefa de grande parte do que escreveu. Seria então associada a grandes propósitos vitais destes gênios, que arrastam com

⁶²¹ "Nous cherchons en ce moment des formes contemporaines pour Ostrovski, Gogol et Dostoievski. Travailler une pièce de chacun des trois n'est qu'un prétexte pour chercher une forme, et, par conséquent, les moyens de l'exprimer".

⁶²² "Así como de la semilla nace la planta, de una idea o sentimiento particular del escritor brota su obra. Sus ideas, sentimientos y sueños recorren como un hilo rojo toda su vida y lo guían durante la creación. Le sirven de base, y de esse germen brota su producción literaria; juntamente con sus penas y alegrías, por ellos empuña la pluma. Transmitir todo este material espiritual es el objetivo principal del espectáculo. De ahora en adelante convendremos en llamar a este fin esencial, que moviliza a todas las fuerzas psíquicas y elementos de la actitud del actor en su personaje: Supertarea de la obra".

força magnética todos os elementos da obra e do papel – tudo que acontece de grande ou pequeno no texto está conectado a esta supertarefa. A supertarefa, embora possa só aparecer com nitidez quando a peça já está diante do público (presente sempre, mas às vezes ocupando um território difícil de nomeá-la) não pode ser uma falsa que não corresponda às ideias do autor nem puramente racional por sua “aridez”⁶²³.

Importante, portanto, neste processo de localizá-la, que a “supertarefa” do texto tenha uma concepção filosófica, jamais estreita. Alschitz inclusive nos conduz em exercícios para que possamos elaborar melhor – com imaginação, poesia, criatividade e uma perspectiva abrangente - a supertarefa do texto.⁶²⁴ São ideias fundamentais no Sistema de Stanislávski que aparecem em ecos do trabalho de seus discípulos. O próprio Stanislávski, nos diz:

Por um acaso o processo criativo do ator não é produzido pela interação da emoção e do pensamento? A obra do autor pode ser analisada sem mergulhar em seus pensamentos e emoções? Somente abordando o autor dessa forma, o ator se torna seu colaborador, e quanto mais próximos os criadores estiverem, mais completa será a criação.⁶²⁵ (STANISLÁVSKI, 2016c; p. 29)

E completa os motivos porque a escolha de um repertório de qualidade é uma instância importante dentro sua escola, que forma atores a partir de exercícios sim, mas também do diálogo com outros artistas: a energia do talento, do gênio, vai além do pensamento e da convivência do ser humano. As gerações que os seguem analisam sua trajetória e suas conquistas, criando novas escolas. Assim aconteceu com Púchkin, Gógol, Tolstói, Beethoven, Glinka⁶²⁶, Rafael⁶²⁷, Mochalov⁶²⁸ e muitos outros.⁶²⁹ Mas se acharmos a supertarefa por si só, estaremos ainda no campo da análise literária. A análise para o teatro deve provocar a turbulência interna do ator:

É preciso contar com uma supertarefa que corresponda ao que o autor concebeu, mas que inevitavelmente tem eco no espírito humano do próprio ator. Isso pode provocar uma experiência não formal e racional, mas autêntica, viva, humana, direta. Ou seja,

⁶²³ Ibid, p. 329.

⁶²⁴ Ela mesmo um desenvolvimento da ideia de semente ou grão, de Nemirôvitch- Dântchenko, como veremos no próximo capítulo.

⁶²⁵ “Acaso el proceso creador em el actor no se produce mediante la interacción de la emoción y el pensamiento? ?Puede acaso analizarse la obra del autor sin profundizar em sus pensamientos y em sus emociones? Solo acercándose así el autor, el actor se convierte en su colaborador, y cuanto más cercanos estén entre si los creadores mas plena será la creación”.

⁶²⁶ Mijaíl Glinka (1804-1857) Compositor e considerado o “pai” da música russa.

⁶²⁷ Rafael Sanzio (1483-1520). Pintor e arquiteto italiano.

⁶²⁸ Pável Mochalov (1800-1848) considerado o maior ator russo de sua época.

⁶²⁹ A energia de talento del gênio va más allá del pensameiento y las conviviones del ser humano. Las generaciones que les sucedem analizan su trayectoria y sus logros, creando nuevas escuelas. Así sucedió com Pushkin³¹, Gógol³², Tolstói, Beethoven, Glinka³³, Rafael³⁴, Mochalov³⁵ y muchos otros.

é preciso buscar a supertarefa não só no papel, mas também na alma do artista.⁶³⁰
(STANISLÁVSKI, 2016a; p. 329)

Da colisão super-supertarefa do ator – os motivos pelos quais o ator resolveu ser artista – e a obra do autor entraríamos num campo estético que nos afasta dos sentimentos do dia-a-dia.

A Super-supertarefa torna a visão do artista especialmente aguçada, ajuda- a enxergar o essencial e o importante na vida que o cerca e a separá-la do que é insignificante e fortuito. A super-supertarefa direcionada à imaginação do ator, torna a imaginação ativa e faz com que o processo de criação da figura cênica seja apaixonado e perseverante. Segundo Stanislávski, sem a super-supertarefa, a presença do naturalismo na arte e a descrição tediosa do cotidiano tornam-se inevitáveis; sem ela, em vez da verdade genuína, entra a “verdadezinha”, que Konstantin Serguêievitch odiava violenta e implacavelmente (KNEBEL, 2016, p. 119)

Em sua formulação de que o universo da arte interpenetra a individualidade e a personalidade do ator, estaria M. Tchekhov assim tão distante de Stanislávski, se o mestre for compreendido de uma maneira mais profunda e justa, com o conjunto de sua obra? Tchekhov (1958 CD 4), em sua proposta de usar meios intangíveis para resultados tangíveis faz a relação entre suas propostas e as ideias da supertarefa de Stanislávski e a super supertarefa do ator.

-

Stanislávski formula:

E é isso que fazemos com o trabalho do dramaturgo: damos vida ao que está nas entrelinhas, colocamos nosso próprio pensamento no que o autor escreveu e estabelecemos nossa própria relação com os outros personagens da obra e com o condições em que vivem. Este material torna-se parte de nós, espiritualmente e até fisicamente; nossas emoções são sinceras e chegamos a uma atividade real, autêntica, intimamente ligada ao enredo secreto da obra.⁶³¹ (STANISLAVSKI, 2016a; p. 68).

Note que aqui a ideia de autenticidade e sinceridade não vem de uma relação com a verdade da vida, mas de um profundo processo de interpenetração ator-obra. E onde se

⁶³⁰ Hay que contar com um supertarea que corresponda a lo concebido por el autor, pero que ineludiblemente tenga eco em el espíritu humano del actor mismo. ESTo puede provocar una vivencia que no sea formal y razonadora, sino auténtica, viva, humana, directa. Em otras palabras, hay que buscar la supertarea no sólo em el papel, sino también em el alma del artista.

⁶³¹ “Y eso es lo que hacemos con la labor del dramaturgo: damos vida a lo que hay entrelíneas, ponemos nuestros propios pensamientos em lo que el autor há escrito, y establecemos nuestra propia relación com los otros personajes de labor y las condiciones en que viven. Esse material se convierte em parte de nosotros, espiritual y hasta fisicamente; nuestras emociones son sinceras y alcanzamos una actividad real, autêntica, intimamente unida a la trama secreta de la obra.”

misturam o universo do autor e do ator? Stanislávski se inspira no autor e tio de M. Tchekhov, A. Tchekhov para explicar:

Todos esses estados de alma, pressentimentos, insinuações, cheiros e sombras dos sentimentos intraduzíveis em palavras partem do recôndito de nossa alma e ali entram em contato com as nossas grandes vivências: as sensações religiosas, a consciência social, o sentido supremo da verdade e da justiça, a tendência curiosa de nossa razão para os mistérios do ser. É como se esta região estivesse impregnada de substâncias explosivas, bastando apenas que nossa impressão ou lembrança toquem como uma fagulha essa profundidade para nossa alma explodir e arder em sentimentos vivos. (Stanislávski, 1989; p. 305)

Encontro grande similaridade entre esta região e um território onde habitaria o segundo ator dentro do ator, formulado por M. Tchekhov!

-

Uma das marcas dos diretores-pedagogos russos é recombinar os princípios em diferentes formulações, algumas vezes as desdobrando sim. Mas sustento que o conhecimento das fontes éticas do Sistema, as ideias que o inspiram – em que os elementos não podem ser lidos separadamente - é fundamental para analisarmos e entendermos que, muitas vezes, trata-se de uma maneira nova de recombinar princípios que, se não iguais, nascem de uma mesmo campo e não envolvem necessariamente antagonismos, mas diferentes perspectivas ou portas de entrada para a ideia.

M. Tchekhov e sua inventividade nos dão a possibilidade de ouvir, ver lampejos, falar com este mundo criado pelo autor de maneira direta, através do exercício. E sermos inspirados não só por seus conteúdos éticos-estéticos, mas pela forma como isso aparece nos textos.

A maneira como estas imagens podem ser ouvidas – espectros do mundo da fantasia (ou espiritual?) que se materializam - e não apenas inspiram o ator por sua carga semântica, podem ser contribuições criativas de M. Tchekhov ao Sistema e fundamentais para entendermos o desdobramento da cena de estruturas lúdicas, em especial no jogo entre ator e personagem proposto pela obra de Pirandello, feito pelo ensemble de Vassíliev.

-

Termino esta reflexão e conversas no Sistema, com um adendo. Em 1908, lemos nos Cadernos de Direção de Stanislávski (2016c, p. 100) uma ideia bem próxima da concepção de M. Tchekhov: a existência de um personagem, um concentrado de imagens que deve ser observado pelo ator no processo de criação:

O processo criador das vivências se desenvolve quando o ator sente a energia do personagem e, como leitmotiv, acompanha a imagem cênica em todas as suas

situações. Gógol chama isso de prego e o ator deve inseri-lo na cabeça antes de subir no palco.⁶³²

Aa ideia de uma imagem cênica que existiria fora do ator e que deve ser acompanhada por ele nos chama a atenção. Bem como outros aspectos desta provocação. O primeiro é como esse prego inserido na cabeça se aproxima da ideia da ação transversal!

Ele continua: “*Enquanto esse prego ou estado de espírito não for experimentado em sua totalidade, a imagem criada do personagem carecerá de unidade*”.⁶³³ Neste momento, anterior ao Sistema, Stanislávski associa sua imagem a um "estado de ânimo".

A ideia do prego na cabeça nos remete ainda diretamente à Trepliov, e sua imagem durante toda a peça “A Gaivota”, de A. Tchekhov, de ter um prego na cabeça. Algo que o atravessa e do qual ele não consegue se livrar até o suicídio. Já sabemos que vem de Púchkin a inspiração para a própria ideia de “circunstâncias propostas”(STANISLÁVSKI, 2016a, p. 66)⁶³⁴. Knebel (2016, p. 32) completa que na frase do escritor romântico russo: “*A verdade autêntica das paixões e a verossimilhança dos sentimentos nas circunstâncias supostas: eis o que nossa mente exige do escritor dramático*”, Stanislávski teria trocado supostas por propostas e colocou este aforismo “*na base de seu sistema*”.

Compartilhamos a questão: será que o escritor A. Tchekhov, autor que Stanislávski chama de inexaurível (1989, p. 301) e que já o teria inspirado na linha da intuição e do sentimento e também nas ações internas - formulação de Minha Vida na Arte e, portanto, mais um marco que a ideia de ação estava no Sistema antes de 1928; p. 301-305) - teria ainda inspirado, com suas imagens e numa parceria-releitura de Gógol, outro importante elemento do Sistema, como a ação transversal? Buscaremos desenvolver esse tipo de provocação no capítulo final.

E como pensar em um Stanislávski que incita seus atores a limitarem-se à sua "pobre alma" (crítica de M. Tchekhov) quando na base do seu Sistema estão as ideias de Supertarefa, ação, ação transversal e super-supertarefa do ator – toda uma relação com o universo de imagens

⁶³² “El proceso creador de las vivencias se desarrolla cuando el actor siente la energía del personaje y, como um leitmotiv, acompanha a la imagen escénica em todas sus situaciones. Gógol lo llama clavo y el actor debe introducirlo em su cabeza antes de salir a escena”.

⁶³³ Ibid, Ibidem. “Mientras que no se vivencie em su totalidade este clavo o estado de ánimo, a la imagen creada del personaje faltará unidad.”

⁶³⁴ Voltaremos ao assunto com mais detalhes no quarto capítulo.

do autor - e que não foram apagadas no fim de sua vida? Afinal, para Stanislávski (2016a, p. 327) é na produção do poeta e na alma do artista-personagem⁶³⁵ está a criação do papel.

-

Na sua penúltima Lição Lituana, Tchekhov (2017, p. 74) diz: "*Está completamente certo K. S. Stanislávski em sua convicção, de que o processo de trabalho do ator sobre o papel é surpreendentemente parecido ao processo de nascimento de uma criança*"⁶³⁶: 9 meses, provoca!

A lição 16, dedicada completamente às questões éticas do teatro e do seu tempo e exercícios que trabalham suas provocações⁶³⁷ reflete que estaríamos (já, na então de década de 1930) numa época que pensa demais e é necessário para os artistas que encontrem novos mecanismos de desenvolvimento, além daqueles da sociedade em que se inserem. Chega a dizer que a época da criação com a intuição acabou: o talento está oculto na alma das pessoas e já não pode se descobrir e brilhar como antigamente. O ator também muitas vezes viveria no presente e pensaria como no passado, a causa de muitas "*catástrofes internas*". A época em que vivemos é a da mente, que nos obrigaria a pensarmos de maneira rápida, categórica, saltar sobre diferentes acontecimentos e não nos determos em nada por falta de tempo. Estaríamos inclusive doentes por falta de tempo. Em seguida, dá um salto em seus argumentos críticos: numa proposta de usar a doença como remédio, incita os alunos a transformarem o pensamento - de enfermidade - em cura. Dispara: "*o pensamento deve renascer, de modo que, em troca de estar adormecido em nosso coração, possa, como um papel permeável, passar para dentro de nosso coração*".⁶³⁸

Que pensamento deve renascer? Um pensamento contaminado pelo coração, e, especialmente recheado de conteúdos estéticos, convertidos em "*elementos artísticos*".

Fazemos alguns exercícios. Eles são em si metade da matéria, e a outra metade consiste no fato de que cada exercício conduz a alguma pequena filosofia, justamente a uma parte reflexiva. O negócio é se exercitar e pensar em conjunto sobre o significado do exercício.⁶³⁹

⁶³⁵ A tradução de Jorge Saura para o Volume um do Trabalho do ator sobre si mesmo usa a palavra dupla artista-personagem, sugestiva e próxima da relação ator-personagem no Sistema que desenvolvemos com a parceria de M. Tchekhov.

⁶³⁶ "Está completamente cierto K. S. Stanislavski en su convicción, de que el proceso del trabajo del actor sobre el rol es sorprendentemente parecido al proceso de nacimiento de un niño".

⁶³⁷ Ibid, p. 75-80.

⁶³⁸ Ibid, p. 76. "El pensamiento debe volver a nacer, de tal manera, que a cambio de que esté dormido en nuestro corazón pueda, como un papel permeable, pasar hacia nuestro corazón".

⁶³⁹ Ibid, ibidem. "Realizamos unos ejercicios. Ellos son en sí mismos la mitad de la cuestión, y la otra mitad consiste en que cada ejercicio conduzca hacia alguna pequeña filosofía, precisamente hacia una parte reflexiva. La cosa está en ejercitarse y conjuntamente pensr en el sentido del ejercicio".

Ele continua a sua reflexão, que nos leva ao entrelaçamento ético e estético do Sistema. Que pensamentos seariam e quais recusitam a criação? E fala que há uma diferença entre pensar como artista ou homem comum. Para que não se seque, é necessário um pensamento capaz de emancipar nosso coração e abrir nossas capacidades. Qual o papel do teatro na humanidade e no seu próprio (o de cada ator) país devem ser questões para o artista.

Sobre esta coerência mente-coração, recorro às suas aulas gravadas. em que Tchekhov (2004, CD 4) diz que há pensamentos e ideias que são desprovidos de sentimentos. Mas o real intelecto e pensamentos podem e devem ser nascidos do coração. O pensamento que combina mente e coração é aquele capaz de nos dar o entusiasmo – uma mistura de sentimentos queimando e ideias borbulhando!⁶⁴⁰

Ele especula que podemos imaginar como Leonardo da Vinci, Shakespeare ou Rafael chegaram a esta ou esta ideia e descobrimos que elas revelam cabeça e coração juntos!

-

No fim destas lições lituanas, termina suas reflexões sobre nosso tempo e sua maneira acelerada, com exercícios sobre ritmo, exatamente aquele elemento da linguagem cênica que seu professor, Vakhtângov, também descobria no fim de sua vida, em seus estúdios.

3.2.4 O sentimento de ensemble

Nossa profissão é inseparável da nossa vida humana real e privada. Eu sei que muitos de vocês resistiriam a esta ideia, minha vida pessoal é algo para mim mesmo. Quero que ela fique de fora do meu trabalho...mas isso é possível? Não, não é!⁶⁴¹ (Tchekhov, 2004, CD 1)

Tchekhov (2010, p. 41), em muitas ocasiões, nos diz que “*Somente artistas unidos por verdadeira simpatia num conjunto improvisador podem conhecer a alegria da criação desinteressada e comum.*”

Para ele, a formação do ensemble é objeto de exercícios. É incrível como a convivência grupal é um fator estrutural do teatro. E como poucos ousaram não só falar, como estudar sobre isso: a psicologia do ator e, mais ainda, desenvolver exercícios para abrir melhores condições

⁶⁴⁰ Mais uma vez no remete ao estado descrito por Vakhtângov, no documento de 1916, de excitação e festa.

⁶⁴¹ “Our profession is inseparable from our real human private life – I know many of you will refuse this idea; many would resist this idea, my private life is something for myself, I want it to stay out my from professional work ... but it is possible? No, it is not!”

de convivência grupal. Sendo um aspecto humano, que parece ligado à esfera da vida privada, isso teria menos importância no teatro?

Na prática, muitos e muitos projetos teatrais de qualidade desmoronam por falta de uma boa convivência grupal, esse assunto tabu e relegado da pedagogia teatral e que pode merecer mais estudos e aprofundamentos... quantas e quantas peças grupos, escolas, processos, não são arruinados exatamente pela má relação pessoal entre os envolvidos, interferindo (ou destruindo) a relação criativa e profissional?

Tchekov – certamente influenciado por Sulerjitski e as experiências do Primeiro Estúdio - e um dos seus herdeiros, Jurij Alschitz, são pedagogos teatrais que abertamente falam sobre o assunto e o transformam não só em temas de capítulos, livros e aulas, como criam exercícios e procedimentos. Será que a boa convivência no grupo é apenas uma questão “de sorte”? De “afinidades”? Será que mesmo com afinidades as relações, com o tempo de trabalho, não podem encontrar sombras e nós? Será que estes nós – que muitas vezes parecem ser incrivelmente semelhantes em seus aspectos mais básicos nos mais variados grupos teatrais – não podem ser tocados na busca de práticas que ajudem a ser identificados e trabalhados?

Para Alschitz, a tensão individualidade e ensemble não é algo a ser evitado. Nada de plasmar, sufocar as diferenças em nome de um suposto ideal grupal de “harmonia” ou nivelamento do pensamento e experiências...ele sugere mesmo exercícios para que essas diferenças emergem e ainda que a individualidade criativa somente se forja em delicada dinâmica e tensão a um grupo. Aí entendemos que a individualidade criativa não é só algo ligado à esfera do indivíduo.

No Mexican Master Programme (2012-2014), esse era assunto da educação dos pedagogos teatrais e tínhamos exercícios buscando trabalhar as tensões individualidade e coletivo e, especialmente, uma orientação para transformar rivalidades na sala de aula ou no grupo de atores da esfera do ser humano, cotidiana, para a esfera criativa, de provocação artística. A importância do grupo para a atmosfera de jogo e mesmo para as condições corretas necessárias à improvisação justifica o trabalho com o ensemble ser não só ético, mas também estético. Tchekhov (2004, CD 4) ainda diz que no teatro do futuro, o diretor deve encontrar uma nova linguagem para falar com os atores - penso que o pedagogo também - e sugere que devem manter-se em exercício como os atores para serem capazes da transmissão de ideias pelos mesmos princípios de comunhão que os atores treinam no palco.

-

M. Tchekhov, nos diz, por exemplo, que o ensemble, que é um conjunto improvisador, vive num constante processo de dar e receber. Através de exercícios podemos perceber que

sutis trocas entre os parceiros – “*um olhar, uma intonação nova ou inesperada, um movimento, um suspiro ou mesmo uma mudança quase imperceptível de ritmo – pode converter-se num impulso criativo, num convite aos outros para que improvisem*”. (Tchekhov, 2010, p. 49)

E mais, sugere “exercícios preparatórios” para desenvolver o que chama de “*sentimento de ensemble*”⁶⁴², já em seu livro mais conhecido (*Para o Ator*, 2010). Entendemos que essa ideia de sentimento de ensemble foi fundamental na construção de linguagem do Primeiro Estúdio, berço das primeiras práticas mais consistentes de exercícios com o coletivo,

No exercício 13⁶⁴³ do capítulo “*Improvisação e conjunto*”, dois elementos já conectados na própria organização do pensamento de Tchekhov – improvisação e ensemble - instiga cada membro a se abrir interiormente, com a maior sinceridade possível, “*metaforicamente abrir o coração*” a outros membros, procurando-se estar consciente da presença individual de cada participante, não o coletivo como massa impessoal. Apreciar mesmo a existência individual de cada membro do coletivo:

Portanto, estando aqui entre meus colegas, nego o conceito geral de “Eles ou “Nós” e, em vez disso, digo: “Ele e Ela, e Ela e Eu”. Estou pronto para receber quaisquer impressões, mesmo as mais sutis, de cada um que participa comigo neste exercício, e estou pronto para reagir a essas impressões harmoniosamente.” (TCHEKHOV, 2010, p. 49-50)

E ainda:

Você se ajudará incomensuravelmente se ignorar todas as deficiências ou características antipáticas dos membros do grupo, tentando, pelo contrário, descobrir seus aspectos atraentes e as melhores qualidades de seus caracteres. A fim de evitar desnecessário embaraço e artificialidade, não exagere essa atitude com olhares prolongados e abertamente sentimentais, sorrisos excessivamente amistosos ou outros recursos dispensáveis.⁶⁴⁴

Isso não significa, para Tchekhov (2010, p. 50), qualquer pressão no sentido de membros do grupo serem “próximos” fora da sala de ensaio. No livro, inclusive, ele reforça que não está encorajando o “*perder-se em sentimentos vagos pelos membros do coletivo. O exercício tem, pelo contrário, a intenção de lhe proporcionar os meios psicológicos adequados ao estabelecimento de um firme contato profissional com seus parceiros*”.

Para M. Tchekhov (2004, CD 4), o sentimento de ensemble é fundamental para a criação da atmosfera. Ela diz que a atmosfera pode ser criada pela disposição e jogo com os elementos

⁶⁴² Ibid, ibidem.

⁶⁴³ Ibid; p. 49.

⁶⁴⁴ Ibid; p. 50.

da sala, mas o contato da sala com o ensemble move a atmosfera e une o grupo numa tarefa precisa. A atmosfera que emergiria destas situações é tremenda e vinda do *`sentimento de ensemble`*.

A presença no palco, para ele, depende desta harmonia entre o ator e os objetos e pessoas. Porque caso contrário, a atenção do ator vai para aquilo que o incomoda, “*a desconfiança que o colega não suporte sua performance, que o público não o compreende. O problema é sempre alguém de fora!*.”⁶⁴⁵ Estabelecer contato com o espaço e com os atores do grupo pode ser exercitado e levar a um grande poder de improvisação.

Improvisação coletiva como caminho para se chegar às palavras do autor em M. Tchekhov

A improvisação é apontada por muitos herdeiros da Escola Russa como meio de aprimoramento da arte do ator e de seus meios expressivos, ao mesmo tempo que um ator que é capaz de improvisar é o ator criador buscado pelo Sistema. O que entendemos por improvisação pode ser muito diferente: uma mesma palavra pode remeter a coisas distintas em diferentes culturas teatrais. De Jurij Alschitz aprendemos que na tradição pedagógica russa, a improvisação não é algo solto, "ameba" como provoca, com a expressão internacional para este tipo de improvisação frouxa, em aulas.

M. Tchekhov também trabalha com improvisações estruturadas por regras:

Entretanto, cada papel oferece a um ator a oportunidade de improvisação, de colaboração e, na verdade, de cocriação com o autor e o diretor. Essa sugestão não implica, é claro, improvisar novas falas ou substituir por outros os objetivos estabelecidos pelo diretor. Pelo contrário. As falas confiadas a um papel e as instruções e as orientações do diretor constituem as bases firmes sobre as quais o ator deve e pode desenvolver suas improvisações. *Como* ele declama suas falas e *como* cumpre as instruções são as portas abertas para um vasto campo de improvisações. Os ‘comos’ de suas falas e instruções são os *caminhos* através dos quais ele pode expressar-se livremente. (TCHEKHOV, 2010, p. 42)

Nestas improvisações em diálogo com uma estrutura, à semelhança do Método dos études, Tchekhov (2010, p. 41-55), vai criando improvisações aumentando paulatinamente sua complexidade.

O grupo ‘distribui então os papéis’. Não deve ser permitido nenhum enredo premeditado, nenhuma sucessão de eventos. Devem ser estabelecidos não mais que os momentos iniciais e finais, com sua situação inicial e correspondentes estados de ânimo... (TCHEKHOV, 2010; p. 51)

⁶⁴⁵ Ibid, Ibidem.

Ao trabalhar com uma peça que ninguém ainda tenha atuado ou “*visto no palco ou na tela*”, ele pede para que se distribua os papéis e não se decore as falas. E, aos poucos, os instiga a trabalhar, por meio destas improvisações, os diferentes trechos da peça. “*Desse modo, preenchendo as lacunas passo a passo, logo estarão aptos a interpretar a cena inteira tal como foi escrita pelo autor, mantendo sempre a psicologia do conjunto improvisador.*” (TCHEKHOV, 2010, p. 54)

M. Tchekhov diz que, ao realizar este exercício, os atores ficarão cada vez mais convencidos que mesmo numa “*peça de verdade, com todas as sugestões (necessidades) do diretor e do autor, ainda assim estarão livres para improvisar criativamente, e logo essa convicção se converterá em uma nova capacidade, em uma segunda natureza, por assim dizer*”.⁶⁴⁶ Suas propostas, em linhas gerais, parecem dialogar com as práticas de études relacionados à investigação da peça pelo ator, que considero existentes não só no último estúdio, mas também no Primeiro Estúdio. Além de terem inspirado Maria Knebel!

-

O grupo, não só educa por si só, como também permite acesar conteúdos coletivos e experiências que vão além da curta experiência da vida do ator, como revela Vassíliev em entrevista à Bogdanova:

Quero dizer que no fundo do passado... vivem os mitos e que mergulhar no passado é chegar ao mito. E é também pular no futuro. Esses dois vetores são igualmente assustadores, perigosos e impossíveis para um intérprete comum. Mas as comunidades assimilam essa experiência coletivamente. ... Na consciência coletiva dos atores revela-se a experiência de muitos séculos. Como se o corredor, que leva do passado profundo ao futuro distante, estivesse iluminado.⁶⁴⁷ (BOGDANOVA, VASSÍLIEV, 2013, p. 445-446)

Para Vassíliev, então, através do próprio grupo tocamos as grandes experiências de transformação e os conteúdos numinosos aos quais o teatro sempre esteve ligado, apesar de nossa época racionalista ... Stanislávski, Vakhtângov e M. Tchekhov se referem a isso como forças que se forjam no que chamam de inconsciente ou subconsciente. Ou sentidos mais perto do que chamamos também de supraconsciência hoje, uma palavra também usada por Stanislávski, especialmente em *Minha Vida na Arte* (1989).

⁶⁴⁶ Ibid, ibidem.

⁶⁴⁷ “Je veux dire qu’au fond du passé ... vivente les mythes et que plonger dans le passé, c’est atteindre le myth. Et c’est aussi sauter dans le futuro. Ce deux vecteurs sont aussi effrayants l’un que l’autre, dangereux et impossibles pour un interprète ordinaire. Mais les commnautés assimilent cette experience de manière collective.... Dans la conscience collective des acteurs se révèle l’expérience de nombreux siècles. Comme si le couloir, menat du passé profunda où a le futur lointain, s’éclairait”.

Michael Tchekhov (2004, CD 4) provoca: há tesouros de nossa alma que temos dentro, que tem forças criativas e habilidades tremendas mas ficamos sem usar na medida que não sabemos deles ou os negamos. *“Um destes tesouros que nos assusta mais e somos é o que chamamos AMOR.”*:

“Qual uso prático podemos usar deste tesouro para nosso trabalho criativo?” Todos amamos atuar, a alegria e o prazer de se transformar em um personagem, ou melhor, poder se expressar através da máscara do personagem. Todo ator carregaria dentro de si um profundo desejo enraizado de transformação. Para M. Chekhóv (2004; CD 1), a máscara é o que um ator usa no palco para ser capaz de revelar a si mesmo, para expressar a si mesmo para outros, para expressar a atitude do seu melhor eu superior através do personagem que ele vai realizar no palco. Ao mesmo tempo, a ideia da transformação, também fundamental para Stanislávski é aqui um motor ético e estético para seu teatro.

Ele continua seu raciocínio: *“Quantos sacrifícios o ator fez, só para poder atuar? Por quantos sofrimentos e humilhações ele passou pacientemente só para atuar?”*.⁶⁴⁸ Diz que existiriam melhores profissões, jeitos seguros de viver e isso não atrai os atores, porque atuar é o que o toma, sua paixão. *“Estranha profissão!”*

“O trabalho de se aperfeiçoar na atuação, o desejo de criar é um processo permeado de amor! Também para o espectador, a criação do ator vive com ele por dias, meses e até mais. É uma criação viva que merece e absorve o amor inteiro do ator”. (TCHEKHOV, 2004, CD1). O público também deve estar dentro desse processo de amor do ator: ele sabe que precisa da audiência, que não pode viver sem ela. Uma vez que ela seria parte de sua profissão, ele o ama.

Então ele resume: *“a profissão de ator é amor. Não é que ele tenha que amar, mas ele ama, e a questão é o quanto é consciente disso.”*⁶⁴⁹

E se pergunta: como o ator pode desenvolver seu trabalho sem desenvolver seu amor? Todos os sentimentos criativos no palco são baseados neste amor. Trata-se de um grande campo e que tudo pode fazer crescer. Quando negamos este amor, a relação com a criação ficaria difícil, porque trata-se, para ele, de um princípio de trabalho com a energia criativa: se a personagem é baseado no ódio, ele é fundado na *energia criativa* do amor – amamos expressar esse ódio da personagem, porque é fruto de nosso amor.

Em relação à afinidade amor e criatividade, ou amor como impulso para a criatividade, Tchekhov (2004, CD1) reflete que o amor é um constante processo de expansão, expande a si

⁶⁴⁸ Ibid, Ibidem.

⁶⁴⁹ Ibid, Ibidem.

mesmo continuamente, e assim a essência do nosso ser artístico, atrelada a ele também cresce, perde suas correntes (que a prendem em limites de sua personalidade) e fica mais poderosa e livre! Finaliza esta parte do raciocínio dizendo que muitas forças nos compelem a nos diminuir, nos constroem e isso diminui nossa potência artística. O amor seria a força para lutar com essas forças e nos expandir.

Mas entrelaça ainda com outra possibilidade de abordar a questão. A essência de nossa profissão seria também dar. Damos nossa voz, emoções, corpo, imaginação, tudo para nosso personagem. Ensaando e performando também damos ao espectador. O prazer de dar confundimos com o dar. O prazer fica conosco mas o total do personagem é dado ao espectador. Como a característica do amor é a expansão e de nossa profissão - o dar - o amor se expande ao se entregar. O ator atormentado e inseguro, para ele, é o que tem dificuldade em dar já que, para Tchekhov (2004, Cd4) para ele toda neurastenia e histeria viria do não entregar, economizar. E podemos ficar neurastênicos e histéricos se não desenvolvermos a habilidade de dar, expandir e amar. "*Leonardo da Vinci não era uma pessoa calma, Se fosse não teria criatividade. Mas enquanto criava estava quieto, calmo, não atormentado.*"

O amor é algo tão importante no seu Método para o ator que ele cria mesmo exercícios para desenvolver o amor, ou ficar mais consciente de sua existência, na tradição do Sistema de ética e estética indissolúvel:

-Na vida diária não perca oportunidade dar alguma ajuda pessoas ao redor, como um fósforo para alguém acender um cigarro; -Se existem coisas feias ao seu redor, tente achar algo que não é repulsivo em tudo que te desagrada, mesmo que pequeno;-Ouçam as discussões de pessoas ao seu redor e como eles falam `eu, meu, minha opinião, para mim`. Meço as opiniões de outros só pelo prisma das minhas? Gentilmente, é importante curar o pequeno ego, mas se utilizamos de meios muitos drásticos, ele se revolta e aumenta. O humor - não sarcástico ou cínico, seria a melhor ferramenta. O pequeno ego (ou pequeno tirano em nós) trabalha contra amor. O pequeno ego contrai e com amor não pode coexistir; -Se divirta em falar `eu` de diferentes maneiras.

Nunca criamos só: cocriamos com autor, diretor, colegas. *A natureza da profissão pede união. Seu maior inimigo e o maior inimigo do eu superior é a pequena mente analítica, que é desconfiada por natureza, criticando tudo e não artística, com perspectivas pequenas. Ela teria a tendência de dividir, isolar e separar. Ela consegue porque é o elemento agressivo da psicologia. E consegue ainda esconder de nós mesmos nosso intelecto mais justo – é uma mente excludente!* (TCHEKHOV, 2004, CD4)).

Aqui ele usa um campo ético, mas de maneira prática, criando exercícios e buscando dialogar com um dos grandes problemas da profissão que é a dificuldade de relacionamentos

numa prática coletiva. A tradição russa pedagógica é uma das poucas que ousam cruzar este tabu.

Com nosso imaginário enriquecido por estas ideias, que foram já matéria da Escola do Ator, podemos voltar ao Primeiro Estúdio e compreender como ideias análogas produziram linguagem para teatro e um tipo de experiência de improvisação coletiva que inspirou a pedagogia e cena de estruturas lúdicas russa.

PARTE 2

3.3 Dos ideais éticos às revoluções na linguagem: a ação cênica no primeiro estúdio

Sulerjítiski sonhava em criar junto comigo algo semelhante a uma ordem espiritual de artistas, cujos integrantes deveriam ser pessoas de concepção sublimes, ideias amplas, vastos horizontes, conhecedoras de alma humana, que aspirassem a objetivos artísticos nobres e fossem capazes de sacrificar-se por uma ideia. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 477)

A paixão de Sulerjítiski pelo trabalho de Stanislávski, em que ele reconhece altas aspirações éticas e estéticas os une desde 1900, quando Sulerjítiski escreve uma carta sobre as reverberações da atuação de Stanislávski como Doutor Stockman, na peça *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen:

Esta carta apenas testemunha o meu desejo de continuar esta união que o senhor criou com todos os espectadores presentes no Doutor Stockmann, não apenas consigo como intérprete de Stockmann, mas com todos os outros Stockmanns que, através do Senhor, lutam na vida. Através da sua atuação, você prendeu a atenção do público, mas acima de tudo mostrou com que fineza se pode criar qualquer tipo de personagem; oferece algo muito maior e mais importante do que todos os talentos artísticos. Não agiu só sobre os sentimentos, mas penetrou o espírito mesmo, entrou na vida, no sancta sanctorum do homem; e fez como pode fazer um amigo fraternal e sensível, fortalecendo a fé na verdade e apoiando as forças do indivíduo singular na sua luta contra a "maioria compacta"...Graças a sua apresentação, uniu durante algumas horas indivíduos separados pelo egoísmo frio da vida, permitiu-lhes respirar, por alguns momentos, o ar puro das relações cheias de bondade, generosidade e fraternidade, sem as quais sofremos tanto, mas que as pessoas ainda não são capazes de estabelecer por causa da fraqueza e incompreensão. Ao fazê-lo, respondeu **à exigência primordial**

da verdadeira arte, que é a união dos homens em tudo o que neles é melhor.⁶⁵⁰
(POLJAKOVA,1970, p. 395-396 apud MOLLICA, p. 69-70, 2007)⁶⁵¹ (grifo meu)

A ideia de arte que salta na carta já revela a afinidade estética entre Sulerjítiski, Tolstói e também Stanislávki. Me chama a atenção que Suler não fala sobre o trabalho de direção de Stanislávski, tampouco sobre o trabalho coletivo do TAM, mas sobre sua atuação como ator...e desde então, a busca do ator-artista, capaz de unir a sala ao agir não só pelos sentimentos, mas penetrando o espírito mesmo, os uniu. Digno de menção ainda é a sugestão de uma imagem Stockmann, para além do ator Stanislávski, mas que se expressa através dele – uma ideia que dialoga com a personagem como uma ideia espiritual como já vimos em Stanislávski e ainda em M. Tchekhóv, aluno de Sulerjítiski e de Stanislávski: para quem a personagem teria uma existência própria como uma realidade.

A mais plena possibilidade de expressão do ser humano foi sempre o que Sulerjístiski procurou no teatro, jamais separando a busca de uma melhor formação humana da educação do ator. Mas seu ideal, junto com Stanislávski, incluía a plateia, um aspecto pouco observado de seu trabalho: *“O ideal deles consiste em nunca separar a dimensão humana da dimensão profissional, em não confundir o espectador com o ‘público em geral’; tudo isto com respeito e dignidade tanto do outro como de si próprio.”*⁶⁵² (MOLICA, 2007, p. 67) Vamos desdobrar como esse elemento – o público - foi significativo para uma das maiores descobertas do Sistema.

Mais de uma década depois desta carta, é Sulerjítiski que vai transmitir à geração mais jovem o mais alto imperativo ético, que a partir de então era inseparável do Sistema e do laboratório: *“A união dos homens na sala, mas também no seio da comunidade de artistas,*

⁶⁵⁰ “Cette lettre témoigne seulement de mon désir de continuer cette union que Vous avez créée avec chaque spectateur présent au Docteur Stockmann, pas uniquement avec Vous comme interprète de Stockmann mais avec tous les autres Stockmann qui, à travers Vous, luttent dans la vie. Grâce à Votre jeu, Vous retenez l'attention du public mais surtout Vous lui montrez avec quelle finesse on peut créer n'importe quel type de personnage; Vous offrez quelque chose de beaucoup plus grand et important que tous les talents artistiques. Vous n'agissez pas que sur les sentiments, Vous pénétrez l'esprit même, Vous entrez dans la vie, dans le sancta sanctorum de l'homme; et Vous le faites comme pourrait le faire un ami fraternel et sensible, en renforçant la foi en la vérité et en soutenant les forces de l'individu singulier dans sa lutte contre la « majorité compacte ». [. . .] Grâce à Votre prestation, Vous avez uni pour quelques heures des individus séparés par l'égoïsme froid de la vie, Vous leur avez permis de respirer, pour quelques instants, l'air pur de relations pleines de bonté, de générosité, de fraternité, sans lesquelles on souffre si durement, mais que les gens n'arrivent pas encore à établir par faiblesse et incompréhension. En faisant cela, Vous avez répondu à l'exigence première de l'art vrai qui se résume à l'union des hommes dans tout ce qu'ils ont de meilleurs en eux”.

⁶⁵¹E. POLJAKOVA L. A. Sulerzickij, Moskova, Iskusstvo, 1970. p. 395-396

⁶⁵² “Leur idéal consiste à ne jamais séparer la dimension humaine de la dimension professionnelle, à ne pas confondre le spectateur avec le « grand public » ; le tout dans le respect et la dignité de l'autre comme de soi-même”.

*envolvidos num processo de elevação e autotransformação, o primeiro passo de um engajamento da sociedade como um todo.*⁶⁵³ (WARNET, 2013, p. 91).

Nos parece fundamental essa ideia de união dos homens na sala – e note-se que não apenas atores, mas atores e público e entre os atores – e o teatro como um processo de transformação - não individual, mas algo capaz de transformar o coletivo, a sociedade. Um desenvolvimento do próprio conceito ainda de *Teatro de Arte* e não comercial, que Stanislávski apaixonadamente revisitava e buscava de novo e de novo. Estas ideias, muito próximas das premissas de Tolstói para a arte, de maneira geral, e aqui trazidas para o universo teatral, não ficaram somente no campo ético no Primeiro Estúdio, mas talvez tenham sido as grandes motivadoras das mais importantes formulações de Stanislávski no Sistema, como buscamos mostrar.

Sabemos que os estúdios e comunidades que criaram foram fundamentais no desenvolvimento da história teatral desde então, por dar espaço para pesquisa artística e não ditada pelos prazos e necessidades de realizar um produto, uma produção, algo fundamental para uma arte não cooptada pelos designíos de um mundo que transforma tudo em mercadoria. Mas ao mesmo tempo, sua imagem apresenta certo paradoxo resolvido de maneiras diferentes ao longo do século por variados expoentes do teatro laboratório, uma vez que o teatro existe na presença da audiência.

No Primeiro Estúdio, o espaço - físico e ético - não só inventou uma nova pedagogia do teatro, mas ainda buscava ser um laboratório para algo maior: a transformação dos modos de convivência e da sociedade. Mas destaco ainda suas enormes contribuições à linguagem teatral, à estética. Desenvolvendo outras provocações éticas de Tolstói, considerando ainda a importância do público na “comunidade teatral”, cria as condições para o surgimento de uma das chaves para o processo da transformação do texto literário em cênico e grande contribuição do Sistema ao teatro: a ação.

-

Para chegar a esta nova versão de um teatro de arte, no sonho do estúdio, agora, a estratégia espacial era diferente do TAM. O teatro em pequeno formato, ao contrário do TAM é a especificidade do estúdio e a escolha do repertório inicial dialoga com esta ideia: os contos de Tchekhov. O dispositivo espacial, nos locais sucessivamente ocupados pelo estúdio⁶⁵⁴,

⁶⁵³ “Union des hommes dans la salle, mais aussi au sein de la communauté des artistes, engagés dans un processus d’élevation et d’auto- transformation, première étape d’un engagement de la société dans son ensemble”.

⁶⁵⁴ Em 1913 rue Tverskaia. A partir de 1914, place Skobelev.

encorajam a proximidade do público, elemento fundamental para os legados deste importante território teatral que destacaremos nos limites deste trabalho. O espaço cênico e o espaço dos espectadores se confundiam, em recintos simbolicamente definidos de aproximação e comunhão (HENRY, 2013, p. 11)⁶⁵⁵. O Grilo da Lareira, de Dickens, espetáculo de 1914, por sua relação extremamente vanguardista com o público, nos traz uma perspectiva de teatro para muito além da quarta parede, associada à Stanislávski:

Em primeiro lugar, o espetáculo se faz sobre a simpatia criativa, a ‘co-criação’ definida por Sulerjitski do lado do ator sob o termo ‘sentimento da sala’. Mais do que nunca, e mesmo durante a circulação em Petrogrado, onde o auditório é maior, o espectador, o ‘terceiro autor’, é convidado a uma cumplicidade, uma ‘abordagem próxima’ com os atores.⁶⁵⁶(Ibid, p. 11-12).

A presença do espectador é um fator pouco observado no desenvolvimento do Primeiro Estúdio e em desdobramentos do Sistema de seus alunos mais brilhantes como Vakhtângov e M. Tchekhov. Em primeiro lugar, na abordagem artístico-pedagógica de Suler, o primeiro espectador do estúdio são os próprios membros do coletivo que não só aprendem com a observação das experiências alheias, mas são fundamentais ao processo criativo do ator.

Este espaço cênico concentrado ainda pedia grande atenção à energia compartilhada com o público e mesmo entre os atores. Na peça *Festa da Paz*, por exemplo, Suler fugia das análises óbvias que podiam levar a qualquer histeria ou clichê por parte dos atores: as personagens, por exemplo, não brigam porque são maus, mas por suas grandes tensões internas entre o que desejam e o que expressam; a energia compartilhada com o público é fundamental no estúdio - uma ideia semelhante à atmosfera do ato criativo? Ainda mais se pensarmos que o ator do Sistema almeja o estado criativo em cada apresentação, com "*o quê fazer*" muito bem definido, mas o "*como fazer*" profundamente livre para a interferência da criatividade.

A ideia de união dos homens e comunhão com a audiência traz ainda a ideia de amor – outra ideia chave que vimos em M. Tchekhov – para o centro das relações entre atores, ator-ofício e ator audiência: para o campo estético, elemento que abre a comunhão tanto entre os atores, como entre atores e o público, a tal '*comunhão sem palavras*', de Stanislávski (1968, p.228)

⁶⁵⁵ “Place Skobelev, la limite n’est pas marquée: l’espace scénique est situé en contrebas, au-dessous des spectateurs, et, quando le rideau (tout imple, gris) s’ouvre, ils se trouvent de plain-pied avec l’espace scénique, enclos défini symboliquement.”

⁶⁵⁶ “En premier lieu, le spectacle joue sur la sympathie créatrice, la “co- création” définie par Soulerjitski du côté du comédien sous le terme de “sentimento della salle”. Plus que jamais, et même lors de la tournée à Petrograd, où la salle est plus grande, le spectateur, “troisième auteur”, est invité à une complicité, un “rapprochement étroit” avec les acteurs.”

Nunca a sentiram, em circunstâncias semelhantes, em que algo fluiu de vocês, alguma corrente, dos seus olhos, da ponta dos seus dedos ou pelos poros? Que nome podemos dar a essas correntes invisíveis que usamos para nos comunicar uns com os outros? Algum dia este fenômeno será objeto de pesquisas científicas. Por ora, vamos chamá-los raios.

Vakhtangóv (2000, p. 154), em seu diário, escreve, em 1917 suas memórias sobre as exortações de Sulerjítiski: “*Dêem todo o calor que há em vocês, procurem apoio nos olhos uns dos outros, encorajem-se mutuamente a abrir-se uns aos outros. Esta é a única forma de conquistar o público*”.⁶⁵⁷

Mas embora fossem princípios éticos de relacionamento com o público, reflito que uma grande originalidade do Sistema é transformá-los, através de suas experiências todas, em elemento concreto, de linguagem teatral. Stanislávski não poupa elogios ao trabalho de Sulerjítiski, no Primeiro Estúdio, em `O Grilo da Lareira`, por ter manifestado, no palco, em linguagem cênica, ideais abstratos: “*Talvez tenham soado, pela primeira vez neste espetáculo aquelas notas afetuosas e profundas do sentimento supraconsciente, na medida e na forma em que eu havia sonhado*” (Stanislávski, 1989, p. 476). Mais quais foram os caminhos usados para isso?

No centro da habilidade técnica dos atores do primeiro Estúdio, encontramos: a fala com os olhos, os movimentos das mãos, as transições dificilmente perceptíveis efetuadas no palco – tudo o que deveria trazer à tona a natureza das relações que unem os personagens atuantes no palco. Basta pensar na cena da Festa da Paz quando uma das filhas entrou correndo na sala: quão demoradamente o público observou a interseção dos olhares da filha e das pessoas que estavam na sala, ou vamos lembrar nós mesmos quão rigorosamente preciso o subtexto foi elaborado - quão confiantemente despojado o significado das palavras revelando a real importância das aspirações e esperanças dos heróis - de acordo com os ensinamentos do 'Sistema'.⁶⁵⁸(MARKOV; 1934, p. 26)

Assim, vemos condições propícias desenvolvidas por esta ideia de transmissão amorosa virar linguagem de palco por fornecer possibilidades de realização de elementos importantes do Sistema: a irradiação, a percepção recíproca, absorção e envio de uma corrente com os olhos,

⁶⁵⁷ “Donnez toute la chaleur qui est en vous, cherchez mutuellement un soutien dans vos yeux, encouragez-vous à vous ouvrir les uns aux autres. Cés ainsi, est seulement ainsi, qui vous emporterez l’adhésion de la salle”

⁶⁵⁸ “In the centre of technical skill of the actors of the first Studio, we find: speaking with one's eye, the movements of the hands, hardly perceptible transitions effected upon the stage – all of which were to bring out the nature of the relations binding the acting characters upon the stage. Just think of the scene in `The Peace Festival` when one of the daughters came running into the room: how lingeringly the audience watched the intersecting of the looks of the daughter and those of the people that were in the room, or let us remind ourselves how rigorously precise the subtext was worked out – how confidently stripped bare the meaning of the words disclosing the real import of the aspirations and hopes of the heroes – in accordance with the teaches of the `system`”.

exercícios com o prana⁶⁵⁹, a corrente invisível que se move embaixo das palavras e silêncios, e que une o elenco. A possibilidade de comunicação para além das palavras, a comunhão a que já nos referimos no segundo capítulo. E que cria uma atmosfera de jogo, condição propícia à ação.

Markov (1934) é categórico ao elucidar como o espaço pequeno do estúdio e a proximidade da plateia em nada significava uma adesão ao naturalismo que continuaria uma tradição do Teatro de Arte de Moscou. A começar pelos aspectos exteriores do cenário e suas convenções. Sulerjístski, que evitava os métodos de encenação, e buscava fugir do que considerava o super-realismo do TAM, de acordo com o ensaísta, concentrava seus esforços sobre o ator e na construção de uma atmosfera propícia ao ato criativo, unindo plateia e atores.

O uso específico da palavra, linguagem que caracteriza ainda o Primeiro Estúdio, para Markov (1934, p. 26), é outro exemplo de materialização cênica concreta numa inspiração de natureza ética-espírita.

O modo específico de atuação do primeiro Estúdio consistiu na sua forma peculiar de utilizar as palavras do texto. O ator fala de uma forma clara e articulada, mas depois, frequentemente, quebra as suas palavras de uma forma abrupta. Havia um certo grau de compreensão implícita nas suas palavras...especialmente no Festa da Paz. A natureza equívoca das palavras foi plenamente abordada.⁶⁶⁰

Aqui reflito que a busca pela energia atrás das palavras é ainda um leitmotif passado desde Stanislávski aos pedagogos russos contemporâneos com quem trabalhei, que se valem de diferentes estratégias para sua revelação. Algo que talvez não seja atribuída a uma herança do Sistema pela falta de conhecimento parcial que ainda temos dos trabalhos dos Estúdios e seus desenvolvimentos.

Me pergunto se o trabalho de M. Tchekhov, atribuído majoritariamente ao seu empréstimo da antroposofia e eurtímia de busca do sentido das palavras nos sons e trabalhos com sílabas, já não se encontram, de alguma maneira, como heranças do Primeiro Estúdio e

⁶⁵⁹ "Nós trabalhávamos longamente sobre a concentração da atenção. Chamávamos isso de 'entrar no círculo'. Imaginávamos um círculo ao nosso redor e emitávamos raios de prana ao espaço e para a comunicação uns com os outros. Stanislávski dizia: enviem o prana para cá, vocês devem transmiti-lo com a pontinha dos dedos. Emitam para Deus, aos céus, ou, depois disso, para os parceiros. Eu acredito em minha energia interior, e eu a deixo fluir, eu a espalho". (GRAY apud TCHERKASSKI, 2019, p. 33).

GRAY, Paul. "The Reality of Doing: Interviews with Vera Solovióva, Stella Adler, and Sanford Meisner". In: *Stanislavski and America*. Ed. Erika Munk. New York: Hill and Wang, 1964, p. 201-18.

⁶⁶⁰ "The specific mode of acting of the first Studio consisted in its peculiar way of using the words of the text. The actor spoke in a clear articulate manner but then frequently broke off their words in an abrupt manner. There was a certain degree of understatement in their words...specially in the Peace Festival. The equivocal nature of word was brought up fully".

suas práticas? Markov (1934, p. 27) dá outros exemplos de deslocamento das palavras e pronúncias de uma "*maneira acentuadamente enigmática*", "assonâncias" e "dissonâncias" (p. 28) que mereceria mais pesquisas para além dos limites desta tese.

Mas me detenho especialmente no jogo do ensemble! Observem aqui um aspecto manifestado do Sistema: a tal corrente submarina, segundo Stanislávski (2016a, 249-278) deste tipo de comunhão entre o ensemble⁶⁶¹, deve criar uma ligação invisível entre o coletivo e que resulta em uma engrenagem interna.

Markov continua:

...mas de um caráter estilístico ainda mais pronunciado foram os movimentos de intercruzamento, de olhares, de passo a passo pelo palco - que, repito, revelam as inter-relações dos personagens-atuando ...O que era essencial não era o simples fato de o público espreitar algo, mas que tendo espreitado no inesperado, descreveu algumas profundezas - veio a ver as grandes profundezas espirituais para as quais foi atraído.⁶⁶²(Ibid, Ibidem)

-

Já vivi experiências práticas conduzidas especialmente por Alschitz durante anos com este tipo de comunicação sem palavras no coletivo, dentro dos exercícios chamados "*Maratonas*"⁶⁶³ mencionado e percebíamos como essa corrente invisível podia ser sentida pelo ensemble, criando as condições corretas para um estado de criatividade e improvisação coletiva – algo que exige uma escuta apurada e a prática – e nos dando uma sensação de profunda fluidez, conexão, ritmo e presença. Quando assistia meus colegas fazendo a prática ou a conduzia em treinamentos, pude observar o mesmo fenômeno: uma certa linguagem que unia atores e quem assistia e penso reconhecer as palavras de Markov. Reflito sobre a importância da vivência prática dos elementos do Sistema com pedagogos: pelos livros é muito difícil entender exatamente o quão concreta pode ser a experiência de irradiação e, especialmente, a engrenagem que ela pode mover, conforme afirma Stanislávski. De certa forma, é como se a teoria pudesse confirmar uma experiência vivida, ser um reconhecimento de algo já experimentado. Mas dificilmente pode levar, por si só, ao entendimento pleno se não há nenhuma experiência prática neste sentido. Como uma obra filosófica e espiritual que nos permite reconhecer ainda aquelas palavras por causa da experiência que temos, mas jamais por si só nos levar ao êxtase da experiência. Trata-se de um Sistema teórico-prático, de elementos

⁶⁶¹ Capítulo 10 do primeiro volume do "Trabalho do ator sobre si mesmo".

⁶⁶² "...but of a still more pronounced stylistic character were the intercrossing movements, looks, pacing up the stage – which, I repeat, disclose the inter-relations of the acting-characters ...What was essential though was not the simple fact that audience peeping into something, but that having peeped in unexpectedly, he described some depths – it came to see the great spiritual depths to which it was drawn".

⁶⁶³ Conforme reflexão que começa na parte deste capítulo sobre M. Tchekhov.

simbioticamente interligados, em que nenhum aspecto pode ser separado do todo. A teoria só não basta e talvez a prática também precise ser nutrida pela teoria para entender todos os seus entrelaçamentos sistêmicos. Mas definitivamente, o diálogo diretor-pedagogo e ator é um processo lento e gradual, presencial:

Recordamos a reflexão do professor russo Anatoli Vassíliev quando abordou em um encontro na França `O Método da Análise Ativa' segundo Maria Osipovna Knébel. Depois de explicar os detalhes do método de sua professora, o entrevistador pensou ter entendido tudo e, diante do gesto evasivo de Vassíliev, perguntou: ? Ok, agora o que você precisa? E Vassíliev respondeu-lhe: ! Tudo está claro, mas agora é necessário um mestre!⁶⁶⁴(MA ZHENGHONG, PUCHE, 2017, p. 11)

Acrescento ainda que na análise de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, peça de Anatoli Vassíliev⁶⁶⁵ citada como um dos trabalhos chaves que viram renascer o interesse mundial pela pedagogia de cena russa, o ensemble se comportava de maneira similar: podemos ver esta engrenagem interna e sentir essa expectativa de algo novo, criativo, que está sempre prestes a surgir, do nada, daqueles atores em estado de liberdade que parecem dançar sobre o palco, apesar de, ao mesmo tempo, serem fiéis ao texto de Pirandello. A velha máxima de Stanislávski (e M. Tchekhov, e de J. Alchitz): o que fazer nítido, mas o como fazer, bastante livre, dando espaço para o fluxo criativo e improvisação dos atores.

Nos desdobramentos do Sistema, não só o grupo, ou ensemble de atores que comungam de buscas éticas e estéticas e certa técnica compartilhada é formado, mas ele se torna linguagem de cena. Um coletivo capaz de instaurar uma atmosfera de jogo e, ao mesmo tempo, se utilizar dela para suas criações individuais, à semelhança do que M. Tchekhov (2010, p. 61) reconhece (e é o grande sonho de Stanislávski e Vakhtângov: um espetáculo novo a cada vez que os atores entram em cena!)

Cada noite, enquanto atuar, submetendo-se à atmosfera da peça ou da cena, você poderá deliciar-se observando os novos detalhes e nuances que surgirão por si mesmos de sua interpretação. Não precisará apegar-se covardemente aos clichês da véspera. O espaço, o ar que você encheu de atmosfera sempre sustentará e despertará novos sentimentos e impulsos criativos. A atmosfera incita-nos a atuar em harmonia com ela.

Nas palavras de Alschitz: (2012b, p. 13)

⁶⁶⁴ Recordamos la reflexión del maestro ruso Anatoli Vassiliev cuando abordó en un encuentro en Francia `El Método de Análisis Activo según Maria Osipovna Knébel. Después de explicar los permenores del método de su maestra, el entrevistador creyó haberlo entendido todo y ante el gesto evasivo de Vassiliev le preguntó: ? Bueno y ahora qué hace falta? Y Vassiliev le respondió: ! Todo está claro, pero ahora, hace falta un maestro`

⁶⁶⁵ Vista em <https://www.youtube.com/watch?v=JJTQeahfbOY>

Eu estou convencido de que uma companhia é a forma mais alta de união entre os seres vivos. A magia de um grupo que se move como uma unidade pode transmitir tudo: energia, emotividade, atmosfera, mas pode também revelar – e isto é o mais importante – um sentido mais alto da existência, escondido e secreto. Ora se revela por um instante, ora desaparece novamente.

Ou ainda:

O momento, o instante em que tudo aquilo que forma uma companhia, todos os seus componentes se fundem em uma unidade exclusiva. A harmonia não é considerada como quietude e silêncio, mas sim como um trovão e um raio provocados por muitos gestos diversos. É uma reação em cadeia instantânea, depois da qual acontece uma explosão artística que conduz à mudança na qualidade do ambiente e no nascimento de uma nova estrutura [...] É possível preparar-se para o evento-companhia por anos, mas ele vive só um instante e, em seguida, desaparece para sempre.⁶⁶⁶

Vimos que este ambiente – altamente energizado e de atenção, presença e jogo entre o coletivo é uma das condições que favorecem a criatividade do ator, sendo a expressão desta criatividade a ação. A comunhão pela emissão e recepção de raios entre os integrantes do ensemble, um elemento de cena visado pelo Primeiro Estúdio, conecta o ator ao presente, fundamental para que a ação seja original e irrepetível.

Para que a engrenagem se mova, um dos focos que devemos manter é esta abertura ao colega na transmissão de nossa energia e ao público, condição fundamental para que o exercício com o coletivo se dê, conforme preconiza M. Tchekhov (2004, CD 4) nas ideias e exercícios criados, inclusive, para trabalhar o que chama de ensemble feeling - uma prerrogativa para que a atmosfera de jogo apareça e o ator se sinta pleno, em cena: *uma verdadeira atuação nunca é fazer, sempre acontece. Você vai ser o tempo todo surpreso consigo mesmo porque coisas vão acontecer.*⁶⁶⁷ Uma experiência ainda de um ator em fluxo, no estado de “flow” do jargão contemporâneo já utilizada por CARNICKE (1998) para este tipo de experiência, no teatro...ou o velho ator...alegre...em festa!

-

Neste fim do terceiro capítulo, busco traçar, sobretudo, um caminho de como a profunda interdependência da justificativa ética, exercício e técnica para o ator foi importante não só para a formação dos atores e atores-diretores do Primeiro Estúdio e sua linguagem cênica. Mas também como a ética forneceu inspiração e linguagem ao teatro do século XX, em especial uma das mais importantes descobertas atribuídas à Stanislávski, aquilo que faz o teatro ser diferente e particular em relação a qualquer outra arte: a ideia da ação cênica.

⁶⁶⁶ Ibid, p. 21.

⁶⁶⁷ “A real true acting is not doing, is always happening. You will be surprised all the time with yourself because things will happen.”

Em “O que é a Arte”, artigo do fim do século XIX de grande influência sobre os artistas russos, Tolstói (2019) diz que deve evocar-se o já experimentado (*perijivánie*) e comunicá-lo aos outros, por meio de movimentos, linhas, cores, sons, imagens verbais. A arte seria uma forma de atividade humana que consiste, para um homem, em transmitir seus sentimentos aos outros, de forma consciente e voluntária, por meio de certos signos externos. “*E esses outros serem contagiados por esses sentimentos, experimentando também*”. (Ibid, p. 64). Note-se a necessidade de um contágio, de um processo que implica o receptor.

Uma obra de arte teria duas características intrínsecas: a sinceridade do que é vivido pelo artista, em primeiro lugar, mas também sua capacidade agir sobre um receptor. Ao considerar o receptor, Tolstói abre uma perspectiva bem além de seu tempo. Um leitmotif ético que se torna estético e de vanguarda. Uma visão sintética e mais próxima da de Stanislávski, que em *Minha Vida na Arte* testemunha o magnetismo que sente por Tolstói: a importância da sinceridade do artista, bem como de sua habilidade em sentir a vida e compartilhar de forma voluntária aos demais. A própria valorização da natureza e a recusa do clichê, da convenção e mesmo o papel de destaque da ação está ligado a uma estética que vem de elementos espiritualistas e vitalistas no Sistema. ⁶⁶⁸

Observe como essa ideia ressoa com o que Stanislávski (2016) escreve em seu caderno de Direção na temporada 1908, 1909, quando ele fala de um novo ator: *“estes atores mudaram as envelhecidas maneiras de interpretar as obras de Shakespeare; pois se aproximaram da encarnação de seus personagens com uma emoção parecida a que Shakspeare pode ter quando os criou”*⁶⁶⁹. A prerrogativa do ator se aproximar de seu personagem por meio da ressonância da emoção que Shakespeare teve ao criá-lo nos remete à Tolstói diretamente! Uma transposição ao universo do teatro e que teria a função ainda de transmitir novo ar, fugir das formas envelhecidas. Para isso, precisamos de um ator capaz de experimentar uma emoção parecida com a de Shakespeare! **E que encontra uma maneira de comunicá-la ao público!** Alguém capaz de infectar o outro com suas emoções e ideias. Anos mais tarde, Maria Knebel diz:

O escritor põe a nu os processos espirituais dos personagens, antes escondidos dos olhos dos outros. O ator recria-os em sua alma. O espectador, percebendo a profundidade dos pensamentos e sensações dos personagens, acredita na autenticidade do que acontece em cena. (KNEBEL, 2016, p. 61)

⁶⁶⁸ Stanislávski ainda, à semelhança de Tolstói, escreve sobre sua própria Infância, Adolescência e Juventude (próximo da estruturação de *Minha Vida na Arte*). E há autores que associam a própria formulação de *“vida do espírito humano”* à Tolstói (2021).

⁶⁶⁹“Estos actores cambiarán las envejecidas maneras de interpretar las obras de Shakespeare, pues se acercarán a la encarnación de sus personajes con una emoción parecida a la que Shakespeare pudo tener cuando los creó”.

A ideia de Tolstói da virada do século XIX para o XX atravessa gerações de pedagogos do Sistema! Essa mobilização da turbulência interior do artista para transmitir aquilo que ele, como verdadeiro autor, pode sentir em relação de atravessamento com a obra de Shakespeare – uma resposta única e original do artista da cena no diálogo com o autor – nos parece a chave da ideia de ação cênica! Para Tolstói, o escritor acumula vivências de carga espiritual concentrada e as transmite através da palavra para que o leitor as receba! Ao transpor essa ideia para o teatro, o ator seria então aquele que receberia essa carga espiritual do autor e deveria encontrar os meios para transmitir através de si, ao público. Se na literatura é a palavra escrita, no teatro esse meio se tornou a ação: algo preenchido, portanto, de conteúdo espiritual também!

Envolve ainda uma relação com a supertarefa do autor, com a super supertarefa do ator, como já vimos, mas movida pela possibilidade de fazer o ator um criador, algo original que Stanislávski imprimiu diretamente ao teatro. Uma instância que tira a poiesis apenas do plano literário e a passa para o cênico - mas faz isso com apoio e auxílio do texto naquilo que impulsionou o autor a escrever: essa energia deve contaminar também o ator. O ator só pode agir, portanto, se for autor e não “executor” de diretrizes de um encenador – e este talvez seja o paradoxo do século XX: um século de profundos questionamentos ao texto no teatro e que respondeu a isso trazendo, na grande maioria dos países ocidentais, o encenador todo poderoso como o grande criador da cena. Mas é a ação (do ator como artista criador) aquilo que transforma o texto literário, em cênico - tira o teatro da esfera de ilustração da literatura. Stanislávski teria feito uma revolução - uma correção da baixa estatura do ator no teatro que remonta à perda do sentido do Sagrado, após Aristóteles.⁶⁷⁰

De acordo com DUPONT (2007, p. 56), os intérpretes da tragédia, qualificados por Aristóteles como Prattontes (agentes), foram alienados de qualquer singularidade enunciativa, se tornando apenas meros vocalizadores de um texto prévio, da autoria de um poeta. Seu raciocínio sustenta uma das ideias principais deste trabalho:

Mesmo que a época contemporânea pretenda ter rejeitado Aristóteles e sua Poética, o teatro moderno posterior ao século XVIII⁶⁷¹ é, pelo contrário, cada vez mais aristotélico, realizando hoje em dia o projeto fundamental da Poética: colocar o texto no centro do espetáculo, e, no centro do texto, uma história, eliminar todo código de interpretação teatral, toda tipologia de personagens, toda tradição, colocar o espectador na posição de leitor, enfim, dar a um público abstrato o prazer do (re) conhecimento....Um aristotelismo cujo gesto fundador consistiu em objetivar o texto do teatro e fazer passar a *poiesis* da performance para a escrita, reduzir a um texto sem

⁶⁷⁰ Um legado envolvido tanto na segunda revolução aristotélica apontada por Dupont, sendo um dos responsáveis pela criação da figura do encenador, no TAM. E ao mesmo tempo, através do Sistema, aquele que fornece, ao ator, o status que lhe permite agir, de novo, em cena.

⁶⁷¹ Ou seja, após o advento do drama, com a busca crescente da ilusão de realidade em cena e a invenção por Diderot da quarta parede.

contexto uma tragédia que foi um acontecimento único, em uma cidade particular, e isso graças ao *mythos*...o sucesso da *Poética* provavelmente está relacionado ao fato de a narrativa ter se tornado a forma discursiva dominante de nossa civilização judaico-cristã corroída pelo tempo histórico, um tempo que se alastrou das sociedades ao mundo, um tempo que agora é visto como natural, mesurável pelos físicos.

Dupont nos diz que uma crônica do teatro europeu poderia ser o relato do retorno progressivo da *Poética* de Aristóteles, a partir de sua tradução, em 1561 por Escalígero. O primeiro impacto do aristotelismo sobre as páticas teatrais - já que *A Poética* jamais influenciou os palcos medievais ou antigos. Da história sabemos que nesta época a teatralidade popular, medieval, começou a ser desvalorizada e eruditos, declamando aquilo que chegava como texto do mundo antigo depois da queda de Constantinopla, se consideravam fazendo o “Renascimento” do teatro.

Desde então, o texto acompanhou a modernização dos teatros da Europa que, de alguma forma, ele tinha antecipado. Ao longo dos séculos Aristóteles tornou-se cada vez mais `moderno`, atingindo o ápice de sua influência com a invenção, no século XX da `fábula` brechtiana. A história do teatro europeu moderno tem sido uma sucessão de revoluções aristotélicas conduzidas, por vezes, contra o próprio Aristóteles. A utopia da *Poética*, um texto escrito sem condicionantes externos, subordinado apenas às necessidades textuais, encenado ou não, vai progressivamente se realizar. (Ibid, ibidem)

A inspiração num ator em contato com um mundo espiritual e veículo deste mundo, como no teatro pré-aristotélico – um mundo espiritual que, na prática, no Sistema, significa o impulso que levou o autor a escrever, foi um elemento que auxiliou na ruptura deste modelo, pelos diretores-pedagogos russos, e deu ao ator um status criador– conforme teatros populares, como a *commedia dell'arte*⁶⁷² ou a tragédia grega (que nunca foi só texto, mas teatro!). Defendo que isso foi feito dando uma linguagem de cena ao ator! Destacamos que o caminho de Stanislávski, inspirado sim num ideal artístico de Tolstói, voltou a colocar o receptor como foco: o ator deveria ser o canal de um impulso que chegou no autor e encontrar as maneiras de o transmitir, através de si, para o público! O receptor é parte importante do teatro, do Sistema e Sulerjítiski começa a se referir a ele como o terceiro autor!

Sem a ajuda de quem está do outro lado da ribalta, os atores não conseguem se firmar no seu papel. E o que lembra isso (o elemento do outro lado da ribalta) é a percepção do público, a reação que ela manifesta ocasionalmente, reação sentida com especial

⁶⁷² A autora também não acredita que o teatro pós dramático, ou o abandono progressivo do teatro clássico tenha significado rompimento com Aristóteles. Mesmo que existam hoje em dia formas de teatro pós-dramáticas elas se apresentariam agressivas ao público ao qual elas se impõem. E mesmo quando alguns buscam reconectar-se com teatros tradicionais, pertencentes a outros espaços geográficos ou históricos, não fazem mais que emprestar figurinos, técnicas de interpretação, ritmos musicais que não passam de fetiches do exotismo. Não criam uma tradição nova. Nisso, os teatros pós-dramáticos permaneceriam aristotélicos. (Ibid, p. 57)

agudeza na primeira apresentação noturna. E esta é uma das razões pela qual os estúdios são necessários: a presença do terceiro autor - o público - auxilia o artista no palco para crescer, se desenvolver e se aprimorar em seu trabalho, auxilia o artista que geralmente faz sua obra de criação em isolamento público.⁶⁷³ (SULERJÍTSKI Apud MARKOV, 1934, p. 10)

Que contraste com as ideias de quarta parede e ator ignorando a plateia para se concentrar como as únicas perspectivas em relação ao público do senso comum sobre o Sistema. Vakhtângov (1990, p. 69-73), profundamente inspirado pela *commedia dell'arte* que revoluciona sua maneira de fazer teatro, numa reflexão que começa sobre o espaço teatral, “*vergonhosamente ainda inspirado pelos do século XVIII*”, chega à conclusões próxima à de Dupont (2007), sobre uma época (a partir do século XVIII) em que o teatro perde um poder de comunicação com o público pelo fim da ilusão. Époça em que o público deixa de ver o ator - alguém como ele, do povo - se transformar diante de si, truques de mágica e “*outras bruxarias diante de seus olhos*”.

O próprio Stanislávski, nas anotações do Estúdio de Ópera do Bolchói, se refere aos 3 pais do personagem:

Sentem que as personagens cênicas que deram à luz no palco tem três pais: o poeta, o ator e o espectador? Se o espectador não entra com todo o seu ser na vida do personagem cênico que você e o poeta deram origem, então a existência dele, a sua, a do diretor e de todo o espetáculo é inútil. Você não atingiu o objetivo do espetáculo: introduzir o público no novo círculo de ideias criativas. Você não criou essa obra de arte que faz o espectador querer crescer na vida, ser mais do que antes.⁶⁷⁴ (STANISLÁVSKI, 2012; p. 204)

Ao se considerar a própria ideia ética de uma orientação para a arte defendida por Tolstói e levada ao teatro por Sulerjítiski e Stanislávski – unir os homens numa experiência estética experimentada para além das diferenças, desenvolver um senso comunitário – e o papel do artista e sua relação com a comunidade, podemos talvez buscar pistas para o entendimento da importância do público no Sistema e seus desdobramentos não só como um elemento a ser evitado pela famosa “quarta parede”, ou instância que ativa o medo ou a vaidade do ator, mas

⁶⁷³ “without the assistance of those who are at the other side of the footlights, the actors cannot take a firm hold upon his role. And what reminded of all that (the elements at the other side of the footlights) is the perception of the audience, the reaction it manifests occasionally, a reaction felt with special keenness at the first night performance. And this is one of the reason why Studios are necessary: the presence of the third – author- the audience- helps the artist of the stage to grow, develop and improve in his work, helps the artist who generally does his creative work in public isolation”.

⁶⁷⁴ “Sentez-vous que les personnages scénique que vous avez fait naître sur scène à tois parents: le poète, l' acteur et le spectateur? Si les spectateur n'est pas entrée de tout son être dans la vie du personnage scénique qui vous et les poètes avait enfanté, alors son existence, la votre, celle du metteur en scène et de tout le spectacle ne sert à rien. Vous n'avez pas atteint le but du spectacle: introduire les public dans le nouveau circle des idées créatrices. Vous n'avez pas crée cette œuvre d'art qui fait naître chez le spectateur le désir de se lever dans la vie, d'être plus qu'avant”.

um eixo fundamental para que o fenômeno teatral aconteça. E então falamos de um outro teatro, que considera a plateia como um agente criativo! Um fenômeno diferente é o ator que se apresenta para um público ou que realiza um ato com a participação criativa da audiência! Abre-se a porta para um novo teatro, na tradição russa de Stanislávski.

A minha perspectiva é que o desejo de ativar a plateia como “terceiro agente do teatro”-alguém que precisa necessariamente ser também um criador, em status de igualdade com os demais, numa experiência que une atores e sala, é fundamental para as descobertas da ação cênica. Veja ainda como isso ressoa nas experiências do estúdio para Stanislávski:

O estúdio é o servo daqueles que querem liberar todas as tensões de seus nervos, de seus pensamentos e de seus corpos, para que, por sua criação, a vida que eles contém se una àquela que cada espectador contém nele. A união de todos através da cena na beleza está nas mais altas e melhores forças humanas, esse é o objetivo do Estúdio.⁶⁷⁵ (STANISLÁVSKI, 2012, p. 86-87)

Os encontros no Estúdio do Teatro de Ópera do Bolschói estão repletos desta relação entre a arte como um elemento de transformação da humanidade pela estética e pela energia da beleza. E da ação do artista como agente à serviço desta grande obra. Note-se que não é um ator que sabe algo e vai ensinar à plateia, em qualquer entendimento raso de um teatro didático. Mas de um ator que cria as condições para uma transmissão de uma energia associada à beleza e, ao realizar isso, também se transforma, diante do público: o teatro que volta a ser um ritual! Capaz de afetar e enriquecer todos os envolvidos: não só o público, mas também o próprio ator! "*O que aconteceu com sua psique? Sem perceber, você transferiu o foco de sua atenção, inicialmente fixado em sua própria pessoa, para todas as coisas que sua criação revelou e que constituem os novos valores de sua vida.*"⁶⁷⁶ (STANISLÁVSKI, 2012; p. 192)

Para abrir mais imagens da ideia do público como cocriador do fenômeno cênico na tradição do Sistema e do teatro como um grande rito de comunhão de uma energia estética, capaz de nutrir a vida, me salta à mente entrevista que fiz com Jurij Alschitz, em 2014.

VD - Para quê e para quem é o teatro hoje?

⁶⁷⁵ “Le studio...est le serviteur de ce qui veulent relâcher tout les tensions de leur nerfs, de leurs pensées et de leurs corps, a fin que, par leur création, la vie qu'ils renferment s'unisse à celle que chaque spectateur contient em lui. L'union de tous à travers de la scène dans la beauté est dans les forces humaines les plus hautes et les meilleurs voilà quel est les but du Studio”.

⁶⁷⁶ “Que s'est-il passé dans votre psychisme? Sans vous en'a percevoir, vous avez transféré le centre de votre attention, initialement fixée sur votre propre personne, dans toutes les choses que votre création a révélées et qui constituent les nouvelles valeurs de votre vie”.

JA - Para artistas e para atores. Fundamentalmente para artistas: pessoas que ainda guardam dentro de si a vida! Para atores quando vivos também. Nem todo ser humano tem essa necessidade e precisa desse alimento artístico. Estou chamando artistas de pessoas que são artistas e pessoas que são artistas por dentro e precisam desse tipo de criatividade no palco. Se as pessoas nas ruas não têm esse lado artístico por dentro ou ainda não abriram esse potencial artístico, não precisam de teatro nem de arte de jeito nenhum. Eles sabem se carregar usando comida, dinheiro, futebol, tudo. Não estou falando deles de forma esnobe: se as pessoas virem que podem seguir em frente e obter energia da natureza, amor, elas conseguem. Mas a pessoa artística precisa de nutrição artística!

VD - Qual é o seu teatro?

JA - Para mim é aquele que abre uma porta para sair de uma vida e ir para outro mundo, outro cosmos. Uma rota de voo, um "ponto de partida". O teatro não é a última estação, mas a primeira e aí as coisas entram numa espécie de órbita.

Um teatro para artistas – no palco e na plateia, para que se recarreguem de uma energia artística capaz de nutrir! Na plateia, por uma cena que as ajude a acessar seu potencial cocriativo!⁶⁷⁷

-

Considerando-se os elementos apresentados, em suma, essa ideia chave de nossa investigação é: considerando-se o público podemos compreender que tal como o objetivo do escritor, para Tolstói é evocar um sentimento vivido em si e transmiti-lo, o do ator é fazer ainda uma ponte. Porém os elementos para esta transmissão são diferentes dos da literatura. Um bom escritor pode evocar no público essas imagens iniciais que o levaram a escrever pelas palavras escritas, tornando o leitor também cocriador do processo artístico: ele é convidado a sentir as mesmas emoções iniciais do escritor por trás, muitas vezes, das palavras que lê.

No teatro, um outro meio artístico, não basta falar as palavras do autor, ainda que com certa propriedade e verdade. É necessária uma transposição de um meio a outro: do papel ao palco, do literário ao cênico. Aquilo que permite a transposição é a ação cênica.

Stanislávski foi o primeiro a situar a ação como elemento fundamental do teatro e que a distingue das demais artes e, a partir daí, permitir uma teoria para o teatro que não fosse a teoria do texto literário. Não falo da própria ideia de ação ser a mesma da palavra grega drama, nem da ação do texto dramático, como já colocou Aristóteles. Tampouco é a ação do homem burguês, como define SZONDI (2001): não a ação do texto, mas uma instância misteriosa,

⁶⁷⁷ **VD - For what and for whom is theatre today?**

JA - For artists and for actors. Fundamentally for artists: people who still keep within them life! For actors when alive too. Not every human being has this need and needs this artistic food. I'm calling artists people who are artists and people who are artists inside and need that kind of creativity on stage. If the people on the streets do not have this artistic inside or have not yet opened that artistic potential, they do not need theater or art at all. They know how to carry themselves using food, money, football, everything. I'm not talking about them snobbishly: if people see that they can carry on and get energy from nature, love, they get it. But the artistic person needs artistic food!

VD - Which is your theatre?

JA - For me it is the one which opens a door to leave one life and go to another world, another cosmos. A flight path, a "starting place". The theater is not the last station, but the first and then things go into some kind of orbit.

ligada ao ator, no tempo presente, em cena, impossível até mesmo de ser repetida! Que passa pela mediação do ator – artista - entre o texto e o público. Ela é tão distante do homem burguês, fruto do seu tempo que o Sistema precisou ser inventado para fazer emergir um outro tipo de agente: a individualidade artística do ator. O ator que faz a ação é mais próximo daquele que sonha Artaud...

Mas a confusão entre a ação do texto literário e a ação da cena, bem como uma história do teatro em uma perspectiva de valores iluministas (que novamente confundem texto e cena) – história que a francesa Dupont (2007) faz um contraponto - bem como todas as cortinas de fumaça sobre as interpenetrações éticas e estéticas do Sistema, são fatores que muitas vezes não nos permitem enxergar com nitidez esse grande legado de Stanislávski.

Uma ação pode estar na esfera do texto. Mas se um ator copiá-la, estará apenas ilustrando esse texto. Não é a ação cênica da Tradição Russa. Nosso trabalho, como pessoas da cena, é fazer um outro texto, o texto cênico, um texto de ações, elemento capaz de transposição do mundo do autor para o mundo da cena. E o ator é que faz essa metamorfose, é o tradutor entre essas linguagens artísticas. Em relação ao texto, devemos ter linguagem para fazer um diálogo e jamais uma ilustração – ou imitação - daquilo que o autor já propôs.

-

A ação, portanto, só pode ser realizada na materialidade da cena – e nem por isso ela é apenas física – e constela ação transversal e supertarefa, bem como a descoberta dos atores da ação correta por meio dos études. É ainda possibilitada pela comunhão profunda dos atores, em cena, que só acontece com verdadeira abertura no instante da criação. A verdadeira ação é irrepetível porque lida com todos os elementos da cena naquele momento e demanda um ator autor capaz de se realizar na matéria do teatro vivo. Para realizar a ação, o ator precisa se perceber sim no aqui, hoje e agora, com seus colegas – em processo de comunhão e irradiação - e em jogo ainda com os objetos do local físico onde está. E ainda assim, capaz de navegar, com a imaginação e sua posição de ator-jogador como ponte, entre dois mundos

CARNICKE (1998), TCHERKÁSSKI (2019) e SMELIANSKI (1999) nos contam que o regime soviético preferia a ênfase nas concretas “ações físicas” e gostaria de apagar da história os paradigmas tolstoístas e espirituais do Sistema. Sem os quais não se compreende a ideia de ação, num sentido mais amplo, de Stanislávski.

Ainda mais: não raro a falta de movimentos físicos deriva de uma intensa atividade interior, que é de particular importância na criação. O valor da arte é determinado pelo seu conteúdo espiritual. Por isso mudo um pouco a fórmula para dizer assim: no palco você tem que agir interna e externamente. Desta forma, cumpre-se uma das principais

bases da nossa escola: a atividade e o dinamismo da nossa criação cénica.⁶⁷⁸ (STANISLAVSKI, 2016a; p. 55).

Uma instância que, por todas as evidências - desde os documentos e formulações de Vakhtângov, à relação com o espaço, com o ensemble e a palavra - analiso que existe desde o Primeiro Estúdio e encontro amparo tanto em Benedetti (2005)⁶⁷⁹, como em Shevtsova (2020). Para a autora (2020; p. 169-179) as pesquisas de Stanislávski no último estúdio de Ópera e Arte Dramática, quando se fala do Método das Ações Físicas são inseparáveis de um trabalho na investigação no Estúdio de Ópera do Bolchói. Estúdio que ele mesmo dirige, inicialmente, de 1918 a 1922 (período dos encontros que cito na investigação); e a partir de 1924 quando retorna da turnê com o TAM.⁶⁸⁰ Com a ópera, Stanislávski buscava especialmente tornar a palavra veículo da ação, para cantores. Aqui lemos nos relatos dos encontros da atriz-cantora Antárova:

somente a precisão de cada fragmento do papel, mesmo o menor, pode evitar que você exagere e levá-lo à intuição. Você já sabe como analisar o papel, como sintetizar pouco a pouco todas as suas características, como encontrar a ação transversal e a supertarefa. Da mesma forma, divida seu papel em partes. Pesquise em cada parte o conteúdo que você pode declarar como um predicado. Ainda que a vida seja uma ação contínua, se cada minuto da vida de um homem for um "eu quero", você terá que expressar sua vontade pela palavra no pedaço de papel que lhe for oferecido.⁶⁸¹ (STANISLÁVSKI, 2012; p. 86)

Para Shevtsova, a ação é ligada ainda à questão da volição⁶⁸² a união dos 3 importantes eixos da vontade do ator: "...retorna Stanislávski ao seu ponto nas primeiras formulações do Sistema de que a vontade, o intelecto e o coração-alma convergem na realização de uma ação" (p. 173)⁶⁸³. Guardaremos para o recorte preferencial desta pesquisa a ação como uma convergência da vontade do ator, intelecto, alma-corção e corpo, no momento presente, mas...engendrada pelo inconsciente! Um presente transitório e profundamente ligado à

⁶⁷⁸ "Mas aún: no pocas veces la falta de movimientos físicos deriva de una intensa actividad interior, lo cual es de particular importancia en la creación. El valor del arte se determina por su contenido espiritual. Por esto cambio algo la formula para decirla así: em escena hay que actuar interna y externamente. De este modo se cumple una de las bases principales de nuestra escuela: la actividad y dinamismo de nuestra creación scénica".

⁶⁷⁹ Questão apresentada no início do capítulo anterior.

⁶⁸⁰ Em 1926, ele se torna o Estúdio Teatro de Ópera Stanislávski, e, em 1928, a Ópera Teatro Stanislávski. Em 1941, recebe o Nome de Academia de Música e Teatro de Moscou Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko.

⁶⁸¹ "...seule la précision des chaque fragment du rôle, même les plus petit, peut vous préserver du surjeu et vous mener vers l'intuition. Vous savez déjà comment analyser le rôle, comment synthetiser peu à peu toutes ses caractéristiques, comment trouver la action transversale et le superobjectif. De la même façon, diviser votre rôle en morceaux. Cherchez dans chaque morceau le contenu qui vous pouvez énoncer comme un prédicat. Même si la vie est une action continue, si chaque minute dans la vie de un homme est un `je veux`, vous devrez exprimer votre volonté par la parole dans le morceau de rôle qui vous est proposée".

⁶⁸² Sendo a vontade, no Sistema, um atributo da conexão espiritual, conforme já vimos, para a autora.

⁶⁸³ "The latter returns Stanislavski to his point in earlier formulatins of the System that the will, intelect and heart-soul converge in the doing of an action".

criatividade - num estado sofisticado de presença conectado à manifestação da individualidade criativa do artista e sua relação com a beleza.

Sobre o caminho da ação de transmitir tanto o mundo interno da obra como revelar o ator, bem como não ser feita de nenhum gesto desprovido de conteúdo espiritual, Stanislávski precisa:

...na ação é transmitida a alma do papel, tanto a experiência do artista quanto o mundo interno da obra... E o que é que na grande maioria dos casos se recebe (o público) de nós? Primeiro, muitas trivialidades, gestos descontrolados, movimentos nervosos e mecânicos. Tudo isso acontece muito mais no teatro do que na vida real.
⁶⁸⁴(STANISLÁVSKI, 2016a; p. 69)

A pesquisadora (SHEVTSOVA, 2020, p. 176) reflete ainda na linha de continuidade dada pelos études de Stanislávski nos primeiros anos do Sistema, exercícios buscando discurso e palavras livres, vindo das improvisações dos atores, que Sulerjítski também exercitava no Primeiro Estúdio "*buscando alcançar uma interconexão orgânica entre o `espiritual` e a vida `corporal` do papel*"⁶⁸⁵ e as experiências do Último Estúdio (1935-1938).

Por ser um dos conceitos profundamente ligado à experiência e, ao mesmo tempo, central, recorro ainda à Vassíliev que diz que o paradoxo da ação é que ele não pode ser descrita à priori, apenas feita no palco. Faremos uma síntese, retomando ideias e acrescentando provocações ouvidas em aulas: ela pode ser reconhecida, mas não nomeada. No trabalho com a análise-ação, por exemplo, pegamos algo do texto, as circunstâncias dadas, aceitamos algo dele e devolvemos algo. Tomamos aquilo que nos dê um impulso para agirmos em direção ao cumprimento de uma tarefa. A ação é tudo aquilo que eu preciso mobilizar – visível e invisível, consciente e inconsciente – para realizar essa tarefa. A tarefa pode ser nomeada, mas a ação é tudo aquilo que dentro de mim se move para realizar esta tarefa: algo possivelmente estranho até para quem faz.

Um parênteses: a ideia da tarefa (*zadacha*) mobiliza o ator e está ligada ao sentido de que ele deve fazer algo. Sharon Carnicke (1998) diz que Elizabeth Hapgood ao traduzir *zadacha* por objetivo criou um grande problema, alterando o foco da questão de Stanislávski: um objetivo é diferente de um problema e implica não em um impulso para a ação, mas o resultado

⁶⁸⁴ “...en la acción se transmite el alma del papel, tanto la vivência del artista como el mundo interno de la obra... Y qué es lo que em la imensa mayoría de los casos recibe de nosotros? Primeiro, gran cantidad de trivialidades, gestos no controlados, movimientos nervosos y mecânicos. Todo esto anunda mucho más em el teatro que en la vida real”.

⁶⁸⁵ “...intended to achieve an organic interconnection between the `spiritual` and the `corporal` life of the role”.

da ação. Para Carnicke, ainda tarefa (zadacha)⁶⁸⁶ e ação (deistvei) sintetizam o coração do Sistema de Stanislávski e por isso sua compreensão é fundamental: uma tarefa ou um problema requer que uma ação apropriada seja tomada para resolvê-lo enquanto o objetivo sugere um caminho para o eventual sucesso. A noção de problema é um dispositivo heurístico para o ator, um meio pelo qual o ator busca o caminho para a ação. Vassíliev insiste que é importante usarmos os nomes corretos que são aqueles que podem trazer o impulso certo ao ator e que isso não é uma questão menor. E provoca outras sutilezas entre tarefa e ação: *“Fazer uma sociedade feliz pode ser uma tarefa. Se vira objetivo, mata-se parte da sociedade que não seria feliz; Um casal se casa e quer ser feliz. Não é um objetivo, mas uma perspectiva. Pode ser tarefa, mas se vira objetivo, a relação vira um pesadelo.”* (informação verbal, 2011)⁶⁸⁷

Dos meus professores escutei ainda: a ação não pode ser decidida previamente, não vive na mente, tampouco é ligada ao senso comum e pede uma outra abordagem do trabalho: ela é mais difícil de se entender com mente cartesiana e é por isso que toda a problemática de uma outra educação é necessária para despertar o ator capaz de agir, aquele que tem sua verdadeira natureza liberada.⁶⁸⁸ Ação exige coragem criativa!

O porque estou fazendo algo, por exemplo, não seria uma boa pergunta para se chegar à ação, já que não leva a uma resposta sensível, mas puramente racional - não serve ao teatro. As ações não vivem na mente, no senso comum e por isso é muito difícil quando o ator é dominado por sua mente. Ela traz uma resposta ativa do ator, sua participação na vida.

Um ator não toma a decisão de fazer uma ação - ou fará uma imitação do que pensou, em cena. Ele toma as circunstâncias dadas (quando trabalhamos com o teatro de situação), aquilo lhe dá um impulso que se realiza no jogo e depois ele analisa o que fez. A. Tchekhov, e sua necessidade de ação interna foi um grande aliado dos diretores-pedagogos russos, como veremos no próximo capítulo, em que buscaremos mais elementos para tornar nítidas estas ideias. A ação, na escola tradicional russa pode se expressar em muitas linhas- linha física,

⁶⁸⁶ MCCAW, em Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski. Routledge: London, 2015 nos traz ainda contribuições significativas sobre o tema. Desdobra os termos de Bakhtin zan, zadan e zadanie, bem como como zadacha, na raiz verbal “dar”. Zadacha seria o que é dado a pessoa a fazer. **Diz que** Bakhtin não define a ação, conceito importante para ele, mas diz que cada pessoa deve agir a partir de seu lugar e essa é sua maior obrigação. “O que pode ser feito por mim não pode ser feito por mais ninguém”. Uma ação é performada uma única vez. Sempre! Uma ação realizada concentra, correlata - e no tempo presente - o coletivo e o individual, o real e o ideal, é grande um evento, irrepitível que opera em muitas camadas: física, emocional e cognitiva. E é precisamente o que pode acontecer no teatro- um momento individual e coletivo de compartilhamento.

⁶⁸⁷ Anotações de aulas no Instituto Grotowski, na Polônia, 2011.

⁶⁸⁸ Vassíliev chega a provocar que em países sem a cultura do sagrado é difícil que o teatro compreenda a ação e pelo campo ético que a engendrou podemos entender isso melhor...

emocional (fala nos silêncios), verbal. Linhas que permitem mover a cena. Mas aquilo que a move é imaterial.

A ação é o problema a ser transposto, como uma equação matemática que o aluno vem à lousa e busca resolver, sem saber como, mas se colocando diante da sua equação, no palco.

Como *o quê* a ação evoca é um ponto fundamental nesta abordagem – ou, de maneira prática, o caminho interior que leva Trieplov ao suicídio na Gaivota é mais importante que o ato em si, ela sempre nos remete, por sua presença no palco, a um campo ético ligado à própria existência da peça. A ideia de ação, que muitas vezes instiga o espectador a sentir e imaginar e cocriar aquilo que está escondido no texto como impulso e ideia que originou a criação, é um dos elementos da comunhão palco e plateia. Assim, tanto o ator é convidado a ser artista como, através de si, a estimular a poética da plateia, único elemento capaz de unir uma sala: a sensação da comunhão de uma criação conjunta, do compartilhamento de uma experiência. Neste sentido aponto aspectos do trabalho de Stanislávski e do Primeiro Estúdio pouco compreendidos e que, de muitas maneiras, antecipam questões mais presentes no teatro décadas depois. A ação nasce do texto – mundo ficcional – e do ator – elemento humano: por isto tem um caráter híbrido, de borda entre dois mundos: o visível e o invisível. Ou...o espiritual e o material?⁶⁸⁹

-

A ação conecta ainda diferentes elementos do trabalho do ator sobre si mesmo e sobre o papel, especialmente a busca de sua individualidade criativa.

O diálogo com o tolstoísmo e questões éticas ligadas aos elementos espiritualistas são tão inseparáveis das bases do Sistema que sua omissão - um projeto de apagamento da história feito pelo Regime Soviético - tornou muito difícil o seu pleno entendimento e a possibilidade de diálogos profundos com as delicadas interrelações dos elementos deste universo inteiro. Se a ação, portanto, é o elemento fundamental de linguagem aberta pelo Sistema e Stanislávski sempre buscou liberar a criatividade do ator... quem é capaz de fazer a ação? O homem dentro do ator? Não: por isto é necessário um Sistema. Porque não é qualquer um que realiza a ação! Mas especialmente, boa parte da ação vem da individualidade artística do ator: a parte criativa dentro de si e que precisa ser despertada! É ela que faz a ponte com a imagem do autor (o personagem) e as sínteses necessárias entre a supertarefa da obra e a super supertarefa do ator para gerar os impulsos capazes de realizar as tarefas exigidas por cada cena e que levam ao evento principal da peça. Com o caminho realizado com Vakhtângov e M. Tchekhov talvez possamos entender melhor esta ideia, apresentada no capítulo 1, por meio de Vassíliev.

⁶⁸⁹ Reforço que falo de ação cênica na concepção da tradição de Stanislávski e não de ação física, um nome que nenhum dos meus mestres jamais usou para esta ideia.

Nas formulações do Estúdio de Ópera do Bolschói, Stanislávski diz que emergiria no palco, como resultado da ação cênica, uma entidade nova: o *homem-papel*, uma relação dialógica entre mundo visível e invisível; realidade da vida e ficção:

...é a união perfeita dessas visões interiores e do ambiente exterior que ele tem diante dos olhos no palco. A partir desse momento, a figura do próprio artista e sua personalidade desaparecem. Eles parecem subitamente esquecidos. Surgem então movimentos totalmente diferentes, nos quais flui um novo 'eu'. É novo para mim, é a pessoa que mais quero bem, aquele a quem dou o primeiro lugar na minha existência, colocando-me de lado para servi-la com todas as minhas energias e todas as minhas alegrias, ou seja, vivendo para ela. Eu não vivo a vida desse ser (o homem do meu papel) porque gosto de tal fase nele. Sou grato a ele pela nova vida em que vivo sendo ele porque minha própria vida – uma linha incansável de criação – não se quebrou, não terminou com minha transformação em homem-papel. Foi enriquecido ao tecer novos elos criativos com o que existe antes da minha existência como homem-papel e o que existirá depois.⁶⁹⁰ (STANISLÁVSKI, 2012, p. 173)

Essa entidade que aparece como fruto da ação cênica - o *homem-papel* que tem tanto do mundo do autor como do ator – é a instância que, num teatro de estruturas dramáticas, amalgamada pelo subconsciente transforma o texto literário no cênico. Olhando por este aspecto, M. Tchekhov e suas formulações dos EUs do ator e, especialmente, do *segundo ator* dentro de nós que cria em estreita relação com a imagem do autor, é uma das que descortinam aspectos nem sempre percebidos do próprio Sistema: a importância de despertar uma segunda natureza dentro do aprendiz. Um verdadeiro outro *eu* - estético - dentro de nós, de parentesco com o mundo da arte e que é o *eu* do ator capaz de agir em cena: fazendo a necessária síntese entre as necessidades da supertarefa e a alma do ator, sendo ponte criativa entre autor e público. A ação é o processo de nascimento deste eu: o homem-papel. Um filho do mundo da arte e do ator e, que por sua vez, educa a própria individualidade criativa do ator.

⁶⁹⁰ “...c'est l'union parfait de ces visions intérieur et de l'environnement extérieur qu'il a devant les yeux sur scène. De ce moment-là, la figure de l'artiste lui-même et sa personnalité s'effacent. Elles semblent soudain oublié. Surgissent alors de mouvement totalement différents, dans laquelle se déverse un nouveau `moi`. C'est nouveau moi elle a personne qui m'est la plus chère, celle à qui je cède la première place dans mon existence, em me mettant em retrait pour la servir avec toute mon énergie et tout ma joie, c'est-à-dire en vivant pour elle. Je ne vis pas la vie de cet être (le homme de mon rôle) parce que j'aime en lui telle phase. Je suis lui reconnaissante de la nouvelle vie qui je vis en étant lui car ma propre vie - une ligne de création infatigable – ne s'est pas rompu, ne s'est pas terminé avec ma transformation en homme-rôle. Elle s'est enrichie em tissent de nouveaux liens créateurs avec ce qui existe avant mon existence d'homme-role et ce qui existera après”.

3.3.1 Individualidade artística ou criativa & a ação

O universo dos textos teatrais pede uma perspectiva para além de um ator regido apenas pelos costumes culturais de seu tempo. Vassíliev (1997) sustenta que este é um ponto importantíssimo da escola russa: o desenvolvimento da individualidade artística do ator, a descoberta do artista em si. E sua conseqüente transformação pelo mundo da arte.

A individualidade artística é uma ideia geradora fundamental para os desdobramentos do Sistema que acontecem no século XX e, especialmente para o teatro de estruturas lúdicas. Sem a sua justa compreensão e sua relação com a ação, não entendemos como o ator do começo de Stanislávski vai se tornando também um ator capaz de jogar com estruturas não dramáticas. E com uma linguagem que nenhuma outra tradição teatral deu ao pobre ator do fim do século XX que se vê em meios às fortes exigências estéticas de um teatro performativo, em outros países, praticamente desamparado e contando sobretudo com seu “talento”⁶⁹¹...

Vassiliev no primeiro capítulo (1999, p. 181), resgatando as ideias de Stanislávski e de seu teatro de arte nos traz a chave que a individualidade artística do ator é quem faz a ação. Nossa reflexão sobre o Sistema, recolocando seus elementos no lugar, pensa que essa é uma premissa implícita nele desde o Primeiro Estúdio. Esta individualidade artística se enriquece e se abre (idealmente) durante a vida toda de um ator e pode precisar de estímulos, novos repertórios, provocações para florescer de tempos em tempos, num exemplo de entrelaçamento de todos os elementos do Sistema: seu desenvolvimento está profundamente ligado à ideia de formação permanente para o ator.

Um sistema que ao colocar o ator como foco de pesquisa – individualidade versus personalidade e ao trabalhar com material humano, se aproxima de estudos de uma psicologia do artista-criador. Sendo o ator o meio expressivo mais importante para o Sistema, ele também deve ser trabalhado como um objeto de arte, cultivado até florescer seu pleno potencial por meio da concentrada carga estética de personagens e ideias das obras por um lado e experiências práticas, exercícios que permitam manifestações concretas destas energias por meio de ações. O Sistema é ainda a primeira abordagem que considera a psique do ator, de maneira mais ampla - como elemento passível de enriquecimento através de trabalho. Menos por adicionar conteúdos, mas especialmente, através da possibilidade de limpar o ator de bloqueios de sua cultura e de entrar em contato com uma parte de si mesmo com mais consciência do que

⁶⁹¹ É significativo que uma obra referência como a de Lehmann (2007), *O Teatro Pós-Dramático* que aborda tantos aspectos de uma cena ocontemporânea...praticamente não fale do ator e nada sobre sua preparação para esta cena.

normalmente a sua personalidade do dia-a-dia. O processo pedagógico associado ainda à ideia de reminiscência de Platão (Diálogo de Mênon).

Nos desdobramentos do Sistema ao longo do século XX, há inclusive caminhos pedagógicos bem traçados para o despertar da individualidade criativa do ator. Para Vassíliev, o estudante, como produto de seu meio, numa cultura centrada na personalidade, não pode tocar nos grandes temas da arte a não ser com uma perspectiva pessoal. Para despertar sua individualidade artística, é necessário colocar em marcha um gatilho. Uma análise voltada para a prática do jogo cênico!

Que tipo de análise é esta – que não é uma análise literária - e como ela se desdobra num Método sintetizado por Maria Knebel – a Análise-Ação e os Études - a partir do legado de seus professores: Stanislávski, M. Tchekhov e Nemirôvitch-Dântchenko, vamos compreender melhor no próximo capítulo. Como é uma análise voltada para criar um texto cênico - e a natureza do autor e do ator são diferentes, essa análise deve provocar nossa turbulência interior, movimento interno. Uma análise feita nos joelhos, uma expressão da tradição pedagógica russa. Anatoli Éfros (2019, p. 40-41), importante herdeiro desta tradição confessa sua prática: *“É preciso treinar a si mesmo para não conduzir os ensaios de forma sedentária. Estou quase sempre de pé e os atores também. É estranho, mas a verdade está ‘nos pés’. Um ator deve entender tudo com seu corpo...análise e étude não devem existir separadamente.”*⁶⁹²

Uma abordagem que vem sendo o grande impulsionador da Tradição Pedagógica Russa ao longo do último século, especialmente nos primeiros anos de descoberta da Individualidade Criativa do ator e desenvolvimento de linguagem cênica. Nele, o trabalho pedagógico e de direção é criar as condições corretas para que a criatividade do ator emerja. Uma vez que existam as condições corretas, é necessário fé no poder gerador do inconsciente ou na alma do artista e no próprio processo inefável da criatividade humana que acontece e se manifesta.

A individualidade artística do aluno é despertada pelo mundo da arte - sendo o pedagogo uma espécie de parteira, num processo de maiêutica: não o obstetra que induz o nascimento pela cesárea, mas alguém que busca fornecer as melhores condições para que o aluno-ator realize e volte a realizar o parto contínuo de si mesmo - e a prática de transpor o universo ficcional para a materialidade do palco, através de études: *“esta tradição torna-se o intermediário entre o eu autêntico e o outro eu, que é o do futuro artista, portador de um estilo*

⁶⁹² “It is necessary to train oneself not to conduct rehearsals in a sedentary manner. I am almost always on my feet and the actors, too. It’s strange, but truth is ‘in the feet’. An actor must understand everything with his body...analyse and études must not exist separately”.

definido”.⁶⁹³ (VASSÍLIEV, 1997, p. 295) E ele reconhece: se tem alguém que sabe fazer isso é Maria Knébel!

-

Nestes últimos dois capítulos, buscamos apresentar um caminho de como inspirações éticas espirituais, desenvolvidas com originalidade não só por Stanislávski, mas também pelos seus inúmeros colaboradores, podem ter impulsionado elementos práticos fundamentais do Sistema, como as complexas relações ator-papel, as ideias de supertarefa, super supertarefa – ou os diálogos entre as ideias do autor e o próprio motivo que levou o ator ao teatro, bem como a importância do público como instância criativa da cena. Estas ideias expostas, nos limites deste texto, me permitiram traçar um caminho para a ação cênica como aquilo que faz a individualidade criativa do ator em diálogo com o autor e que deve agir sobre a própria criatividade do público!

Para Stanislavski, a inspiração é aquele momento em que tudo roda (a 'cabeça gira'), quando a perda da autoconsciência permite a passagem para outro estado, a posseção pelo personagem. O ator se reencarna por irradiação. O ator se liberta (relaxa), se purifica (ele se "limpa" antes de cada ensaio) para alcançar um estado original, natural, talvez em uma sensação panteísta de dissolução no universo. Não é redescobrir a pureza original do EU SOU ('ya esm': este antigo termo eslavo usado na liturgia ortodoxa foi mantido por Stanislavski para designar o sobre-eu, a essência) que o ator Stanislavskiano será capaz de se colocar no estado criativo: deixar seu "eu" para criar a personagem (*obraz*)⁶⁹⁴. O termo também designa o ícone em russo, mas o personagem não é também uma criatura, feita à imagem de Deus? Entretanto, devemos ter cuidado para não fazer uma amálgama redutora entre a preparação do ator stanislavskiano e a prática religiosa. As convergências são limitadas a equivalentes metafóricos e aos processos de trabalho eficazes. A conversão não é, de forma alguma, necessária. O teatro, Stanislavski escreveu por volta de 1909, "incita à oração". Tanto melhor. Mas não nos tome por padres. Nós somos artistas. Nós jogamos.⁶⁹⁵ (AUTHANT-MATHIEU; 2007b; p. 29)

⁶⁹³“ Cette tradition devient l’internédiaire entre le moi authentique et un autre moi, qui est celui du future artiste ayant un style défini”.

⁶⁹⁴ A palavra designa imagem e personagem, repetimos.

⁶⁹⁵ “Pour Stanislavski, l’inspiration est ce moment où tout vacille (la « tête vous tourne »), où la perte de conscience de soi permet le passage à un autre état, la possession par le personnage. L’acteur se réincarne en rayonnant. Le comédien se libère (se décontracte), se purifie (il fait sa « toilette » avant chaque répétition) pour atteindre un état originel, naturel, peut-être dans une sensation panthéiste de dissolution dans l’univers. N’est-ce pas en retrouvant la pureté originelle du JE SUIS (ja esm ' : ce terme de vieux slavon utilisé dans la liturgie orthodoxe a été conservé par Stanislavski pour désigner le sur-moi, l’essence) que l’acteur stanislavskien pourra se mettre dans l’état créateur: quitter son « moi » pour créer le personnage (*obraz*). Le terme désigne aussi en russe l’icône, mais le personnage n’est-il pas aussi une créature, faite à l’image de Dieu? Nous nous garderons cependant de procéder à un amalgame réducteur entre la préparation de l’acteur stanislavskien et la pratique religieuse. Les convergences se limitent à des équivalents métaphoriques et à des processus de travail efficaces. La conversion n’est en aucun cas requise. Le théâtre, écrit Stanislavski vers 1909, « incite à la prière. Tant mieux. Mais ne nous prenez pas pour des prêtres. Nous sommes des artistes. Nous jouons”.

Inspirações espiritualistas, mas prática assentada em exercícios concretos, e um trabalho sistemático na construção da linguagem de cena e da pedagogia teatral. ética que virou teatro!

Isto é traduzido de uma forma "psicofísica": "círculo" de atenção; continuidade do movimento, "toilette do ator" - revisão dos "elementos da sensação de si cênica" - visualização, desdobramento. A percepção é a condição para a ação, a "criação do espírito humano" e "do corpo humano" do papel. É uma forma de teurgia através do aparecimento de um novo ser - o "homem-papel". Este ato, na origem da comunidade artística, é também individual: o objetivo dos Stanislavskianos é fazer emergir uma personalidade cênica. Mas estamos longe de uma seita. Dois fatos sinalizam a separação: 1. uma comunidade artística construída sobre princípios universais; 2. o rigor de um método de trabalho com o seu vocabulário e procedimentos. (POLIAKOV, 2020)⁶⁹⁶

Stanislávski sobrevive à sua primeira geração de discípulos que acomodaram o sistema à sua visão pessoal, mas que defenderam especialmente uma ética da pesquisa coletiva. A última década da vida de Stanislavski é dedicada a formação de uma segunda geração de discípulos e a lutar contra a paralisação do seu sistema seja pelo combate em nome do materialismo dialético ou sua canonização em nome do materialismo dialético.

No último estúdio de Stanislávski, o Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-38), Maria Knebel é chamada para trabalhar “o verbo na arte do ator” (ou a ação verbal, posteriormente para os pedagogos russos do fim do século). Um trabalho delicado, fundamental, que concilia e faz sínteses entre vários períodos da vida criativa do TAM e dos estúdios: constelando o conhecimento ético e estético do Sistema. Aqui Knebel que deve “ensinar aprendendo”, uma rara mulher diretora-pedagoga do século XX russo, faz as sonhadas sínteses fundamentais para o teatro e a pedagogia do futuro.

⁶⁹⁶ “...ela se traduit de façon « psychophysique » : « *cercle* » d’*attention* ; continuité du mouvement, « toilette de l’acteur » – passage en revue des « éléments de la sensation de soi scénique » – visualisation, dédoublement. La perception est la condition de l’action, « création de l’esprit humain » et « du corps humain » du rôle. C’est une forme de *théurgie* par apparition d’un être nouveau – « l’homme-rôle ». Cet acte, à l’origine de la communauté artistique, est aussi individuel : le but des stanislavskiens est de faire émerger une *personnalité* scénique. Nous sommes loin d’une secte. Deux données signalent l’écart : 1. *une communauté artistique* en construction sur des principes universels ; 2. la rigueur d’*une méthode de travail* avec son vocabulaire et ses procédures”.

CAPÍTULO 4 - DO TEXTO À CENA POR UM NOVO-VELHO CAMINHO

Este capítulo pretende refletir sobre as ricas relações entre literatura e teatro russo, que impulsionaram o desenvolvimento da cena e da pedagogia teatral a partir do século XX.

Sabemos que particularidades da cena soviética influenciada por Stanislávski nos permitem pensar numa estreita parceria entre o ator, autor e o diretor-pedagogo, visando ativar a criatividade também do público. Pelo caminho da pedagogia do ator, inaugura os laboratórios teatrais e fomenta ainda o desenvolvimento de linguagem para a cena teatral. Mas há ainda um elemento que nos parece fundamental – o papel do texto teatral e do uso de conhecimentos e elementos típicos da literatura no estímulo ao ator e na criação de uma linguagem...para a cena! Esse diálogo teatro e literatura na formação do ator e no impulsionamento da linguagem cênica se potencializou ainda com o desenvolvimento do Método da Análise através da Ação a partir dos legados todos do Sistema e seus colaboradores e, especialmente, pelas contribuições únicas de Maria Knebel. A diretora-pedagoga realiza sínteses importantes, com o seu trabalho, entre seus principais professores: Stanislávski e Mickhael Tchekhov. Mas também Nemirôvitch-Dântchenko, de quem foi ainda assistente de direção no TAM.

Uma tarefa mais complicada, haja visto a tensão de Stanislávski e Nemirôvitch-Dântchenko no TAM. Mas, apesar dos problemas entre Stanislávski e ele, e disputas cada vez mais conhecidas, não podemos esquecer que a parceria de ambos foi responsável pela direção do Teatro de Arte de Moscou por quarenta anos atravessando período de evoluções, guerras, exílios, censuras, lutas políticas e estéticas. E mesmo a *`consagração oficial stalinista, talvez mais perigosas ainda para seus ideais artísticos: uma das razões que mantiveram Stanislávski afastado de seu próprio teatro nos últimos anos de sua vida*⁶⁹⁷ (POLIAKOV, 2015; p. 7). Assim, buscaremos trazer importantes contribuições de Nemirôvitch-Dântchenko (N.D) ao corpo de conhecimentos do Sistema.

Knebel não se conformava com o fato de que a experiência e os desdobramentos das teorias de Nemirôvitch-Dântchenko não recebessem atenção suficiente e fossem mal estudados. Tinha certeza que o legado deste mestre era imprescindível para o ensino dos jovens. Assim, fazia de tudo para que os estudantes sentissem a atmosfera viva que experienciava nos ensaios do mestre. (SHAPIRO, 2016, p. 304)

⁶⁹⁷ “Jusqu`à la consécration officielle stalinienne, peut-être plus dangeeuse encore pour leurs idéaux artistiques: c'est l'une des raisons qui ont tenu Stanislavski éloigné de son propre théâtre dans les dernières années de sa vie”.

Nos guiará especialmente o trabalho continuado de Maria Knébel e seus alunos ao longo de boa parte do século XX, nos anos de fechamento do regime soviético. Mas – fazendo uma espécie de eco à própria pergunta de Maria Knebel (2016, p. 139) porque exatamente agora que falamos da ação voltamos para o texto? Konstantin Serguêievitch jamais deixou de ter como busca a *“vida do espírito” do papel, à qual a “vida do corpo” não pode deixar de responder*...e porque a análise pela ação, a abordagem de trabalho que Knebel sintetizou e transmitiu, constelando muitos elementos do Sistema, tem o texto como primeira fonte de energia para o ator: *“Porque o início da análise ativa é a desmontagem da peça, a “exploração mental”* (KNEBEL, 2016, p. 139).

A análise, uma palavra russa que traz o sentido de desmontagem - *razbor* - é um processo criativo em muitas camadas feito especialmente pelo diretor pedagogo e os atores, que envolve um processo criativo amplo de diálogo com o material do autor. Poliakov (2006, p. 130) chega a definir: *“mais que uma interpretação, é uma construção do texto, uma análise para o jogo (igrovoj razbor, igrovoj analiz), para a ação.”*⁶⁹⁸ Uma desmontagem do texto literário que permite a construção então do texto cênico. Um dos instrumentos mais importantes do trabalho do diretor-pedagogo, através dela abrimos imagens e nos deixamos atravessar – sensivelmente, porque é uma análise não feita só para o intelecto, e até, mesmo, esteticamente, haja visto as experiências de alta carga estética que vivenciei com meus professores e também com meus alunos neste processo. Com ela nos preenchemos de uma carga energética capaz de explodir em cena, ao mesmo tempo em que localizamos os elementos que impulsionam a ação e desenvolvem a individualidade artística do ator. Como este trabalho visa estimular a poética dos atores, entendemos que é um processo artístico por si mesmo, fornecendo um banquete de imagens que estimulam o trabalho inconsciente do ator na descoberta das ações cênicas no aqui e agora, um diálogo complexo entre ator e autor que coloca o ator na condição de criador, junto com o autor. O étude é o processo por meio do qual estas ações são investigadas.

Finalmente, vamos apresentar em que medidas o trabalho de sucessores de Stanislávski via Knebel, como Anatoli Éfros, é importante para desenvolver esta prática, num período fecundo para o teatro russo, que são os anos de 1960 e 1970. Inspirados especialmente pelo mesmo autor russo que no início do século já havia impulsionado desdobramentos da linguagem teatral: A. Tchekhov. Uma época em que o teatro soviético se reencontra com os elementos que permitiram seu florescimento: as comunidades artísticas, o Sistema, e um diálogo fecundo com o texto literário na busca de linguagem e impulsos para a cena.

⁶⁹⁸ “Plus q'une interprétation, c'est une construction du texte, une analyse pour le jeu (igrovoj razbor, igrovoj analiz), pour l'action”.

4.1 O texto como amigo da cena... ou um diálogo entre iguais

Se na virada do século XX para o XXI existem inúmeras referências sobre a cena “pós-dramática” ou o `teatro performativo` especialmente em suas tensões com o texto, uso de tecnologias e recursos técnicos como aliados do encenador e um diálogo estreito com as artes visuais, relativamente pouco material se encontra sobre o ator e caminhos nos quais este ator se desenvolve como criador numa cena de vanguarda.

PICON-VALLIN (2006, p. 72) quando reflete sobre a arte da encenação no século XX, o “*século do diretor*”, sublinha as experiências em que “*a encenação põe em risco o texto de teatro, e, mais radicalmente, esse risco poderá acarretar até a supressão do texto, e sugerir a possibilidade de um teatro sem texto.*” RYNGAERT (1996, p. 6) diz que “*quando a encenação se torna toda poderosa, a natureza do texto perde em sua importância. Durante duas décadas, grosso modo dos anos 60 aos 80, o espetáculo prevaleceu sobre o texto. A teatralidade foi buscada fora da escrita teatral.*” Para fugir de uma “*ilustração do texto*”, ou qualquer “*redundância*”, então:

A encenação moderna tem cada vez mais assumido o que pertence à ordem do “agir”, fazendo com que a personagem execute várias tarefas na representação, mesmo que estas não tenham ligação direta com o que é dito. Não é raro vermos espetáculos nos quais uma personagem se entrega a um longo monólogo, ao mesmo tempo que executa trabalho de limpeza ou de cozinha, sem relação visível com o discurso. (Ibid, p. 10)

Uma certa concepção do agir, que aceita o tal “*trabalho de limpeza ou cozinha*” num “*longo monólogo... sem relação alguma... com o discurso*” é completamente alheia aos pressupostos éticos e estéticos da ação no Sistema – que envolve uma relação integral do ator com todos os elementos da cena. A relação ator--monólogo descrita por Ryngaert não pode ser mais distante daquela proposta por esta tradição, que demanda a constelação de elementos teórico-práticos. Há um abismo ético e estético entre ideias aceitas em boa parte do teatro ocidental e a tradição artística-pedagógica do teatro russo que pode confundir um leitor menos atento. Quando falamos de ação e texto, estamos falando de um binômio diferentes nestes dois universos.

Para Artaud, o teatro europeu é ligado ao texto e por ele limitado. “*Para nós, no teatro, a Palavra é tudo e fora dela não há saída; o teatro é um ramo da literatura.*” (ARTAUD, 1999, p. 90).

Se a tensão texto e encenação foi uma das mais marcantes no século passado, com diretores ocidentais que chegaram a negar o texto ou transformá-lo em mero pretexto para a

encenação que se afirma todo-poderosa, com atores subservientes de um diretor-criador absoluto da cena, vemos na Rússia uma encenação cada vez mais forte exatamente por apostar em dois parceiros do diretor preteridos por grande parte da cena contemporânea de outros países: o texto e o ator...

Dupont (2007) nos ajuda a desatar esse nó e apresenta uma outra via de análise da história do teatro: o século do diretor não representou nenhuma ruptura em relação ao modelo iluminista do teatro dramático, burguês e aristotélico, subserviente ao texto, que começa em meados do século XVIII e tem a obra de Diderot como um dos gatilhos. No seu trabalho, que envolve novos paradigmas numa perspectiva alternativa da leitura da história do teatro recente para além das mais difundidas: como as da crise do drama (Szondi, 2001); de teatro pós-dramático (Lehmann, 2002), ou mesmo do teatro performativo (Féral; 2008), a irrupção do encenador é nada mais que uma continuidade, sob nova roupagem, do mesmo teatro, profundamente marcado por uma leitura, soberana, e ligada ao apagamento que Aristóteles teria feito dos “*elementos teatrais*” do teatro.

Aristóteles teria sido o vampiro que desteatralizou e desencantou o teatro, tendo sido, em seu tempo, *A Poética* - fundamento do teatro renascentista europeu que influenciou tantos outros países - um livro chave numa guerra cultural da antiguidade contra o teatro tradicional, de origem espiritual. Aristóteles teria então inventado o teatro literário, austero, sem corpo, sem festa, sem deus, sem caos, sem êxtase, império da razão, cada vez mais forte depois do século XVIII, com Diderot⁶⁹⁹ e Goldoni *que “afugenta o Arlequim e as arlequinadas”* e faz as máscaras caírem.⁷⁰⁰

A segunda revolução aristotélica, a do século XIX, é marcada pela irrupção do encenador, que toma o lugar do diretor de palco, antes um simples técnico do espetáculo. Esse encenador, como bom aprendiz de Aristóteles, faz `uma leitura` da peça, ou seja, do texto, a fim de compreender a história e deduzir dela uma representação que seja a interpretação espetacular desse texto, dando início assim a uma semiologia da atuação dos atores, do figurino, da música e do cenário. Ele cria um mundo sobre o palco. Vêm então a sacralização definitiva do texto e, logo, a semiologia do espetáculo que irá estender a postura de leitor ao espectador. O encenador irá compor, ele também, um texto, a encenação, destinada a ser `lida` pelo público. Essa segunda revolução não anula a precedente, mas se soma a ela. Tampouco saímos disso. A terceira revolução aristotélica é aquela, no século XX, do distanciamento brechtiano, com seu corolário: a promoção da `fábula`. É a era da narrativa, da tirania do mythos. Essa terceira revolução não anula a precedente, mas se soma a ela. Tampouco saímos disso.

Mesmo que existam hoje em dia formas de teatro pós dramático, elas se apresentam como transgressivas, agressivas portanto, para com um público ao qual, contra qualquer expectativa, elas se impõem...e mesmo quando algumas buscam reconectar-se com teatros tradicionais, pertencentes a outros espaços geográficos ou históricos,

⁶⁹⁹ Retomamos e desenvolvemos ideias já apresentadas no fim do capítulo 3.

⁷⁰⁰ Ibid, p. 56.

não fazem mais que emprestar figurinos, técnicas de interpretação, ritmos musicais que não passam de fetiches do exotismo. Não criam uma tradição nova. Nisso, os teatros pós-dramáticos permanecem aristotélicos. (DUPONT, 2007, p. 57)

Nesta abordagem, um teatro verdadeiramente pós-aristotélico não pode ser outra coisa que um teatro popular, que produza uma comunhão, sensual, em cena, unindo todos os eixos de realização deste teatro: *o acontecimento espetacular seria a manifestação emocional de uma cultura das palavras e das imagens, da música e do palco, das vozes e dos corpos, comum aqui e agora aos autores, encenadores, atores e espectadores*. (Ibid, Ibidem).

Vamos retomar aqui a surpreendente reflexão de Stanislávski (1997, p 26), no começo do século XX (1908) que apresenta uma visão de teatro em diálogo com a de Dupont sobre o teatro ser sobre ação, aquilo que o público quer ver em cena. Os dramaturgos arcaicos sabiam disso e este conhecimento teria se perdido!

... os primeiros dramaturgos eram filhos do teatro, os contemporâneos são estranhos ao teatro. Os escritores da época entenderam as exigências do teatro, entenderam que o público quer *ver* o ator, não ouvi-lo⁷⁰¹. (a visão – é o sentido mais sofisticado do homem). A primeira coisa que o ator encontra - são mil olhos. O poeta contemporâneo só sabe atingir a escuta do público. O público vem para ver a peça, não para ouvi-la. O público não mudou. Hoje o trabalho não é mais a interação entre personagens, cores, etc. Temos a palavra ou a ação.⁷⁰²

Já refletimos no capítulo passado como a descoberta da ação, a partir de impulsos do texto transpostos para a cena pela mediação do ator, cria um acontecimento artístico no palco. E como o Sistema, ao buscar elementos para a educação do ator, acaba criando, ainda, uma linguagem de cena, típica de atores e diretores e capaz de dialogar em pé de igualdade com o texto. De artista criador – o autor. Para artista criador – o ator. Em parceria com o artista-diretor-pedagogo.

Apostando no ator como criador e pela natureza de sua arte - a ação no momento presente e algo que se faz em plena comunhão com o público - Stanislávski eleva o status do

⁷⁰¹ STANISLÁVSKI (2016b, p. 141-214), no capítulo sobre fala cênica, desenvolve estas ideias apresentadas desde os primeiros cadernos e também realiza exercícios para que os atores vejam a palavra e não a escutem.

⁷⁰² “L'action a le même rapport à l'art du théâtre que la ligne à la peinture, ou la mélodie à la musique (c'est-à-dire que l'action est l'essentiel, le reste ne fait qu'ajouter, colorier)... un poème dramatique et un drame – sont de choses différents. Le poème c'est pour la recitation, le drama – pour l'action. Pour un poème, le geste n'est pas nécessaire, pour un drame il est indispensable. Le père de l'auteur dramatique était un danseur et non un poète...les premiers auteurs dramatiques furent les enfants du théâtre, les contemporains sont étrangers au théâtre. Les écrivains de l'époque comprenaient les exigences du théâtre, ils comprenaient, que le public désire *voir* l'acteur, non l'écouter. (la vue – est le sense le plus sophistiqué de l'homme). La première chose à laquelle l'acteur se heurte - c'est mille yeux. Le poète contemporain ne sait qu'atteindre l'ouïe du public. Le public vient pour voir la pièce, non pour l'entendre. Le public n'est pas changé. Aujourd'hui l'oeuvre n'est plus l'interaction entre des personnages, des couleurs, etc. On a bien la parole ou bien l'action”.

ator e liberta o teatro da mera ilustração de um texto. De maneira curiosa, temos um teatro pré-aristotélico, na Grécia, com um ator-sacerdote e uma cena artística. E no século XX, por caminhos de reconexão entre teatro e espiritualidade, a criação de procedimentos concretos para um ator capaz de ter linguagem de cena.

O Sistema prepara o ator para o ápice de sua arte: a capacidade de realizar uma ação criativa, no tempo presente, transmitindo o mundo do autor - não só sua palavra, mas a energia por trás dela - de uma forma única, através de si e em comunhão com a platéia:

Ao dizer que o resultado final da arte do ator é a criação de uma ação verdadeiramente produtiva, estreitamente ligada à concepção íntima e profunda da peça, Stanislávski toca na essência da arte cênica. Teatro é ação e tudo o que acontece em cena é sempre ação, ou seja, uma expressão ativa do pensamento, da ideia íntima, uma transmissão ativa e atuante dessa ideia ao espectador. A arte dramática é uma arte sintética, mas, na concepção de Stanislávski, a palavra permanece sempre como o principal e decisivo meio de impacto ativo (*vozdéistvovat*). Ação verbal – eis o que torna o teatro dramático uma das mais fortes e emocionantes atividades artísticas do ser humano. (KNEBEL, 2016, p. 122)

Vamos buscar traçar caminhos de outras relações ricas com a palavra, que impulsionaram a linguagem da cena e da pedagogia russa.

-

Stanislávski, que no começo de sua *Vida na Arte* confessa que, como diretor iniciante, acreditava num poder soberano do diretor sobre a configuração cênica “*naquela ocasião eu pensava sinceramente que era possível ordenar aos outros viverem e sentirem segundo ordem alheia*” (1989, p. 278) se transforma, em um longo percurso, num diretor-pedagogo que sintetiza uma nova abordagem do trabalho do ator, cuja “*pedra angular é a autonomia criativa do ator*”. (Knebel, 2016, p. 135). Isso se dá por um profundo diálogo com a literatura russa que alimenta a criação de uma linguagem para o ator!

Para Stanislávski e seus colaboradores, a palavra é central. Mas ao invés da instância antimaginativa do teatro, como critica Artaud, é uma palavra constelação de sentidos, carga que explode no palco - não a palavra só do autor, mas a mediada pelo ator, no processo da ação verbal. Maria Knebel (2016, p. 115) diz que “*A arte dramática é uma arte complexa, que guarda em si uma série de componentes. O mais importante deles é a palavra, que atinge diretamente o espectador e age sobre ele*”. Stanislávski confirma as críticas às maneiras como o teatro, normalmente, se faz menor que o texto:

Na grande maioria dos casos considera-se suficiente apresentar o texto da obra ao público. Mas mesmo isso é feito grosseiramente, rotineiramente. As causas são muitas e a primeira delas consiste no seguinte: na vida você sempre diz o que precisa dizer,

o que quer dizer com algum propósito, alguma finalidade, alguma necessidade, por uma ação verbal autêntica, racional, produtiva. E mesmo nos casos em que se fala sem prestar muita atenção às palavras, é feito para alguma coisa, é feito para matar o tempo, para distrair a atenção, etc. No teatro não é assim. Lá dizemos um texto estranho que o autor nos deu, que muitas vezes é o que precisamos, não o que queremos dizer.⁷⁰³ (STANISLÁVSKI, 2016b, p.142-143)

Knebel (2016, p. 27), por uma lógica semelhante à que apresentamos nesta investigação diz que "*toda história do teatro está ligada ao problema da fala cênica*" (2016, p. 130). E que, por isso, todo sistema de Stanislávski é pensado para evitar essa dinâmica: para que a palavra seja sempre ação (IBID, p. 130). Como vimos, é a ação o elemento que confere teatralidade à cena. Uma ação cuja palavra é um veículo.

O que leva o autor a alcançar o grande objetivo de dominar o texto do autor é tornar seu esse texto até o estado de `eu sou`. Outra condição é, como dizia Stanislávski, um estudo `honesto` de todas as circunstâncias da vida do papel. Esse objetivo permanece o principal durante todo o processo de ensaio e do trabalho do ator sobre o papel.

É necessário um trabalho do ator sobre si mesmo e sobre o papel para ser capaz de agir em cena que permitiria um estado específico de presença do ator (o estado de "Eu sou"⁷⁰⁴) e de uma profunda parceria criativa com o dramaturgo:

E é isso que fazemos com a obra do dramaturgo: damos vida ao que está nas entrelinhas, colocamos nosso próprio pensamento no que o autor escreveu e estabelecemos nossa própria relação com os outros personagens da obra e com as condições em que vivemos. Este material torna-se parte de nós, espiritualmente e até fisicamente; nossas emoções são sinceras e chegamos a uma atividade real, autêntica, intimamente ligada ao enredo secreto da obra.⁷⁰⁵ (STANISLÁVSKI, 2016a, p. 68)

Ou seja: um trabalho que ainda transforma e enriquece o ator!

Nos encontros do Estúdio de Ópera do Bolschói, em que Stanislávski se deparou intensamente com a necessidade que a palavra dos cantores tivesse vida e cuja investigação o

⁷⁰³ "En la inmensa mayoría de los casos se considera suficiente *presentar el texto de la obra al público*. Pero incluso esto se hace de manera tosca, rutinaria. Hay muchas causas y la primera de ellas consiste en lo siguiente: en la vida siempre se dice lo que se necesita decir, lo que se quiere decir por algún propósito, alguna finalidad, alguna necesidad, por una acción verbal auténtica, racional, productiva. E incluso en los casos en que se parlotea sin prestar mucha atención a las palabras, se hace para algo, se hace para matar el tiempo, para distraer la atención, etcétera. En el escenario no es así. Allí decimos un texto ajeno que el autor nos ha entregado, que frecuentemente nos es lo que necesitamos no lo que queremos decir".

⁷⁰⁴ Ver capítulo 2.

⁷⁰⁵ "Y eso es lo que hacemos con la labor del dramaturgo: damos vida a lo que hay entre líneas, ponemos nuestros propios pensamientos en lo que el autor ha escrito, y establecemos nuestra propia relación con los otros personajes de la obra y las condiciones en que viven. Este material se convierte en parte de nosotros, espiritual y hasta físicamente; nuestras emociones son sinceras y alcanzamos una actividad real, auténtica, intimamente unida a la trama secreta de la obra".

Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-38) - aquele em que Knebel foi convidada a ensinar aprendendo sobre a palavra artística - seria uma continuidade⁷⁰⁶, Stanislávski revela:

por que o autor escreve uma peça? Por que você, o ator, desempenha tal e tal papel nesta peça? Simplesmente para que as ideias do autor possam entrar mais facilmente, mais simplesmente no coração dos espectadores. Você é o intermediário entre o autor e o espectador, que dá vida às palavras mortas. Apresentando não apenas uma palavra-pensamento, mas também uma palavra-visão de sua imaginação.⁷⁰⁷(grifo meu) (STANISLÁVSKI, 2012, p. 157)

Assim, numa formulação eco de Tolstói, Stanislávski mostra que é o artista criador no ator, apto a se comunicar com as ideias do autor e transmitir uma energia híbrida, por meio de palavras-pensamentos e palavras recheadas de visões de sua imaginação, quem torna a palavra ação capaz de chegar ao público de teatro. Reflito que a ação conecta público e impulsos criativos originais do autor por meio do ator, mais próximo do espectador que a “*palavra morta*”! Muito do seu Sistema é feito então para educar um ator capaz desse status criativo.

Ouçam-me com atenção. — O autor criou as ideias, encontrou as palavras bonitas para elas e assim foi criado o texto do papel; o ator decorou-o, colocou-o bem nos músculos da língua e a cada noite repete o decorado perante uma multidão. Arcádi Nikoláievitch mediu-nos com um olhar interrogador e um pouco irônico: — Será que isso é arte e criação? Não, é simplesmente um ofício banal, mecânico, um fonógrafo. Mas será completamente diferente se um artista verdadeiro, por um ou outro caminho, movido por um ou outro impulso, sozinho ou com ajuda de um diretor, for pelo mesmo caminho que fez o autor da obra, ou seja, se ele escolher de suas próprias memórias emocionais, das observações e da experiência de vida um material que seja análogo ao autoral, e criar a partir dele uma linha da peça, do papel e de ações físicas e verbais que sejam análogas às do autor, mas que sejam suas próprias. Cocriação é a arte de um artista verdadeiro, é o trabalho criativo em prol do qual vale a pena sacrificar talento e vida. Eu os convido a este tipo de trabalho e não ao ofício de gramofone que, infelizmente, reina na maioria dos teatros. Ao obrigá-los a investir seus próprios pensamentos, sentimentos e ações físicas e verbais no trabalho do papel, eu os empurro pelo caminho que foi feito pelo autor e os converto em seus cocriadores, e não em mortos e mecânicos gramofones. Vocês verão como são próximos os caminhos da arte verdadeira e do ofício nojento. É por isso que recorro a toda espécie de astúcias e procedimentos para os manter no primeiro caminho correto e não deixá-los andar pelo caminho errado. Espero que agora vocês compreendam o sentido interno da abordagem ao papel por meio da linha de ações verbais e físicas que estudamos. (STANISLÁVSKI, 1994 apud VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 247-248)⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ SHEVTSOVA (2020, p. 169).

⁷⁰⁷ “...pourquoi l'auteur écrit-il une pièce? Pourquoi, vous, l'acteur, jouez-vous tel ou tel rôle dans cette pièce? Simplement pour que les idées de l'auteur puissent entrer plus facilement, plus simplement dans le cœur des spectateurs. Vous êtes l'intermédiaire entre l'auteur et le spectateur, ce lui qui donne vie aux mots mort. Vous présenter non seulement un mot-pensé mais aussi un mot-vision de votre imagination”.

⁷⁰⁸ Vássina nos informa que o grande texto que traduz das obras completas, volume 9, p. 402-409 Stanislávski, K. CO 9. V. 6, p. 402-429, do qual cito este trecho. é o último texto sobre o Sistema, de 1936.

O conhecimento da linha do papel e das circunstâncias propostas pelo texto são fundamentais ao trabalho. Stanislavski (2016a; p. 68) diz: *na prática, é mais ou menos isso que devem fazer: antes de mais nada imaginar, cada um a seu modo, as “circunstâncias dadas”, retiradas da obra, do pão do diretor e de sua própria concepção.*⁷⁰⁹ Ou seja, nas circunstâncias dadas, há o material todo, inclusive do ator. Criador do papel!

Ao pedir do ator um grande trabalho sobre sua individualidade artística em diálogo com o material textual, Stanislávski visa desenvolver o artista dentro do ator, capaz de dar respostas não através de clichês e estereótipos, mas de uma refinada percepção de si em ação naquelas circunstâncias propostas. Este desenvolvimento se dá lidando com a difícil tarefa criativa de dar vida a algo imaginado por outro. Algo que só pode ser feita se o ator se colocar no lugar de criador, por uma ressonância entre os impulsos do ator e os do autor. Ao nos colocar nesta experiência, nos transformamos. O material se converteria em parte de nós *“espiritual e até fisicamente e alcançamos uma atividade real, autêntica intimamente unida à trama secreta da obra.*⁷¹⁰ (STANISLAVSKI, 2016a; p. 68)

Considerando a palavra a origem das tarefas do ator e, ao mesmo tempo, o ápice, o ponto final do processo criativo, Stanislávski jamais falou sobre ela como algo separado de todas as outras bases do sistema, elaborado durante os longos anos de sua *“vida na arte”*. Sistema que admite um caráter misterioso da palavra, já um elo entre mundos:

Vocês não sentem – disse Tortsov aos alunos – que através das ondas vocais pulam para fora (ou adentram ainda mais) pequenas partes de nossas próprias almas? Trata-se de sons que não são vazios, mas sons vogais espiritualmente preenchidos, que me dão o direito de afirmar que em seu coração jaz um pedaço da alma humana. (STANISLÁVSKI apud TCHERKÀSSKI 2019; p. 51)⁷¹¹

O próprio caráter espiritual e estético da palavra, carregado da energia da ideia que inspirou o autor, pede um elemento capaz de se comunicar com esse mundo artístico: a individualidade criativa do ator!

Para Knebel (2016, p. 27) Stanislávski considerava ainda que a ação verbal era a principal ação do espetáculo, e via nela o modo fundamental de dar corpo às ideias do autor.

⁷⁰⁹ A citação completa: “No nos referimos a os sentimientos, passiones y vivencias reales, sino a su presentimiento, producido por um estado parecido a la verdad y por ela verosímil. En la práctica es esto, aproximadamente, lo que deben hacer: ante todo imaginar, cada cual a su manera, las “circunstancias dadas”, tomadas de la obra, del pan del diretor y de su própria Concepción”.

⁷¹⁰ “Esse material se convierte em parte de nosotros, espiritual y hasta fisicamente; nuestras emociones son sinceras y alcanzamos una actividad real, autêntica, intimamente unida a la trama secreta de la obra”.

⁷¹¹ Galendêev, Valerii. Uchenie K. S. Stanislavskogo o stsenicheskion slove. Leningrado, LGITMIK, 1990; p; 105. Checar.

Seu desejo era que em cena, assim como na vida, a palavra estivesse inseparavelmente ligada aos pensamentos, tarefas e ações da figura cênica. E concordava com Nemirôvitch-Dântchenko de que ela era tanto o ápice como o princípio da criação. (Ibid, p. 29).

Esse sistema, cujo cerne é a ideia que a fala cênica em si constitui a ação principal, cria uma série coerente de *procedimentos pedagógicos* e de hábitos que permitem ao ator dominar conscientemente a palavra do autor e fazer com que essa palavra seja atuante (aktívni), ativa (diéistvennii), direcionada para um alvo preciso (tselenaprávlenni) e cheia de vida. (KNEBEL, 2016, p. 119)

Na tradição pedagógica russa do século XX é o Método de Análise pela Ação, sintetizado por Knebel que traz ao ator-investigador esta *série coerente de procedimentos pedagógicos*. Um dos principais aliados do ator e do diretor para que a palavra seja um dos melhores amigos da cena. Havendo um agente capaz de transpor – ou traduzir, no sentido da semiótica - a palavra do meio literário ao cênico através de sua ação, se tem um teatro para além do esmagado pela palavra literária. Entendendo-se ainda que na tradição da escola russa, a ação, que nasce de uma relação pedagógica e criativa com o texto e da alma do ator, tem várias linhas: além da verbal, a psíquica e a dos movimentos. Portanto, silêncios, pausas (linha psíquica) e a vida do corpo podem fazer parte desta composição das linhas de ação. Desde que respondam, de maneira criativa, ao impulso do ator diante das tarefas pedidas pelo texto.

Note que aqui, pela primeira vez, temos uma abordagem que se dirige especialmente não apenas a ativar o ator, mas também a ser um procedimento pedagógico para o diretor! Na posição de dois investigadores, ator e diretor ninguém deteria o saber(-poder), mas cabe ao pedagogo apenas criar as condições para que um processo de aprendizado ocorra. O Método de Knebel, transmitido a Popóv⁷¹², aliás foi a base de um dos primeiros programas de formação de diretores do mundo numa escola (se não o primeiro), no GITIS, quando a dupla assume para dar aulas de direção na GITIS, a partir de 1948.

A cátedra, dirigida por Popóv (e depois por Knebel) transformou-se numa verdadeira escola de direção...no curso de Popóv e Knebel aconteceu algo sem precedentes. Foi criado um centro de investigação onde se desenvolviam ideias que não podiam ser realizadas dentro dos teatros. Elaborou-se um programa de formação de diretores. De formação, não de ensino. O objetivo deste programa era formar a individualidade do diretor. O método de análise ativa da peça (Knebel apresentara-o a Popóv) era proposto aos estudantes como um instrumento que poderiam usar caso não desejassem ‘marcar’ os atores em cena, mas criar espetáculos. (SHAPIRO, 2016, p. 312)

⁷¹² Já familiarizado com as ideias geradoras únicas do Sistema, desde o Primeiro Estúdio.

Ou seja: um método para se trabalhar numa parceria criativa inédita ator e diretor! A jovem profissão de diretor, sofrendo tanto quanto a de ator pela falta de linguagem de formação tinha na abordagem de Knebel agora uma possibilidade de linguagem. Os futuros diretores se experimentavam no método como atores: é na pele do ator que Vassíliev diz compreender os segredos do ofício! Porque trata-se de um método teórico-prático que, além de tudo, fornece linguagem não só para a realização da ação – a instância fundamental do teatro e que a diferencia de outras artes: o grande legado de Stanislávski aplicado. Como dá caminhos para diretores e atores conhecerem a estrutura e uma linguagem de transformar o texto em cena.

Desenvolve-se, através da análise, uma estrutura com uma potência de ação: “*uma dinâmica propensa a agir sobre nós*”⁷¹³ (VASSÍLIEV; 1999, p. 60-61) que será logo testada por meio de improvisações ou études. O texto fornece uma energia para a cena!

Uma boa análise pode mudar completamente a maneira como se aborda uma peça. Stanislávski (2016^a, p.330) nos conta que, ao fazer Argan em “*O Doente Imaginário*”, de Molière definiu sua tarefa, inicialmente, da seguinte forma “*quero estar doente*” e não conseguiu atingir a comicidade da peça. Mais tarde, entende o erro e busca uma nova abordagem “*quero que pensem que estou doente*” e a comicidade emergiu finalmente na cena.

Teoria e prática são duas áreas intimamente relacionadas. A teoria está ligada à análise dos papéis, à análise da peça. Atuar é encontrar analogia, é traduzir o texto para a linguagem do teatro. Então, é sempre encontrar a conexão entre o texto da peça e o texto do espetáculo. Essas relações são ligadas pela análise. Análise é teoria. Se a teoria estiver certa, ou seja, se a análise for feita com precisão, então é possível jogar. Não há outra relação possível.⁷¹⁴ (VASSÍLIEV, 1997, p. 291)

Enfatizo ainda a importância de ativar o ator como cocriador do papel em parceria ativa com o autor, não em uma relação passiva com a palavra: “*A cada segundo passado em cena, o ator deve se sentir como um cocriador com autor*” (KNEBEL, 2016, p.109). Nemirôvitch-Dântchenko, com sua experiência e sensibilidade como autor de teatro, fornece tanto à Knebel como ao sistema elementos da linguagem da literatura que enriquecem a imaginação dos atores, como, especialmente, permitiram a ela (e ao Sistema) intuir ligações entre os processos autorais

⁷¹³ “...une dynamique propres à agir em nous”.

⁷¹⁴ “La théorie et la pratique sont deux domaines intimement liés. La théorie est liée à l’analyse des rôles, à l’analyse de la pièce. Jouer, c’est trouver l’analogie, c’est traduire le texte en langue du théâtre. Donc, c’est toujours trouver l’apport entre le text de la pièce et le texte du spectacle. Ces relations sont liée par l’analyse. L’analyse est une théorie. Si la théorie est juste, c’est-à-dire sil’analyse est fait avec justesse, alors il est possible de jouer. Il n’y a pas d’autre rapport possible”.

da escrita e da atuação. A prática de études possibilita aos atores experimentar as estruturas dinâmicas das ações e contra-ações que sustentam o texto, como criadores.

-
Dessa forma, um aparente paradoxo dos caminhos da tradição da cena e da pedagogia russa é que é da própria tradição artística e mesmo da literatura russa que partiu um impulso inicial para o desenvolvimento da cena para além...da literatura. Knebel diz que o "*realismo*" da dramaturgia russa obrigou novos caminhos para o ator além da declamação, bastante comum nos palcos europeus. E qual a diferença aqui? Sustento que uma delicada tradição artística de compreensão que, na arte, forma-conteúdo é uma mesma palavra. A verdade exigida pelo tremendo conteúdo ético dos textos não suportava os clichês de representação em cena!

Assim, atores russos diversos lidaram com essa questão (KNEBEL, 2016, p. 116-118) da palavra, diante não só da intensa carga espiritual da literatura russa, mas especialmente de uma busca fundamental da tradição artística do país para além da filiação a qualquer "escola artística": a verdade, com V maiúscula, que não suportaria o clichê e a falsidade da declamação em cena.

Mas a primeira teoria sobre a fala partiria de Stanislávski e V.I. Nemirôvitch-Dântchenko que estruturaram observações e reflexões esparsas sobre a fala cênica. A dupla que visualizou, numa reunião de 18 horas, a ideia do futuro Teatro de Arte de Moscou, a ser inaugurado um ano e quatro meses depois, em 1898 e que tomou para si a tarefa da educação dos atores nos seus primeiros anos.

Desde o início da parceria, a V. I. Nemirôvitch-Dântchenko cabia o pleno direito de veto às questões literárias da Sociedade, enquanto a Stanislávski, o veto no campo da cena (STANISLÁVSKI, 1989, p. 241). Um teatro que visava (IBID, p. 279) "*livrar a arte de tudo que era imprestável, criar um templo em vez de barraca*", e realizar um amplo trabalho pedagógico, formar um conjunto de atores, um ensemble, (Ibidem, p. 274) "*levar a um denominador comum todos os integrantes da companhia, jovens e antigos, amadores e profissionais, inexperientes e experientes, talentosos e mal dotados, estragados e virgens*". Para preparar seu elenco, "*Vladimir Ivânovitch conheceria os artistas do meu círculo, da Sociedade de Arte e Literatura, enquanto eu conheceria os seus pupilos indicados para a futura companhia*"⁷¹⁵(Ibid, p. 245).

⁷¹⁵ Stanislávski dirigia e atuava então nesta companhia de Teatro amadora que formou, já citada no capítulo 2. E N.D tinha uma profunda experiência como pedagogo em escolas de teatro.

Stanislávski (1989, p. 275) relata inclusive as dificuldades de adesão dos atores novos às suas ideias e investigações nos primeiros anos e como, em momentos de impasse com os atores,

recorria aos meus amigos e velhos colaboradores da Sociedade de Arte e Literatura, enquanto V. I. Nemirôvitch-Dântchenko apelava para seus alunos; pedíamos que fossem ao palco e demonstrassem aos teimosos que as nossas exigências eram perfeitamente exequíveis.

Quando nem isso os convencia, nós mesmos subíamos aos tabladados, representávamos, arrancávamos aplausos de nossos companheiros e daqueles que já haviam assumido nosso credo e, a partir deste êxito, defendíamos as nossas exigências. Nestes momentos, Nemirôvitch-Dântchenko revelava com brilho o seu talento de ator, que se manifestava igualmente na sua atividade de diretor de cena: porque, para ser um bom diretor de cena, é preciso ser ator nato.

Em relação a esse “credo”, Stanislávski fala da profunda vocação revolucionária de um teatro de arte, que buscava abolir os “*convencionalismos que existiam na maioria dos teatros*” e que para isso, apostava no “*realismo espiritual, a verdade da vivência, do sentimento artístico. Isto é o mais difícil de nossa arte, requer um longo trabalho prévio de preparação interior*” (p. 291). O realismo espiritual seria então revolucionário e antídoto ao convencionalismo no teatro! Mais adiante (Ibidem, p. 276, 277) lemos:

Coube a Vladímir Ivânovitch Nemirôvitch-Dântchenko o papel de renovador do teatro no aspecto literário. Também neste campo o teatro aguardava um inovador, uma vez que caducara muito do que então se mostrava no palco. Nemirôvitch-Dântchenko organizou um novo repertório com uma seleção rigorosa e um gosto literário apurado. Ele o criou a partir de peças clássicas da literatura russa e estrangeira, de um lado, e de obras de autores jovens nos quais pulsava a vida daquela época, do outro.

O então jovem autor Tchekhov foi autor trazido ao Teatro de Arte de Moscou graças à insistência de Nemirôvitch-Dântchenko. “*A Gaiivota*” já tinha sido encenada anteriormente como um retumbante fracasso, no Teatro Alieksandrinski de Petersburgo, com atores talentosos, mas sem uma linguagem compatível com o potencial revolucionário que a peça continha, implicitamente. Ressalto isso porque sem uma completa revolução na linguagem teatral e na maneira como se via o ofício cênico, não podia haver diálogo com a peça de A. Tchekhov e seus aspectos simbolistas ocultos sob a aparência realista. Como em outros momentos da História do Teatro, a dramaturgia, o texto pareceram adiantar revoluções que a cena só conseguia incorporar anos depois⁷¹⁶. Assim, coube ao olhar apurado de Nemirôvitch-Dântchenko inclusive convencer Stanislávski sobre o valor do texto que poucos conseguiam

⁷¹⁶ A ideia, mais uma vez, faz eco com o que escreve Silvia Fernandes “Como é regra na História do Teatro, a aparição do expressionismo no palco é posterior às tentativas bem-sucedidas na dramaturgia” (FERNANDES, 2002; p. 225)

compreender. É interessante como até hoje persistem os mesmos entendimentos simplistas do trabalho de Tchekhov que Stanislávski revela em sua primeira leitura do autor, quando ele ainda não tinha criado o Sistema e sua linguagem de cena. Stanislávski não entendeu e não gostou d' "A Gaivota":

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 as maravilhas da obra de Tchekhov. Sua habilidade para narrar o conteúdo das peças era tal que, depois de sua narração, elas ficavam interessantes. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 277)

4.2 Nemirôvitch-Dântchenko e seus legados à tradição pedagógica russa

Ao longo de mais de quarenta anos de trabalho, Stanislávski e eu enfrentamos muitas questões. Inclusive, vim elaborar a seguinte fórmula para o espetáculo: não uma orientação realista, mas um realismo quintessenciado até atingir o grau de símbolo. Esta é precisamente a arte mais elevada.⁷¹⁷ (NEMIRÓVITCH-DÂNTCHENKO, 1990, p. 48)

Stanislávski e Nemirôvitch-Dântchenko concordam: o ator deve criar o fluxo de pensamento de seu papel tanto no instante em que fala, como também quando está em silêncio. Eles entendem a criação do fluxo de pensamento como criação de um texto interior, que não é dito em voz alta.

Tanto Stanislávski quanto Nemirôvitch-Dântchenko propunham criar o texto interior dos papéis, pois sem ele é impossível transmitir, em cena uma "*vida do espírito humano autêntica*". Sem o conhecimento da linha do papel, de suas circunstâncias, seu subtexto e das ações apropriadas para o alvo não se deve sequer memorizar o texto. "*A paixão do ator pelo material dramático e o conhecimento deste material são a base da criação do ator*". (KNEBEL; 2016, p, 130)

Sabemos que os pensamentos enunciados são apenas parte dos pensamentos que passam pela mente de uma pessoa. Destes, muitos não são pronunciados. Quanto mais concisa for uma frase motivada por grandes pensamentos, mais carregada e poderosa ela será. Poderíamos acreditar na possibilidade de atingir o alvo apenas com a criação da 'vida do espírito humano', aspirando à presença orgânica do personagem nas circunstâncias propostas, mas rejeitando o monólogo interior? Claro que não! (KNEBEL, 2016, p. 65)

⁷¹⁷ A lo largo demás de cuarenta años de trabajo, Stanislavski y yo deparado com muitas questões. "Inclusive, he llegado a elaborar la siguiente fórmula para el espectáculo: no una orientación realista, sino um realismo quintaesenciado hasta alcanzar grado de símbolo. Este es, preciamente, el arte más elevado.

Knebel diz ainda que o monólogo interior ocupa um grande lugar na obra dos escritores russos. E um conto de Tchekhov é material usado por Knebel para exemplificar a questão do monólogo interior. Possivelmente porque veio da própria literatura este elemento da linguagem para o ator. Em *Angústia*, o cocheiro *Iona* que acabou de enterrar seu filho tem, aos olhos do mundo, mais um dia de trabalho. Nas palavras de Knebel (Ibid, p. 61): A “*angústia colossal que não conhece barreiras*” dificilmente seria transformada em palavras por Tchekov: esse não é seu estilo, conciso. Nas palavras do autor: “*Bata no peito de Iona e ela transborda (a angústia), engolindo todo o mundo. Mesmo assim, ela se escondera num casulo tão pequeno, que não poderia ser encontrada nem mesmo à luz do mais claro dia...*” Na escrita de um conto, Tchekhov pode narrar o dentro e o fora de *Iona*. Sem entender esse turbilhão interior em *Iona*, sem ninguém para compartilhar sua dor, e olhando apenas as ações visíveis, a conversa final com a égua pode parecer uma anedota sem sentido. Seu mundo interior, expresso por uma comunicação apenas consigo mesmo, por um monólogo interior, é fundamental para que o evento principal do conto possa ser bem compreendido!

Para que esses pensamentos não ditos possam transparecer, no entanto, é necessária uma profunda penetração no mundo interior do herói. É preciso que o ator em cena saiba pensar como o personagem por ele criado... Nemirôvitch-Dântchenko dizia que, enquanto o que se diz depende do texto, a maneira como se diz depende do monólogo interior. (KNEBEL, 2016, p.65-66)

Na fecunda relação literatura-teatro do Sistema, Knebel (2016, p. 60) usa outro exemplo, na obra de Tolstói, *Anna Karênina*. Podemos ler mundos de pensamentos e emoções dentro da personagem em contraste com aquilo que é revelado pela palavra e mesmo pelo comportamento visível. Desta forma, o monólogo interior de *Anna* a caminho da estação de trem antes de se jogar nos revela, no texto, que ela repassa toda a sua vida, reavalia-a, faz escolhas, se despede interiormente de seus parceiros e, neste longo e profundo percurso interior, escolhe a morte. Porém, ao mesmo tempo que esta vida acontece dentro de *Anna*, ao observador do mundo visível há somente uma jovem senhora indo para a estação de trem por uma necessidade qualquer.

Knebel nos explica: os atos de uma pessoa podem ser repentinos, mas se o “*solo da alma*” ainda não estiver pronto, ele não tem como se concretizar. Otelo só mataria Desdêmona, por exemplo, depois que tivesse pensado e repensado mil vezes. O mesmo valeria para uma decisão difícil, como seguir um amante, que se expressa em palavras: *Vamos! `Sem isso suas palavras parecerão estranhas e mortas, privadas do calor da emoção humana`.* (Ibid, p. 66)

Para a criação do monólogo interior o ator precisa de muita conexão com a composição de seus pensamentos, alto grau de concentração nas imagens interiores e exteriores. Mas também com os demais parceiros e com o aqui e agora da cena.

Na poética da pedagogia teatral, Knebel (1991) desenvolve exercícios para estimular esse sofisticado estado de interação do ator consigo mesmo e com o parceiro. Ele deve fazer algo cotidiano, simples, como pregar um botão, ou pentear o cabelo. Uma atividade exterior que mascararia uma posição em relação ao seu colega de cena (raiva, desdém, um desejo de manipulação, um desejo de esquivar-se, etc.). Cada ator ainda experimentaria a formação de um monólogo interior contínuo, observado pelos seus parceiros.

O monólogo interior é ainda um elemento da tradição pedagógica russa que fornece linguagem para estas estruturas – na cena contemporânea vemos esse monólogo interior muitas vezes ser também objeto de jogos variados, na distância ator-personagem das cenas do fim do século XX.

O monólogo interior exige profundas capacidades de reflexão do ator e capacidade de conversar com grandes obras, sendo mais um elemento da linguagem da cena que enriquece o aprendiz e o ajuda a desenvolver sua Individualidade Artística. Nemirôvitch-Dântchenko seria o responsável por ter trazido este elemento à tradição pedagógica russa!

KNEBEL (2016, p. 23) nos conta ainda que

Nemirôvitch-Dântchenko via tarefas pedagógicas no desafio de reconhecer a individualidade do ator, de incentivá-la, de refinar o gosto, de lutar contra os hábitos toscos e contra a pequena vaidade; na capacidade de pedir, insistir, exigir; de acompanhar com alegria e inquietude os menores crescimentos de tudo o que fosse vivo, autêntico e que aproximasse o ator da verdade do sentir-a-si-mesmo (samotchúvstvie) em cena.

Vamos acompanhar e dialogar com um processo conduzido por N.D. a primeira discussão com os participantes de sua encenação histórica de *As Três Irmãs*⁷¹⁸, de 1940. Um encontro que aconteceu dia 16 de janeiro de 1939, no foyer superior do TAM. Aqui, vamos analisar quais elementos ele se utiliza para ativar os atores. Proponho um diálogo entre este estenograma do ensaio e outras fontes de referência que nos permitam refletir sobre algumas de suas importantes contribuições à tradição pedagógica russa.

Proponho, nesta análise, um discurso mais livre, constelando ainda reflexões sobre o trabalho de A. Tchekhov que nos permitam abrir imagens para alguns impulsos que este autor trouxe aos desenvolvimentos da pedagogia e do teatro desde que seus textos foram montados.

⁷¹⁸ TCHEKHOV, 2021.

Estenograma de Ensaio – As três Irmãs, 1940, direção de Nemirôvitch-Dântchenko.⁷¹⁹

No primeiro encontro com os atores do TAM para a nova montagem, N.D apresenta a proposta: sim, vão trabalhar sobre uma peça com um autor que se encontra como "*o cofundador de nosso teatro*"⁷²⁰. Uma peça que, em sua versão de 1901, foi, para ele, o melhor espetáculo tchekhoviano do teatro, especialmente pela distribuição dos atores (relações atores-personagens, como se depreende do contexto). "*Talvez o Jardim das Cerejeiras soube criar com mais profundidade e de maneira mais límpida o humor do espetáculo tchekhoviano. Mas `As Três Irmãs` brilham ainda mais pela beleza do ensemble.*" Na época, um certo mundo evocado por Tchekhov era ainda o mesmo dos atores. N.D admite que ainda assim talvez eles não tenham mergulhado fundo na profundidade da ideia principal da peça, paradoxalmente pela ressonância sentida com o mundo evocado por ela!

Nós agíamos sobretudo intuitivamente, e fomos lá onde nos dirigiu nossos sonhos e gostos de atores e diretores. Era um modo de adivinhar Tchekhov muito mais do que uma análise profunda. O espetáculo surgiu como um reflexo espontâneo e maravilhoso de Tchekhov, em vez de uma consciência profunda. Mas vivíamos nas obras de Tchekhov. Elas nos eram infinitamente próximas de nós, queridas. Nossas almas reagiam fortemente a todos os sentimentos, às sensações experimentadas, aos humores de que estão repletas as obras de Tchekhov, sejam dramáticas ou literárias.⁷²¹

Posteriormente, em suas memórias, *`Minha Vida no Teatro Russo`*, N.D (1968, p. 349) acrescenta uma nova camada à reflexão: o mundo que eles e Tchekhov partilhavam, de certa forma, acabou durante a Revolução Russa.

No limiar de novas correntes no teatro, no limiar de novos problemas sociais, na transição para a criação de novas imagens que se formam na vida da União Soviética, há uma percepção crescente da ruptura entre a percepção tolstoísta do mundo que descrevi e os problemas que inspiram o ator hoje.⁷²²

⁷¹⁹ Sténogrammes de répétition (extraits) - tradução para o francês Stéphane Poliakov. O material me foi fornecido por S. Poliakov, coorientador deste trabalho na Paris VIII.

⁷²⁰ "...l'auteur qui se trouve comme le co-fundateur de notre Théâtre".

⁷²¹ "Nous agissions plutôt intuitivement, il et aillons là vers où nous dirigeaient nos rêves, sympathies d'acteurs et de metteurs em scènes. C'était une fassion de deviner Tchekhov bien plus qu' une analyse profonde. Le spectacle surgit comme un reflet spontané, merveilleux de Tchekhov plutôt qui comme une conscience profonde. Mais nous vivions dans les œuvres de Tchekhov. Elles nous étaient infiniment proches, chères. Nos âmes réagissaient très vivement à tous les sentiments, aux sensations éprouvées, aux humeurs dont les œuvres de Tchekhov sont pleines qu'elles soyans dramatique ou littéraire".

⁷²² "On the threshold of new currents in the theatre, on the threshold of new social problems, in the transition to the creation of new images forming in the life of the Soviet Union, there is an increasing realization of the rupture between the Tolstoyan world-perception which I have described and the problems which inspire the actor today".

Por isso, para chegar à Tchekhov novamente, o caminho da proximidade com o autor, da intuição, do sentimento de época compartilhada, não era mais válido.

N.D conclama os atores, nesta nova montagem, entretanto, a acreditar que esta peça é nova, e se aproximarem dela com o frescor de uma obra desconhecida.⁷²³ E lança sua primeira questão: qual a semente do espetáculo? E ainda, para precisar sua questão completa: qual ideia a atravessa?

O conceito de semente foi trazido ao Sistema por N.D. É fundamental para sua abordagem por permitir importantes insights sobre a visão do todo, que deve ressoar em cada episódio da peça. A semente nos daria uma visão da vida interior, íntima da peça e deve unir toda a equipe da cena. No ensaio, para abordar o assunto de maneira prática, diz que vai tentar compartilhar como ele compreende a semente d' *As Três Irmãs*. Reforça que não é uma imposição da única maneira correta. *‘Talvez pouco a pouco, se não agora, começará a aparecer, virá a se impor, qualquer coisa de diferente’*.⁷²⁴

Quando reflito atentamente sobre o que causou tamanha nostalgia (toska) da escrita tchekhoviana e, ao mesmo tempo, paralelamente, tal impulso para a alegria da vida, quando me lembro não apenas de *As Três Irmãs*, mas de outras obras de Tchekhov, meus pensamentos tocam sempre na seguinte área: o sonho, os sonhadores, o sonho e a realidade. E essa nostalgia é uma nostalgia de uma vida melhor. E mais uma coisa que cria a colisão dramática: o sentimento de dever. O senso de dever para consigo mesmo e para com os outros. O próprio dever como necessidade de viver. É aqui que você deve procurar a semente.⁷²⁵

Em primeiro lugar, este tipo de análise me evoca completamente o tipo de alimento que recebi de meus professores da tradição pedagógica russa ao trabalhar com Tchekhov. Destaco como N.D - que conforme defende Maria Knebel se dedicava aos atores e a abrir imagens dentro deles e os desenvolver artisticamente – coloca já uma ideia que atravessa a peça: o sonho, os sonhadores, e o sonho e a realidade, em colisão dramática com o sentimento de dever. Esta colisão é fundamental para que caminhemos para o evento principal da peça - localizado ao redor do fim. Note que na tradição russa, um evento é algo que modifica tudo depois que

⁷²³ Veremos a mesma proposição em A. Éfros, quando trabalha com Tchekhov, um quarto de século depois.

⁷²⁴ “Peut-être que peu à peu, si ce n'est maintenant, commencera à apparaître, viendra s'imposer quelque chose d'autre”.

⁷²⁵ “Lorsque je réfléchis attentivement à ce qui a suscité une telle nostalgie (toska) de l'écriture tchekhovienne et, en même temps, en parallèle, une telle impulsion vers la joie de la vie, lorsque je me rappelle non seulement Les trois sœurs mais d'autres œuvres de Tchekhov, mes pensées touchent toujours au domaine suivant: le rêve, les rêveurs, le rêve et la réalité. Et cette nostalgie est une nostalgie d'une vie meilleure. Et une chose encore qui crée la collision dramatique: le sentiment du devoir. Le sentiment du devoir envers soi-même est envers les autres. Le devoir même comme nécessité de vivre. Voilà où il faut chercher la graine”.

acontece e afeta, de um jeito ou de outro, todos: a colisão entre as ações e as contra-ações. Localizamos sempre o evento principal, os eventos de cada ato, das cenas, na análise.

Podemos pensar que este evento principal é o duelo, o assassinato de barão Tusenbach? Mas vejamos como Tchekov e seu humor - o autor genial que quando esperamos tragédia nos apresenta comédia, nos dando rasteiras em relação a uma abordagem muito materialista do evento principal se exprime - via Tchebutíkin: “*um barão a mais, um barão a menos*”. Sabemos que ao redor deste fim há o evento principal da peça e as irmãs não vão para Moscou.

Cabe uma digressão para refletirmos sobre uma característica do autor em suas últimas peças: a prática de deslocamento do evento principal para fora de um terreno do senso comum. É a marca especial de seus últimos textos, em especial um dos mais bem acabados exemplos de cena híbrida - entre o drama e as estruturas lúdicas – *O Jardim das Cerejeiras*. Me espanto de perceber quantas montagens deixam passar completamente despercebido o lado absurdo de Tchekhov – que nos leva a pensar no absurdo da própria vida. No momento de venda da propriedade, que deveria ser, numa abordagem materialista, a coisa mais importante do Jardim das Cerejeiras, um evento principal...temos festa! Tchekhov demanda que desloquemos nossa análise para territórios mais abrangentes que os do drama clássico. E mais filosóficos.

Mas destaco ainda mais uma ideia implícita nesta análise de N.D: a nostalgia das Irmãs é sim sobre um passado, mas também é uma nostalgia de um futuro outro. Verchínin é emblemático de sua nostalgia de um futuro que não viveu, mas que sente e o atrai. Um futuro não pessoal, mas da humanidade. Um leitmotif em Tchekhov, se pensarmos no Teatro de Trepliov e sua peça dentro d'A Gaiivota. Que não escapa à Stanislávski:

...seu sonho (o de Tchekhov) com a vida futura na Terra não é um sonho pequeno, um sonho trivial, estreito, mas ao contrário, é um sonho amplo, grande ideal, que provavelmente continuará irrealizável, há de servir de meta mas cuja realização não se poderá conseguir. Os sonhos de Tchekhov com a vida futura falam de uma elevada cultura do espírito, do espírito universal do Homem que precisa não de ‘três metros de terra’ mas de todo o globo terrestre, falam de uma vida maravilhosa para cuja criação precisamos trabalhar, suar e sofrer mais duzentos, trezentos, mil anos. (STANISLÁVSKI, 1989; p. 302)

Me questiono se esta nostalgia de um futuro, ou a possibilidade de agir não só movido pelo passado, mas por uma *lembrança fugidia de quem seremos no futuro* não é uma potência implícita nas obras de Tchekhov. Que se transforma cada vez mais em linguagem de cena, até explodir no teatro de estruturas híbridas e lúdicas, em que Vassíliev diz que os atores não agem mais a partir do passado, das circunstâncias dadas. Mas do futuro, que no teatro...é o fim da peça!

-

Mas voltando ao encontro de N.D com seus atores, em 1940: ele abre mais imagens sobre a peça. Seriam pessoas de bem, honestas, parte da "*intelligentsia russa*". Três maravilhosas irmãs e ainda alguns personagens maravilhosos que as rodeiam. Elas vivem de certas impulsões, de impulsões confusas, em direção a um ideal de vida confuso. Mas existiria uma coisa evidente na casa deles: o desejo de se desprender da vida que as rodeia no presente, uma insatisfação profunda lhes atormenta em face da realidade que porta a vulgaridade mais afirmativa. Não seria uma vulgaridade só no senso da covardia, seria preciso ir mais adiante. Mas uma vulgaridade no sentido de ausência de perspectiva, de voo. Vulgaridade de uma devoção exclusiva ao que é sólido, firme sobre os pés e que pensa que só o que é firme e sólido é sagrado. Natacha seria a representante desta vulgaridade que devora todo sonho. Seu reino e o de Protopopov é o do espírito mesquinho, pequeno-burguês, de uma inflação de si mesmos, de uma moral de convenção. Uma realidade de tal maneira sombria para as almas nobres como as das Irmãs e de algumas pessoas de sua convivência - Verchínin e Tusenbach, sobretudo, os representantes dos sonhadores. Uma realidade tão longe das "*verdadeiras alegrias profundas*" que mesmo o trabalho não lhes traz satisfação. O trabalho sem alegria e a pobre realidade de cada dia, cria nesta cidade do interior ` "*os `homens ao acaso`, como define Tchekhov ele mesmo.*"⁷²⁶

-

Aqui lembro o ambiente espiritual de Tchekhov, Stanislávski, Nemirôvitch-Dântchenko no início do século XX, que vimos no capítulo 2, não só recheado de valores do tolstoísmo, como de muitas correntes espiritualistas. Os homens "*ao acaso, fortuitos*", seriam aqueles que vivem de maneira mecânica, vegetativa, sem qualquer consciência ou conexão espiritual com a vontade, um aspecto do espírito, conforme um diálogo simples com ideias metafísicas da teosofia e antroposofia, já apresentadas no capítulo 2. Homens assim são incapazes de agir verdadeiramente no mundo.

Os textos de Tchekhov são acusados ainda de *falta de ação aparente*, embora haja muita provocação para a ação cênica, a partir de sugestões de subtextos e não ditos, como bem analisa N.D. Vou dar um exemplo que costumo usar em aulas sobre os impulsos para as ações, nem sempre evidentes no plano das palavras, para os atores:

Em Tio Vânia (TCHEKHOV, 2021) na cena Astrov - Sônia, aparentemente nada acontece. Mas na cena seguinte, Sônia - uma personagem que nunca Tchekhov mostrou ser

⁷²⁶ `...des `hommes à l'étui`, comme les définit Tchekhov lui-même.`

boba, muito pelo contrário, é uma jovem bastante inteligente – corre para Helena e diz estar muito feliz. Se nada acontece no plano das palavras do texto, Tchekhov dá uma indicação nítida ao ator e diretor sobre a cena. Embaixo do que os personagens falam neste encontro noturno, há alguma corrente. *Algo* acontece entre Astrov e Sônia, que deve ser identificado na análise e encontrado pelos atores, no étude. Ou Sônia se torna uma personagem incoerente que em nada reflete as ideias da peça.

N.D continua sua análise sobre *As Três Irmãs*: diante desta sociedade dos “*homens fortuitos, ao acaso*”, adormecidos, atolados em mesquinhas, os melhores, aqueles que ainda não estão dormindo, são tomados pelos sonhos!

Cria um paradoxo, busca provocar a *poiesis* do grupo? Diante de uma sociedade adormecida, os melhores são capturados pelos sonhos. Como as três irmãs com o seu “*À Moscou! À Moscou! Como se Moscou fosse a Meca para os muçulmanos*”.⁷²⁷ E continua, estreitando o território para sua localização da semente: “*Assim, os sonhos e a realidade, os sonhadores em meio a uma realidade e de uma vulgaridade terna, esta é, para mim, a semente do espetáculo.*”⁷²⁸

Para falar de um elemento fundamental do Sistema, a *supertarefa*, lembramos que Stanislávski (2016a, p. 327) escolhe um parentesco imagético com a “*semente*” de N.D: “*como uma semente nasce da planta...de um sentimento particular do escritor brota sua obra.*”⁷²⁹ Mas embora se assemelhem, é importante salientar a diferença de ambas as ideias, como bem reflete Poliakov (2021) em resposta a uma questão, por email, para esta pesquisa:

Digamos, como você diz, que *zerno*, a semente é a origem... Lá de onde nasce, principalmente para o homem/mulher do teatro (ator, diretor)... Falamos sobretudo da ‘semente de o papel’ ou ‘semente do espetáculo’, mas a semente ainda não é o fruto, se assim posso fazer a comparação: é o primeiro impulso criativo *a partir do qual* se pode criar... Podemos dizer de um ator que ele encontrou ou sentiu a semente do papel, mas ainda não conseguiu toda a transformação (desenho, como dizemos em russo), encontrando caracterização, metamorfose, etc. Da mesma forma, a semente do espetáculo também é aquilo de onde a peça pode ou poderia nascer, mas não é o espetáculo inteiro... O superobjetivo⁷³⁰ é um pouco diferente (mesmo que você esteja certa, está vinculado). Primeiro, para Stanislávski está ligada à obra do autor (Dostoiévski, Tolstói, Tchekhov, Gorki, Shakespeare), em uma determinada peça... É em nome do qual o autor escreveu esta obra (Os Irmãos Karamazov, As Três Irmãs,

⁷²⁷ “Comme les trois scers avec leurs ‘à Moscou! A Moscou!’ comme si Moscou était comme la Mecque pour les musulmans”

⁷²⁸ “Ainsi, les rêves et la réalité, des rêveurs au beau milieu d'une réalité et d'une vulgarité ternes, telle est, selon moi, la graine du spectacle”.

⁷²⁹ “Así como de la semilla nace la planta, de una idea o sentimiento particular del escritor brota su obra...” (Stanislávski, 2016a; p. 327)

⁷³⁰ Observe que Poliakov opta por chama de objetivo e super objetivo e não tarefa e supertarefa, escolha preferencial desta pesquisa. Mantenho a sua escolha em suas palavras.

Ralé, Rei Lear...) ou mesmo toda a sua obra... O problema do ator (e do diretor) é sentir ativamente, nomear aquele superobjetivo para o trabalho e isso pode corresponder a semente de seu papel ou espetáculo. Diria, portanto, que a semente é uma etapa do processo de emergência (do papel, do espetáculo) enquanto o superobjetivo já está mais inscrito na obra literária... O super superobjetivo é aquilo em nome do qual o ator (diretor) faz teatro (de arte)...⁷³¹

A semente então, contribuição de N.D, seria mais ligada à cena, enquanto a supertarefa, de Stanislávski, ao texto! A semente então seria um estágio já do importante trabalho do ator e do diretor de tradução do texto literário em cênico. Note-se ainda como a supertarefa pode ser o conjunto da obra do autor, elemento importante para os desdobramentos do Sistema no teatro de estruturas lúdicas, em que o jogo se dá com muitos planos de sentido, inclusive uma visão perspectiva de toda obra de um autor, como nos incita Butkevitch⁷³².

N.D diz que as Irmãs não lutam contra esta vulgaridade. Mas lança a provocação de Tchekhov na fala de Tchebutíkin: "*Não vivemos, talvez tudo que fazemos é crer que vivemos. Pode ser que não existamos de qualquer maneira...*". E ainda: "*mas desta vida obscura, dita, confusa, em que tudo se torna cansaço e fracasso, não sai delas uma reclamação ou um lamento, mas algo ativo, porém desprovido de ímpeto de luta, a nostalgia de uma vida melhor.*"⁷³³

Esta parte me remete diretamente aos trabalhos artístico-pedagógicos sobre Tchekhov que fiz tanto com A. Vassíliev quanto com Jurij Alschitz. A indicação que devemos prestar atenção no estilo do autor e seu mundo nos études. Não há lamento, lamúria, autopiedade, como quando podemos entender as circunstâncias propostas e agir a partir de nós mesmos. O mundo do autor sempre deve nos orientar e por isso é importante que nossa própria individualidade seja capaz de perspectivas mais amplas que a centrada apenas no sentimento e em valores

⁷³¹ "Disons, comme vous le dites, que *zerno*, la graine est l'origine... Là d'où cela naît, surtout pour l'homme/la femme de théâtre (acteur, metteur en scène)... On parle surtout de "graine du rôle" ou de "graine du spectacle", mais la graine n'est pas encore le fruit si je puis me permettre, la comparaison, c'est la première impulsion créatrice à partir de laquelle on peut créer... On peut dire d'un acteur qu'il a trouvé ou ressenti la graine du rôle, mais il n'a pas encore réalisé toute la transformation (le dessin, comme on dit en russe), trouver la caractérisation, la métamorphose, etc. De même la graine du spectacle, c'est aussi ce à partir de quoi le spectacle peut ou pourrait naître, mais ce n'est pas le spectacle tout entier... Le surobjectif c'est un peu différent (même si vous avez raison c'est lié). D'abord pour Stanislavski c'est lié à l'oeuvre de l'auteur (Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki, Shakespeare), dans une pièce particulière... C'est ce *au nom de quoi* l'auteur a écrit cette oeuvre (*Les Frères Karamazov, Les Trois soeurs, Les Bas-fonds, Le Roi Lear...*) ou même toute son oeuvre... Le problème pour l'acteur (le metteur en scène) c'est de ressentir, nommer activement ce surobjectif pour le travail et cela peut correspondre à la graine de son rôle ou de son spectacle. Je dirais donc que la graine c'est une étape du processus d'émergence (du rôle, du spectacle) alors que le surobjectif est plus inscrit déjà dans l'oeuvre littéraire... Le sur-surobjectif est ce au nom de quoi l'acteur (le metteur en scène) fait du théâtre (de l'art)..."

⁷³² Capítulo 1.

⁷³³ "Mais de cette vie obscure, brisée, confuse où tout devient fatigue et échec ce n'est pas une plainte qui sort ni des pleurnicheries, mais quelque chose d'actif, privé pourtant de propension à lutter, la nostalgie d'une vie meilleure".

burgueses (no sentido de valores de percepção de mundo que se tornam cada vez mais fortes desde o iluminismo). Para eles, Tchekhov educa sobretudo porque nos tira deste território, nas palavras de N.D, "vulgar".

N.D continua em conclusões semelhantes, em seu primeiro encontro com a nova equipe d'As Três Irmãs:

É importante ainda que vocês se lembrem que não se deve absolutamente poluir a língua de Tchekhov com suas próprias palavras. Para mim, assim como uma peça de Gógol ou Ostrovsky parece escrita em verso, as peças de Tchekhov são poemas líricos em prosa. Certas nuances, a própria construção da frase já contém o lirismo particular de Tchekhov. Todo o espetáculo, mesmo se completamente prosaico. Embora a vida mostrada ali seja completamente normal, ele é todo musical. A linguagem é musical tanto quanto os sentimentos são musicais.⁷³⁴

O estilo do autor é parte do trabalho do teatro!

-

Reflico que, nos desdobramentos do Sistema, no Método dos Études ou Análise pela Ação, vamos, inicialmente, com nossas próprias palavras. Mas – nas sínteses de Knebel - nas circunstâncias propostas. E estas circunstâncias envolvem o mundo do autor, inclusive seu estilo, a forma como ele escreve, como expande Stanislávski.

Vamos recapitular algumas ideias sobre este importante elemento do sistema – as circunstâncias propostas ou dadas - já inspirado na literatura. Expressão tomada de Púchkin, Stanislávski (2016a) a adaptou sim ao trabalho do ator, mantendo ainda a ideia pushikiana que o valor da arte seria definido por seu conteúdo interior. Um leitmotif de séculos da arte russa, impregnado na cultura de Stanislávski e que alguns anos do regime soviético não bastariam para apagar:

Portanto, o "se" simples ou "mágico" inicia a criação. Envia o primeiro impulso para que o processo criativo do papel se desenvolva. Sobre esse assunto, deixarei Aleksandr Púchkin falar com você em meu lugar. Em seu comentário sobre o drama popular, Aleksandr Serguéievich diz: 'Autenticidade das paixões, plausibilidade dos sentimentos em circunstâncias supostas; eis o que nossa mente exige do autor dramático'. Acrescento, de minha parte, que exatamente a mesma coisa é exigida por nosso espírito do ator dramático, com a diferença de que as circunstâncias, que para o autor são supostas, devem ser dadas para nós, artistas. É assim que em nosso trabalho

⁷³⁴ “Il vous fait encore vous souvenir que l'on ne doit absolument polluer la langue de Tchekhov avec ses propres mots. Pour moi, tout comme une pièce de Gogol ou d'Ostrovski semblent écrite en vers, les pièces de Tchekhov sont de poèmes lyriques em prose. Certaines nuances, la construction même de la phrase contiennent déjà le lyrisme particulier de Tchekhov. Tout le spectacle, bien qu'il soit complètement prosaïque. Bien que la vie qui y soit montrés soit tout à fait normale, est tout entier musical. La langue est musicale tout autant que les sentiments éprouvés suont musicaux”.

prático se afirma a expressão ‘circunstâncias dadas’ que estamos usando.
⁷³⁵(STANISLÁVSKI, 2016a; p. 66)

Entretanto, mais rico ainda é o pensamento esférico de Stanislávski sobre o que seriam estas circunstâncias, aliando já naquele momento tanto aspectos da fábula como da **realidade da cena**. Texto e cena em pé de igualdade para gerar impulso ao trabalho do ator! A realidade da fábula e do teatro em diálogo, o campo ficcional e o concreto do trabalho do ator em fricção são elementos da cena de estruturas lúdicas décadas mais tarde. Podemos compreender que já estavam presentes nestes últimos anos do trabalho de Stanislávski, mais uma vez mostrando seu espírito de vanguarda, para muito além do realismo, que se preocuparia apenas com a verdade da peça.

A fábula da peça, seus fatos, eventos, o tempo, o andamento e o local da ação, as condições de vida, nossa ideia da peça como atores e diretores, o que acrescentamos de nós mesmos, a encenação, os cenários e figurinos, os adereços, a iluminação, os ruídos e sons, e tudo mais que os atores devem levar em conta durante sua criação. As ‘circunstâncias dadas’, como o ‘se’, são uma suposição, uma invenção da imaginação. Sua origem é a mesma. Em um caso é uma presunção (o sim); em outro, seu complemento (‘as circunstâncias dadas’). O ‘se’ sempre inicia a criação; as ‘circunstâncias dadas’ o desenvolvem. Sem eles o ‘sim’ não pode existir nem adquirir a sua força estimulante. Mas suas funções são um pouco diferentes: o ‘se’ dá um impulso à imaginação adormecida, enquanto as ‘circunstâncias dadas’ fundamentam o ‘se’. Eles ajudam a criar o estímulo interno.⁷³⁶ (STANISLAVSKI, 2016a; p. 67)

Acredito que esta definição - ampla de Stanislávski - merece muito mais atenção. Em primeiro lugar, fica nítida a importância da imaginação no Sistema, tal como ela é importante para M. Tchekhov. As circunstâncias, por sua vez, são aquilo que o ator toma para si, é capaz de *"roubar"* do texto para se colocar na situação, e, a partir da tarefa, desenrolar a ação, no teatro que Vassíliev chama de estruturas psicológicas, de situação, porque nele o personagem

⁷³⁵ “Por consiguiente, el “si” simple o “mágico” da comenzo a la creación. Envía el primer impulso para que se desarrolle el proceso creador del papel. Sobre este tema, dejaré que em mi lugar les hable Aleksandr Pushkin. Em su comentario sobre el drama popular, disse Aleksandr Serguéievich: “Autenticidad de las pasiones, verosimilitud de los sentimientos em circunstancias supuestas; he aquí lo que exige nuestra mente al autor dramático”. Agrego por mi parte que exactamente lo mismo exige nuestro espíritu del actor dramático, com la diferencia que las circunstancias, que para el autor son supuestas, para nosotros los artistas, han de estar dadas. Así es como en nuestra labor práctica se há afirmado la expresión ‘circunstancias dadas’ que estamos utilizando”.

⁷³⁶ “La fabula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta em escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación. Las ‘circunstancias dadas’, como el ‘si’, son una suposición, un invento de la imaginación. Su origen es el mismo. Em un caso se trata de una presunción (el si); em el outro, de su complemento (‘las circunstancias dadas’). El ‘si’ siempre da comienzo a la creación; las ‘circunstancias dadas’ la desarrollan. Sin ellas el ‘si’ no puede existir ni adquirir su fuerza de estímulo. Pero sus funciones son algo distintas: el ‘si’ da um impulso a la imaginación adormecida, mientras que las ‘circunstancias dadas’ dan fundamento al ‘si’. Entre ellos ayudan a crear el estímulo interior”.

está imerso nestas circunstâncias. Desse lugar parte para ação, não pode se separar delas, de seu passado.

Mas importante entender que aqui Stanislavski coloca como circunstâncias dadas também o mundo criativo proposto por artistas da cena a partir do texto, o mundo artístico, o teatro em si! E neste sentido começamos a margear impulsos de um outro teatro, para além do teatro de estruturas dramáticas. E uma distância ator-personagem! Ideias do Sistema que nem sempre são observadas: a vida da ficção é assunto do Sistema. Penso que quando Stanislavski permite que um ator coloque, nas circunstâncias dadas, não só elementos da fábula como um tipo de realidade, mas ainda as suas ideias (como ator) e as do diretor sobre a peça, se abrem possibilidades para que as circunstâncias dadas sejam mais que o próprio plano da ficção. No desenvolvimento da pedagogia e cena do século XX, no teatro de estruturas lúdicas, a concepção do ator, por exemplo, em relação a um clássico e todas as suas versões são objeto do jogo cênico e o ator pula de posições - ora dentro do enredo, ora fazendo alusões ao universo que a peça constela, e propondo imagens a serem completadas na imaginação do público, como vimos em Butkevitch.

Reflito ainda que se a própria ideia de circunstâncias dadas veio da literatura, um domínio de N.D dentro do Sistema, se podemos pensar que a teoria literária, em especial o formalismo russo não estaria imbricado ainda nesta ideia expandida de circunstâncias propostas, envolvendo o mundo da obra, mas também como ela é feita – elementos da encenação fazendo parte das circunstâncias propostas. Assim, N.D, profundo conhecedor da teoria literária, parece ter trazido este aspecto importante e pouco observado do Sistema. “*Essa relação implícita com a teoria literária é um dos mais fascinantes... aspectos do Sistema*” (CARNICKE, 1998, p. 159). Palavras, estilo, imagens literárias e ritmo do texto revelam caminhos para sua potencial encenação, como uma partitura musical dá para uma orquestra: a ideia de uma obra de arte não só contida nas palavras como ideias, mas na maneira como é construída, na sua forma. Se forma e conteúdo na arte não são separáveis, um trabalho artístico é um sistema de signos autossuficiente e o que percebemos como conteúdo é o resultado da estrutura artística. A peça olhada em termos de seu próprio contexto artístico interior, em que cada elemento é parte de uma totalidade artística: ou em palavras mais simples, a peça olhada por todos os elementos do universo do autor.

THOMAS (2009, p. XXI) nos conta ainda que na borda da entrada do século XX na Rússia, o erudito Alexander Veselovski⁷³⁷ desenvolveu um sistema de objetivos definidos e

⁷³⁷ Alexander Nikolayevich Veselovski (1838-1906).

métodos para o estudo da literatura e do drama. Veselovski era membro do Comitê Literário do Teatro Mali e promovia suas visões entre os artistas trabalhando de lá⁷³⁸. Encontros que contagiaram Vladimir Nemirôvitch Dântchenko:

Suas ideias influenciaram Vladimir Nemirôvitch-Dantchênko, membro do mesmo comitê e mais tarde co-fundador do Teatro de Arte de Moscou com Konstantin Stanislavski. Talvez inspirados pela ênfase de Veselovski no enredo e na unidade artística, Nemirôvitch e Stanislavski promoveram princípios e métodos semelhantes entre seus próprios alunos. Significativamente, seu objetivo era prático, não acadêmico: ajudar atores, diretores e cenógrafos a entender e representar peças como arranjos lógicos e harmoniosos de ações.⁷³⁹

Do formalismo russo num campo de conhecimento de base do Sistema, pelos limites desta investigação, destaco apenas algumas enzimas aqui que nutriram o trabalho do ator, como a divisão da peça por partes na análise do que tomar do texto, que não pode ser compreendida como abordagem só dos últimos anos de Stanislávski. Como contribuição de N.D um tipo de análise específico do texto que buscava ainda ativar a paixão pelo material, a excitação com o mundo da peça. Aqui podemos constelar ideias já apresentadas nesta pesquisa que o mundo do autor, a arte em si, é objeto de educação e inspiração do artista da cena, na sua indissolúvel relação forma-conteúdo. Essa influência ainda inspira a crença que a peça, em si, deve ser assunto de estudo, meditação. Para atores, é a peça o objeto primário de atenção!

Estudar a origem da palavra leva ao significado atual da análise formalista: a busca por valores dramáticos para o jogo que revelam um padrão unificador central que forma ou modela uma peça desde dentro e coordena todas as suas partes. Valores dramáticos para o jogo são aqueles recursos que energizam atores, diretores e cenógrafos em seu trabalho criativo. Para atingir seu objetivo, a análise formalista usa um sistema tradicional de classificações para dividir uma peça em suas partes para entender seu propósito e relacionamento.⁷⁴⁰ (THOMAS, 2009, p. XIX)

Apresento estas ideias num momento em que podemos entender que o foco do Sistema é a ação. Jamais um trabalho teórico de mesa. Mas que, ao entender a arte como campo que

⁷³⁸ Vimos no segundo capítulo, a intensa troca entre os artistas e estudiosos do fim do século XIX e começo do século XX russo e a importância dos salões artísticos e literários.

⁷³⁹ “His ideas influenced Vladimir Nemirovich-Danchenko, a member of the same committee and later cofounder of the Moscow Art Theatre with Konstantin Stanislavsky. Perhaps inspired by Veselovsky’s emphasis on plot and artistic unity, Nemirovich and Stanislavsky promoted similar principles and methods among their own students. Significantly, their goal was practical, not scholarly: to help actors, directors, and designers understand and perform plays as logical and harmonious arrangements of actions.”

⁷⁴⁰ “Studying the origin of the word leads to the present meaning of *formalist analysis: the search for playable dramatic values that reveal a central unifying pattern which forms or shapes a play from the inside and coordinates all its parts*. Playable dramatic values are those features that energize actors, directors, and designers in their creative work. To accomplish its goal, formalist analysis uses a traditional system of classifications to break up a play into its parts to understand their purpose and relationship”.

educa, e que forma e conteúdo em arte são uma mesma palavra, o Sistema não poderia passar ao largo desta questão nem sempre percebida por nós, atores, diretores e pedagogos. A busca é sempre por elementos que permitam que o texto se torne teatro, passando pelo “tradutor” entre essas linguagens: o ator. Na opinião de Thomas:

Embora nem sempre tenhamos consciência disso, os princípios da análise formalista ajudam a fazer com que as peças funcionem na performance do palco. Sem eles, os roteiros das peças pareceriam inacabados e provavelmente até ininteligíveis. Além disso, eles não são apenas conceitos vazios para aprender simplesmente porque gerações de atores, diretores e cenógrafos já o fizeram antes. Eles são as chaves que atores, diretores e cenógrafos usam para verificar seu trabalho, para explorar suas possibilidades e encontrar novas direções nele. Os temas formalistas não são apenas a base da visão do dramaturgo, mas também um guia para atores, diretores e cenógrafos no processo de criação. (Ibid, p. XXXIII)⁷⁴¹.

Destaco essa herança do Sistema de namoro com a teoria literária, porque ela será importante para compreendermos ainda os seus desdobramentos no trabalho de Éfros. E localizarmos ainda origens no próprio Sistema nas análises do filólogo Butkevitch que impulsionam seu desenvolvimento no Teatro de Jogo, do capítulo 1. Mas observemos como a forma artística do autor é sim um assunto da formação do ator também para Stanislávski (1989, p. 369) ao falar sobre Tchekhov:

Tchekhov, autor de muitas facetas como qualquer artista dramaturgo, tem mais uma faceta voltada diretamente para a cena e para nós atores: trata-se dos fundamentos e princípios puramente teatrais, da sua concepção dos problemas de nossa arte, da sua essência, das técnicas e procedimentos da escrita para a cena, etc. Neste nosso campo profissional da arte, acima de qualquer tendência ou problemas político-sociais, não é tão importante *o que* escreve o poeta, *o que* interpreta o artista, mas é importante *como* eles fazem. Nós, especialmente em direção de cena e em interpretação de peças devemos estudar o falecido poeta a partir desse seu aspecto dramaturgico, cênico e poético. (STANISLÁVSKI, 1989, P. 369)

Numa abordagem assim, quando buscamos alimento em "como" escreve o autor, podemos receber impulsos da maneira como ele constrói os diálogos (Éfros desdobrará posteriormente nos "zigzags") personagens, tempo ritmo das frases e do conjunto, em suma, o estilo do autor.⁷⁴² Ou como a *forma* pode afetar sim "*a vida do espírito humano*".

⁷⁴¹ “Although we may not always be aware of it, the principles of formalist analysis help to make plays work out in performance. Without them, play scripts would seem unfinished and probably even unintelligible. Moreover, they are not just empty concepts to learn merely because generations of actors, directors, and designers have done so before. They are the keys that actors, directors, and designers use to check their work, to explore its possibilities, and find new directions in it. Formalist topics are not only the basis of the playwright’s vision, but also a guide for actors, directors, and designers in the process of creation”.

⁷⁴² Reflito ainda que se os estudos que Stanislávski desenvolve especialmente no Último Estúdio abrem mão das palavras do autor, algumas vezes vemos ainda na oferta de estímulo ao estudante algo como uma unidade estrutural de uma peça, um "esquema" análogo ao do texto, como proposta para a improvisação. Por exemplo,

Não é a palavra só como sentido, mas na sua materialidade. Não uma palavra espírito, mas a palavra carne-espírito! Não a instância antiimaginativa que Artaud associa ao teatro europeu, mas um elemento da própria teatralidade!

Destacamos ainda, nos limites desta investigação, exemplos de como Stanislávski trabalhava no Estúdio de Bolchói com a materialidade das palavras: (o mesmo estúdio em que no fim de sua vida foi nomeado de Estúdio de Ópera Teatro Stanislávski)⁷⁴³. Um estúdio em que todas as lições do espírito humano, sobre a necessidade de abrir a alma criativa do ator, seu senso de beleza, e a individualidade criativa do ator a partir de seu *Eu Superior*, são entrelaçadas aos exercícios e provocações sobre linguagem e forma. Dizendo, por exemplo, que o ritmo é o fundamento da criação, Stanislávski (2012, p. 92-93) reflete que a ópera, para o cantor é mais fácil que o drama para o ator, porque no teatro "*you have to be the composer, you yourself have to create a rhythm. If you fail in creating it or your creation is incorrect, your part will be empty.*"⁷⁴⁴

O diretor-pedagogo provoca os cantores-atores a encontrar a vontade – que associa com a ação verbal - jogando com as diferentes acentuações na frase de Púchkin. Aqui a mesma frase com itálicos em palavras diferentes mostra as diversas propostas de entonação:

Eu ergui um *monumento* imaterial a mim mesmo⁷⁴⁵
Eu ergui um monumento imaterial a mim mesmo
 Eu ergui um monumento imaterial a *mim mesmo*
 Eu *ergui* um monumento imaterial a mim mesmo
 E Enfim:
 Eu ergui um monumento *imaterial* a mim mesmo

Stanislávski recomenda:

Em cada caso, dependendo da palavra que se acentua, o significado será diferente. A palavra acentuada deve ser o centro da sua atenção, é nela que reside todo o sentido da frase. E dependendo da sua concentração, da força da sua voz, do grau da sua

MOSCHKOVITCH (2019) nos conta que Stanislávski sugere que façam um étude sobre uma "espera do trem". Não é revelado que trata-se do Jardim das Cerejeiras de Tchekhov, mas é dado aos alunos uma análise que revela a verdadeira situação escondida por trás da "conversa banal" da primeira cena da peça. A situação real da primeira cena é a espera do trem que nem todos detectam "por baixo" do diálogo, sem prática de leitura de peças.

⁷⁴³ Neste estúdio, Stanislávski e Meyerhold codirigiam *Rigoletto*, de Verdi, quando Stanislávski morre, em 1938. Meyerhold terminou os ensaios e a levou à estreia, em 1939, meses antes de ser preso e assassinado pelo Regime Soviético.

⁷⁴⁴ "Dans une drama vous devrez être le compositeur, vous devez créer vous-même un rythme. Et si vous n'êtes pas parvenu à le créer ou si votre création est incorrecte, votre rôle sera vide".

⁷⁴⁵ "Je me suis érigé um monument immatériel".

Zhukovsky no texto de Pushkin. (Busquei uma tradução que tenha a mesma possibilidade de jogo que o francês).

emoção, o sentimento-palavra-pensamento que você lançar no palco funcionará como uma faísca e inflamará a multidão.⁷⁴⁶ (STANISLÁVSKI, 2012, p. 82)

Knebel, que acompanha o trabalho de N.D e Stanislávski e tem uma sensibilidade apurada para a palavra, traz estas provocações ao Método de Análise pela ação e as desenvolve. Tatiane Stepantchenko, aluna direta de Knebel de sua última turma na GITIS, em entrevista a esta pesquisa, em 2021, ressalta este aspecto menos observado do trabalho de análise pela ação que aprendeu diretamente da mestra: o ritmo das frases é um elemento para a ação verbal do ator!

Num seminário intensivo que frequentei com ela na ARTA, em Paris⁷⁴⁷, em que trabalhamos com o Método da Análise pela Ação e as tragédias gregas, a diretora-pedagoga nos levou, através de análises e études, a experimentar como o ritmo das frases, a musicalidade dos textos era material fundamental, nos textos clássicos e que inspiravam nossas improvisações e ações.

Adicionalmente, BYCKLING (2007, p. 109) nos apresenta ainda relato de Maria Knebel sobre exercícios com a euritmia, ligada à antroposofia de Steiner, realizadas por Michael Tckekhov e Biély quando o primeiro estava à frente do Teatro de Arte de Moscou II. Brevemente, na já mencionada euritmia, no capítulo anterior, o discurso é concebido como um conjunto de sons e ritmos expressos em linguagem corporal. M. Tckekhov, ainda na Rússia, e dentro de uma lógica dos estúdios, buscava abordar o texto de uma nova maneira: estudando o aspecto sonoro da palavra. Também apontamos experiências com a sonoridade da palavra no Primeiro Estúdio, no fim do capítulo 3. As eventuais influências destes trabalhos sobre Maria Knebel e sobre a análise-ação merecem outros estudos e desdobramentos.

-

Podemos ver como as ideias de Butkevitch e suas formulações diretas e exemplos de análise pela estrutura da peça, no primeiro capítulo, localizando eventos, ritmo e duração das frases como impulsos para o jogo cênico e as ações (ex: as bruxas de Macbeth) bebem de conhecimentos da teoria literária e da maneira como o autor escreve.

⁷⁴⁶ “Dans chaque cas, selon le mot qu'ils ont accentue, le sens sera différent. Le mot accentué doit être le centre de votre attention, C'est en lui qui réside tout les sens de la phrase. Et selon votre concentration, la force de votre voix, les degré de votre émotion, le-sentiment-pensée-mot qui vous lancez sur scène agira comme un étincelle et inflammera la foule”.

⁷⁴⁷ Les personnages des tragedies grecques a la lumière du Systeme de Stanislavski et Maria Knebel- em abril de 2021, na ARTA, Association de Recherche des Traditions de l'acteur, em Paris, durante o tempo do doutorado Sanduíche na Paris VIII, conforme introdução.

Mas não só! Vassíliev, em Lyon (2006)⁷⁴⁸ diz sim que uma chave do nosso trabalho é a ação, que faz a transposição do texto literário para o cênico. Mas não é "*de maneira genérica*". Devemos observar como escreve o autor! A estrutura de suas cenas, os pontos de virada entre elas. A. Tchekhov, por exemplo, oculta sob a fluidez de sua escrita, a extrema matemática com que constrói seus textos; bem equilibrados, precisos, mesmo nos "detalhes" que parecem mais "naturais". "*A gente pensa que é por acaso, alguém fala, alguém responde. Tudo por acaso, mas é muito bem construído!*" Tudo deve ser observado: "*São 3 Irmãs, mais 3 à mesa. Chega mais um personagem, Verchínin, temos 7, isto diz algo. Tudo é material de análise. Quase no fim entra o oitavo elemento, Natacha. O estilo do autor, inclusive, é o que nos protege de levar nossos próprios clichês à cena!*".

Em Lyon (e na minha experiência direta com ele em Varsóvia, na Polônia, em 2011, no Instituto Grotowski), junto com certa correção dos études, Vassíliev usava os exemplos para relembrar aspectos do método. Em uma correção de études, sintetiza:

Parece que você não encontra um jeito utilizando o método de fugir de seus clichês ou não entende o método. Ou ainda entende e não consegue realizar. Sim, sempre dizemos que o étude começa da pessoa, mas não do clichê da atriz. Não é a mesma coisa. Deve sair de você, mas não dos seus clichês. No étude você experimenta a tua pessoa em ação, dentro da situação. Na sucessão das ações que pertencem ao seu papel. Você tem a base que é o texto. Você estuda o texto deste dramaturgo em particular através de você mesmo e graças à sua própria ação. Não é qualquer texto, mas este texto em particular e essa relação de ligação dramaturgica entre os personagens. A ação que pertence a este personagem. O método te dá a oportunidade de fazer isso. Você vai encontrar o autor, vai ao encontro do autor e o autor está ao seu lado. Se não começo a fazer não sei que peça, não é preciso. É necessário se lembrar do sentido, do sentido profundo de nossa atividade que consiste nisso – é preciso pegar o texto literário e o transformar em um texto cênico! Nós somos os intermediários. Mas se trata deste texto em particular, deste texto literário – devemos achar o verdadeiro jogo, a criatividade, a criação em relação a este texto que já é dado. É um problema de princípios. E você, como diretor, tem que achar a criação mas concretamente: neste caso, as Três Irmãs e você tenta transmitir a criação aos seus atores, mas concretamente, em relação às Três Irmãs. É impossível partir de seus próprios clichês. (Informação verbal, 2006)⁷⁴⁹(grifo meu)

Assim, as imagens do autor e seu estilo nos inspiram e nos ajudam a sair de nossos próprios lugares-comuns e protegem o étude para que ele não fique dependente da visão estreita de nossa personalidade. É uma parceria. Não só temática, mas com o estilo do autor e a maneira como ele escreve. Num diálogo imaginado aqui com M. Tchekhov escuto ele dizendo que a imagem do autor – que envolve forma e conteúdo - se conecta com o segundo ator em nós, aquele que estimulamos esteticamente e é capaz de captar essa linguagem que é a arte.

⁷⁴⁸ Informação verbal, arquivos de Lyon, na França Pesquisados em 2021 e 2022.

⁷⁴⁹ Arquivos de aulas de A. Vassíliev, Ensatt, Lyon, 2006. Pesquisados em 2021 e 2022, conforme introdução.

Mas por que ouvimos tão pouco sobre qualquer aproximação que considere a maneira como o autor escreve ou diálogos com o formalismo russo no trabalho do ator, no Sistema, uma vez que sabemos ainda que Stanislávski era absolutamente eclético e interessado por diferentes campos do saber? E ainda que eram ideias contemporâneas ao Sistema? SMELIANSKI (2019) nos lembra que:

A partir de meados da década de 1930, sob os ditames do Realismo Socialista, a experimentação com formas literárias e teatrais foi desencorajada, e os desvios do realismo usando símbolos ou outras técnicas conscientemente teatrais foram condenados como formalismo decadente. Em vez disso, tornou-se necessário que toda a arte teatral se conformasse a um modelo particular e, de acordo com essa ideia, o suposto realismo do MAT foi reformulado como o principal exemplo do ideal realista socialista. O estilo de apresentação do MAT foi então ativamente promovido como um modelo a ser copiado nos cinemas de toda a União Soviética.⁷⁵⁰

São assuntos que merecem desdobramentos futuros sobre a perspectiva estética elaborada do Sistema, ainda mais porque nos relatos dos encontros no Estúdio de Ópera do Bolschói, por exemplo, uma parte considerável do ensinamento de Stanislávski é sobre a arte em si, com tudo que ela envolve como campo de conhecimento para as artes cênicas.

Quem primeiro trouxe a atenção à forma do texto para o campo de conhecimentos do Sistema foi Nemirôvitch-Dântchenko.

-

N.D para finalizar seu primeiro encontro com os atores, no estenograma de ensaio de 1939, traz outra contribuição sua ao universo ao sistema, o "*segundo plano*". Nas suas palavras:

Por fim, gostaria de dizer o que é tão importante para uma performance tchekhoviana e, em geral, para a arte do Teatro de arte. Trata-se do 'segundo plano', que tenho falado com tanta insistência ultimamente. É absolutamente impossível em uma peça de Tchekhov fazer como se o ator não viva que pelas palavras que ele profere agora e pelo conteúdo que parece, à primeira vista, ser deles. Cada figura carrega algo não dito, um drama oculto, um sonho oculto, um sentimento experimentado (*perijivânie*) escondido, toda uma vida importante que não é expressa pela palavra. Às vezes, vem à tona, em uma frase, uma cena, vira o assunto da cena. Então surge no palco e na sala essa alegria, e se ascende ali à arte que consiste no próprio sentido do teatro.⁷⁵¹

⁷⁵⁰ “From the mid-1930s onwards, under the dictates of Socialist Realism, experimentation with literary and theatrical forms was discouraged, and departures from realism using symbols or other consciously theatrical techniques were condemned as decadent formalism. Instead, it became necessary for all theatre art to conform to a particular model, and, in keeping with this idea, the supposed realism of MAT was recast as the primary example of the Socialist Realist ideal”.

⁷⁵¹ “Enfin, je voudrais vous parler ce qui est si important pour un spectacle tchekhovien et, en général, pour l'art du Théâtre d'art. Il s'agit du `second plan` donc je parle avec tant d` insistance ces dernières temps. On ne peut absolument pas dans un pièce de Tchekhov faire en sorte que l'acteur ne vive que par les mots qu'il prononce maintenant, et par le contenu qui semble, à la première impression, être le leur. Chaque figure porte en elle quelque chose de non dit, un drame caché, un rêve caché, un sentiment éprouvé (*perijivânie*) caché, tout une vie important qui n'est pas exprimé par la parole. Parfois, elle perce au jour, dans une phrase, une scène alors sujet de scène. Alors surgit sur scène et dans la salle cette joie joie, y a élevé de l'art qui consiste le sens même de Théâtre”.

Observe como essa ideia do segundo plano comporta não só o mundo invisível da personagem, ou, de acordo com Knebel (2016, p. 60) sua "*bagagem interna, espiritual*" e uma concentração de todas suas "*impressões de vida*", "*circunstâncias do destino pessoal e nuances de sentimentos, pensamentos e emoções*", mas ainda é uma experiência de cocriação e comunhão com a plateia.

O segundo plano, por trás do comportamento visível do ator, mas motivando suas ações, de forma que pode ser captado pela plateia atenta e cocriadora do teatro, quando vem à tona, provoca júbilo, deleite estético! Em mais um exemplo da nem sempre observada relação com a plateia nas ideias mais importantes desta tradição artístico-pedagógica russa. Vejamos como Knebel se expressa a este respeito, num exemplo também de “As três Irmãs”:

No terceiro ato de ‘As três irmãs’, na cena do incêndio, Macha, que até então falara muito pouco, volta-se repentinamente para as irmãs: ‘não me sai da cabeça...É simplesmente revoltante! Está martelando em minha cabeça, não consigo mais ficar quieta. Estou falando de Andrei...hipotecou a casa no banco e a mulher pegou todo o dinheiro, mas a casa não é só dele, e sim de nós quatro!’ As palavras de Macha soam inesperadas a todos que a cercam, mas não a ela. Para que essa fala soe verdadeira, o pensamento sobre Andrei deve realmente ‘martelar’ na cabeça da atriz durante toda a série de episódios que a antecedem. (KNEBEL, 2016, p. 62-63)

O segundo plano, seguramente, é um elemento que se encontra do texto por meio da análise. É transposto para a cena pela ação do ator e não se realiza por qualquer ilustração do texto: não é um estado, mas sim um processo de ação! (ibid; p. 62). Se mantém sob a aparência visível, estimulando a poética e a cocriação do público!

Além disso, Knebel relaciona o segundo plano à *obsheniye*, ou a comunhão, segundo Shevtsova⁷⁵² com os parceiros. Envolve um processo de presença. O ator não pode chegar a um sentir-se-a-si mesmo se não enxergar o que acontece ao redor, se não estiver conectado com tudo que é falado por seus parceiros.

Mas o segundo plano também está relacionado à própria ação cênica! O que move a cena pode estar escondido atrás das palavras. Stanislávski citado por Knebel (Knebel, 2016, p. 31) faz uma interessante afirmação: a linha do papel flui através do subtexto, não do texto. Depende então fundamentalmente do subtexto, ou do interior do papel.

é preciso conseguir que a vida interior do ator no personagem seja ativa. E não uma mera imersão contemplativa e débil. O ‘segundo plano’ não é um estado, mas sim um processo de ação. De cena em cena, de ato em ato, o personagem necessariamente

⁷⁵² SHEVTSOVA (2020; p. 107).

passa por mudanças, mudanças que não dizem respeito apenas aos aspectos externos de sua vida. A cada minutos de seu tempo em cena o herói muda também internamente: distancia-se de algo, supera o que era velho e acumula o novo. (Ibidem, p. 62)

Podemos dizer que o segundo plano move a ação! Uma ideia geradora nascida desta relação complexa, estética, elegante, com a literatura aportada por N.D especialmente ao Sistema!

O segundo plano não pode ser abordado de maneira muito direta: é uma instância escondida nas palavras, só se revela na ação. Knebel (Ibid, p. 63) dá o exemplo de como N.D a orientou quando na criação de Charlotta, que Knebel viveu como atriz, no Jardim das Cerejeiras (2021), em montagem do TAM.

Ele disse, na ocasião, que Charlotta tem medo de admitir para si mesma que não tem um lar, o quanto é indiferente para os outros, e tem que responder às perguntas amargas que a realidade põe na sua frente. Ela faz de tudo para espantar os pensamentos enlouquecedores, e tenta, à sua própria maneira, encontrar alguma fonte de alegria. Charlotta deve entregar-se com sinceridade às suas mágicas e ilusões: a excentricidade é sua natureza, sua forma de participação na vida. Mas em algum lugar das profundezas do ser de Charlotta se esconde, se abriga um pensamento obsessivo `...sempre sozinha, sozinha, sem ninguém e...quem sou eu, para que existo...não sei`. Se esse pensamento viver em Charlotta, acumular-se nela, no final se tornará insuportável e, ainda que só por um segundo, emergirá do fundo de sua alma. Tchekhov aborda essa situação no segundo ato: Charlotta, ofendida pela falta de atenção de Epikhôdov, ironiza todos amargamente, principalmente a si própria.

Alschitz (2014, p. 36) também expressa essa ideia da importância desse mundo interior do personagem inspirando a composição do papel. Para explicar a linha interior, nos incita a imaginar uma biografia humana do nascimento até a morte. Um tempo cheio de peripécias, mas, se observarmos profundamente, veremos poucas diferenças na linha geral do movimento de uma pessoa em relação às outras. Alguém nasce, aprende a falar, caminhar, depois passa por uma educação na escola, ou em outros casos não tem acesso a ela, conhece o primeiro amor, o primeiro beijo, talvez um acidente ou tragédia em que se envolva, tem uma profissão ou um trabalho, ou ainda não se adequa a esse sistema, se casa, tem família, filhos ou nada disso acontece, até que a linha de movimentos da vida se encerra, o inevitável! Alschitz defende que uma análise do conjunto desses eventos, independente da ordem que aconteçam e das diferenças entre eles, nos levará a compreender apenas a parte visível da vida. Essa parte visível é denominada por ele de *linha ou vida horizontal*. O segundo plano nos daria outras possibilidades de diálogo em cena com a linha vertical da peça, a relação do ser com seu desenvolvimento interior, com a parte menos visível de sua vida, com sua relação com o infinito.

Seu medo da ênfase no Método das Ações Físicas deslocado do entendimento maior do Sistema é a horizontalização do trabalho do ator, aquilo que Stanislávski fugia!

Segundo essas opiniões, o ator deve começar pelo domínio da vida de um corpo humano e apenas depois, gradualmente, aproximar-se da vida do espírito. Ao meu ver, dificilmente é essa uma interpretação correta daquele método, além do mais é indicativa de uma abordagem puramente materialista do trabalho para criar algo vivo...Atores optam frequentemente por essa abordagem, por ser fácil de compreender, em vez de seguir a sugestão um tanto vaga de que eles deveriam se concentrar no espírito e na luz interior de um papel. (ALSCHITZ, 2014, p. 34- 35).

4.3 Anton Tchekhov – o autor que impulsiona diferentes teatros

A. Tchekhov escreve de forma sintética, lírica, profunda. É importante lembrar que o trabalho de análise-ação e études é feito na tradição artística-pedagógica russa especialmente para educar o ator, tanto no desenvolvimento de sua individualidade artística, capacidade de agir...como trata-se de uma educação estética e pela estética. Por meio da ação, tornamos o mundo do autor nosso e acrescentamos algo a ele de nós também, vivenciamos um encontro entre dois tempos e realidades – uma experiência capaz de produzir mudanças "químicas" naquele que a vive. Se compreendemos que na vida os acontecimentos nos moldam e transformam, trata-se de uma vivência que é estética e, ao mesmo tempo, concreta e capaz de também nos afetar e transformar nosso ser.

O processo pedagógico de interpenetração do aluno com o universo dos autores é amplo e em muitas camadas, em que o diretor-pedagogo, ao dar imagens e instigar a imaginação do aprendiz, é fundamental no processo. Nas aulas com Jurij Alschitz ou A. Vassíliev, após cada análise, saía carregada de novas imagens, como se novos mundos se abrissem. Um banquete de imagens era a oferta de ambos nas análises, uma provocação ao nosso sistema de maneiras diversas e ricas. Não se espera um ator-improvisador novo Tchekhov em cena (ou se espera...?), mas há um componente de fé no inesperado, a crença que o inconsciente, ou alma do ator fará a síntese entre estes elementos oferecidos nos encontros, de maneira única, através da ação, em cena. A liberdade e capacidade destas sínteses imprevisíveis, quando o aluno devolve ao diretor-pedagogo o material (a carga que ele lhe deu, mais o texto do autor) na forma de ação é uma marca do talento do aluno. Algo inefável, mas que opera numa esfera não inteiramente consciente. E um retorno ao diretor-pedagogo que o processo está no rumo certo.

Se pegarmos, por exemplo, *A Gaivota*, o mundo de Tchekhov (2004, p. 17) está lá nos provocando desde o despertar do rebelde que deve existir em cada artista: "*Precisamos de*

formas novas. Formas novas são indispensáveis e, se não existirem, então é melhor que não haja nada".

Quem de nós penetrou fundo num monólogo de Trepliov sobre a nova arte? Será que os atores conhecem essas tábuas de nossa lei? É claro que eles decoram cada palavra do texto como decoram o Padre Nosso, mas terão meditado sobre o sentido interno que essas palavras escondem?" (STANISLAVSKI, 1989; p. 369)

Trepliov critica

Quando a cortina sobe e, à luz da noite, entre as três paredes, esses talentos formidáveis, os sacerdotes da arte sagrada, representam como as pessoas comem, bebem, amam, andam, vestes seus casacos; quando, das cenas e das frases mais banais, tentam desencavar uma moral – pequenina, fácil de entender, útil para fins domésticos; quando, em mil variantes, me apresentam sempre a mesma coisa, a mesma coisa e a mesma coisa, então eu fujo correndo, como Maupassant fugia da torre Eiffel, que lhe oprimia o cérebro com sua vulgaridade. (TCHEKHOV, 2004; p. 14)

O teatro de Trepliov é de vanguarda, mais próximo do simbolismo: uma vanguarda que rejeita o naturalismo incensado pelo mundo de Arkádina e Trigórin! Ao lidar com a questão forma-conteúdo no teatro, podemos buscar realizar esta peça só no plano da realidade material? Não dar espaço para um outro mundo - estético - que se insinua em toda a peça com personagens que pressentem o outro antes dele entrar em cena? (Trepliov pressente Nina; Macha chama Trepliov no quarto ato e ela mesmo responde, profeticamente; "*Não há ninguém!*" (p. 75))

Há ainda as discussões sobre arte e vida que atravessam todo o texto, nos chamando a atenção para uma peça jogada em, pelo menos, dois planos.

Tchekhov (2004, p. 17) permite até que Nina, uma jovem do interior, tenha uma visão estética. No primeiro ato, em seu primeiro encontro com Trepliov diz que a peça dele "*não tem personagens vivos*", sentindo falta de um realismo no teatro do jovem rebelde. E completa: "*Na sua peça há pouca ação, é só declamação, do início ao fim. E, para mim, uma peça precisa ter amor...*". Precisamos prestar atenção não só ao que Tchekhov escreve, mas a maneira como ele faz! Numa lógica realista e dentro das circunstâncias dadas à Nina no primeiro ato (mocinha da província do fim do século XIX), não há a menor coerência esta fala sair de sua boca! Do ponto de vista do realismo, uma jovem inexperiente como ela não teria uma opinião sobre o teatro tão firme. Mas Tchekhov permite que ela se expresse assim, dá um status à Nina gigante! Erro do autor? Ou uma sugestão de mudança de linguagem? Este tipo de salto deve ser percebido pelo ator na análise e alimentar um território - ainda que nebuloso dentro do aprendiz - de que

Tchekhov aqui abre um portal para uma outra realidade, que não o realismo estreito, da vida, por exemplo.

O monólogo de Nina, o teatro dentro do teatro, é ainda o ponto de partida para Alschitz (2010) refletir sobre os muitos planos que atravessam *A Gaivota*, revelados por meio de uma lógica esférica de análise do texto, polifônica, que quebram as lógicas lineares de tempo e espaço, num campo multidimensional de ligações e associações.

...Os corpos dos seres vivos se desfizeram em pó e a matéria eterna os transformou em pedra, água, nuvens, e as almas de todos os seres vivos fundiram-se em uma só. A alma do mundo sou eu...eu...Em mim, habita a alma de Alexandre o Grande, de César, de Shakespeare, de Napoleão e a alma da mais reles sanguessuga. Em mim, as consciências de todos fundiram-se com os instintos dos animais e eu me lembro de tudo, de tudo, e sinto em mim todas as vidas viverem de novo.... (TCHEKHOV, 2004, p. 21)

Uma experiência que parece ter uma ressonância tremenda com o universo de certo ator que, interpenetrado pelos textos e personagens, permite que todos vivam nele e o transformem. Mas ecoa ainda a sugestão de uma supraconsciência, substrato de todas as almas viventes e que ganham carne numa atriz, elemento ainda que Stanislávski traz ao universo do teatro.

Todos esses estados de alma, pressentimentos, insinuações, cheiros e sombras dos sentimentos intraduzíveis em palavras partem do recôndito de nossa alma e ali entram em contato com as nossas grandes vivências: as sensações religiosas, a consciência social, o sentido supremo da verdade e da justiça, a tendência curiosa de nossa razão para os mistérios do ser. É como se esta região estivesse impregnada de substâncias explosivas, bastando apenas que nossa impressão ou lembrança toquem como uma fagulha essa profundidade para nossa alma explodir e arder em sentimentos vivos. (STANISLÁVSKI, 1989; p. 305)

E se essa super consciência fosse ainda, no "mundo do teatro", o próprio dramaturgo?

Para interpretar Tchekhov, é preciso antes de tudo escavar até atingir o seu veio aurífero, entregar-se ao poder do sentido de verdade que o distingue aos encantos de seu charme, crer em tudo e então, juntos com ele, seguirmos para linha espiritual de suas obras em direção às portas secretas da própria supraconsciência artística. Ali, nas misteriosas oficinas da alma, cria-se o 'clima tchekhoviano', aquele recipiente que conserva todas as riquezas e valores invisíveis da alma tchekhoviana que frequentemente não se prestam à conscientização. (Ibidem, p. 305-306)

Mas o próprio Trepliov, arauto das formas novas, ao conquistar um lugar como escritor, mais tarde, confessa: "*Eu, que falava tanto em formas novas, agora sinto que, pouco a pouco, vou também caindo na rotina*". (TCHEKHOV, 2004, p. 90). Uma certa psicologia do artista implícita ainda em "*A Gaivota?*" Lembremos do embate entre duas posições artísticas já

sugeridos por Vassíliev na análise do texto, uma peça que pode ser jogada no plano da vida ou no da arte: o amor cria a arte e sem amor (e a musa) nada existe (Trepliov)? Ou a arte é “*segurar sua cruz e ter fé*” (Nina)? Uma perspectiva estreita veria apenas uma discordância entre dois jovens apaixonados, mas não uma tensão entre duas posições artísticas que se manifesta desde o primeiro encontro dos jovens na peça e explode no quarto ato.

No mundo de Tchekhov, ainda, as fronteiras entre os personagens são tênues. Eles se escutam em ambientes diferentes, rompem as paredes, se agrupam e se separam por afinidades ou não de almas, a pergunta inicial é respondida só na cena final, como um pressentimento do futuro.

A peça começa com a provocação de Medviediêenko à Macha: ‘por que você está sempre de preto?’ (TCHEKHOV, 2004, p. 9). E termina com a informação: ‘a verdade é que Konstantin Gavrílovitch se matou!’ (p. 98)...Haveria uma ligação misteriosa entre a Macha que se veste de preto no primeiro ato e a última fala da peça? Uma Macha, conectada à Trepliov pelo amor e que sabe...para além da lógica linear? Entre a Macha que chama em vão a Trieplov, no quarto ato e seu veredito “não há ninguém!” antecipando o desfecho do ato e da peça? É possível que na maneira como Tchekhov escreve haja uma relação – só revelada através de análise “esférica”, como propõe Alschitz – entre Macha e Trepliov em que passado e futuro coexistem? (DIAS, 2018)

Para isso, seria preciso pensar em duas relações com o tempo na peça de Tchekhov que oculta traços simbolistas por trás de seu realismo. Um tempo cronológico e outro...mágico, em que as fronteiras entre personagens e as paredes não existem. Em que todos os personagens, habitando a consciência do autor, conversam entre si! O que nos aproxima da cena de estruturas lúdicas e da ideia de Vassíliev que Tchekhov é um autor de borda entre um teatro de situação e um de estruturas lúdicas.

O mundo da peça une todos os personagens e eventos. Neste mundo não há linha horizontal consequencial no tempo-espço – no começo nascimento, então morte; no começo o passado, então o futuro; no começo a causa, e somente então a consequência. Aqui, todos os possíveis eventos do passado e do futuro coexistem, do mesmo modo que todas as razões e consequências coexistem. Tudo que em algum momento aconteceu ou irá acontecer existe agora... desde que o mundo da peça e da performance seja o Mundo Total, não pode haver dúvida de que aqui, também, a consciência e a subconsciência de todos e tudo está interligada. (ALSCHITZ, 2010, p. 126-127)

Quando ainda analisamos uma peça com atenção, com "estranhamento" em relação à sua forma, percebemos que seu formato é um texto dividido em linhas de fala e personagens. Mas todas essas falas vêm de um mesmo autor – um diálogo consigo mesmo? Esse enfoque ajuda que emerja não só o *plano espiritual* da peça, mas que nos lembremos da própria

artificialidade da divisão em falas, no teatro. No teatro e pedagogia da cena russa do fim do século XX e XXI, todos estes elementos viram objeto de jogo.

-

Desde o Primeiro Estúdio, procedimentos com os contos de Tchekhov são usados nos exercícios dos atores. Exercícios com material narrativo são tradicionais entre os herdeiros do Sistema. Com Alschitz, por exemplo, éramos provocados para "fazer" *A Gaivota*, sem definição de personagens prévios, em jogo de improvisação, dentro da prática das maratonas já mencionadas. As maratonas (ALSCHITZ, 2013, p. 150-153) ajudam a construir a atmosfera de jogo. Na improvisação com o grupo e muitas vozes, dentro de regras precisas, as diferentes linhas eclodem na perspectiva do jogo - monólogos interiores, tensões entre o tempo histórico e o tempo da peça, deslocamentos dos eventos principais, fábula do ponto de vista de um personagem ou do outro e uma série de jogos com a linguagem. Um exercício prático de constelação destes temas abstratos que discutimos na pedagogia do ator!

Alschitz também nos instiga a prestar atenção nas imagens recorrentes dos autores: o prego na testa na cabeça de Trepliov, o mel das melhores abelhas que Trigórin dá para desconhecidos. O trabalho de Meerzon (2015) já faz uma potente ponte entre M. Tchekhov e a semiótica. E talvez ainda tenhamos muito campo para novas pesquisas relacionadas ao assunto. Não como um excesso de signos para a encenação teatral – normalmente como vemos a relação da semiótica com o teatro. Mas como elementos para uma educação estética do ator.

E mais: as imagens como inspiração para a ação do ator que precisa mobilizar todo seu sistema para dialogar, concretamente, em cena, com esse rico universo de provocações.

-

Intuo que, embora as montagens de A. Tchekhov de Stanislávski e Nemirôvitch-Dântchenko tenham sido bem-sucedidas no fim do século XIX e primeiros anos do século XX, só com o Sistema e seus desdobramentos a pedagogia e a cena russa foram ganhando linguagem para dialogar, de fato, de maneira consistente, com os textos de Tchekhov. N.D (1939) nos diz:

Há peças que um coletivo teatral recebe de forma orgânica, elementar, imediata. São as peças contemporâneas. E ! Bem, a primeira vez que fizemos Tchekhov, éramos todos realmente 'tchekhovianos'. Tínhamos Tchekhov em nós. Vivíamos, respirávamos com ele a mesma atmosfera particular que constituía os encantos essenciais de um espetáculo tchekhoviano. Muitas coisas vieram por si mesmas e se desenvolveram por si mesmas. Agora que voltamos a Tchekhov, em muitos pontos não podemos mais confiar em nossa arte.⁷⁵³

⁷⁵³ “Il y a des pièces qu'un collectif théâtral reçoit de façon organique, élémentaire, immédiate. Ce sont les pièces contemporaines. Et! Bien la première fois qui nous avons joué Tchekhov, nous étions tous en réalité 'tchekhoviens'. Nous portions Tchekhov en nous. Nous vivions, nous respirions avec lui les mêmes atmosphères particulières qui constituent les charmes essentiels de un spectacle tchekhovien. Bien des choses venaient d'elles-

Essa reflexão nos traz vários desdobramentos. Em primeiro lugar, embora a forte individualidade artística e originalidade de Tchekhov sejam incontestáveis, há uma influência de um tolstoísmo sobre o autor que até então favorece que todos – ele e TAM – expoentes da Geração de Prata – respirem "*a mesma atmosfera*". Tolstói ajuda o TAM se encontrar com Tchekhov, nas palavras de N.D:

Os “depósitos” da percepção de mundo tolstoísta estavam no próprio seio da formação do coletivo de nossos atores. Mesmo quando a performance de “As Três Irmãs” foi apresentada, a produção talvez tenha revelado um sentido de Tolstói mais do que de Tchekhov...O espírito de “Anna Karenina” e “Guerra e Paz” contaminou nossa relação artística com ele. (NEMIRÔVITCH-DÂNTCHENKO; 1968, p. 347)

Poliakov (2020) destaca a influência do mundo de Tolstói sobre a literatura da época e nos valores dos personagens de Tchekhov:

Astrov em Tio Vânia, médico, seguidor do vegetarianismo e da multiplicação das árvores, é um de seus grandes papéis, assim como Verchini, em As Três Irmãs cujo idealismo está ligado à instrução do Iluminismo. Gaiév, (que Stanislávski interpreta) em A Cerejeira, não é mais do que o eco do progressismo. É a um velho armário que ele fala de emancipação, enquanto o eterno estudante Trofimov profere discursos exaltados que encontramos em contos como *A casa do mezanino* ou *Minha vida*⁷⁵⁴. Em A Ralé, de Gorki, no papel do miserável Satine, Stanislavski pronuncia no ato IV um monólogo sobre o Homem enquanto, na mesma peça, o peregrino Luka é uma daquelas pessoas espirituosas que evocam a crença em um “país de justiça”, uma “nova fé”, segundo a alegoria da cidade ideal de Kitêge, essencial no mundo russo.⁷⁵⁵

Podemos pensar que a própria casa, quase um personagem em As Três Irmãs, este lugar aberto, de trocas de ideias, em que a peça acontece tem uma profunda influência do mundo de Tolstói.

Mas...refletimos ainda, que por meio da prática da análise-ação percebemos que há algo ainda em Tchekhov que excede apenas o filtro do tolstoísmo, um humor particular e uma forte ironia, junto com esses ideais: o sonho de floresta de Astróv, em Tio Vânia, por exemplo, não

mêmes, et se développaient d'elles-mêmes. À présent qui nous revenons à Tchekhov, sur bien des points nous ne pouvons plus nous appuyer sur notre art”.

⁷⁵⁴ Contos de Tolstói.

⁷⁵⁵ “Astrov dans *Oncle Vania*, médecin, adepte du végétarisme et de la multiplication des arbres, est l’un de ses grands rôles, tout comme Verchinine dans *Les Trois sœurs* dont l’idéalisme est lié à l’instruction des Lumières. Gaev qu’il joue dans *La Cerisaie* n’est plus que l’écho du progressisme. C’est à une vieille armoire qu’il parle d’émancipation tandis que l’éternel étudiant Trofimov porte des discours exaltés que l’on retrouve dans des nouvelles comme *La Maison à mezzanine* ou *Ma vie*. Dans *Les Bas-fonds* de Gorki, dans le rôle du misérable Satine, Stanislavski prononce à l’acte IV un monologue sur l’Homme alors que, dans la même pièce, le pèlerin Luka est un de ces spirituels qui évoquent la croyance en un « pays de justice », une « foi nouvelle », selon l’allégorie de la ville idéale de Kitêge, essentielle dans le monde russe”.

é a floresta ao lado de sua casa, as florestas russas que seria natural que um ativista, de fato, buscasse preservar. Mas um "*ideal de floresta*" que parece caber muito mais num país latino como a Itália do que na floresta de sua casa. Se analisarmos suas imagens, há uma imagem idílica do que seria uma floresta e ela não é russa, concreta. Isso é elemento para a ação do ator que trabalha com o personagem. Podemos pensar ainda em parentescos entre os personagens: Trofimóv, "*o eterno estudante*", aspirante sem realizações, que vive no mundo das ideias e "*não sabe sequer o que é o amor*", mesmo não sendo mais jovem (como critica a personagem Luba, a Liubov Andréievna Raniévskaja), ou Gaiév e seu ridículo discurso humanista para um armário (TCHEKHOV, 2021); Médicos, aliás, como Tchekhov, não faltam nas peças, como Tchebutíkin, que, em *As Três Irmãs*, esquece paulatinamente aquilo que sabe. E ainda situações inesquecíveis como o esquecimento do velho e já lenhoso Firs - parte de um mundo que termina – dentro da casa fechada, um caixão de madeira-cerejeira?⁷⁵⁶

Fissuras que talvez façam Poliakov (2020) dizer que paulatinamente o autor vai se tornando cada vez mais "*anarquista*". N.D (1968) também reflete profundamente sobre a genialidade de Tchekhov, que talvez fosse, entre todos os artistas da época, mesmo o mais independente até de Tolstoi, por sua radical originalidade.

-

Assim, o fato de serem todos do TAM "*tolstoístas*" não faz a época de N.D mais aberta, pelo menos à princípio, para A. Tchekhov como dramaturgo. A primeira montagem de *A Gaivota*, em 1896 foi um fracasso e ele pretende desistir do teatro até que N.D o convence que o texto deverá ser montado na abertura do Teatro de Arte de Moscou. N.D, o responsável pelo repertório e escolha de textos no TAM, por seu profundo conhecimento da palavra, da literatura e da teoria literária, sendo ele mesmo um autor-diretor, também precisa convencer Stanislávski que, a princípio, não entende Tchekhov e não tem condições de ler o que está por trás das falas do autor.

Mas Tchekhov, ele mesmo, não ficou totalmente satisfeito com a encenação de Stanislávski - embora bem-sucedida - de sua *A Gaivota*. Ele dizia que a peça era uma comédia, o TAM não encontrava o riso; Tchekhov se irritava com os sons de pássaro e toda sorte de ruídos naturalistas na então leitura do jovem Stanislávski. Havia algo que Stanislávski não havia captado ainda, na obra de Tchekhov. Lembramos que Stanislávski publica *Minha Vida na Arte*, cheio de análises profundas sobre Tchekhov, mais de 20 anos após suas primeiras encenações, quando o Sistema já era uma realidade. Localiza no autor uma profunda riqueza não só temática,

⁷⁵⁶ TCHEKHOV, 2021. Todos os personagens citados, com exceção de Tchebutíkin, são do Jardim das Cerejeiras.

mas na forma como constrói seus textos. Encontrar o material que se oculta na elegante escrita de Tchekhov não foi um caminho simples, mas produto de intensos diálogos:

Mas a técnica deste complexo trabalho interno e os caminhos para a supraconsciência criadora são diversos. Nós dois, ou seja, Nemirôvitch-Dântchenko e eu, enfocávamos cada um a seu modo Tchekhov e o tesouro espiritual oculto em suas obras: ele, com seu método artístico-literário, de escritor, eu, com o meu método representativo próprio da minha especialidade artística. Inicialmente, essa diferença de caminhos e enfoques para a peça nos atrapalhou. Nós nos metíamos em discussões longas, passando das questões tão particulares para as de princípios, do papel para a peça e para a arte em geral. A discussão chegava a brigas, mas eram brigas de origem artística e por isso inofensivas. Ao contrário, eram benéficas, uma vez que nos ensinavam a nos aprofundarmos na consciência da própria essência da arte. E logo desaparecia a delimitação dos nossos enfoques e a divisão das nossas forças no teatro em papéis literário e cênico: **nós nos convencemos que não podíamos separar a forma do conteúdo**, e aspectos literário, psicológico ou social da obra em relação aos protótipos, mise-en-scènes e formalização material, que em seu conjunto criavam uma configuração artística da montagem. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 306) (grifo meu)

O texto de Tchekhov demanda um leitor conhecedor da linguagem teatral e que possa ir além do que salta à vista das situações aparentemente banais e mergulhar no que, de fato, propõe o autor – o banal e o trivial como primeira camada para ressaltar, paradoxalmente, seus profundos temas espirituais, como desenvolveremos neste capítulo.

Penso que a tensão entre a falta de linguagem cênica do jovem diretor Stanislávski e as profundas demandas do autor Tchekhov contribuíram para produzir o atrito necessário e fator importante para Stanislávski se dedicar à pesquisa e a pedagogia teatral, nos próximos anos, após a morte do autor. (O Estúdio-Teatro, com Meyerhold, nasce logo após a morte de Tchekhov, quando Stanislávski precisa abrir uma linguagem nova para lidar com as peças então contemporâneas - simbolistas - e já localizou aspectos simbolistas da dramaturgia de Tchekhov escondidos sob as palavras). Em *Minha vida na Arte*, Stanislávski diz que Tchekhov foi um autor que trouxe ao Sistema o “realismo espiritual” (1989, p. 291), quando pesquisava o que chama, em sua trajetória, de linha da intuição e do sentimento.

A linha da intuição e do sentimento me foi sugerido pelo próprio Tchekhov. Para revelar a essência interior de suas obras, é necessário fazer uma espécie de escavação de suas profundezas espirituais. Evidentemente, isto é exigido por qualquer obra de arte com conteúdo espiritual profundo. A Tchekhov isso se refere em medida maior, pois não há outros caminhos para chegar a ele. (...) Tchekhov é inexaurível porque, apesar da trivialidade que para uns ele sempre representaria, no seu leitmotiv fundamental, espiritual, fala sempre não do humano fortuito, particular, mas do humano com maiúscula. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 301).

Vimos que a ideia de ação envolve nem sempre algo visível ao público no primeiro plano, embora seja o verdadeiro motor da ação. Já em *Minha Vida na Arte*, Stanislávski fala de

"ação interior". Penso que devemos prestar mais atenção a esta ideia. A dramaturgia de Tchekhov foi rotulada com a ideia dos "estados de ânimo". Mas observemos como Stanislávski fala de um caráter dinâmico do texto que inspira a cena e uma de suas mais completas definições de ação, no livro publicado em 1924:

Suas peças são muito ativas, mas sua atividade não está na forma externa, mas em sua evolução interior. Na própria inatividade das criaturas por ele criadas reside a complexa ação interna. **Tchekhov demonstrou melhor do que ninguém que a ação cênica deve ser entendida do sentido interno e que só neste, livre de qualquer pseudo-representação cênica, pode-se construir e fundamentar a obra dramática no teatro.** Enquanto a ação externa no palco distrai, diverte ou incita os nervos, a ação interna contagia, abrange nossa alma e toma conta dela. É claro que melhor ainda acontece quando as duas ações, a interna e a externa, estão presentes na obra de forma intimamente ligada. A obra apenas sai ganhando na sua plenitude e no caráter cênico. Entretanto, a ação interna deve estar em primeiro lugar. Por isto se enganam aqueles que interpretam nas peças de Tchekhov a própria fábula, deslizando pela superfície e representando as imagens externas dos papéis sem criar as imagens internas e a vida interna. Em Tchekhov é interessante a configuração espiritual de suas criaturas. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 302). (grifo meu)

A "interpretação da própria fábula" é aquilo que leva o teatro de tradição iluminista, aristotélico, a entrar em crise, no século XX. E Tchekhov, como autor que lhe inspira a própria ação cênica, livre de qualquer "pseudo-representações": ou seja, livre da ilustração do texto e da cópia. Aqui Stanislávski é preciso: a ação cênica não é representação, imitação de nada, mas algo que nasce no mundo interno do artista.

Podemos pensar, portanto, que o encontro do TAM com Tchekhov e as exigências de seus textos – textos que antecipam a crise do drama, de acordo com Szondi (2001) - foram fundamentais também para a descoberta da ação cênica...uma ação cênica impulsionada por um *algo que se esconde atrás das palavras*, mas que pode impulsionar o ator. Sem o subtexto, aberto pelas análises, a ação verdadeira – que transpõe o texto literário para a cena - talvez não fosse possível. Tampouco sem as profundas contribuições da ideia de semente da peça que se desdobram em supertarefa do autor e segundo plano. E o mundo ético, estético, de orientação espiritual de Stanislávski, que lhe permite proporcionar ao ator as condições corretas para encontrar sua individualidade criativa.

Dessa forma, Tchekhov para Stanislávski seria então um autor capaz de inspirar o teatro pelo conteúdo espiritual e também pela maneira como escreve!

Quem, entre os atores, estudou a arte dramática de Tchekhov com os seus novos procedimentos, possibilidades cênicas, com a configuração cênica especial conhecida antes dele, que exige uma nova psicologia de interpretação e um novo estado do ator? (STANISLAVSKI, 1989, p. 369)

Para Stanislávski, Tchekov passeia por vários estilos – realismo, naturalismo, impressionismo em diferentes cenas de uma peça! Vassíliev, em aulas, nesta mesma linha de raciocínio nos pede para prestar atenção ao *Jardim das Cerejeiras*, que contém muitos teatros dentro de si, da farsa à tragédia. Também pontua os paradoxos, que ao olho cego, o autor deslizaria pela linha exterior da fábula, representando os costumes, os pequenos detalhes da vida. Mas que ele usa tudo isso "*apenas como contraste ao sonho elevado*". Um autor, que, ocultando sentidos por detrás de suas falas, requer de nós que localizemos as ações interiores escondidas debaixo das falas, em uma apurada análise. Um autor que inspira a cena!

Tocamos em um ponto fundamental, eu diria “filosófico”, da escola russa: primeiro devemos entender muito bem o autor, para só então soltar nossa imaginação o quanto quisermos. A crise da escola começa quando não se pensa nada, quando se fica surdo ao autor.⁷⁵⁷ (VASSÍLIEV, 1997, p. 42)

Apresento aqui um caminho alternativo que corrobora que a ideia da ação cênica como presente no Sistema antes da última década de vida de Stanislávski. E ainda como uma instância aberta pela relação complexa com a literatura e o texto teatral, em especial a obra de Tchekhov e todo o conjunto de experiências e valores éticos do Sistema.

-

Tchekhov, entretanto, não é fundamental só para Stanislávski. Em relação à história do teatro, o autor é conhecido especialmente por ter estimulado o TAM em encenações do começo do século XX. Mas seu potencial inexaurível de alimentar cenas ainda o intersecciona com a transgressora cena soviética da segunda metade do século. Polina BOGDANOVA (2000, p. 17) afirma "*sem risco de parecer exagerada que a estética teatral dos anos 1960 e 1970 é formada sobre a dramaturgia de Tchekhov e sobre as descobertas feitas no processo de encenação das obras de Tchekhov*".⁷⁵⁸

No capítulo 1, vimos um pouco da história do Teatro Soviético após a morte de Stanislávski. E o renascimento que acontece com a Geração do Degelo e o trabalho incansável, pedagógico, de Maria Knebel. Diretores da Geração se encontram com um autor que chamam: o "novo Tchekhov". Mas, se Tchekhov havia morrido em 1904, que novo Tchekhov seria este? Uma "nova abordagem" deste gênio da literatura teatral, possibilitada por um Método que vinha

⁷⁵⁷ “On touche à um point fondamental, je dirais ‘philosophique’, de l’école russe: on doit d’abord très bien comprendre l’auteur, et seulement après débrider son imagination autant qu’on le desire. La crise de l’école commence quand on n’en fait qu’à sa tête, qu’on reste sourd à l’auteur”.

⁷⁵⁸ “Si può affermare, senza rischiare di sembrare esagerati, che l’estetica teatrale degli anni 60- 70 si è formata sulla dramaturgia di Cechov e sulle scoperte che sono state fatte durante il processo di messa in scena delle opere di Cechov.”

sido transmitido incansavelmente e subterraneamente, de mestra para aluno, pela paixão de Maria Knebel: a Análise pela Ação, que finalmente traz a linguagem para os diretores dos anos rebeldes russos abrirem potências escondidas do texto de Tchekhov.

Um aquecimento do teatro também possibilitado pelo renascimento de outro fator estruturante e determinante das pesquisas do Sistema e seu desenvolvimento: a segunda onda das comunidades artísticas, ou dos ensembles teatrais!

4.4 Anatoli Éfros: ser leal à Stanislávski é desenvolver seu trabalho!

Grandes artistas nem sempre trabalham apenas para si mesmos, eles trabalham para o futuro. Stanislávski criou tal arte e a discutiu de tal maneira que nenhuma pessoa artística séria poderia ignorá-la [...]. Stanislavski permanece para sempre o grande ensinador.⁷⁵⁹ (ÉFROS apud THOMAS, 2018; p. 164)

Famílias artísticas são um importante elementos do Teatro Russo, e Éfros estudou com Zavadski,⁷⁶⁰ aluno por sua vez de Stanislávski e Vakhtângov. Sob sua influência, Éfros foi para o GITIS, a escola mais importante de Moscou, em que Nikolai Petrov, aluno de Nemirôvitch-Dântchenko coordenava o programa de direção e que tem no quadro de professores ainda Alexei Popóv⁷⁶¹, Mikhail Tarkanov⁷⁶² e, especialmente, Maria Knebel - todos alunos de Stanislávski, Vakhtângov e ainda Mikhail Tchekhov. Knebel teria influência decisiva em Éfros, lhe transmitindo a abordagem pedagógica da análise pela ação, que ele levaria de volta ao teatro, depois de sua graduação, em 1950.

Começa sua carreira no interior, mas logo se torna diretor no Teatro Central Infantil de Moscou, em 1954, em que se encontra novamente com Knebel, Como vimos no capítulo 1, este importante teatro foi fundado em 1936 com remanescente do Teatro de Arte de Moscou II e os Estúdios de Stanislávski 1 e 2. Um espaço que atraía escritores jovens, uma vez que a liberdade de um teatro infantil conseguia passar mais despercebida dos ditames realistas do Regime. Numa parceria com Knebel e trabalhando com a análise pela ação, Éfros se tornou um diretor de teatro central no Degelo, um líder de uma geração descontente e buscando lugar.

⁷⁵⁹ “Great artists don’t always work only for themselves, they work for the future. Stanislavsky created such an art, and discussed it in such a way that no serious artistic person could ignore it [...]. Stanislavsky forever remains the great teacher”.

⁷⁶⁰ Iouri Alexandrovitch Zavadski (1894-1977).

⁷⁶¹ Alekseï Dmitrievitch Popóv (1892-1961).

⁷⁶² Mikhail Mikhaylovich Moskvín (1877-1941).

Smelianski (2019) nos conta mesmo a existência de um "fenômeno Éfros", que começa em 1954, com a peça do então contemporâneo Viktor Rozov, `Boa sorte`, uma comédia sobre a relação ente pais e filhos e a busca da vocação - um tremendo sucesso entre adolescentes! Um outro momento culminante foi a produção de `Meu amigo, Kolka`, de 1958, peça de Alexander Khmelik, sobre a correção de uma injustiça escolar, peça tão famosa que ficou no repertório russo por muitas décadas.

Como expoente da geração do "degelo", Éfros nutria a fascinação pela "verdade", legado de Stanislávski, transmitido por seus professores e o mesmo Leitmotif do mestre: encontrar não só a imaginação russa, mas a possibilidade do *trabalho criativo* sufocada pelo regime soviético. Mas sua principal herança ao teatro se daria na sua abordagem do "novo Tchekhov". Importante dizer que tal como Stanislávski foi transformado pela ditadura soviético após sua morte num realista e materialista, Tchekhov também não ficou alheio à propaganda cultural do regime: era um autor com certo protocolo de montagem, um arauto da mudança política e a esperança de seus personagens em um futuro melhor transportada para o entusiasmo pela atual situação política.

Éfros disposta numa época de relativa maior liberdade, um expoente de um renascimento mesmo do teatro russo, depois de um período de intenso sufocamento nos anos mais duros da repressão stalinista e que começa, mais uma vez com...*A Gaivota!*

Uma vida na arte depois que Stanislávski é descongelado

Éfros chega ao Teatro Lenin Komsomol,⁷⁶³ em 1963, e rapidamente faz dele um teatro de sucesso com autores contemporâneos. Mas a forte ressonância que ele sentia com Stanislávski e o desejo de resgatar o realismo espiritual o levou à Tchekhov, num comportamento dissidente em relação à sua própria geração, que preferia autores mais próximos no tempo. Ele encontrou, especialmente em *A Gaivota*, seu manifesto. O diretor era um espelho do próprio Trepliov, buscando as novas formas teatrais e violando o tabu: ousando questionar o cânone de uma tradição já consolidada de um "*como encenar Tchekhov na Rússia*".⁷⁶⁴ Modelo

⁷⁶³ Komsomol é um acrônimo para Liga da Juventude Comunista. Sua vocação oficial seria produzir peças que dessem suporte à ideologia soviética para jovens trabalhadores. Localizado perto da Praça Pushkin. Éfros o chama, nas entrevistas, como "Lenkom" (Lenin Komsomol).

⁷⁶⁴ DIXON (2018; p. 3- 5) cita ainda uma experiência de Tairov, em 1944 em que já há certa quebra com o modelo hegemônico de entusiasmo que a ditadura soviética desejava de Tchekhov, com luzes semelhantes a sonhos e a forte presença do tema: a necessidade de novas formas de arte para acessarmos as mais altas verdades! Mas Tairov, buscando enfatizar a questão da discussão sobre a natureza da arte tira personagens que achava secundários e enfatiza aspectos da vida diária. Tchaikóvski faz a música e peça é vista como um concerto e não um sucesso teatral. Ela é tirada de cartaz rapidamente pelo estado, como um exemplo de arte decadente burguesa. Para ele,

que praticamente matava a peça como escolha de repertório atraente: na prática teatral da época, *A Gaivota*, em encenações invariavelmente contaminadas por clichês e ecos do que os diretores então achavam que era Stanislávski - um psicologismo com pouca teatralidade e originalidade - era uma peça somente para ocasiões especiais, como a abertura da temporada ou seu fim.

Éfros rompeu com o modelo e escolheu exatamente "*A Gaivota*" para o lugar de honra do seu teatro, ousando encará-la como algo novo, a ser descoberto, abolindo "*a cartilha soviética*" e abrindo novas perspectivas em relação a Tchekhov. Em uma entrevista publicada antes da estreia, Éfros revela:

A Gaivota de Tchekhov é a primeira produção clássica a ser executada pela atual trupe do Lenkom. Produzimos anteriormente apenas dramas contemporâneos e, ao nos voltarmos para Chekhov, sentimos uma responsabilidade extraordinária, principalmente quando se considera a grande e gloriosa tradição de atuação de suas peças. Mas ao abordar este trabalho tentamos esquecer isso e tentamos produzir *A Gaivota* como um drama contemporâneo, como se Tchekhov fosse nosso dramaturgo e como se ele tivesse escrito especialmente para nossos atores, para nosso teatro⁷⁶⁵. (EFROS apud SMELIANSKI, 2019)

Como Éfros torna Tchekhov seu contemporâneo? Se valendo especialmente de uma "velha" abordagem que por cerca de três décadas se mantinha nos bastidores, alimentando processos pedagógicos e lhe transmitida especialmente por Knebel: a Análise pela Ação. Através dela e do grande potencial autoral que a abordagem confere ao ator, ela cruzou Tchekhov ao homem de seu tempo e, surpreendentemente, revelou camadas de um texto que passaram despercebidas pelas primeiras montagens do TAM. Destaco que este é uma das grandes potências do método, especialmente ao abordar textos clássicos: ao interseccionar o mundo do autor e do ator, produz um caminho efetivo, para o diretor e ator, de transpor e traduzir o texto para a plateia do momento presente, e em diálogo com a carga de sentidos atemporal de um clássico.

Quando dizemos "seres humanos", também falamos de "atores". E quando dizemos "personagem", também estamos falando de um ser humano. Tudo que pertence a um personagem deve ser aceito pelo ator e devolvido ao palco. E isso significa que os personagens são renovados. Eles nunca são os mesmos, mas mudam continuamente com a mudança das épocas... não, épocas, não! Eles mudam a cada 10, 20 anos. São

entretanto, a importância d'A Gaivota de Tairov não deve ser subestimada. Até a produção de Efros, 22 anos depois, esta versão significava a única tentativa de encontrar uma chave nova de interpretação para Tchekhov.

⁷⁶⁵ "Chekhov's *The Seagull* is the first classic production to be performed by the present troupe of the Lenkom. We have previously produced only contemporary dramas, and in turning to Chekhov feel an extraordinary responsibility, particularly when one considers the great and glorious performance tradition of his plays. But in approaching this work we tried to forget about this and attempted to produce *The Seagull* as a contemporary drama, as if Chekhov were our dramatist and as if he had written especially for our actors, for our theatre".

sempre novos e voltam novos para a dramaturgia. Você olha para o fogo. Ele parece o mesmo, mas, na verdade, está sempre mudando. Então, quando falamos das leis do teatro, temos que dizer que as razões para que o fogo seja fogo são sempre as mesmas, só que o fogo muda sempre. O teatro exige uma atenção ininterrupta ao movimento constante. Demanda uma atenção constante à teoria e à prática. (VASSÍLIEV, 2013)

Naquela época, o Método dos Études vinha sendo transmitido sim, em contexto de aulas, por Knebel, para gerações de seus alunos. Mas Éfros foi um dos pioneiros a utilizá-lo como principal ferramenta de sua vida como artista. Ele se questionava como algo tão potente, podia ter ficado quase desconhecido na cena russa por tanto tempo ou ser considerado "*apenas*" instrumento pedagógico.

Pelo método da Análise pela Ação, Éfros descobriu o "novo Tchekhov", abrindo caminho para encenações talvez cada vez mais próximas daquilo que o autor visualizava para seus textos nas primeiras montagens do TAM. Textos que precisaram ter paciência e aguardar ainda décadas de invenção e uso do Sistema – uma linguagem para a cena – para encontrar interlocutores que abrissem mais segredos da tal "*configuração cênica especial desconhecida antes dele*". (STANISLÁVSKI, 1989, p. 369)

"*A Gaivota*" teve sua estreia em Vilnius (capital da Lituânia, de grande tradição teatral) e de lá seguiu para Moscou, onde estreou no Teatro Lenin Komsomol, em 17 de março de 1966, numa rua do coração de Moscou. O vibrante novo Tchekhov de Éfros era contaminado pela urgência de sua época: ele queria o completo desentendimento entre os personagens, embora a comunicação fosse urgente e tempestuosa! Aboliu praticamente as pausas. Não agradou a todos: os críticos russos reclamavam da gritaria na cena. Na Ucrânia, a peça foi bem recebida. Knebel não gostou. O próprio Éfros, alguns anos depois, critica escolhas da montagem.

Destacamos aqui este trabalho menos pelo seu valor como peça – a repercussão da qualidade da encenação em si – mas pelo processo realizado por meio de uma revisitação de Tchekhov graças ao *método da análise pela ação* que influenciaria o futuro da cena e da pedagogia russa. Um caminho que só começava para Éfros - que até o fim de sua vida se debruçaria ainda sobre as principais peças de Tchekhov⁷⁶⁶, tendo resultados cênicos potentes em seu premiado "*Jardim das Cerejeiras*", em 1975.

Buscando e cavando fundo no texto de Tchekhov, não assumindo qualquer conhecimento prévio deste autor que se confundia com a própria história do teatro russo, Éfros mergulhou nos temas subjacentes, na ação e suposta inação do autor, sempre de pé - analisando e rapidamente testando em cena. Para emergir com uma nova concepção da encenação de

⁷⁶⁶ As três Irmãs e Jardim das Cerejeiras.

Tchekhov: nenhum “estado de espírito” no palco – o palco seria o lugar da ação. *"O estado de espírito pertence à plateia!"*⁷⁶⁷.

Resgatando a relação com a plateia como cocriadora do espetáculo, Éfros, na tradição dos diretores-pedagogos russos, traria novos paradigmas, conceitos ao futuro do teatro russo. Suas notas de ensaios e um conjunto de gravações de seus ensaios⁷⁶⁸, publicadas numa das raras obras sobre o diretor fora da Rússia em 2019, bem como análises de críticos fundamentais para a história do teatro russo, como Smelianski, nos dão alguma perspectiva do processo por trás de suas peças:

Concentrando-se no labirinto de associações em *A Gaivota*, ele confiava não tanto em suas teses, mas em sua poderosa intuição artística. Ele parou, guiou, se desesperou, voltou atrás, se deslocou. Estive mais de uma vez presente nos ensaios de Éfros e tive a sorte de presenciar suas fantásticas demonstrações, quando ele representou a peça inteira do começo ao fim, surpreendendo e inspirando aqueles para quem tudo isso estava por vir. O poder de suas exibições não pode ser descrito e o vídeo não as registrou na época. Tentar documentar tais ensaios teria sido uma tortura, porque as coisas mais importantes não aconteceram nas palavras: “É como se não soubéssemos que este é Tchekhov [disse Éfros]. Respiramos fundo e então – o que será, será. . . Como isso pode ser chato? Acho que Tchekhov deveria parecer uma lufada de vento, não uma massa sólida. Movimento, não uma massa sólida”.⁷⁶⁹ (SMELIANSKI, 2019; p. XVIII-XIX)

Em um ano, a censura soviética tirou "A Gaivota" de cartaz: o camarada Anatoli Éfros, diretor Artístico do Teatro Lenin Komsomol, de Moscou " *não forneceu a direção correta no desenvolvimento do repertório do teatro e, portanto, foi dispensado de seu cargo em 7 de março de 1967*"⁷⁷⁰. Mandado para a direção do Teatro Malaya Bronnaya, numa rua da Moscou antiga (o que SMELIANSKI compara a um exílio), talvez devido ao fato de uma nova onda de antissemitismo, sendo o teatro localizado onde

...por volta do século XIX, se tornou o bairro judeu de Moscou. Em 1921, o Teatro Judaico do Estado de Moscou (GOSET) foi estabelecido naquela rua sob a direção do famoso ator ídiche Solomon Mikhoels. Marc Chagall pintou seus célebres murais para

⁷⁶⁷ “The mood should be in the auditorium.”

⁷⁶⁸ Gravações em vídeo do processo foram feitas pelos estudantes de graduação em teatro Gnessa Sidorina and Nellie Plyatskovska. Gravações feitas, de acordo com Smelianski (2019) com exemplar precisão e sutil entendimento de seu principal personagem: Efros, ele mesmo.

⁷⁶⁹ “Focusing on the labyrinth of associations in *The Seagull*, he trusted not so much in its theses but in his mighty artistic intuition. He stopped, guided, despaired, turned back, pushed aside. I was present at Efros’s rehearsals more than once and had the good fortune to see his fantastic demonstrations, when he represented the whole play from beginning to end, amazing and inspiring those for whom all this lay ahead to perform. The power of his displays cannot be described, and video did not record them at the time. To try to document such rehearsals would have been torture, because the most important things did not happen in the words: “It is as if we do not know this is Chekhov [Efros said]. We take a deep breath, and then – what will be, will be . . . How could this possibly be boring? I think Chekhov should feel like a puff of wind, not a solid mass. Movement, not a solid mass”.

⁷⁷⁰ Como nos informa Smelianski (2019) sobre a ordem estatal.

este teatro. O GOSET foi fechado em 1949, devido à perseguição antissemita, transformando-se num grupo amador.⁷⁷¹ (THOMAS, 2019b; p 171)

Éfros foi seguido por alguns atores de A Gaivota, atores se reconheciam como coletivo inspirado pelas ideias de *ensemble* do diretor. A existência de um ensemble é fundamental para desenvolver as ideias de Éfros. Considera-se, inclusive, que este é o período logo após a segunda explosão das comunidades artísticas, depois de Stanislávski: a segunda explosão das comunidades artísticas, ocorrida durante o degelo, conforme capítulo 1⁷⁷².

No Teatro Malaya Bronnaya, ao invés de “se corrigir”, dirige uma das principais obras de sua carreira, “*As Três Irmãs*”, de Tchekhov (1967) e faz do espaço um dos mais populares da cidade. Na encenação, Smelianski (2019) nos conta que:

Nela, ele rejeitou mais uma vez a evocação de um clima melancólico e criou, em vez disso, uma produção enérgica, acelerada e abertamente teatral. Por meio da paródia e da tragicomédia do grotesco, ele expressou o absurdo inerente e a falta de sentido fundamental que viu nas vidas dos personagens de Tchekhov. Sua nova peça causou um escândalo tão grande quanto A Gaivota. Éfros foi duramente criticado por seu tratamento supostamente desrespeitoso com os discursos esperançosos de Tchekhov e por enfatizar o que ele via como os elementos existencialistas e absurdos da peça. Sua produção de *As Três Irmãs* também foi proibida.⁷⁷³

Éfros passa mais 17 anos neste teatro e se refugia nos clássicos. Entre eles, *Dom Juan* (1973) de Molière, *O Casamento* (1975), de Nikolai Gógol, *Otelo* (1976) e a peça de Turguêniev, *Um Mês no Campo* (1977). Sua relação com as autoridades melhora e ele começa a ser diretor convidado de outros teatros: O teatro Mossovet (1969, 1974), o Teatro Taganka (1975), O Teatro de Arte de Moscou (1981, 1982), bem como teatros estrangeiros – algo que Smelianski (2019) nos conta ser um raro privilégio na época - como o Teatro Guthrie, em Minneapolis, EUA (1978, 1979) e o Teatro Toen, em Tokyo (1981–1982). Com *o Casamento e Um mês no Campo*, recebe o Grande prêmio do Festival de Teatro Duisburgo, na Alemanha. Dirige ainda nove produções para a TV estatal, sete para a rádio e quatro filmes para a Mosfilm.

⁷⁷¹ “...by the nineteenth century it had evolved into the Jewish district of Moscow. In 1921, the Moscow State Jewish Theatre (GOSET) was established on that street under the direction of the famous Yiddish actor Solomon Mikhoels. Marc Chagall painted his celebrated murals for this theatre. GOSET was closed in 1949 owing to anti-Semitic oppression, after which it was turned over to an amateur group”.

⁷⁷² Página 59.

⁷⁷³ “In this he rejected once more the evocation of a melancholy mood and created instead an energetic, fast-paced and openly theatrical production. Through parody and the tragicomedy of the grotesque, he expressed the inherent absurdity and ultimate meaninglessness which he saw in the lives of Chekhov’s characters. This production caused as great a scandal as *The Seagull*. Efros was sharply criticized for his allegedly disrespectful handling of Chekhov’s hopeful speeches, and for emphasizing what he saw as the play’s existentialist and absurdist elements. His production of *Three Sisters* was banned, too”.

Com 50 anos, sofre um segundo ataque cardíaco, se recupera e continua trabalhando tão ativamente como antes. Na sequência, recebe um sinal evidente de sua "*reabilitação pública*" com a conquista de um prêmio artístico soviético dado às personalidades da área. Numa roda da fortuna, a partir desse ápice, as coisas começam a mudar, com a inserção de um membro do partido na direção do Malaya Bronnaya e mudanças na atmosfera de trabalho da equipe. Uma crise motivada por inúmeros fatores: "*manobras teatrais, políticas e antissemitas que demandariam uma monografia inteira*", conforme THOMAS (2019b, p. 171). De tal forma que Éfros, sem mais conseguir trabalhar em seu teatro, parte em 1984. O mesmo ano em que Yuri Liubímov foi privado de sua cidadania soviética e retirado de sua posição como diretor artístico do Teatro Taganka (por ter criticado a URSS numa entrevista de TV enquanto trabalhava no exterior). Apesar dos riscos de assumir o Taganka, pela delicada situação política, Éfros aceita a oferta.

Cabe um parênteses: o Teatro Taganka⁷⁷⁴, fundado em 1946, foi, por 20 anos um dos mais importantes teatros populares da vanguarda de Moscou (num fenômeno russo unir o popular e a vanguarda!), voltado à pesquisa de Brecht e Vakhtângov. Foi lá então que, em 1975, quando Liubímov trabalhava no exterior, Éfros fez sua montagem histórica do Jardim das Cerejeiras. Mas ao aceitar a direção do Taganka, desta vez, no momento em que Liubimov estava banido, Éfros recebeu as denúncias da comunidade teatral de Moscou - não teria respeitado a herança e o espaço de Liubímov. Atores do teatro partiram da companhia, em protesto, outros mostraram seu descontentamento em atitudes passivo-agressivas de boicote aos ensaios e comportamento antissemita⁷⁷⁵.

Apesar das tensões, Éfros começou a trabalhar com peças de Górkí e Tennessee Williams, na crença que o trabalho os uniria. Conduz a equipe ao Festival Internacional de Belgrado e obtém premiações para um “revival” de seu *Jardim das Cerejeiras* e uma nova produção. Na sequência, fez sucesso com o *Misanthropo*, de Molière. Mas em 13 de janeiro de 1987, durante a produção de Hedda Gabler, de Ibsen, um novo ataque cardíaco fatal interrompe a montagem.

Destacamos a encenação de o jardim das Cerejeiras, que encerra o ciclo tchekhoviano de Éfros e um de seus maiores legados:

O ciclo Tchekhoviano de Éfros estendeu-se ao longo de muitos anos. Começou no início do ‘Degelo’ e continuou durante os anos soviéticos estagnados [subseqüentes]. A vida do diretor terminou em janeiro de 1987. Consequentemente, ver o Novo

⁷⁷⁴ Mencionado no capítulo 1.

⁷⁷⁵ Conforme nos conta THOMAS (2019; p. 173-174).

Tchekhov dentro da Nova Rússia não era seu destino. Mas seu mais importante trabalho já tinha sido feito – é impossível imaginar uma produção moderna de Tchekhov sem a ‘leitura atenta’ de suas peças que Anatoli Éfros realizou. E isso foi feito - para sempre.⁷⁷⁶ (SMELIANSKI, 2019).

As análises de Anatoli Éfros

Anatoli Éfros, com sua relação de inspiração em Stanislávski e, ao mesmo tempo, sua constante atitude de pesquisa em desenvolver uma nova abordagem para A. Tchekhov, não só baseada em sua intuição, mas nomeando a si mesmo de “*estruturalista emocional*” é um dos principais difusores da ideia que respeitar e manter o legado de Stanislávski se faz apenas desenvolvendo seu sistema. Suas influências envolvem ainda legados de Vakhtângov e Meyerhold.

Além de Stanislávski, na tradição cultural russa do seu tempo, os anos de 1960 e 1970 em que ele desenvolve seu ciclo tchekhoviano, as ideias geradoras do estruturalismo, uma inspiração na nascente linguística e um conhecimento da teoria literária atravessava sua concepção de teatro⁷⁷⁷. De maneira sucinta, das ideias geradoras básicas da corrente estruturalista depreendemos que os fenômenos humanos não podem ser conhecidos de forma separada, mas a partir de suas inter-relações, os elementos de uma cultura compreendido em seu diálogo com um sistema. E, especialmente, o leitmotif tão cara à arte que a forma como o texto é construído faz parte de seu conteúdo. No teatro isso significava analisar um texto pela sua estrutura para inspirar a ação. “*Na vida, tudo é vida. Entretanto, na arte, é análise, análise, construção, desenho.*”⁷⁷⁸ (EFROS apud THOMAS 2019b, p. 166)

Ideais que encontravam pleno acolhimento na tradição de Knebel: tão importante como “*a vida do espírito humano*” era a análise cuidadosa que permitiria que essa vida fosse transposta para a cena. Para Éfros, se a análise não fosse por si não só apurada, como bela, nada poderia ser feito no palco⁷⁷⁹. Análises que rapidamente deveriam inspirar études, no palco: uma análise espessa, intrinsecamente estética, mas de pé.

⁷⁷⁶ “Efros’s Chekhovian cycle extended over the course of many years. It began at the onset of the ‘Thaw’ and continued during the [subsequent] stagnant late Soviet years. The life of the director ended in January 1987. Consequently, seeing the New Chekhov inside the New Russia was not meant to be. But the most important work was already done—it is impossible to imagine a modern production of Chekhov without the “close reading” of his plays that Anatoly Efros accomplished. And this was done—Forever”.

⁷⁷⁷ Ferdinand de Saussure (1857-1913) é considerado um iniciador do conceito linguístico, que propõe a língua como um sistema no qual cada um dos elementos é compreendido pelas relações de equivalência ou de oposição que mantém com os demais elementos. Esse conjunto de relações forma a estrutura.

⁷⁷⁸ “In life, everything is life. However, in art, it is analysis, analysis, construction, design”.

⁷⁷⁹ Os relatos dos encontros de Stanislávski no Estúdio de Ópera do Bolchói são repletos de aulas sobre esta energia da beleza, que por si só renderia uma nova tese.

Um ator deve entender tudo com seu corpo. É necessário forçar-se a estudar o método dos études. Mas frequentemente há relutância. Se o texto é analisado e um étude não o segue imediatamente, isso seria como aprender uma palavra estrangeira e não usá-la. Se você perder a oportunidade de um étude, a cadeia de eventos desaparece. Mas uma cena que está protegida com um étude estará segura para a noite de estreia. Com o método dos études, a ação é o tronco e as palavras são a folhagem. Os ensaios devem ser realizados em pé, para que não haja uma transição difícil do período da mesa para o palco. Análise e étude não devem existir separadamente. Um decorre do outro. A análise faz parte do étude e um étude é a análise psicofísica. O diretor deve falar de forma concreta, quase fisicamente palpável, para que tudo seja compreensível.⁷⁸⁰ (EFROS, 2019, .41-42)

Destaco a intensa atividade do diretor, no método: um poeta também e inspirador do elenco. Alguém em laboratório, junto com o ator, buscando abrir as imagens. O método do étude, como bem sabe a tradição pedagógica russa, é também uma escola não só para atores, mas para diretores, lhes fornecendo a difícil linguagem de trabalho com atores! Uma "disciplina" (*a tal "direção de atores"*) surpreendentemente nem sempre disponível nas escolas para a formação de diretores!

O ator deve ver o processo de pensar através de ações diante de seus olhos!

O ator deve entender não apenas com a cabeça, mas também com as entranhas. O método étude é uma coisa superprática. Depois da análise psicofísica do texto, tudo deve ficar tão claro que seja possível subir imediatamente no palco e improvisar. Faça uma análise do que acontece, considere tudo a fundo, extraia a estrutura profissional, e imediatamente coloque tudo no palco. Na palavra 'artesanato', geralmente está implícito algo ruim. Mas conhecer esse ofício é essencial. Este é o verdadeiro artesanato. O pensamento funciona analiticamente. A imaginação do ator funciona precisamente de acordo com um plano psicofísico. A base de seu trabalho torna-se eficiente e dinâmica. É necessário pensar efetivamente, psicofisicamente. A base desse tipo de pensamento é que a pessoa vê tudo por meio da ação, por meio da colisão. Se uma peça for abordada dessa maneira, nunca será chata ou enfadonha, e tudo será tirado não do ar, mas da própria vida. Quando uma pessoa pensa assim, ela se torna esperta, na verdade tão esperta quanto a vida - nada é inventado.⁷⁸¹ (EFROS, 2019, p. 42)

⁷⁸⁰ "An actor must understand everything with his body. It is necessary to force oneself to study the method of études. But frequently there is reluctance. If the text is analysed and an étude does not follow immediately, this would be like learning a foreign word and not using it. If you miss the opportunity for an étude, the chain of events disappears. But a scene that is secured with an etude will be secure to opening night. With the etude method, the action is the trunk and the words are the foliage. Rehearsals should be conducted on the feet so that there will be no difficult transition from the table period to the stage. Analysis and étude must not exist separately. One follows from the other. Analysis is part etude and an etude is psychophysical analysis. The director must speak out concretely, almost physically palpably, so that everything will be understandable".

⁷⁸¹ "The actor should understand not only with his head but also with his guts. The etude method is a super-practical thing. After psychophysical analysis of the text, everything must be so clear that it should be possible to go on stage immediately and improvise. Make an analysis of what happens, consider everything in depth, extract the professional structure, and immediately play everything on stage. By the word 'craft', we usually imply something bad. But to know this craft is essential. This is true craft. Thought works analytically. The imagination of the actor works precisely according to a psychophysical plan. The basis for his work becomes efficient and dynamic. It is necessary to think effectively, psychophysically. The basis of this kind of thinking is that a person sees everything through action, through collision. If a play is approached this way, it will never be boring or dull, and everything will be taken not from the air but from life itself. When a person thinks like this, he becomes clever, indeed as clever as life—nothing is contrived."

Éfros não escreveu a *Gaivota*, mas sua montagem, de 1966, parece ter sido o estopim para uma nova compreensão de A. Tchekhov e das relações dos personagens, misteriosas ainda para as primeiras montagens de Stanislávski. Para a possibilidade de vermos a peça como a tal comédia - russa – pretendida pelo autor literário. A ousadia de sua abordagem possibilitada pela linguagem desenvolvida por Knebel contaminaria a cena e pedagogia futuras.

Depois de décadas de Stanislávski e Tchekhov reduzidos a materialistas socialistas pelo Regime, finalmente os diretores que começaram suas carreiras no período do "*degelo*"⁷⁸² podiam retornar à Tchekhov num sentido mais amplo. Revelado pela investigação prática e obsessiva de um Éfros que se dizia - um "*estruturalista emocional*": ou um especialista em unir paradoxos! Constelando o requinte de um olhar sobre o texto de quem tem linguagem de cena e sua intuição apurada na busca dos impulsos para a ação. Linha a linha, sílaba a sílaba, "*A gaivota*" era prescrutada e experimentada. Às vezes o próprio diretor subia ao palco, com prática do método por sua mestra, antes dos atores, buscando contaminá-los com suas visões.

Éfros e sua sagacidade para as relações dos personagens tornam sua visão da peça, então, um novo paradigma para Tchekhov, no teatro russo. Uma análise em muitas linhas⁷⁸³ – Trepliov é filho, é apaixonado rejeitado, mas é especialmente artista de vanguarda contra a velha arte, consagrada. É Hamlet, diante de Gertrudes. É a criança machucada buscando o colo da mãe. O provocador - performativo com seu turbante comentado por todos na propriedade de Sórin. Escreve uma peça para Nina e contra Arkádina e Trigórin, os representantes das formas embotadas. As mudanças de sua época e as tensões com a velha geração espelham a ficção – a realidade da peça e dos atores se intersecciona! "*Que tipo de peça é A Gaivota? Conflito agudo. Uma luta mortal entre o mundo estabelecido e o homem de jaqueta rasgada. A gaivota é sobre sua incompatibilidade*".⁷⁸⁴(ÉFROS, 2019, p. 16). Ou: *...Ele (Konstantin) não pode existir sem amor. Não somente no sentido que ele precisa ser amado, mas especialmente o fato de que ele sempre precisa amar alguém.*⁷⁸⁵(Ibid; p. 18)

O mundo de Arkádina e Trigórin é assentado, ele é um autor que sabe descrever o *'raio de luar'*. Ambos têm sucesso, no fundo uma rotina que amam. O mundo sorri para eles há 40, 45 anos.

⁷⁸² Ver capítulo 1.

⁷⁸³ Os extratos de Éfros aqui foram retirados Efros, Anatoli. *The Joy of Rehearsal*. (Trans. James Thomas. New York: Peter Lang, 2006), a que tivemos acesso em Éfros (2019), organizado pelo mesmo James Thomas.

⁷⁸⁴ "What kind of play is the seagull? sharp conflict. A deadly struggle between the settled world and the man in a torned jacket. The seagull is about their incompatibility".

⁷⁸⁵ "He cannot exist without love. Not only in the sense that he must be loved, but mainly the fact that he always need to love someone".

E de repente existe essa pessoa de 25 anos, que não pode nem comprar um terno novo, em cujo coração ferve um novo mundo; ele não entende o teatro deles, sua literatura. Ele tem seu próprio mundo, poesia, teatro, amor. Seu mundo é completamente diferente. Trigorin e Arkádina se ajustaram confortavelmente à vida; eles são residentes do mundo pronto e para eles Konstantin não é ninguém. Konstantin faz sua apresentação e espera que sua mãe entenda. Ele sabe de antemão que ‘essa gente’ não entende o que ele quer fazer. Mas neste dia - eles são sua audiência.⁷⁸⁶

Então "A Gaivota" de Éfros é sobre *um homem jovem tentando fazer valer sua arte sobre um estilo literário conhecido e validado. Que sequer tinha uma boa jaqueta. Ele era pobre e dependente.* (Ibid, p. 23). Ainda: "*O monólogo de Nina é como uma prece, uma canção do mar. Mas aquela "gang" veio para assistir uma peça normal*".⁷⁸⁷ Nos seus registros de ensaios ouvimos frases curtas como estas, velozes, ideias sintéticas que inspiram ainda ritmo, visão de mundo. Cada personagem no mundo da peça aspira a algo diferente.

O significado de A Gaivota reside na incompatibilidade desses diferentes mundos, dessas diferentes visões da vida. Konstantin e Nina, Konstantin e Arkádina, e Arkádina Trigorin, Nina e Trigorin – todos parecem estranhamente precisar um do outro ... mas essa proximidade esconde uma explosão dentro dela, já que cada um tem aspirações diferentes ... Arkádina é atriz e tem hábitos de ‘bastidores’. Ela pode ajustar suas ligas na frente de todos e ser franca sem tato. Ela vira as costas para Nina o tempo todo, enfatizando que ela mesma tem seu próprio círculo. Um escritor famoso interessado em uma garota! Grande coisa! Por meia hora! ... Para Nina, conhecer Trigorin é o mesmo que conhecer Hemingway. E antes disso ela amava o poeta local. Agora esse menino parece tão provinciano – com todas as suas maneiras, versos obscuros e paletó rasgado. Ela se distraiu, condescendente, tem pena dele.⁷⁸⁸

Macha e Nina recebem uma perspectiva que rompe com os clichês perpetuados pelo teatro anterior. Macha ganha as camadas de humor fino, ironia, poesia que até pouco tempo escutei nas análises de Alschitz e Vassíliev. Suas frases são menos sérias do que de fato as montagens de Tchekhov acreditam: "*estou em luto por minha vida*". *De verdade? É tão*

⁷⁸⁶ "And suddenly there is this 25-year-old person, who cannot even afford to buy a new suit, in whose heart seethes a new world; he does not understand their theatre, their literature. He has his own world, poetry, theatre, love. His world is altogether different. Trigorin and Arkadina have adjusted comfortably to life; they are residents of the finished world and for them Konstantin is a nobody. Konstantin puts on his performance and he hopes his mother will understand. He knows in advance that ‘these people’ don’t understand what he wants to do. But on this day – they are his audience”.

⁷⁸⁷ "Nina’s monologue is like a prayer: a single sound wave. But this “gang” came here to watch a normal play”.

⁷⁸⁸ "The meaning of The Seagull lies in the incompatibility of these different worlds, these different views of life. Konstantin and Nina, Konstantin and Arkadina, and Arkadina Trigorin, Nina and Trigorin – everyone seems oddly to need each other ... but this proximity conceals an explosion within it, since everyone has different aspirations... Arkadina is an actress and she has ‘backstage’ habits. She can adjust her garters in front of everyone and be tactlessly frank. She turns her back on Nina all the time, stressing that she herself has – her own circle. A famous writer interested in some girl! Big deal! For half an hour! ... For Nina, acquaintance with Trigorin is the same for us as being acquainted with Hemingway. And before that she loved the local poet. Now this boy seems so provincial – with all his manners, obscure verses, and torn jacket. She has distracted, condescending pity for him”.

irrevogavelmente sério? Não, honestamente, deve ser algo mais complicado, ou, se você prefere, mais simplificado." ⁷⁸⁹ (Ibid, p. 20).

Macha é brincalhona, responde casualmente, jocosa. Medveddiênko não entende a sutileza. Medveddiênko seria o homem medíocre do interior que pensa saber de tudo? Não sofre por razões puramente espirituais, não entende alguém triste por algo existencial, mas sim por falta de dinheiro! Mas ele mesmo sofreu para chegar até Macha, caminhando. Ambos são amigos! Nos seus registros de ensaios, diretos, os paradoxos colidem e movimentam a análise. Ele volta à pergunta inicial da peça em vários momentos do processo:

Por que você sempre usa preto? Essa pergunta ressoa com seu sofisma [característico]. E ao mesmo tempo, quando Macha lhe responde: estou de luto pela minha vida . . . ”- ele parece falar internamente, “ Então. . . ” – ele sabe a resposta com antecedência e está preparado para contestar. E depois disso segue sua longa resposta. ⁷⁹⁰ (EFROS, 2019, p. 37)

A cada ato, Macha acha alguém para revelar seu "segredo":

...Macha não pode ser interpretada como cansativa, embora ela diga que a vida a puxa como um trem. Seu desejo violento é contar a todos sobre sua condição, a todos! Ela até gosta da história de seus próprios infortúnios. Só o que ela tem medo que isso chegue em Trepliov – porque você não pode contar isso a ele!... ⁷⁹¹ (IBID, p. 40)

No terceiro ato, tudo seria subordinado às partidas. Macha conversa com Trigórin e nada há sobre partida, mas “*o senso da partida deve estar em seu sangue*”. Trigórin pensa em Nina e Nina parece.

Nina é a jovem de gosto pela fama (e não a ingênua). Trepliov vive um fiasco e ela não sai do palco, junto com o diretor de sua peça, o trai. “*Ela quer saber se Trigórin gostou da peça. Ele gentilmente a pega pela cintura e a ajuda a descer do palco. Os dois ficam imediatamente constrangidos, todo mundo percebeu*”. Nina está mais interessada na plateia que no palco - e colabora com a humilhação de Trepliov. Mais tarde, no ato 3, Nina “*pesca*” Trigórin, o jogo de quem é o pescador e quem o peixe, na cena, é ressaltado - ela que propõe a relação. As imagens brotam do texto para a cena!

⁷⁸⁹ “Really, is so irrevocably serious? No, honestly it should be something more complicated or, if you prefer, more simplified”.

⁷⁹⁰ “Why do you always wear black?” This question resonates with his [characteristic] sophistry. And at the same time, when Masha answers him: I am in mourning for my life . . . ” – he seems to speak internally, “So . . . ” – he knows the answer in advance and is prepared to object. And after that follows his long reply”.

⁷⁹¹ “..Masha cannot be played as tiresome, even though she says that life pulls her along like a train. Her violent desire is to tell everyone about her condition, everyone! She even enjoys the story of her own misfortunes. Only she is afraid to go to Treplev – because you cannot tell this to him!...”

A figura de Trigorin também é bastante dramática (patética). Obcecado, ele escreve em todos os lugares, escreve com seu caderno encostado em uma cerca... E então Trigorin pede a Arkádina que fique. Ele não pode sair sem Nina agora. Ele precisa de uma mulher com quem possa reclamar. A cena no jardim com Nina costuma ser encenada com presunção. Na verdade, ele reclama como uma criança. Com Arkádina, isso seria impossível – ela está muito ocupada. Mas Nina viu tamanha devoção e comprometimento humano que quis ser franca e próxima dele. E agora tudo isso deve ser devidamente explicado a Arkádina, para que ela o liberte. Quanto do encanto feminino de Arkádina ela precisa para não deixá-lo ir! Mas essa cena costuma ser tocada de maneira grosseira. Em vez disso, ele precisa de um alto grau de intimidade. Substitua isso apenas ligeiramente por um caminho excessivamente dramático - ela desmorona de uma vez.⁷⁹²(Ibid, p. 42)

Na montagem, Éfros (2019, p. 41)

gostaria que fugíssemos do cativo das tradições e sentíssemos concretamente, na carne destas personagens, para perceber que tipo de irritações definem a sua vida, para perceber o que as excita agora, neste minuto. E então não haverá mais esforços para ver e ouvir e querer criticar tudo, mas algo diferente – para provar a todos como se é bom.⁷⁹³

Alguns anos depois critica o nervosismo da sua primeira montagem d'A gaivota, a oposição acirrada que escolheu para a encenação da peça que não era o que esperavam nos ensaios,

Dirigindo A Gaivota, fiquei satisfeito por ter tentado expor seu núcleo temático brechtiano. Mas descobrimos que só olhávamos de um lado, o que era bastante hostil para os personagens. O pólen vital havia saído da peça. Tornou-se tendenciosa, não poética, raivosa. Eu não produziria A Gaivota desta forma agora.⁷⁹⁴(Ibid, p. 42)

Mas sua crítica é sobre uma leitura da encenação, não sobre o processo: suas descobertas sobre Tchekhov na prática de Études continuariam nutrindo gerações de diretores-pedagogos e atores. Uma das responsáveis pelos registros dos ensaios de Éfros, Sidorina⁷⁹⁵ aponta a criatividade, foco do sistema, encarnada no diretor-pedagogo Éfros, usando a abordagem de

⁷⁹² “The figure of Trigorin is also quite dramatic. Obsessed, he writes everywhere, writes with his notebook held against a fence...And then Trigorin asks Arkadina to stay. He cannot leave without Nina now. He needs a woman he could complain to. The scene in the garden with Nina is usually played conceitedly. In fact, he complains like a child. With Arkadina, this would be impossible – she is too busy. But Nina saw such human devotion and commitment that she wanted to be frank and close to him. And now all this must be properly explained to Arkadina, so that she will release him. How much of Arkadina’s feminine charm she needs not to let him go! But this scene is often played roughly. Rather, it needs a high degree of intimacy. Replace this only slightly with an overdramatic path – it falls apart at once”.

⁷⁹³ “... I would like us to escape from the captivity of traditions and feel concretely, inside the flesh of these characters, to understand what sort of irritations define their life, to understand what excites them now, this minute. And then there will be no more efforts to see and hear and want to criticize everything, but something different – to prove to everyone how good it is”.

⁷⁹⁴ “Directing The Seagull, I was pleased that I tried to expose its Brechtian thematic core. But then it turned out that we only looked at it from one side, which was quite unfriendly to the characters...The vital pollen had departed from the play. It became biased, unpoetic, angry. I would not produce The Seagull this way now”.

⁷⁹⁵ in: Efros; 2019; p. 30.

Knebel para o desenvolvimento do ator e do diretor: "*Mas talvez encarnar o que aconteceu nos ensaios de A Gaivota no Lenkom, mesmo da forma mais imperfeita, nos permita tocar o segredo da criatividade de um dos diretores mais talentosos do século XX*"⁷⁹⁶. Éfros gostaria de encenar junto sua Gaivota inicial, tensa, uma versão do mesmo espetáculo que encontrou nos últimos anos de vida – "*objetiva, poética, mais sábia e humana*"- pelo prazer da pesquisa, da análise da cena que abre novos conhecimentos: "*Mas isso, como se diz, seria um luxo desnecessário*".⁷⁹⁷

Ao longo do tempo com o Método de Análise pela ação, Éfros começa a criar seu jargão, como "*zigzague*", em sentidos próximos da ideia de "*adaptação*" de Stanislávski em suas análises. Os zigzags trariam respostas inesperadas, originais à maneira como as relações se expressam. No capítulo de Stanislávski, no Tomo 1 de seu livro O Trabalho do Ator sobre si Mesmo, Stanislávski nos fala de ajustes para conseguirmos o que queremos em nossa comunicação, para além das palavras. As possibilidades das adaptações são inúmeras:

Em alguns casos, a adaptação é uma mentira; em outros, é uma ilustração visível de sentimentos ou pensamentos internos; às vezes ajuda a atrair a atenção da pessoa com quem se deseja entrar em contato, fazer inclinar-se a seu favor; às vezes transmite a outras pessoas o invisível, o que não pode ser contado em palavras.⁷⁹⁸ (STANISLÁVSKI, 2016 a; p. 281)

Os diálogos não são construídos de forma direta em Tchekhov. Há uma pergunta, mitas páginas depois, as respostas! Há relações escondidas entre os personagens. Elas comunicam. Macha e Sorín são desapontados pela vida. Macha e Dorn têm naturezas artísticas: precisam da arte.

A vida é organizada de maneira tão estranha – o diálogo é como um zigzague. Mas isso é bom. Uma linha reta de um ponto a outro só serve para uma ferrovia. Esses zigzagues devem ser nitidamente visíveis e então será interessante, como a vida, como a complexidade própria da vida. Isso não é um diagrama, isso é carne e, como todos sabem, ela é tecida a partir de contrastes. Mais frequentemente, porém, a análise é primitiva e esquemática: 'Meu objetivo é...' e então o ator 'molda-se' diretamente para esse objetivo⁷⁹⁹. Até um gato tem centenas de nuances. A questão é encontrá-los. Existe o significado que é claro e aberto e existe o que é oculto e essencial. E é daí

⁷⁹⁶ "But maybe to embody what occurred at rehearsals of The Seagull at the Lenkom, even in the most imperfect way, will allow us to touch the secret of the creativity of one of the most talented directors of the twentieth century".

⁷⁹⁷ "But that, as they say, would be an unnecessary Luxury".

⁷⁹⁸ "En unos casos, la adaptación es un engaño; en otros es una ilustración visible de sentimientos o pensamientos internos; a veces ayuda a atraer la atención de la persona con quien se desea estar en contacto, a predisponer en favor de uno; en ocasiones transmite a otras personas lo invisible, lo que no se puede contar con palabras".

⁷⁹⁹ Essa crítica da ideia de um "objetivo" que deixaria o ator mais plano, sem as nuances, também ouvi nas aulas de Vassiliev. Uma das razões ainda porque o campo de associações da palavra tarefa parece ser mais adequado para se lidar com a herança do Sistema.

que virão todos os ziguezagues: o sentido mais complexo, oculto, latente – esse é o ideal.⁸⁰⁰ (EFROS, 2019, p. 23)

Finalmente, para Éfros, todos são responsáveis pela morte do jovem autor – todos o humilham. Trepliov é um símbolo da dificuldade em instaurar novas imagens num mundo que ama aquilo que já conhece e sabe.

Assim, a prática do Método de Análise pela Ação, de Knebel, por Éfros permite que ele "limpe" Tchekhov de um clichê de realização desde a canonização do TAM pela ditadura como precursores do materialismo socialista e imagem de capa do regime e do autor associado a este teatro. E abre portas para as ágeis, ricas, bem-humoradas encenações contemporâneas de Tchekhov e para o novo teatro russo. Um teatro que, sintetizando mais de um século de tradição, pode propor uma abordagem pedagógica para seus importantes agentes da cena contemporânea: o ator. Mas também o diretor!

E se concordarmos que as mais importantes interpretações polêmicas dos clássicos (incluindo as de Tchekhov) acabam entrando e se tornando inseparáveis do próprio conteúdo da peça, enriquecendo sua substância semântica, então é perfeitamente possível nomear Éfros entre os coautores do dramaturgo.⁸⁰¹ (SMELIANSKI, 2019; p. XVIII)

Décadas depois, as análises das relações entre as personagens d'A *Gaivota* de Vassíliev – que guardo até hoje na memória como experiências estéticas e impulsos incontroláveis para pular para a cena, nos études⁸⁰² - aluno de Éfros e posteriormente seu assistente no GITIS, ecoam e mostram muitos pontos de convergência com as abordagens do ancestral da família teatral russa.

Ouçó ecos de um Éfros que não conheci quando meu professor Alschitz nos incitaria a criar a composição cênica - relação com o papel - pulando entre as diversas posições da análise, o que gera movimento e as necessárias *mudanças de energia* da peça, que, se bem feitas, trazem o ritmo correto. Para Alschitz (2012b) é a análise aquilo que nos permite seguir "um labirinto de associações", juntas as pistas dos diálogos escondidos, ela é a fonte de energia! Uma análise

⁸⁰⁰ “Life is arranged so strangely – dialog is like a zigzag. But this is good. A straight line from one point to another is only good for a railroad. These zigzags should be distinctly visible and then it will be interesting, like life, like the complexity typical of life. This is not a diagram, this is flesh and as everyone knows, it is woven from contrasts. But more often, analysis is primitive and schematic: ‘My objective is to ...’ and then the actor ‘molds’ himself directly towards this objective. Even a cat has hundreds of nuances. The question is to find them. There is meaning that is clear and open and there is what is concealed and essential. And this is where all the zigzags will come from: the more complex, concealed, latent meaning – this is the ideal”.

⁸⁰¹ “And if we agree the most important polemic interpretations of the classics (including those of Chekhov) eventually enter and become inseparable from the very contents of the play, enriching its semantic substance, then it is quite possible to name Efros among the coauthors of the playwright”.

⁸⁰² Seminário no Instituto Grotowski, na Polônia, de 6 semanas, em 2011, relatado na introdução.

diversificada, como pólos de uma bateria, privilegiando os paradoxos, as contradições insolúveis que se depositam no espírito criativo do ator. E que não devem ser respondidas em palavras. Mas que...de repente...explodem numa ação inesperada até mesmo para quem a realiza, em cena!

-

O diálogo é elemento fundamental da abordagem pedagógica de J. Alschitz. Para ele, se o ator só conhece diálogos diretos, de pergunta e resposta, é difícil trabalhar com autores como Tchekhov. Mas como desenvolver essa habilidade para diálogos esféricos? Na prática russa, por exercícios! Com Alschitz, fazíamos treinamentos criativos, de linguagem para a cena, abrindo novos repertórios - exercícios "de diálogos com respostas inadequadas", intermediados por pausas em que se mudava a energia, se escolhia dentre as possibilidades do jogo um caminho labiríntico até que a improvisação nos permitia que pudessemos estar novamente diante do melhor momento para a resposta da pergunta primeira; fazíamos ainda diálogos indiretos, através de um objeto ou de uma terceira pessoa. Para Alschitz, estas provocações todas inspiram exercícios para o ator, como bem podemos ver no seu livro: *Training Forever* (2013).⁸⁰³ Estes exercícios, que pratiquei por anos, muitas e muitas vezes com a sua condução me ajudaram a criar as sínteses entre teoria e prática do Sistema. E até hoje inspiram minha vida artístico-pedagógica.

No livro *Frida Kahlo - Calor e Frio* (DIAS; 2016) conto como um exercício destes – um diálogo sem palavras, intermediado por uma sequência de movimentos em jogo e um copo – nos possibilitou uma das cenas mais marcantes da peça (*Frida Kahlo- Calor e Frio*)⁸⁰⁴, em que a traição de Diogo Rivera com a irmã de Frida, Cristina, é desenvolvida sem palavras, numa tensão crescente, com um brinde que nunca se realiza. Uma cena contemporânea alimentada pela inexaurível tradição artístico-pedagógica russa! Nunca marcada, mas realizada sempre como exercício, diante do público.

Para o encontro direto de Frida e Diego, na sequência, optei por um tipo de silêncio. Ao invés de palavras, a realização de um exercício cênico. Podemos pensar numa palavra como silêncio, uma recusa em abordar o universo do drama que poderia ser facilmente sugerido pela situação biográfica... um diálogo indireto, a partir de dois copos e um brinde que jamais acontece. Nos inspirávamos nos exercícios de Alschitz. (DIAS; 2016; p.143-144)

-

⁸⁰³ Também inspirado em "La Poetica de la pedagogia teatral", de Knebel (1991).

⁸⁰⁴ Texto meu e direção de Ismar Smith Rachmann com a Estelar de Teatro. Estava em cena também como atriz.

Fiéis a uma perspectiva de Stanislávski de relacionar o teatro às descobertas de seu tempo, os últimos anos do século XX permitem a recombinação entre elementos do Sistema e novos impulsos da teoria literária e da semiótica, até chegarmos nas formulações do teatro lúdico do filólogo e homem de teatro M. Butkevitch. E nas demais sínteses originais, re combinando heranças de muitos pilares do teatro russo às contribuições próprias de A. Vassíliev, conforme vimos no capítulo 1 e ainda de Jurij Alschitz.

Vassíliev entra no mundo teatral no final da década de 1960. Desde 1981, ensina no Gitis, a princípio, como assistente de Anatoli Éfros. Em 1987, se torna professor formal da escola, que estabelece um convênio com seu novo teatro-laboratório. O lugar de aprendizado dos estudantes no final do século XX é o seu Teatro Laboratório, inspirado pelos Estúdios de Stanislávski e pelos rebeldes do Sistema, em especial Vakhtângov e M. Tchekhov. E visando uma síntese criativa entre os principais nomes da tradição de diretores-pedagogos russos. E expandindo o campo de conhecimento do teatro. Alschitz, meu principal professor, faz parte desta experiência, mas desenvolve, posteriormente também, suas próprias sínteses criativas do Sistema e do tempo em que vive: “teatro quântico”, “teatro da ressonância”. O campo de conhecimento do teatro como um universo inteiro que cada aluno vai entrar pela porta que tem naturalmente mais afinidade, por uma ressonância.

Nos últimos anos, Vassíliev pedagogicamente ensina o Método dos Études de Maria Knebel. Mas também uma nova abordagem, original e sua: o Método dos Études para o teatro de estruturas lúdicas. Os diálogos de Platão são plataforma fundamental para a educação criativa dos alunos-atores-diretores. Conforme informações de Natália Issáeva (2021)⁸⁰⁵ é em Lyon, na França, que ele experimenta, pela primeira vez, o Método de Études para os textos de Platão. E começa o curso com essa nova perspectiva, num material que comeci a pesquisar e demanda ainda novos desdobramentos.

O Teatro-Laboratório de Vassíliev ainda está inserido num momento que BOGDANOVA (1993) associa ao "Terceiro Renascimento das Comunidades artísticas", na Rússia. Um ensemble forte, que desenvolve uma linguagem para uma cena de transição entre o teatro de estruturas dramáticas e lúdicas. Um desdobramento criativo de potências menos conhecidas e mesmo implícitas do Sistema e um caminho para a formação do ator na cena contemporânea. E especialmente, resgatando certo caráter sacro do trabalho do ator firmemente amparado em mais de um século de desenvolvimento dos legados de Stanislávski por

⁸⁰⁵ Entrevista feita em Paris, semanas antes de sua morte, em 23-12-2021. Ela faleceu dia 13-01-2022, em Paris.

apaixonados diretores pedagogos e ensembles russos, conforme PESSOTCHÍNSKI (2011, p. 394) reflete sobre o teatro de Vassíliev:

O teatro metafísico contemporâneo possui tecnologia própria. Ela se baseia no passado arcaico da arte, mas seria impossível sem a experiência da direção teatral do século XX: sem a liberdade vanguardista na escolha de procedimentos de comunicar sentidos ao espectador, sem a totalidade absurdista da destruição das ligações superficiais, sem a negligência pós-estruturalista de qualquer integridade. A desconstrução de planos superficiais de conteúdo serve à essência sacra de um espetáculo.

Natália Issáeva – grande intelectual e uma das mais importantes colaboradoras de Vassíliev e tradutora, em muitos sentidos, do trabalho dele fora da Rússia - ressaltou a ressonância das buscas de Vassíliev e Artaud. Disse que embora o russo não tenha conhecido Artaud em sua formação primeira, após conhecê-lo identifica muitas afinidades entre o tipo de teatro buscado, ator e relação com a palavra como portadora de uma energia. "*Mas Vassíliev tinha uma tradição por trás e pôde transformar tudo em pedagogia, concreta para o ator. Enquanto para Artaud tudo ficou na teoria.*"⁸⁰⁶ Será que o Sistema de Stanislávski, mais seus desdobramentos do século XX, poderiam aproximar Artaud - esse arauto da cena contemporânea - num caminho labiríntico, de seu teatro sonhado?

No artigo de Issáeva sobre o projeto DAU, de 2019, ela analisa o trabalho de Vassíliev numa relação com o teatro sonhado de Artaud⁸⁰⁷:

As palavras aqui voam sozinhas com facilidade, como pardais ou pombos, é claro que ninguém as havia memorizado antes, são tão leves e ao mesmo tempo tão desajeitadas. Pelo contrário, como já dizia Antonin Artaud, 'Além disso, a questão não se coloca de trazer ideias metafísicas diretamente para o palco, mas de criar tipos de tentações, invocações de ar em torno dessas ideias. E o humor com a sua anarquia, a poesia com o seu simbolismo e as suas imagens, dão uma primeira noção dos meios de canalizar a tentação destas ideias'.⁸⁰⁸ (ARTAUD, 1999⁸⁰⁹ apud ISAEVA⁸¹⁰, 2019)

⁸⁰⁶ Informação verbal, 2021.

⁸⁰⁷ Trata-se de um artigo em russo que a autora, excelente tradutora internacional, me deu uma cópia, traduzida por ela mesmo, para o francês.

⁸⁰⁸ "Les mots ici s'envolent facilement d'eux-mêmes, comme des moineaux ou des pigeons, il est clair que personne ne les avait mémorisés auparavant, ils sont si légers et en même temps si maladroits. Au contraire, comme Antonin Artaud l'a déjà dit, 'La question d'ailleurs ne se pose pas de faire venir sur la scène et directement des idées métaphysiques, mais de créer des sortes de tentations, d'appels d'air autour de ces idées. Et l'humour avec son anarchie, la poésie avec son symbolisme et ses images, donnent comme une première notion des moyens de canaliser la tentation de ces idées'".

⁸⁰⁹ ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁸¹⁰ Nas referências bibliográficas estará como ISAEVA, no material escrito francês.

Um sonho de um teatro de inspiração metafísica, mas é a arte o valor transcendente! Para festa da teatralidade! Um teatro que pode sair das aspirações para a prática da cena, graças a um imenso legado do Sistema e todos os seus desdobramentos:

-

Uma cena contemporânea que nasce, ainda, de uma relação específica com o universo do texto. Um texto que inspira e não o impositivo “regente da configuração cênica”. Assim, o problema da subserviência do teatro de tradição iluminista à palavra me parece menos ligado a um potencial perverso e dominador da palavra, mas a uma cultura eminentemente logocêntrica, com pouco espaço para o misterioso e, especialmente, a relativa falta de base artístico-pedagógica para os atores lidarem com a palavra, para além dos impulsos técnicos. Nos legados da tradição russa do século XX, cada vez mais revelados, encontram-se novos impulsos para a tensão texto e cena que marcou nosso último século! A ação, com tudo que ela constela - desde a educação do ator, o "limpando" de seus clichês culturais, aos exercícios, desenvolvimento de individualidade artística e de linguagem de cena - é o mecanismo que permite o bom diálogo, entre iguais, entre teatro e literatura.

Quando a palavra, a estreita parceria com o campo de conhecimento da literatura permitiu criação de linguagem para o teatro. Desdobramos outro aspecto que nos parece merecer mais atenção no Sistema: a crença na arte como campo do conhecimento, que em nada deve à ciência ou outras ciências humanas. O Sistema ousa ainda em apostar na educação estética: a arte como universo & alimento para novos criadores, algo bem contemporâneo e ligado ainda à tradição russa da arte como conhecimento em si e que educa. O ator, em si, não é só instrumento do teatro, mas como veículo do teatro, também a própria obra artística. Obra até mesmo no sentido alquímico, de transformação em ouro. Ao entender não só o que escreve Tchekhov, mas como ele escreve, o Sistema educa habilidades criativas e estéticas do ator. O ator é feito tal como o processo criativo, em tempo presente e diante do público. Num longo processo de trabalho sobre si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENSOUR, Gérard. **Maria Knebel: uma vida para o teatro no tempo de Stanislávski e Stálin.** São Paulo: Perspectiva, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

ALPATOV, Michel. **Histoire de l'art Russe: des origines à la fin du XVII siècle.** Texte traduite du russe para Alexandre Karvovski et revu par l'auteur. Paris: Flammarion, 1976.

ALSCHITZ, Jurij. **A Vertical do Papel.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

ALSCHITZ, Jurij. **Quarenta Questões para o Papel: Um Método para a Autopreparação do ator.** Tradução de Marina Luizovna Nogaeva Tenório. São Paulo: Perspectiva, 2012a.

ALSCHITZ, Jurij. Table round du 27-03-2014 au CNSAD. Vers un nouveau visage du pedagogue de théâtre. In: **La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?** Ovrage coordonné par Jean-François Dusigne. Besançon: Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015.

ALSCHITZ, Jurij. **Teatro sem diretor.** Tradução Graziella Schettino Valente. Belo Horizonte: Edições CPTM, 2012b.

ALSCHITZ, Jurij. **The Art of Dialogue.** Translated by Noah Birksted-Breen. Berlin: Ars Incognita, 2010.

ALSCHITZ, Jurij. **The Vertical of the Role: a method for the actor's self – preparation.** Berlin: Ars Incognita, 2003.

ALSCHITZ, Jurij. **Training Forever! Part1.** Tradução de Noah Birksted-Breen. Berlin: Ars Incognita, 2013.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUSTIN, John, L. **How to do things with words?** Oxford: Oxford University, 1974.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. **Creer, ensemble.** Points du vue sur les communautés artistiques (fin du XIX* - XX* siècles). L'Entretemps, Montpellier, 2013.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. **La Ligne des actions physiques.** Répétitions et exercices de Stanislavski. Paris: L'Entretemps, 2007a.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. L'inconscient créateur dans le Système de Stanislavski. **La Revue russe.** N. 29, pp. 9-30. 2007b
https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2301. Acesso: jan 2022.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. **Le Théâtre soviétique après Staline.** (1953-1964). Paris: Institut d'études slaves, 2011.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine; HENRY Hélène; GALTSOVA, Elena. **Les Voyages du Théâtre Russie/France XX* siècle**. Tours: Université François Rabelais, 2009a.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. Mikhaïl Tchekhov et le 'theatre de l 'Avenir'. In: **Mikhaïl Tchekhov**. De Moscou à Hollywood, du Théâtre au cinéma. Montpellier: L'Entretemps Éditions, 2009b.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. Autour du "Système de Stanislávski". In: **Revue Alternatives théâtrales 87 Arias-Cifas- Stanislavski Tchekhov**. Bruxelles, Belgique, p.3, 2005a.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. Système et contre-systèmes : les enjeux esthétiques et idéologiques d'une méthode de jeu. In: **Revue Alternatives théâtrales 87. Arias-Cifas- Stanislavski Tchekhov**. Bruxelles, Belgique. p. 29-33, 2005b.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. I am not a theorist, I am an inspirer: How Nemirovich-Danchenko interpreted the Stanislavski system, **Stanislavski Studies**, 5:1, 123-131, 2017
DOI: [10.1080/20567790.2017.1300456](https://doi.org/10.1080/20567790.2017.1300456) 2017.

BAKHTIN, Mikhaïl A **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento** Campinas: Hucitec, 2010.

BATCHÉLIS, Tatiana. Stanislávski e Meyerhold. In: ARLETE, Cavalieri, VÁSSINA, Helena (orgs). **Teatro Russo: literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.p. 25-61.

BECK, Dennis B. **The legacy of Stanislavsky's ideas in non-realistic theatre.** In: White, Andrew. *The Routledge Companion to Stanislavsky*. Consulting Editor: Sharon Marie Carnicke. London and New York: Routledge, 2014. p. 213-229.

BENEDETTI, Jean. Stanislavski et les Studios. In: In: **Revue Alternatives théâtrales 87 Arias-Cifas- Stanislavski Tchekhov**. Bruxelles, Belgique, p. 4-8, 2005.

BOGDANOVA, Polina. Lo Spazio dischiuso della realtà. In: VASSILIEV, Anatoli. **A Un Unico Lettore: Colloqui sul teatro**. Roma: Bulzoni Editore, 2000. p. 17-86.

BOGDANOVA, Polina; VASSILIEV, Anatoli. La Communauté impossible ou la dernière cause de mon exil volontaire. Entretien avec Anatoli Vassiliev par Polina Bogdanova. In: **Creer, ensemble**. Points du vue sur les communautés artistiques (fin du XIX* - XX * siècles). Sous la direction: AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. L'Entretemps, Montpellier, 2013. p. 435-448.

BORDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BROWN, Brian. **A History of the Theatre Laboratory**. Abingdon: Routledge, 2019.

BUTKEVICH, Mikael, *K Igrovomu Teatru (Toward a Theatre of Players)*, ed. by Rosalia Tolskaya. Moscou: Gitis, 2002.

BYCKLING Liisa. Mikhaïl Tchekhov et la philosophie religieuse en URSS dans les années 1920. In: **Revue Russe** n°29, Du spirituel au théâtre et au cinéma, pp. 101-113, 2007
doi: <https://doi.org/10.3406/russe.2007.2307>

https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2307

CARNICKE, Sharon M. **Stanislavski in Focus**. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.

CARNICKE, Sharon Marie. **A TÉCNICA KNÉBEL: ANÁLISE ATIVA NA PRÁTICA** [THE KNEBEL TECHNIQUE: ACTIVE ANALYSIS IN PRACTICE]. In: HODGE, Alison. (Org.) *A Formação do Ator* [Actor Training]. Segunda Edição. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2010, p. 99-116. Tradução Laédio José Martins. Jul/Ago. 2016.

CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs.). **Teatro Russo: literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. *A Herança de Stanislávski no Teatro Norte-Americano: Caminhos e Descaminhos*. In: **Teatro russo: literatura e espetáculo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

CHAMBERS, David. **Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian avant-garde**, *Stanislavski Studies*, 4:2, 125-135, 2016.
DOI: [10.1080/20567790.2016.1234017](https://doi.org/10.1080/20567790.2016.1234017).

CHAMBERS, David. **Mikhail Butkevich: the bridge to the contemporary Russian Avant-Garde**, *Stanislavski Studies*, 6:2, 155-163, 2018
DOI: [10.1080/20567790.2017.1377427](https://doi.org/10.1080/20567790.2017.1377427).

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método de Análise Ativa: A criação do diretor e do ator**. São Paulo: Perspectiva, CLPAS, 2018

DE TORO, Fernando. **Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre**, Carole Hubbard (ed.), John Lewis (trans.). Toronto: University of Toronto Press, 1995.

DIAS, Viviane Costa. *Dos textos de Anton Tchekhov a uma nova escrita cênica: a tradição do teatro lúdico russo*. **Revista Sala Preta**, Vol. 18, n. 2, 2018.
DOI: [10.11606/issn.2238-3867.v18i2p143-157](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i2p143-157).

DIAS, Viviane Costa. **Frida Kahlo - Calor e Frio: um caminho para a palavra performativa**. São Paulo: Giostri, 2016.

DIXON, Ros. **Slaughtering Sacred Seagulls: Anatoly Efros's Production of The Seagull at the Lenkom in 1966**. *Irish Slavonic Studies* 21, 2000, 49–73.

DRÉVILLE, Valérie. **Une Traversée**. In: POLIAKOV, STÈPHANE. *Anatoli Vassiliev: l'art de la composition*. Paris: Actes SUD-Papers, 2006. p.5-10.

DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2007.

DUSIGNE, Jean-François. **La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?** Ouvrage coordonné par Jean-François Dusigne. Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015.

DUSIGNE, Jean-François. Régénérer, explorer, transmettre: le studio, l'école". In: **Les Cités du theatre d'art: de Stanislávski à Strehler**". Organizado por Georges Banu. Éditions théâtrales/Académie expérimentale des théâtres, Paris, 2000; p. 189-196.

EFROS, Anatoly. **The Joy of Rehearsal Reflections on Interpretation and Practice**. Translated by JAMES THOMAS. New York: Peter Lang, 2006.

EFROS, Anatoly. **The seagull: an insiders' account of the groundbreaking Moscow production / translated and edited by James Thomas; with a foreword by Anatoly Smeliánsky**. London; New York, NY: Routledge, 2019.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

FERNANDES, Silvia. A Encenação Teatral no Expressionismo. In: Guinsburg, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 223-285.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. *Sala Preta*, 8, 197-210, 2008.

<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>

FLORENSKY, Paul. **La perspectiva Inversée suivi de l'íconostase**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1992.

GORCHAKOV, Nikolai, **Stanislavsky Directs**, 1974. New York: Praeger, 1974.

GOUDKOVA, Violetta. Les salons littéraires et théâtraux à Moscou dans les années vingt. In: **Créer, ensemble**. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX-XX* siècles). Sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu. Montpellier: L'Entretiens, 2013.

GRAY, Paul. **The Reality of Doing: Interviews with Vera Solovióva, Stella Adler, and Sanford Meisner**. In: *Stanislavski and America*. Ed. Erika Munk. New York: Hill and Wang, 1964, p. 201-18.

HENRY, Helene. EVGUENI VAKHTANGOV (1883-1922). In: VAKHTANGOV, Evgueni. Evgueni Vakhatangov. *Ecrits sur le Théâtre*. Org: Hélène Henri. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 2000. p. 11-41.

HENRY, Helene. Le grillon du foyer, spectacle phare du premier Studio. In: **Revue Alternatives théâtrales 87 Arias-Cifas- Stanislavski Tchekhov**. Bruxelles, Belgique, 2005. p. 9-13.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

IGNATIEVA, Maria. Stanislavsky as amateur: The Alekseev Circle and the Society of Art and Literature. In: **The Routledge Company to Stanislavsky**. Routledge Taylor & Francis Group: London, 2014. p. 11-25.

ISAEVA, Natalia. Anatoli Vassiliev: travail pédagogique avec les acteurs dramatiques: propédeutique studieuse (et un peu absurde) vers la passion immortelle. In: **La direction**

d'acteurs peut-elle s'apprendre? Ovrage coordonné par Jean-François Dusigne. Besançon: Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2015. p. 313-329.

ISAEVA, Natalia. **Post-scriptum:** la partie parisienne du projet dau sous son angle théâtral. Avec Anatoli Vassiliev. Arquivo pessoal, 2019.

IVANOVA, Maria. Le fonds Tchekhov dans les archives russes et les obstacles à la publication. In: **Mikhail Tchekhov.** de Moscou à Hollywood, du theatre au cinema. Sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu; Aris, CNRS: Paris, 2009. p. 21-29.

Jimenez, Sergio. **El evangelho de Stanislavski segun sus apóstoles:** Los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. Delg. Ixtapalapa, Mexico: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

JUNG, Carl. **O Espírito na Arte e na Ciência.** Tradução de Maria de Moraes Barro. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

KANDINSKY, Wassily. **De lo Espiritual em el arte.** Cidade do México: Ediciones Coyocán, 2010.

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

KNEBEL, Maria Ósipovna. **El último Stanislavsky.** Tradução: Jorge Saura. Madri: Editorial Fundamentos Colección Arte, 2005.

KNEBEL, Maria Ósipovna. Mijail Chéjov, acerca del arte actoral. In: TCHEKHOV, Mikhail; KNÉBEL, Maria O. **16 Lecciones y otros materiales.** Calli: Universidad del Valle Programa Editorial, 2017. p. 115-144.

KNEBEL, Maria Ósipovna. Mijail Chéjov, y su herencia artística. In: TCHEKHOV, Mikhail; KNEBEL, Maria O. **16 Lecciones y otros materiales.** Calli: Universidad del Valle Programa Editorial, 2017. p. 85-114.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. **Poética de la pedagogia teatral.** México: Siglo Veintiuno editores, 1991.

KRENAK, Ailton. **Deu branco na arte?** In: Resumos do 10o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/CAC/USP. São Paulo: PPGAC/CAC/ECA/USP, 2022. v.1, n.1, p.535. p. 19-38

KOPENAWA, David; ALBERT Bruce. **A queda do céu:** Palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

KRIVOSHEYEV, Maxim. Mikhail Butkevich's Theatre of Players: theatre and the art of the game. **Slavic and East European Performance**, 2007, Vol. 27, No. 1, p. 17-29.

LARLHAM, Daniel. Stanislavsky, Tolstoy, and the "life of the human spirit". In: WHITE, Andrew. **The Routledge Company to Stanislavsky.** p. 179-194. Routledge Taylor & Francis Group: London, 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Editora Cosac&Naif, 2007.

LIMA, Maria Thaís. **Na cena do Dr. Dapertutto**: Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LIUBIMOV, Iouri. Travailler la synthèse. In: Fèral, Josette. **Mise en scène et Jeu de l'acteur**. Montréal (Québec): Éditions Jeu/Éditions LansMan, 1997. p. 175-186.

LOTMAN, Iurij. **Universe of the Mind**: A Semiotic Theory of Culture, trans. Ann Shukman, London: Tauris, 1990.

LUPO, Stéphanie. **Anatoli Vassiliev**: au coeur de la pédagogie théâtrale, rigueur et anarchie. Paris: L'Entretemps Éditions, 2006.

LUPO, Stéphanie. Anatoli Vassiliev: la recherche d'un Théâtre spirituel. **La Revue russe**, n. 29 p. 115-124, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **O Inumano**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MARKOV, P. A. **The First Studio**: Sullerzhitsky-Vackhtangov-Tchekhov. Translated from the Russian by Mark Schmidt. Group Theatre, Inc., 1934. Exeter: Dartington Trus; Elmgrant Trust Archive, 1934.

MAROTTI, Ferruccio. In: **A un unico lettore**: Coloquio sul Teatro. Vassiliev, Anatoli. Roma: Bulzoni Editore, 2000, p. I-III.

MCCAWE, Dick. **Bakhtin and Theatre**: Dialogues with Stanislavski, Meyerhold and Grotowski. Routledge: London, 2015.

MEERZON, Yana. **Michael Chekhov's Theater of the Future**: pros and cons of the failed experiment. *Stanislavski Studies*, Abington, v. 3, n. 1, p 35-52, 2015

MEERZON, Yana. **The Path of a Character**: Michael Chekhov's Inspired Acting and Theatre Semiotics. Lausanne, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2005.

MERINO, Daniela Simone Terehoff. **Sulerjítiski, mestre de teatro, mestre e vida**: sua busca artística e pedagógica. São Paulo: Perspectiva: Claps – Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski, 2019.

MERLIN, Bella. **Where's the spirit gone?** The complexities of translation and the nuances of terminology in An Actor's Work and an actor's work. *Stanislavski Studies* 1, February, 2012. DOI: [10.1080/20567790.2012.11428583](https://doi.org/10.1080/20567790.2012.11428583)

MEYERHOLD, Vsevolod. **Ecrits sur le Théâtre**. Tome 1. 1891-1913. Traduction, preface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Age d'homme, 1973.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Ecrits sur le Théâtre**. Introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin. Paris: Actes Sud-Papiers, CNSAD, 2015.

MOLLICA, Fabio. **Il teatro possibile, Stanislavski e il Primo Studio del Teatro d'Art di Mosca**. Florença: Ed Fabio Mollica, La Casa Uscher, 1989.

MOLLICA, Fabio. Soulerjitski, le disciple tolstoïen. In: **Revue Russe** n°29, 2007. Du spirituel au théâtre et au cinéma. pp. 67-78

doi: <https://doi.org/10.3406/russe.2007.2304>

https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2304.

MOSCHKOVICH, Diego. O último estúdio de Stanislávski: uma abordagem histórica. *Revista Sala Preta*, Vol 19, n. 1, 2019. P. 229-259. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p229-259

NEMIROVITCH-DANTCHENKO, Vladimir. La experiencia de actor. In: Jimenez, Sergio. **El evangelho de Stanislavski segun sus apóstoles**: Los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. Delg. Ixtapalapa, Mexico: Grupo Editorial Gaceta, 1990. p. 27-58.

NEMIROVITCH-DANTCHENKO, Vladimir. **Les Trois Soeurs (1940)** - Théâtre dSténogrammes de répétition (extraits) - tradução para o francês Stéphane Poliakov. 16-01-1939.

NEMIROVITCH-DANTCHENKO, Vladimir. **My life in the Russian Theatre**. New York: Theatre Arts Books, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos Ídolos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

OSINSKA, Katarina. Leopold Soulerjtitski et l'utopie des studios russes. In: **Creer, ensemble**. Points du vue sur les communautés artistiques (fin du XIX* - XX * siècles). Sous la direction: AUTHANT-MATHIEU, Marie-Christine. Montpellier: L'Entretemps, 2013. p. 243-256

PESSOTCHÍNKI, Nikolai. O Teatro de Anatóli Vassíliev: Desconstrução e Metafísica. Tradução de Anastássia Bytsenko. In: ARLETE, Cavalieri, VÁSSINA, Helena (orgs). **Teatro Russo**: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 369-394.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro**: entre a tradição e a vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Iouri Lioubimov**: Le voies de la création Théâtrale. La Taganka Réunies et présentés par Béatrice Picon-Vallin. Paris: CNRS éditions, 1997.

PIRANDELLO, Luigi. **Assim é (se lhe parece)**. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis Personagens em busca de um autor**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2022

PITCHES, Jonathan. **Towards a Platonic paradigm of performer training**: Michael Chekhov and Anatoly Vasiliev, *Contemporary Theatre Review*, 17:1, 28-40, 2007. DOI: [10.1080/10486800601096006](https://doi.org/10.1080/10486800601096006)

PLATÃO. **Diálogos**. V. 1, 2. Cidade do México: Editorial Porrúa, 2012

POLIAKOV, Stéphane. **Anatoli Vassiliev: l'art de la composition**. Paris: Actes SUD-Papers, 2006.

POLIAKOV, Stéphane. In: **Constantin Stanislavski**. Introduction, traduction et choix de textes par Stéphane Poliakov. Actes sud-papiers: Paris, 2015. p. 5-14.

POLIAKOV, Stéphane. **L'École du metteur en scene**. Paris : Université Paris VIII, 2016.

POLIAKOV, Stéphane. **Processus, vie, action**. Stanislavski réaliste ou spiritualiste. In: **Revue Russe** n°29, Du spirituel au théâtre et au cinéma, 2007, pp. 31-48

doi: <https://doi.org/10.3406/russe.2007.2302>

https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2302

POLIAKOV, Stéphane. **Sectarisme ou spiritualisme du théâtre russe?** *L'ethnographie*, 3-4 | 2020, 26 octobre 2020

<https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=644>. Acesso: set 2021.

POLYAKOVA, E. **Stanislavky**, trans L. Tudge. Moscow: Progress Publishers, 1982.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SENELICK, Laurence. In: SMELIANSKY, Anatoly. **The Russian Theatre After Stanislávsky**. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

SHAPIRO, Adolf. **Sobre Maria Knebel**. In: *Análise-ação – Práticas das ideias teatrais de Stanislávski*. Tradução: Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 297-320.

SHEVTSOVA, Maria. **Rediscovering Stanislavski**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

SMELIANSKY, Anatoly. **The Russian Theatre After Stanislávsky**. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

SMELIANSKY, Anatoly. In: Efros, Anatoli. **The Seagull: An Insiders Account of the Groundbreaking Moscow Production**. Routledge: New York, 2019.

SOLOVIOVA, Vera. **The Reality of Doing**. In: *Tulane Drama Review*, vol. 9, n° 1, 1964.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paulo Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

STANISLÁVSKI K, **An Actor's Work**. Tradução Jean Benedetti, Abingdon: Routledge, 2008.

STANISLÁVSKI, Constantin. **Constantin Stanislavski: Introduction, traduction et choix de textes** par Stéphane Poliakov. Actes sud-papiers: Paris, 2015.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **Correspondance**. Textes réunis, traduits, présentés et annotés par Marie-Christine Autant-Mathieu. Paris: Eur' Orbem Éditions, 2018.

STANISLÁVSKI, Constantin. **Cuaderno de dirección**: Notas y puntos. Madrid: La Pajarita de Papel, 2016c.

STANISLÁVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación**. Tradução: Jorge Saura. Alba Editorial: Barcelona, 2016b.

STANISLÁVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivência**. Tradução: Jorge Saura. Alba Editorial: Barcelona, 2016a.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **Entretiens au Studio du Bolchoï & l'Ethique**. Paris: Circé, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha vida na arte**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **Notes artistiques**. Circé/Théâtre National de Strasbourg, Paris: 1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

TCHECKHOV, A. Anton. **A Gaivota**. Tradução e posfácio: Ruben Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TCHECKHOV, A. **Quatro peças**: A gaivota, Tio Vânia, Três Irmãs e O Jardim das Cerejeiras. Tradução, apresentação e notas de Ruben Figueiredo. São Paulo, Pinguim Companhia, 2021

TCHEKHOV, Mikhail; KNEBEL, Maria O. **16 Lecciones y otros materiales**. Colección Artes y Humanidades Teatro. Tradutores: Alejandro Gozáles Puche, Mazhenghong. Calli: Universidad del Valle Programa Editorial, 2017.

TCHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. Tradução De Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TCHEKHOV, Michael. **To the actor**: on the technique of acting. London and New York, Routledge, 2002.

TCHERKÁSSKI, Serguei. **Stanislávski e o Yoga**. São Paulo: É realizações, 2019.

THOMAS, Jonas. Its Hour Has Arrived: Rosalia Tolskaya. **Contemporary Theatre Review**, 18:2, 219 -257, 2008.

URL: <http://dx.doi.org/10.1080/10486800801912622>

THOMAS, JAMES. **Script Analysis**: for actors, directors and designers. Oxford: Focal Press, 2009.

THOMAS JAMES. **Anatoly Efros's Principles of Acting and Directing: Psychological Truth, Active Analysis, Adaptations – 'Zigzags' and Thematic Modernity.** In: *Russian Theatre in Practice: The Director's Guide*. Edit: Amy Skynner. Methuen Drama: Londres, 2019b. p. 161-178.

THOMAS, JAMES. In: EFROS, Anatoly. **The seagull: an insiders' account of the ground breaking Moscow production** / translated and edited by James Thomas ; with a foreword by Anatoly Smeliansky. London ; New York, NY : Routledge, 2019a.

TOLSTOI, Liev. **Infância, Adolescência e Juventude.** Clássica Editora: Lisboa, 2021.

TOLSTOI, Liev, **O que é a arte?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

TOPORKOV, Vassili. **Stanislavski ensaia: memorias.** São Paulo: E Realizações, 2016.

VAKHTANGOV, Evgueni. **Ecrits sur le Théâtre.** Org: Hélène Henry. Lausanne: Éditions L'Âge d' Homme, 2000.

VAKHTANGOV, E. Preparacion para el papel. In: Jimenez, Sergio. **El evangelho de Stanislavski segun sus apóstoles: Los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote.** Delg. Ixtapalapa, Mexico: Grupo Editorial Gaceta, 1990. P. 59- 75.

VASSILIEV, Anatoli. **Análise-ação: Praticas das ideias teatrais de Stanislávski (notas).** Tradução: Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

VASSILIEV, Anatoli. **A Un Unico Lettore.** Roma: Bulzoni Editore, 2000.

VASSILIEV, Anatoli. **Conversando com Maria Shevtsova: Teatro estúdio, Teatro Laboratório.** Revista Performatus. Ano 2, número 7, nov 2013. Acessada em fev-23. <https://performatus.com.br/traducoes/anatoli-vassiliev/>

VASSILIEV, Anatoli. Enseigner la tradition. In: Josette Féral. **Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens.** Tome 1: L'espace du text. P. 289-301. Québec: Éditions Jeu, Éditions Lansman, 1997.

VASSILIEV, Anatoly. **Sept ou Huit Leçons de Théâtre.** Paris: P.O.L, 1999.

VASSILIEV, Anatoly. **The solitude of Theatre.** conferência em Kraków, Polônia (2015). DOI 10.15229/ptp.2015.18 <https://opere.org/blog/The-Solitude-of-Theatre> Acesso: agosto, 2019.

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

WARNET, Jean-Manuel. **Les Laboratoires: une autre histoire du theatre.** Lavérune: Éditions l'Entretemps:, 2013.

WILES, T.J. **The theatre Event: Modern Theories of Performance,** Chicago: University of Chicago Press, 1980.

WHITE, Andrew. **Stanislávsky and Ramacharaca**: The Influence of Yoga e Turn-of-the-Century Occultism on the System. *Theatre Survey*, vol. 47, n. 1, 2006, p. 73-92.

WHYMAN, R. **The Stanislalsky System of Acting**: Legacy and Influence In Modern Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ZHENGHONG, MA; PUCHE, Alejandro Gonzales. El proyecto de Investigación: 16 Lecciones de Mijail Chéjov. In: TCHEKHÓV, M; KNÉBEL, Maria O. **16 Lecciones y outros materiales**. Calli: Universidad del Valle Programa Editorial, 2017. p.9-14.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Trabalhos acadêmicos:

Tese:

ALMEIDA, Marcus Vinicius Fritsch de. **A pedagogia metafísica de Anatóli Vassíliev**: uma formação do ator através da ação verbal e dialética – Platão e Homero. 2015, 171 f. Tese (doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Dissertações:

DIAS, Viviane Costa. **Frida Kahlo, calor & frio**: a escrita antropofágica, feminina e performativa do texto como ponto de partida de um experimento de criação e circulação. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.27.2016.tde-06092016-144953. Acesso em: 2023-02-03.

DIAS, Viviane Costa. **O ator-diretor de seu próprio trabalho**: uma proposta de apropriação antropofágica da abordagem pedagógico e criativa de Jurij Alschitz para o teatro contemporâneo, 2014. Dissertação (Mestrado) - CUT-UNAM - Centro Universitário de Teatro da Universidade Nacional Autónoma do México.

MOSCHKOVICH, Diego Fernandes Garcia. **O último Stanislávski em ação**: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935 - 1938). 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.8.2019.tde-25102019-184745. Acesso em: 2023-01-26.

RACHMANN, Ismar André Smith. **A energia no trabalho do ator**: dos chakras à criação cênica. Ismar André Smith Rachmann; orientadora, Elisabeth Silva Lopes, - - São Paulo, 2019. 144 p. : il. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Mídias:

Tchekhov, Michael. **On theatre and the art of acting**. The five-hour CD Master Class with the acclaimed actor-director-teacher/ Michael Chekhov – Inaugural CD ed- New York: Working Arts, 2004. 4 Sounds discs + 1 companion booklet by Mala Powers.

VASSILIEV, Anatoli. **Arquivos de aulas da ENSATT, de Lyon**, na França. Curso de Formação de Diretores 2004, 2005, 2006 Acessados presencialmente em diversos dias, em novembro de 2021 e fevereiro de 2022.

Jornais e revistas:

RIDEAU rouge sur glasnot. **Le nouvel observateur**. Avignon, 15-07-1988. In: Festival d'Avignon 1988 (Programmes, Avant- Programmes, Calendrier des premières. WNG 01-1988) à BNF Richelieu.

Entrevistas

ALCHITZ, Jurij. Entrevista em Berlim, 2018.

ALSCHITZ, Jurij. Entrevista em São Paulo, 2014.

ISSÁEVA, Natalia. Entrevista em Paris, dezembro de 2021.

STEPANTCHENKO, Tatiana. Entrevista na ARTA, em Paris. Abril de 2021.

Aulas Assistidas

ALSCHITZ, Jurij. Anotações de aula e orientações, entre México e Alemanha. 2014-2018.

VASSILIEV, Anatoli. Anotações de Seminário no Instituto Grotowski, na Polônia mai-jun. .

Informações Pessoais – troca de emails

POLIAKOV , Stéphanie. “**Graine et supertask**”. Mensagem recebida em 18-09-2021.

SHEVTSOVA, MARIA. “**Physical action X Action**”. Mensagem recebida em 29-01-2023.

Programa de Espetáculos

Programa do espetáculo **Six personnages en quête d'auteur**, dirigido por A, Vassiliev. Festival d'Avignon 1988 (Programmes, Avant- Programmes, Calendrier des premières. WNG 01-1988) à BNF Richelieu.

ANEXO 1

Capítulo 16 do Livro de Butkevich:

16. Espuma e escala: outro axioma e o inevitável disparate científico

Uma imagem é também um jogo. Recebendo do mundo circundante muitas impressões dos seus mais variados fenômenos, objetos e criaturas, uma pessoa acumula essas impressões, e depois (obrigatoriamente!) começa a jogar com elas: ordenando, organizando em pacotes, colocando em várias configurações - como jogar um conjunto de construção ou cubos, ou cubos soltos, como construir casas e complexos palacianos inteiros a partir do jogo de cartas. Acontece instintivamente, mas dá muito prazer às pessoas. Ao comparar a experiência inicial com uma experiência semelhante, aprendemos a aumentar esse prazer. "Ooh, estou cheio: o meu estômago é como um tambor", o bebê anuncia alegremente, dando palmadinhas na sua barriga estufada com as mãos. "O papá sopra como uma locomotiva a vapor", faz a descoberta da filha, levada pelos seus pais no seu primeiro passeio em família. "O meu neto é uma chave de ouro!" - canta a avó, estabelecendo um recorde de imagens complicadas. As pessoas brincam com as imagens desde o nascimento até à morte.

Mas não importa como você olhe para uma imagem e inverta sua perspectiva, ela é, afinal de contas, uma comparação.

As pessoas tendem a fazer comparações: galho e dedo, o presente de Deus e um ovo. E não só porque as comparações nos divertem e dão uma saída para as nossas emoções (isto é especialmente evidente em expressões como "cansado como o inferno", "tenho fome como um cão!" e "tenho trabalhado como um cavalo o mês inteiro"), mas também porque são as comparações que aumentam as informações sobre o mundo. Ao comparar dois objetos um com o outro, aumentamos pelo menos duas vezes o nosso conhecimento sobre cada um deles. Não é sobre comparações figurativas - aqui a informação aumenta muitas vezes. E isto é compreensível: numa imagem são frequentemente comparados não dois fenômenos vitais, mas mais, e são comparados por parâmetros diferentes, os seus rostos são unidos por facetas diferentes, e por alguns parâmetros, a soma da comparação está em harmonia cordial (num acorde), e por outros parâmetros, meus amigos - numa completa contradição ou dissonância.

Aqui chegamos ao axioma prometido:

O AXIOMA DA COMPARAÇÃO: Ao analisar uma peça de teatro, procuramos o que nela pode ser comparado com o quê: ato a ato - cena a cena - episódio a episódio - pessoa a pessoa - evento a evento - uma linha a outra linha - mesmo uma palavra a outra palavra. No processo desta comparação, justaposição, compreendendo semelhanças e diferenças, nasce necessariamente a percepção figurativa do diretor sobre a peça de teatro.

(axioma doze)

Ao examinar uma peça - neste caso o Macbeth de Shakespeare - temos de compreender não só os seus componentes (eventos, conflitos, personagens, relações e circunstâncias propostas, palavras e imagens verbais), e não só como estes "componentes" estão dispostos e inter-relacionados (e interação) na peça, e não só a sua "sintaxe", a sua sintagmática. Uma parte igualmente importante (embora muito menos desenvolvida) da nossa tarefa na análise da peça de teatro é investigar os paradigmas destes constituintes.

Em suma. Devemos investigar não só os elementos presentes na peça, mas também os elementos "ausentes" da mesma.

A primeira parte da tarefa (análise sintagmática) tem a ver com o estudo da estrutura efetiva da peça, e a segunda parte (análise de paradigma) tem a ver com a estrutura das associações evocadas pelos nossos constituintes. Cada elemento que forma o sistema da peça e está presente nela (o ato do herói, a sua palavra, a mudança que lhe aconteceu, etc.) evoca na nossa memória, na nossa imaginação outro elemento que não está realmente descrito na peça e nem sequer mencionado, ou seja, não presente (o ato de outra pessoa, outra palavra, outro incidente, etc.). Estes elementos que não estão presentes, mas estão associativamente ligados, associativamente relacionados com os que estão presentes, constituem também um sistema menos definido, menos inequívoco, mas não menos concreto, apesar da sua conhecida subjetividade.

Por exemplo: pensando em Macbeth e Lady Macbeth, Eu...

- Paradigma um: ...vejo a escultura de Sir Henry Moore, O Rei e a Rainha (associação estética).
- Paradigma dois: ...recordo a relação entre Shakespeare e a sua esposa (associação psicológica).
- Paradigma três: imagino o "chefe sindical" (o grande chefe) Kalinin e a sua esposa, a esposa do Presidente, alcançando num dos campos de concentração polares de Stálin (associação política).

Assim, é necessário investigar não só a última luta do jovem Sivard, por exemplo, mas também a última luta do seu duplo imaginário, o rapaz russo que morreu no Afeganistão, para compreender não só as consequências do evento "As adivinhações das Bruxas", mas também as consequências de um certo evento duplo, que uma vez apareceu na memória de Shakespeare.

E certamente as consequências de um evento duplo que surge na nossa própria imaginação e que depois surge na imaginação do ator e depois do espectador: a previsão por Sakharov de um golpe, pogroms e uma nova guerra civil.

Que associação queria o autor da peça de teatro evocar no leitor? Que associação queremos transmitir ao nosso público? Para resolver este problema (as dificuldades de análise paradigmática da peça, igual à habitual camada sintagmática da análise) seremos ajudados pelo princípio metódico das associações leitmotivs, que incluímos como parte indispensável na análise da peça.

Agora temos um sistema accidental de leitmotivs associativos, que, claro, ainda podem ser modificados e refinados, mas pode ser mais provável que seja eterno porque surgiu num primeiro olhar.

- 1) Leitmotivs políticos de associação (aquilo a que hoje em dia se chama alusões);
 - 2) Leitmotivs psicológicos de associação;
- e, mais importante ainda,
- 3) Leitmotivs estéticos de associação.

Assim, a análise do diretor, ao contrário da análise literária e teatral, é metodicamente realizada não só na análise da obra, mas também na acumulação de associações, gradualmente introduzidas num sistema ("uma rede de associações lançadas sobre a peça"), expressas em "leitmotivs de associações", que se somam a uma estrutura de leitmotivs.

O resumo está aí. Resta agora citar - como um gesto de atuação eficaz para fechar:

O meu Cavaleiro favorito, Wilson, argumenta que não se pode examinar as personagens abstraído "destes meios figurativos de poesia e isoladamente do drama poético em que atuam", e acrescento: se as personagens dos atores não podem ser analisadas e compreendidas fora do sistema figurativo de Shakespeare em geral e desta peça em particular, muito menos podem ser criadas com os atores, a menos que os atores dominem virtualmente a especificidade especial do imaginário shakespeariano em todos os seus detalhes e em todas as suas tonalidades.

Novamente Wilson Knight: "A interpretação de uma peça shakespeariana, tal como a entendo, deve estar impregnada de consciência dramática, imbuída dela, e quanto mais prestarmos atenção a estes elementos figurativos-dramatúrgicos, mais nos veremos instintivamente dirigidos a grupos inteiros de temas figurativos, colorações poéticas que permeiam toda a peça. As personagens dramáticas e os seus nomes podem mudar de peça para peça, mas a vida em que vivem, o ar poético que respiram, o destino que lhes bate ou a alegria que os coroa, os símbolos da sinfonia da poesia dramática - tudo isto não é assim tão variável.

É shakespeariano. Além disso, é Shakespeare. Sem uma atenção primordial a tais imagens, podemos ficar sem a verdade de Shakespeare como poeta e dramaturgo.
