

BAKHTIN, O TEATRO E A ARTE DO ATOR: UMA LEITURA CÊNICO-PEDAGÓGICA

BAKHTIN, THE THEATRE AND THE ART OF ACTING: A SCENIC-PEDAGOGICAL READING

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná³⁵

Resumo: O artigo, de caráter ensaístico-bibliográfico, apresenta vestígios sobre o teatro e a arte do ator encontrados em um percurso de revisita a alguns textos que compõem a obra bakhtiniana, mais precisamente os escritos por Mikhail Bakhtin, Valentin Volóchinov e Pável Medviédev, que integraram o grupo de intelectuais russos denominado, hoje, de Bakhtin e o Círculo (com algumas variações). O exercício metodológico para o cumprimento dos objetivos se configura enquanto uma leitura pedagógico-cênica.

Palavras-chave: Bakhtin; teatro; arte do ator; leitura cênico-pedagógica.

Abstract: This article presents traces of theater and the art of acting found in a revisiting of some texts that make up Bakhtin's work, more precisely those written by Mikhail Bakhtin, Valentin Voloshinov, and Pavel Medvedev, who were part of the group of Russian intellectuals now known as the Bakhtin Circle (with some variations). The methodological exercise for achieving the objectives is configured as a pedagogical-scenic.

Keywords: Bakhtin; theater; art of acting; scenic-pedagogical reading.

Recebido em: 01/04/2026

Aceito em: 03/05/2026

³⁵ Trabalho realizado com o apoio do CNPq – Bolsa de Produtividade em Pesquisa.

1. Apresentação

O presente texto tem como objetivo geral apresentar indícios sobre o teatro e a arte do ator na obra de Bakhtin e o Círculo, a partir de um percurso de revisita aos textos de três autores: Mikhail Bakhtin [1895-1975], Valentin Volóchinov [1895-1936] e Pável Nikoláievitch Medviédev [1892-1938]. Investigam-se as formas com que as relações com o teatro e com a arte do ator aparecem nos escritos destes pensadores em variados tempos, espaços e formas, resultando em diferentes tempos e espaços nos quais a temática central do artigo é alvo de reflexão do grupo de intelectuais russos.

Compreende-se esse exercício metodológico enquanto uma leitura cênico-pedagógica, considerando o fato de que historicamente os textos bakhtinianos mais conhecidos são aqueles que discutem questões que interessam muito mais aos campos de conhecimento vinculados à literatura e à linguagem. A própria teoria dialógica ou Análise Dialógica do Discurso, como a conhecemos no Brasil, se direciona, quase que instintivamente, a pensar aspectos relacionados à linguística, especialmente a linguística aplicada, mesmo que já tenha se instaurada como senso comum a ideia de que os estudos do Círculo bakhtiniano possuem um alcance e uma aceitação consideráveis em várias áreas do conhecimento.

A noção de leitura cênico-pedagógica se estabelece, no contexto de escrita desse artigo, enquanto possibilidade de abrir horizontes de enfrentamento teórico no conjunto de uma obra que possam responder a demandas por questões caras ao teatro e à arte do ator, funcionando, também, como mediação pedagógica de leitura a pesquisadores ainda não familiarizados com as lentes do teatro. O entendimento de tal tarefa se constitui como um exercício que solicita tempo, dedicação e foco, ao mesmo tempo em que se apresenta como inacabado no seu próprio processo de realização que é, por natureza, investigativo e situado em um determinado tempo e espaço únicos, já que o universo das edições nos oferece, na contemporaneidade, uma série de traduções e novos comentários a respeito do cânone epistemológico ao qual nos dedicamos enquanto pesquisadores. Isso quer dizer que esse tipo de investigação deve necessariamente se submeter a constantes atualizações, o que não descaracteriza a importância de arquivamento, na forma de

divulgação bibliográfica, dos dados encontrados, cotejados e apresentados à comunidade científica.

Voltando ao Círculo bakhtiniano, vale considerar que ao longo de suas vidas e obras, esses autores abordam o teatro tanto para analisar o funcionamento do discurso por meio de exemplificações que se originam no universo da cena quanto para destacar a contribuição dos estudos teatrais para aspectos essenciais da análise literária. Além disso, o convite ao teatro estabelece a conexão entre arte e vida em diversos momentos, entendendo arte em um sentido que vai além do campo literário e vida como a categoria fundamental de toda a produção intelectual bakhtiniana.

Ressalta-se, no entanto, que este texto tem interesse em momentos pontuais em que Bakhtin e seus parceiros fazem menção explícita ao teatro e à arte do ator, inclusive quando o tema de discussão não é especificamente este; haja vista os estudos sobre o romance, as relações dialógicas, o carnaval e o ato estético, que desembocam em uma arquitetura perfeitamente aplicável como quadro teórico-metodológico para a pesquisa em artes cênicas. Em outros trabalhos já demonstramos importantes contribuições da Análise Dialógica do Discurso ou Perspectiva Dialógica para os estudos teatrais e para as práticas cênicas contemporâneas. O capítulo aqui apresentado, porém, centra-se no objetivo geral apresentado no início do texto.

Para tanto, o texto propõe um diálogo com os escritos de Dick McCaw, professor de drama e teatro no Departamento de Drama e Teatro – Práticas de Performance da Royal Holloway, University of London, que, em seus estudos de doutoramento e, especialmente, no livro *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*³⁶ (McCAW, 2016), “examina as conexões entre o pensamento do autor russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) e a produção teatral de diretores e pesquisadores teatrais contemporâneos de Bakhtin: Constantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e Jerzy Grotowski (1933-1999)” (GONÇALVES & SANTOS, 2016, p. 214).

No intuito de conjecturar a respeito dos apontamentos bakhtinianos sobre a arte do ator, toma-se como texto-base o artigo *Bakhtin and the Actor (with Constant Reference to Shakespeare)*, de Caryl Emerson (EMERSON, 2015), que põe em cheque a compreensão de Bakhtin sobre o jogo do ator e a arte de atuar/interpretar um papel/personagem.

³⁶ Traduzido e publicado no Brasil pela Hucitec Editora, com o título: *Bakhtin e Teatro: diálogos com Stanislávski, Meyerhold e Grotowski* (McCAW, 2024).

Embora o teatro não tenha constituído a centralidade de discussão em sua produção científica, há indícios, na própria obra do Círculo, de que seus membros eram frequentadores da cena teatral russa. Um deles, Iván Ivanovich Sollertinski (1902-1944), era especialista nas artes da cena e foi professor de história do teatro (BRAIT, 2009), embora sua obra tenha se destacado mais por suas contribuições ao campo da música. Shatskikh (2007), em sua pesquisa sobre a vida intelectual e cultural de Vitebsk na primeira metade do século XX, descreve a importância de Iván Sollertinski para o crescimento cultural e teatral da cidade e suas contribuições a diversos campos do saber, incluídas aí as artes da cena.

Shatskikh (2007) chama a atenção, ainda, para a presença, em Vitebsk, de um Bakhtin espectador e participante de teatro, mais especificamente dos julgamentos de palco, modalidade popular de espetáculo na qual as personagens históricas e fictícias eram levadas a julgamento com a participação do público. Mikhail Bakhtin, segundo a autora, atuava nesses espetáculos didáticos, inclusive no papel de advogado de defesa, explorando ali a dualidade espectador-intérprete.

Destaca-se também que, no outono de 1922, Pável Medviédev, um dos intelectuais mais conhecidos do Círculo bakhtiniano, “a convite do diretor, ator e poeta P. P. Gaidebúrov e da atriz N. F. Skárskaia (irmã de Vera Komissarijévskaja), entrou na “Irmandade” do Teatro Itinerante” (MEDVIÉDEV & MEDVIÉDEVA, 2014, p. 40), tornando-se diretor de repertório e depois redator da revista *Notas de um Teatro Itinerante (Zapísski peredvijnógo teatra)*, o que atesta a inserção dos membros do círculo no universo do teatro.

McCaw (2016), ao retomar a biografia de Bakhtin por Clark e Holquist, rememora o fato de que o próprio Bakhtin dirigiu um seminário sobre estética e história do teatro no *Mordovia Theatre for Music and Drama*, enquanto esteve em Nevel e Vitebsk (McCAW, 2016, p. 28).

Rule (2015), ao mencionar a passagem do Círculo bakhtiniano por Vitebsk, fala da rotatividade entre os membros do Círculo, que se organizavam de acordo com os espaços e tempos nos quais os encontros eram possíveis. Por isso, embora se saiba que os intelectuais hoje denominados bakhtinianos tenham mergulhado em várias áreas de estudo, incluindo a cultura e a arte como um centro convergente de interesses, há apagamentos históricos e situacionais que impediram seu reconhecimento e vinculação

direta a determinados campos de conhecimento, caso dos estudos teatrais, nos quais pouco se faz referência ao pensamento bakhtiniano. Nesse sentido, Medviédev & Medviédeva (2014) apontam para possíveis conexões entre o trabalho científico realizado por membros do Círculo bakhtiniano e o teatro, defendendo, inclusive, que alguns nomes deveriam figurar, historicamente, ao lado de Constantin Stanislávski³⁷ e Vsevolod Meyerhold³⁸.

Este trabalho vem, desse modo, preencher uma lacuna quanto às alusões do grupo bakhtiniano ao teatro e à atuação, com seu foco nos apontamentos e referências à arte dramática sinalizados diretamente nos textos dos autores do Círculo. Busca-se, em segundo plano, propiciar a ampliação do conhecimento sobre a abrangência do pensamento bakhtiniano e demonstrar, nos textos do Círculo, as diferentes abordagens do tema em questão.

Os fragmentos encontrados nas obras consultadas foram agrupados de forma que, ora destacam-se as citações dos pensadores bakhtinianos ao teatro, mesmo aquelas de caráter mais metafórico ou a título de exemplificação, ora pontuam-se aspectos específicos sobre o trabalho do ator (interpretação/atuação), ainda que, ao utilizá-los, como se verá mais adiante, a intenção de Bakhtin sempre tenha sido de ordem mais avizinhada do que central, lançando mão do teatro de ator como uma espécie de recurso tipográfico para a ampliação da compreensão do leitor sobre os estudos do romance.

O presente texto subdivide-se, assim, em quatro partes. A primeira, já enunciada, teve o intuito de apresentar algumas pistas de aproximação entre os intelectuais bakhtinianos e as artes da cena. A segunda visita algumas obras e, a partir dos fragmentos encontrados, dialoga especificamente com os pressupostos de McCaw (2016) sobre aspectos estéticos pelos quais o pensamento de Bakhtin e o Círculo confrontaram o campo do teatro. A terceira parte traz referências bakhtinianas explícitas à arte do ator, encontradas no cotejo com algumas traduções da obra bakhtiniana para o português (Brasil), buscando, ainda, no diálogo com Emerson (2015), fundamentos para se pensar a relação entre os escritos de Bakhtin e o Círculo e a arte da interpretação teatral. O texto

³⁷ Constantin Stanislávski (1863-1938) é um dos mais importantes intelectuais do teatro mundial, conhecido pelo desenvolvimento do seu *método das ações físicas* que influencia, desde a Rússia czarista até hoje, a pedagogia do ator em diferentes contextos de formação em interpretação teatral.

³⁸ Vsevolod Meyerhold (1874-1940), diretor e teórico de teatro na primeira metade do século XX, é reconhecido por seus estudos de biomecânica na formação do ator e por se contrapor a algumas concepções estéticas de Stanislávski.

encerra com uma conclusão um tanto inquieta, esvaziada de certezas e projetada como ponte para investigações futuras sobre o tema.

2. Bakhtin e o teatro

Em um de seus primeiros textos, *Conferências sobre história da literatura russa* (2003 [1920]), Bakhtin aponta três princípios estéticos fundamentais para a compreensão e análise da obra do poeta simbolista Viatcheslav Ivanov (1866-1949): o do ascenso, o do descenso e o caos – princípio dionisíaco. A este último, alicerçado na história do teatro, Bakhtin atribui aproximações com o jogo teatral, afirmando que a realização do jogo cênico se dá pelo “empenho de fragmentar-se em muitas facetas independentes” porque é no drama que o homem “desintegra a si e a sua unidade, aspira a muitas personalidades e muitas vidas” (2003, p. 413).

Para além da metáfora com a própria obra bakhtiniana e seus “mistérios” e “máscaras”, esta abordagem de Bakhtin é crucial para o campo das artes da cena. Um dos aspectos discutidos por McCaw (2016) diz respeito à natureza da imagem do ator, em sua referência aos teatrólogos pós-stanislavskianos, como Meyerhold, que compreendiam, assim como Bakhtin, que as relações dialógicas entre autor e herói extrapolam o próprio romance, já que é no processo de vivificar o herói que se torna possível a criação de uma imagem esteticamente eficaz da personagem. Aqui se instauram possibilidades de diálogo entre os estudos da cena e da autoria. Tanto para a perspectiva bakhtiniana quanto para os intelectuais do teatro, é fato que além de um instrumento nas mãos do diretor, o ator é, também, um autor, já que, ao criar a imagem da personagem, assimila o discurso do autor sem, no entanto, abandonar sua própria concepção de criação cênica que transita entre arte e vida.

O carnaval e a carnavalização, conceitos abordados e perseguidos por Bakhtin, igualmente, têm uma forte aproximação com o campo do teatro. Tome-se como exemplo a discussão sobre o problema do carnaval e da carnavalização da literatura no texto *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2010 [1963]). Bakhtin fala do carnaval como uma “forma sincrética de espetáculo de caráter ritual” e como um “espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores”, e continua sua defesa: “não se contempla e em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele”

(BAKHTIN, 2010, p. 140). Por estas pistas de linguagem, Bakhtin vai deixando seu leitor perceber sua visão letrada e crítica do teatro.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 2013 [1965]) também é possível vislumbrar um Bakhtin que, ao falar do teatro, revela intimidade com alguns aspectos fundamentais dos estudos da cena, principalmente aqueles que se relacionam ao espaço cênico e suas configurações, como, por exemplo, no seguinte trecho: “entre o jogo-espetáculo e a vida não há nenhuma fronteira nítida. [...] A ausência de palco é característica de todas as formas de espaço popular” (idem, p. 231). Aglutina-se nesse texto, obviamente, todo o arcabouço teórico bakhtiniano relacionado ao campo da cena (performance, ritual, drama, comicidade, etc.) desde as abordagens sobre as formas e imagens da festa popular até o banquete e a imagem grotesca do corpo em Rabelais.

Na obra de McCaw (2016) há um tópico exclusivo para a abordagem do tema *Carnaval e teatro* (p. 51) por uma perspectiva bakhtiniana. Segundo o autor, Bakhtin evidencia o fato de que, ao escrever sobre o carnaval, não está escrevendo sobre uma peça e sim sobre o jogo cênico presentificado nos ritos carnavalescos. Aqui se torna necessário retomar a noção de *teatralidade* (uma teatralidade expandida), que “não diz respeito apenas ao evento teatral, mas confunde-se mesmo com uma gama de práticas e fenômenos – na vida social, na linguagem, nas artes, na literatura, na filosofia” (GONÇALVES & PEREIRA, 2018, p. 14). Tais fenômenos (no caso aqui mencionado, o evento carnavalesco) “circulam e se movimentam na indiferenciação ou naquilo que tratamos como interdisciplinar” (GONÇALVES & PEREIRA, 2018, p. 14).

Para McCaw (2016, p. 52), a perspectiva bakhtiniana de enfrentamento cênico do carnaval se articula com a demanda crítica de Stanislávsky por um teatro da realidade e da vida, em oposição à teatralidade (não expandida) da própria caixa cênica, com suas luzes da ribalta e estilo de interpretação voltados ao período neoclássico. Em *O discurso no romance* (BAKHTIN, 2015 [1934-35]), Bakhtin faz algumas menções ao teatro, seja por simples ilustração da personagem tipo *bobo* como aquele que “(que não compreende no tribunal, no teatro, numa reunião científica, etc.)” (BAKHTIN, 2015 [1934-35], p. 214) ou ao se referir ao drama a partir de noções para a compreensão do diálogo romanesco: “drama puro” e “diálogo dramático” (idem, p. 217). No mesmo texto, o autor fala sobre “a reacentuação das imagens em sua tradução da literatura para outras artes: o drama, a

ópera, a pintura” (idem, p. 219). Neste fragmento, em específico, a tradução de Aurora Bernardini *et al* utiliza o termo *teatro*, ao invés de drama (BAKHTIN, 2002, p. 210).

Para McCaw (2016, p. 3), o destaque do drama, feito por Bakhtin, como um dos gêneros mais antigos junto ao épico e ao lírico, mesmo que estes já tenham sido superados pelo romance mais multidimensional e aberto, provoca o estudante de teatro a considerar as diferenças entre teatro, drama e romance, especialmente na investigação de como os gêneros são significados pelo leitor/espectador. Como drama e teatro não se constituem na obra bakhtiniana objeto primeiro de estudo, Bakhtin não faz questão de identificar, para seu leitor, nos usos mais pontuais das expressões “drama” e “dramático”, se estas estão ou não diretamente relacionadas ao teatro feito no palco, à dramaturgia, ao texto teatral ou simplesmente a algum outro tipo de exploração possível do romance, este sim, central no escopo temático de interesses do Círculo.

No texto *Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaio de poética histórica)*, (BAKHTIN, (2002 [1937-38]), que ainda integra seu projeto sobre uma teoria do romance, Bakhtin explora as máscaras do bufão e do bobo:

Estas máscaras não são inventadas, elas têm raízes populares muito profundas, são ligadas ao povo por privilégios consagrados de *não participação* do bufão na vida, e da *intangibilidade* de seu discurso, estão ligadas ao cronotopo da praça pública e aos palcos do teatro. (p. 277)

Esse texto dá ao teatro um lugar de destaque, também, por meio da noção de cronotopo intermediário, que implica, entre outros aspectos, a transformação do autor pelas máscaras³⁹, às quais Bakhtin atribui “o direito de conduzir a vida pelo cronotopo dos palcos teatrais, de representar a vida como uma comédia e as pessoas como atores; o direito de arrancar as máscaras dos outros” (idem, p. 278).

A discussão proposta por Bakhtin inclui aí o “cronotopo intermediário de marionetes” (BAKHTIN, 2002 [1937-38], p. 281), que sugere uma relação bastante peculiar do autor do romance com sua própria obra (o caso elucidado por Bakhtin é do escritor irlandês

³⁹ Importa destacar que em seu texto *Por uma metodologia das ciências humanas* (BAKHTIN, 2017), escrito a partir de um texto anterior de 1930/40 e publicado pela primeira vez em 1975, ao falar da máscara e defendendo sua extra-hierarquia, o autor cita brevemente o teatro: “as cenas da mascarada e do carnaval (em parte as cenas dos bailes – festas – teatro) nos dramas e romances” (p. 62), o que não pode ser desconsiderado, já que na abordagem bakhtiniana do carnaval não se encontra qualquer tipo de confusão conceitual com relação ao campo das artes cênicas. Há um cuidado, por parte do autor, ao falar da máscara, no que se refere a situar seus usos em diferentes tipos de arte e/ou manifestações culturais.

Laurence Sterne [1713-1768] e seu mais famoso romance *Tristram Shandy*), ao estilo “marionete de madeira, comentada e manipulada pelo autor” (ibidem, p. 281). Como se vê, não é possível afirmar, hoje, que Bakhtin possuía pouco conhecimento sobre teatro. Suas recorrências ao tema são pontuais, certas e carregadas de alusões às linguagens cênicas, suas técnicas e modos de existência.

A ideia bakhtiniana de cronotopo, por exemplo, interessa, particularmente, aos estudos teatrais. Segundo McCaw (2016), por se constituir enquanto um tipo peculiar de se compreender a forma rítmica do tempo e do espaço, o conceito de cronotopo se mostra útil para as artes da cena seja pela sua aplicação à relação com o ato do espectador, seja nos modos de implantação do tempo e do espaço na representação de uma realidade anterior, fora do tempo presente, como a representação/remontagem de textos clássicos.

McCaw (2016, p. 220) sugere, ainda, que o conceito de cronotopo pode ser adaptado por contornos muito fecundos para uma efetiva discussão sobre a produção teatral, já que a plasticidade se constitui como forma escultural do espaço, enquanto ritmo e duração se apresentam por formas de tempo. Do mesmo modo, o trabalho do ator e do diretor envolve o desenvolvimento de uma sensibilidade quanto aos aspectos de ordem mais sentimental na relação entre tempo e do espaço. Há que se considerar, ainda, o fato de o texto dramático estar relacionado à literatura e ser, portanto, atemporal, ao passo que o texto teatral na forma de espetáculo existe somente no tempo presente de modo irrepetível, único e singular.

Em *O método formal nos estudos literários. Introdução crítica a uma poética sociológica* (MEDVIÉDEV, 2012 [1928]), vê-se um Medviédev conhecedor dos processos de criação (não apenas literária) que recorre, frequentemente, ao campo das artes, para exemplificar, relacionar seus objetos de interesse e realizar suas análises, especialmente na terceira parte, dedicada a discutir os elementos da construção artística e, a partir dos quais, diferentes relações com a personagem teatral podem ser articuladas.

Basta retomar suas análises exemplificadas por menções ao enredo de Édipo Rei⁴⁰ (p. 61) ou quando fala da “sinceridade’ de um ator” (idem, p. 213), retomando as reflexões do formalista russo Bóris Eikhenbáum (1886-1959) sobre o poeta Nicolai Nekrássov (1921-1978). Para Eikhenbáum, o desempenho de um papel (na vida e na arte) é um feito

⁴⁰ O mundo de Édipo também é alvo de análise no texto *O autor e a personagem na atividade estética*, de Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 2003 [1920-22], p. 62-65), o que demonstra um interesse do Círculo com relação ao estudo do texto teatral.

histórico – a atividade poética como um “papel criado pela história” (ibidem, p. 214). O comentário de Medviédev com relação a esse tema reforça sua crítica ao formalismo: “e se a objetivação poética do homem for igualada à sinceridade da objetivação de um ator no palco, então, com o mesmo direito, deveremos fazer isso com cada uma das outras objetivações do ser humano: cognitiva, filosófica, da vida e assim por diante” (MEDVIÉDEV, 2012 [1928], p. 214).

McCaw (2016, p. 157) evidencia que, enquanto Stanislavsky parecia olhar para uma estética do século XIX, Meyerhold foi parte de um debate cultural mais amplo sobre os sentidos da arte do teatro, bem como os modos de fazê-la. Ao considerar a criatividade, a composição e a atuação, em termos de gesto, som e movimento, como processos sociais e internos, mais do que elementos do subconsciente (relacionados à alma), os escritos de Medviédev e Volóchinov parecem encontrar algum tipo de afinidade com o pensamento pós-stanislavskiano, principalmente com o teatro de Meyerhold.

Volóchinov, em *Marxismo e filosofia da linguagem*. (VOLÓCHINOV, 2017 [1929]), cita o teatro ao falar da psicologia social e do funcionamento dos discursos verbais, em um universo que “[...] abarca todas as formas e todos os tipos de criação ideológica estável: as conversas dos bastidores, a troca de opiniões no teatro, no concerto e em todo tipo de reuniões públicas [...]” (p. 107). O fato de Volóchinov escolher o teatro como ilustração permite a compreensão de que as artes cênicas faziam parte dos programas culturais do grupo, porque o autor não está, neste fragmento, se referindo somente ao espetáculo teatral, mas às trocas de opinião no teatro, ou seja, aqui o lugar físico do teatro é apontado como um espaço de interação: ir ao teatro, para ver espetáculos teatrais, dança ou concertos musicais é, também, um exercício dialógico.

Há que se ressaltar, ainda, o interesse de Bakhtin pela obra de Shakespeare, especialmente pelas tragédias. Nas próprias palavras do autor, “quando analisamos as tragédias de Shakespeare, também observamos a transformação sucessiva de toda a realidade – que age sobre suas personagens – em contexto semântico dos atos, pensamentos e vivências dessas personagens” (BAKHTIN, 2017 [1975], p. 71). A constatação maior do empenho bakhtiniano por compreender o funcionamento do discurso teatral em Shakespeare pode ser verificada nas notas que compõem o texto Adições e alterações para Rabelais (BAKHTIN, 2014 [1944/1992]), escrito em 1944 e publicado pela

primeira vez em 1992, no qual Bakhtin dedica uma boa parte de seus escritos ao estudo do teatro shakespereano.

A teoria bakhtiniana, como se vê, utiliza o teatro como referência constante. Dessa forma, é possível estudar essa relação desde o ponto de vista da presença dessas referências na obra em questão, até as contribuições do arcabouço intelectual do Círculo para os estudos da cena em seus mais variados aspectos. Um deles, foco da próxima seção, engloba a arte do ator, retomada, neste trabalho, a partir da revisita aos textos consultados para a escrita do presente capítulo.

3. Bakhtin e a arte do ator

Em seus primeiros escritos, Bakhtin compara o escritor a um ator-autor de seus personagens. É a partir daí que Bakhtin se envolve com o processo criativo do ator utilizando-o como dispositivo retórico para explicar o processo criativo do escritor.

Emerson (2015, p. 184), na introdução de seu ensaio sobre as relações entre o pensamento bakhtiniano e as artes da atuação, rememora que, ao final de sua exaustiva defesa de dissertação, em novembro de 1946, Bakhtin tentou definir o carnaval para a banca examinadora, utilizando-se de categorias dramáticas clássicas (comédia e tragédia), recorrendo novamente ao teatro como campo de exemplificação. Para a autora, o teatro formal é uma espécie de zona perdida na poética bakhtiniana, já que não pertence nem ao carnaval nem ao romance. Enquanto o carnaval se dispõe ao corpo e o romance celebra a palavra dialógica, a arte do ator se encontra com a obra bakhtiniana somente na forma de recurso para a compreensão de outros fenômenos da linguagem e da literatura.

Em *O autor e a personagem na atividade estética* (BAKHTIN, 2003 [1920-22]), por exemplo, vê-se um Bakhtin espectador, interessado na interpretação teatral e na arte do ator como aspecto relacionado ao campo da análise literária. Nesse texto, Bakhtin faz referência ao dramaturgo russo Alieksandr Serguîievitch Griboiêdov (1775-1829), autor da peça *A desgraça de ter espírito*, e analisa a ação teatral, estabelecendo, segundo nota de rodapé do tradutor (Paulo Bezerra), “uma nítida diferença entre interpretação como jogo cênico, como trabalho do ator e representação como processo de recriação artística da vida, do real” ([N. do T.] BAKHTIN, 2003, p. 43). Ao se debruçar, especialmente, sobre a estética expressiva na arte dramática, Bakhtin põe em diálogo as particularidades da

interpretação, da ilusão e da contemplação que se encontram no jogo da atuação (BAKHTIN, 2003, p. 59).

Vale lembrar que no seu ensaio *Teatro e Dialogismo*, publicado em 1992, Carlson (1992) escreveu sobre a liminaridade e a subversão dos tolos no carnaval, sinalizando a teoria bakhtiniana como importante estudo para as artes da cena e incentivando o uso dos conceitos de heteroglossia e dialogismo para a compreensão das vozes contrastantes e suas perspectivas múltiplas, características da experiência teatral.

A partir de uma sofisticada elaboração teórica, Bakhtin dá, também, no texto *O autor e a personagem na atividade estética* (2003 [1920-22]), lugar à recepção teatral, refletindo sobre o espectador que, ao contemplar a interpretação, na ação dramática, pode tornar-se, a partir do que ele denomina *ativismo estético* (contemplação ativo-criadora), um espectador-autor (p. 69). O processo de criação do ator também é alvo de suas reflexões. Partindo de tentativas de respostas para a pergunta: “quando e em que medida o ator cria esteticamente?” (idem, p. 70), o autor traz importantes discussões sobre a criação da personagem a partir das óticas/pontos de vista do autor, do ator e do diretor.

O ator cria a imagem artística da personagem diante do espelho, diante do diretor, com base na própria experiência externa; aqui entram a maquiagem (mesmo que o ator não se maquiasse, ele considera a maquiagem como um elemento significativo da imagem), as roupas, ou seja, a criação da imagem axiológica plástico-pictural, as maneiras, a enformação dos diferentes movimentos e posições do corpo em relação aos outros objetos, ao pano de fundo, o trabalho da voz a ser avaliada de fora e, por último, a criação do caráter (o caráter enquanto elemento artístico, é transgrediente à consciência de quem é caracterizado, como veremos mais adiante), e tudo isso em função do todo artístico da peça (e não do acontecimento da vida); aqui o ator é artista. [...] o ator é um artista na plenitude da medida. (BAKHTIN, [2003, p. 71 [1920-22]])

A partir destes excertos, é possível afirmar que Bakhtin se importa com as peculiaridades com as quais se confronta a arte do ator? Aqui se denota uma perspectiva bakhtiniana na qual um ator, ao estudar a interpretação, treina também para o jogo da vida. Mesmo que sua abordagem se dê metaforicamente, como na maioria dos casos em que menciona o teatro⁴¹, não é possível menosprezar suas provocações, que se mostram, de

⁴¹ A título de exemplificação: “só inventando inconscientemente e adicionando a posição do autor-contemplador, particularmente em *associação com o teatro*, consegue-se imprimir alguma verossimilhança à teoria da interpretação na estética” (BAKHTIN, 2003 [1920-22], p. 70, grifo nosso).

certa forma, instrutivas e alocadas no que se sabia de teatro à sua época. O *approach* bakhtiniano do teatro tem sua concentração na experiência e nas possibilidades que o teatro oferece de viver o mundo e experienciá-lo a partir de diferentes perspectivas e pontos de vista.

Bakhtin também cita o teatro, a interpretação teatral e a máscara no texto *Para uma filosofia do ato responsável* (2010 [1924]). Sua discussão abrange as possibilidades estéticas do ator e, por consequência, a participação deste no ato (cotidiano e representacional):

[...] nessa vida eu não posso senão interpretar um papel, isto é, vestir, como uma máscara, a carne de um outro, de um morto. Mas, na vida real, permanece a responsabilidade estética do ator e do indivíduo humano em relação à oportunidade da interpretação, dado que a interpretação na sua totalidade é, em geral, um ato responsável seu – do ator, do intérprete, e não da pessoa representada, do herói. (BAKHTIN, 2010, p. 66 [1924])

Quando Bakhtin se volta para a arte do ator e, particularmente neste texto, dialoga com seu enfoque para o ator em *O autor e a personagem na atividade estética*, ele aponta, segundo Emerson (2015, p. 193), para o fato de que o horizonte do homem não pode, obviamente, incluir o contorno do seu próprio corpo. Talvez, só o ator, pelo exercício de exotopia inerente à sua profissão, consiga enxergar-se de fora, como personagem, e entregar-se ao excedente de visão do seu próprio herói. O ator é simultaneamente o autor do herói (isto é, o criador do papel, com toda a sua complexidade interna invisível) e seu primeiro espectador, que deve manter constantemente o corpo externo dessa “criatura” emergente diante de seus olhos.

Bakhtin faz, no texto *Fragmentos dos anos 70-71*, uma referência explícita a Constantin Stanislávski, o mais conhecido pesquisador de teatro no mundo: “Stanislávski sobre a beleza da representação de uma imagem negativa pelo ator. É inaceitável a divisão mecânica: feiura – personagem negativa, beleza – ator que a representa” (BAKHTIN, 2017, p. 56. [1970-71]). Embora não seja possível afirmar categoricamente, destaca-se o fato de que, para fazer tal referência à perspectiva da escola de interpretação stanislavskiana, Bakhtin conhecia, ao menos minimamente, os pressupostos básicos sobre a arte do ator postulados pelo diretor teatral russo.

O presente capítulo não pretende esgotar a pesquisa dos apontamentos sobre o teatro e referências à arte do ator no amplo conjunto da produção intelectual de Bakhtin e o Círculo. A investigação foi realizada com um foco específico, o de apresentar ao leitor os resultados de uma revisita aos textos dos intelectuais russos, sem, no entanto, aprofundar discussões sobre as contribuições de tais aproximações para o campo das artes e da linguagem, trabalho este já desenvolvido por nós em outros projetos.

4. Para tentar concluir

Para a demarcação dos indícios de finalização desse texto, talvez reste o lamento, juntamente com Emerson (2015), sobre o fato de Bakhtin e os membros do Círculo não terem se debruçado com mais afinco aos estudos teatrais. Não há, no legado bakhtiniano, por enquanto, vestígios de um profundo interesse e análise das obras, discursos e práticas dos mestres do teatro de sua época, como por exemplo Meyerhold, Brecht, Nicolai Evreinov, Edward Gordon Craig, Mei Lanfang, e nem mesmo dados mais precisos sobre o teatro russo do século XX. Uma das hipóteses levantadas por Emerson (2015) é de que os intelectuais bakhtinianos podem ter percebido uma fascinação doentia, por parte dos encenadores, pelo teatro modernista e pela estética do Absurdo. Em última instância, na possível perspectiva do Círculo, tais correntes poderiam se apresentar como forças aglutinadoras de um vazio ontológico, já que sua obsessão pelo romance é tida como mote peremptório de discussão.

Um aspecto, também apontado por Emerson (2015, p. 204), quando se fala das relações entre Bakhtin e o teatro, é a dimensão energética da produção cênica. É pelo entendimento da responsividade como cerne da incompletude humana que se abre espaço para a própria energia teatral do ator (às vezes abordada como espiritualidade). A fim de compensar a mortalidade intrínseca à natureza humana, o corpo carnavalesco (e também teatral/perfomático) é a esperança de uma dança que ri da própria situação e se inspira no outro para continuar (re)existindo. A perspectiva bakhtiniana conversa, desse modo, com aspectos do teatro que, mesmo no campo dos estudos da cena, ficam, por vezes, subjugados ou tidos como desnecessários à formação do artista teatral, como, por exemplo, a autoria e a relação entre tempo e espaço.

Nas esteiras da responsividade encontram-se o estudioso e o praticante de teatro, a quem a teoria bakhtiniana tem muito a oferecer. Para McCaw (2016, p. 238), importa que a

pesquisa das relações entre Bakhtin e o teatro se constituam enquanto exercício para explorar a inter-iluminação entre teoria e prática, já que de ao menos duas expectativas vive o teatro: uma própria do mundo prático (fazer teatro/experimentar processos) e outra do mundo dito acadêmico (escritas/teorizações).

Os potenciais da relação entre Bakhtin, o teatro e a arte do ator começam a se delinear, especialmente porque não se trata simplesmente de ver cada polo sob uma luz diferente, e sim de investigar problemas ainda não detectados. Aí está o cerne e a justificativa de uma leitura cênico-pedagógica, que possa resultar, ao mesmo tempo, na investigação da presença de indícios e vestígios sobre o tema na obra bakhtiniana e também como incentivo ao investimento de pesquisadores em outras aproximações e reverberações desta relação. De que maneira os estudos bakhtinianos e os estudos teatrais podem se encontrar no infindo diálogo do tempo e do espaço? Em um viés de intercompletude sempre provisória pela qual possam ser vislumbrados, entre lacunas e ausências identificadas no percurso histórico da ciência (da linguagem e da arte), os efeitos das relações dialógicas, insistência tão cara à teoria do Círculo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos A. Faraco. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010. [1924].

BAKHTIN, M. Conferências sobre história da literatura russa. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 411-422 [1920].

BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3-194. [1920-22].

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. [1963].

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento O contexto de François Rabelais**. Trad. Yara F. Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013. [1965].

BAKHTIN, M. O discurso no romance. *In*: BAKHTIN, M. **Teoria do romance I – A estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 19-242. [1934-35].

BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance – ensaios de poética histórica. *In*: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 211-362. [1937-38].

- BAKHTIN, M. Por uma metodologia das ciências humanas. In: **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Org., trad., posf. e notas de Paulo Bezerra; Notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo Editora 34, 2017, p. 57-80. [1975].
- BAKHTIN, M. Fragmentos dos anos 1970-71. In: **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Org., trad., posf. e notas de Paulo Bezerra; Notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo Editora 34, 2017, p. 21-56. [1970-71].
- BAKHTIN, M. Bakhtin on Shakespeare (Excerpt from “Additions and Changes to Rabelais”). Translation and introduction by Sergeiy Sandler. **PMLA – Publications of the Modern Language Association of America**, V. 129, N. 3, 2014, pp. 522-537. <https://www.mlajournals.org/toc/pmla/129/3>. Acesso em 19 jan. 2026.
- BRAIT, B. Dialogismo e polifonia em Bakhtin e o Círculo (Dez obras fundamentais). In: FARIA, J. R. G. (Org.). **Guia bibliográfico da FFLCH/USP**. São Paulo: Editora FFLCH/USP, 2016. <http://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Bakhtin.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- BRAIT, B. Perspectiva dialógica. In: BRAIT, B. e SOUZA-e-SILVA, M. **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012.
- BRAIT, B.; CAMPOS, M. I. B. Da Rússia czarista à web. In: BRAIT, B.(org.) **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009.
- CARLSON, M. Theater and Dialogism. REINELT, J. G.; ROACH, J. R. **Critical Theory and Performance**. University of Michigan Press: Ann Arbor, 1992.
- EMERSON, C. Bakhtin and the Actor (with constant reference to Shakespeare). In: **Studies in East European Thought**. V. 67, pp. 183-207, 2015. <https://philpapers.org/pub/1051/2015>. Acesso em: 13/04/2017.
- GONÇALVES, J. C.; SANTOS, M. C. MCCAW, Dick. Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski [Bakhtin e o teatro: diálogos com Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski]. Abingdon: Routledge, 2015. 264p. In: **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**. São Paulo, 11 (3): 213-218, Set. Dez, 2016. <https://www.scielo.br/j/bak/a/4NxqgJQG4Ph6hPgWr6H5wqz/?lang=pt>. Acesso em: 19 jan. 2026.
- GONÇALVES, J. C.; PEREIRA, M. A. Teatralidade, performance e educação. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 34, n. 67, p. 13-20, Feb. 2018. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602018000100013&lng=en&nrm=iso. Acesso em 06 jan. 2026.
- McCAW, D. **Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski**. Abingdon: Routledge, 2016.
- McCAW, Dick. **Bakhtin e teatro: diálogos com Stanislavski, Meyerhold e Grotowski** [Bakhtin and Theater: Dialogues with Stanislavski, Meyerhold e Grotowski.]. Organização e edição de Jean Carlos Gonçalves e Beth Brait. Tradução de Larissa de P. Cavalcanti. São Paulo: Hucitec, 2024. 416 p. [Coleção LiCorEs, v. 8].

McCAW, D. Paradoxes of Acting: Bakhtin and Stanislavsky. *New Theatre Quarterly*, 30: 1. Cambridge, 2014. pp 29-39. http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X14000050. Acesso em: 04 jan. 2026.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários. Introdução crítica a uma poética sociológica.** Tradução: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012. [1928].

MEDVIÉDEV, I. P.; MEDVIÉDEVA, D. A. O Círculo de M. M. Bakhtin: sobre a fundamentação de um fenômeno. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 9, n. spe, p. 26-46, July 2014. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732014000300003&lng=en&nrm=iso. Acesso em 06 Jan. 2026.

RULE, P. N. **Dialogue and Boundary Learning.** Sense Publishers: Boston, 2015.

SHATSKIKH, A. **Vitebsk: The Life of Art.** Translation: Katherine Foshko Tsan. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.