DOI: 10.21604/2177-8841/moringa.v6n2p111-119 | E-ISSN 2177 - 8841

REPENSAR STANISLAVSKI EXPLORANDO A TOTALIDADE DE SUA HERANÇA

Repenser Stanislavski en explorant la totalité de son héritage

Marie-Christine Autant-Mathieu
Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Tradução:
José Tonezzi

Marie-Christine Autant-Mathieu é diretora de pesquisa do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e leciona na Paris III - Sorbonne. Historiadora de teatro, especialista da cena russa, trabalha especialmente na gênese e distribuição de Sistema Stanislavski na Rússia e nos Estados Unidos. É autora, entre outros livros, de La ligne des actions physiques, sobre a última fase das pesquisas de Stanislavski.

Resumo: Stanislavsky permaneceu até o fim de sua vida um idealista, que deu a si mesmo a missão de criar um teatro de arte (nem espetacular nem mercantil) servido por um novo ator: um ator criativo. Para treinar este ator, ele desenvolveu um “sistema” que será amplamente disseminado no mundo e algumas vezes confundido com o “método” do Estúdio do Ator (Actor’s Studio). Entre 1988 e 1999, a tradução de seus escritos foi republicada na Rússia em nove volumes e, as passagens que a censura soviética tinha apagado nas edições prévias foram reinseridas. Mas, à parte a Rússia, o legado de Stanislavsky é muito mal conhecido, devido ao pequeno número de livros traduzidos e por causa da qualidade das traduções. Nós devemos reler e repensar seu legado na sua totalidade e com as traduções corretas, a fim de tirar lições para a arte da performance e para o treinamento do ator hoje.
Palavras-chave: Stanislavsky; Treinamento do ator; Sistema Stanislavsky; Teatro de Arte de Moscou; Legado de Stanislavsky.

Abstract: Stanislavsky remained to the end of his life an idealist who has given itself the mission of creating an art theatre (neither spectacular nor mercantile) served by a new actor: a creative actor. To train this actor, he has developed a 'system' which will be widely disseminated in the world and sometimes confused with the "method" of the Actors studio. Between 1988 and 1999, the translation of his writings was republished in Russia in nine volumes and the passages that Soviet censorship has deleted in previous editions have been reinstated. But, apart from Russia, the legacy of Stanislavsky is very poorly known, because of the small number of translated books and because of the quality of translations. We must reread and rethink this legacy in its entirety and with correct translations, in order to draw lessons for the performance art and for the actor’s training today.
Keywords: Stanislavsky, actor’s training, Stanislavsky’s system, Moscow Art Theatre, Stanislavsky’s legacy.

1. Uma vida na arte e para a arte

Na URSS, durante anos foram escritos livros e artigos que mostravam a relação de Stanislavski com Meyerhold, Vakhtangov, Brecht, Tairov, Brook, Grotowski, restringindo-se a originalidade de sua pesquisa. Canonizou-se o seu legado como encenador-pedagogo, reduzindo-se a análise da especificidade de suas abordagens. Isto porque Stanislavski não era nem um apóstolo do realismo verista, refletindo a realidade "em seu desenvolvimento revolucionário"[1], nem inventor de uma formação de ator redutível a alguns procedimentos e exercícios retirados de uma concepção global.

E a crença não se altera com a chegada dos bolcheviques ao poder: trata-se sempre de agir diretamente sobre o espectador pela "viva vida do espírito humano organicamente recriada" (STANISLAVSKIJ, 1986, p. 235).

Mas como o ator poderia aceder à "vida viva" nas condições artificiais do jogo cênico? É para responder a esta questão que Stanislavski construiu seu "sistema" a partir de sua longa prática de ator, antes amador e depois profissional. Ele busca não o que é conveniente, mas o que surpreende e inflama o ator, seus parceiros e o público. Frequentemente se esquece a importância capital do público na concepção do teatro segundo Stanislavski. A quarta parede, que ele manterá até o fim contra os artistas revolucionários que, ao contrário, querem abrir a cena às massas[2], não faz do espectador un *voyeur*. Como afirmou Meyerhold, o espectador não fica como passivo contemplador no Teatro de Arte. Ele vibra numa relação de empatia com os atores. Sem ser fisicamente convidado a participar, ele permanece na sala escura, é parte da comunidade e co-experimenta (*soperejivanie*) o espetáculo.

Stanislavsky permaneceu até o fim como idealista que se deu como missão criar um teatro de arte (nem espetacular, nem mercantil) servido por um ator novo, destacado de clichês e convenções, um ator criador. Bem diferente de confissões narcisistas, a autobiografia *Minha vida na arte* é a récita apaixonante de um artista que não se analisa senão em sua relação com o ato de criação (o papel) ou de direção (do

[1] Esta é a definição do realismo socialista, método único de criação, imposto no primeiro Congresso dos Escritores da URSS, em 1934. Ver ROBIN (1986, p. 40).

[2] Um exemplar manifesto de espetáculo *meeting* é a adaptação de Meyerhold para *Aubes* (Alvorada), de Verhaeren, um dia depois da revolução de Outubro.

espetáculo, do Teatro de Arte, dos estúdios). O livro oferece bem poucas informações privadas sobre seus familiares – sua esposa atriz, seus dois filhos, seus irmãos e irmãs – que, para escapar à repressão política, tornam-se assistentes no ensino do "sistema". Capturado pela sua arte, o homem está inteiramente voltado para seu objetivo: "(...) sem idéia ou propósito eu não tenho a força para trabalhar, somente uma ideia compartilhada pode reunir os membros do Teatro de Arte (...); se o propósito em comum se desvanece, todos os laços espirituais entram em colapso, serão destruídos (...)." (STANISLAVSKIJ, 1986, p. 232).

O novo ator, para Stanislavsky, não será um diletante/faz-tudo: um dia clown-acrobata, no dia seguinte o vilão do melodramas e, dois dias depois, o trágico. Ele não apenas aprenderá a compor papéis: vai aprender a viver na arte, a ser responsável frente ao autor, ao público, aos seus parceiros.

A obra revolucionária não se caracteriza por desfiles de bandeiras vermelhas, cenários construtivistas ou jogo biomecânico. Stanislavsky escreveu em 1929: "A revolução será realizada por dentro. Veremos em cena a regeneração da alma universal, o combate do que está ultrapassado e velho com o que é novo (..), a luta em nome da igualdade, da liberdade, de uma vida nova, de uma cultura espiritual (...)." (STANISLAVSKIJ, 1999, p. 375). Para Stanislavski, os verdadeiros atores são aqueles que sabem falar com palavras, mas também com "os olhos, os impulsos da alma, a radiação de sentimento", e esses atores são formados "em nossa família teatral" (1999, p. 375-376), no Teatro de Arte e seus estúdios.

Stanislavski resiste a uma arte de controle, militante, requerente de obras produzidas às pressas e pouco trabalhadas. A criação deve ser lenta e profunda porque requer a sensibilidade, as emoções, a vontade. A forma deve ser justificada por uma necessidade interior de ordem espiritual, como em Kandinsky.

A crença de Stanislavski – o ator no centro, posto pelo diretor, o trabalho interior psico-físico, a fim de vivenciar o papel a cada entrada em cena, a busca de uma verdade poética – não tem nada de subversivo. Não visa senão encontrar e reproduzir, em cena, a organicidade da vida. O "sistema" é uma gramática, um conjunto de procedimentos, permitindo ao ator chegar naturalmente ao estado de criação (*samotchouvstvie*). Pouco importa se isto se dá por pequenas variações na sobrancelhas ou no rosto por inteiro, desde que essas fantasias sejam justificadas, a partir

do interior, pelas eternas leis da natureza[3].

2. Uma herança a se descobrir

Universalmente conhecido por seu método de formação do ator, Stanislavski deixou um importante legado de escritos que atestam sua trajetória teórica e sua longa prática. Textos bem distintos apresentam o seu percurso sob vários ângulos. Além de *Minha vida na arte*, três livros expõem os princípios essenciais do seu "sistema". Porisso deve-se adicionar um importante conjunto de notas pessoais de trabalho (1876-1938), discursos, textos programáticos, intervenções diversas, lembranças e uma abundante correspondência.

Tais textos estão hoje reunidos, na Rússia, numa reedição de obras em nove volumes (1988-1999), realizada após a queda do regime, em que as passagens suprimidas pela censura soviética nas edições anteriores foram restabelecidas. Deve-se adicionar a esses nove volumes, sete cadernos de encenação (*rejisserskie eksempliary*), em especial os que dizem respeito à preparação de encenações de Tchekhov.

Fora da Rússia, entretanto, o legado de Stanislavski permanece pouco conhecido, tanto pelo pequeno número de obras traduzidas quanto pelo conhecido problema das traduções.

O núcleo da obra (a autobiogrfia *Minha vida na arte* e demais obras fundamentais sobre o "sistema") foi retraduzido de traduções americanas, reduzidas por razões comerciais e protegidas por direitos autorais até 1988. Tais traduções a partir do Inglês, constantemente reeditadas, depois de cinquenta anos continuam dando uma ideia distorcida do trabalho de Stanislavski. Os próprios títulos: *An Actor Prepares, Building A Character*, *Creating A Role* são confusos, inventados por conveniência (para dispor-se na ordem alfabética: A, B, C) e não têm nada a ver com os títulos russos.

É urgente trazer ao mundo do teatro e aos leitores uma imagem mais completa de um grande artista que não limitou sua atividade à pedagogia. No pesquisador incansável da verdade e da precisão no jogo, descobre-se também o diretor de teatro, membro de um coletivo, encenador, amigo dos maiores artistas experimentadores de seu tempo. Descobre-se também, através dele, a história trágica da sovietização de um dos maiores teatros na Europa do século XX.

O "sistema"

[3] Carta a Gorki, 6 de janeiro de 1933, t. 9 (1999, pp. 509-510).

No prefácio do *Trabalho do ator sobre si mesmo*, falando de seu "sistema" Stanislavski propôs a seguinte articulação:

- A autobiografia artística *Minha vida na arte*
- *O trabalho do ator sobre si mesmo*, subdividido em duas partes: O trabalho do ator sobre si mesmo no processo de criação do sentimento; O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo da personalização.
- *O trabalho sobre o papel*[4].

O material publicado em russo, preparado e parcialmente editado por Stanislavski, compõe um conjunto preciso e coerente mostrando a evolução de seus ensininamentos: o trabalho sobre si mesmo por parte de um ator fictício (Nazvanov) dentro de uma escola de teatro e dirigido por um diretor não menos ficcional (Tortsov), o encontro vivo com o papel através de três peças (*A desgraça de ter espírito*, de Griboyedov, *Otelo*, de Shakespeare, *O Inspetor Geral*, de Gogol). Stanislavski propõe uma terminologia e traz uma reflexão baseada na introspecção e no conhecimento íntimo dos atores.

Pela primeira vez, a arte do ator é abordada em detalhes psicológicos, físicos, vocais. Por meio de exemplos concretos (*Othello*, o papel preferido de Stanislavski, *Hamlet*, as peças simbolistas de Maeterlinck, os clássicos russos do século XIX, Tchekhov) se impõe uma aventura rigorosa e apaixonada que nomeia as etapas, os componentes do jogo e da preparação, os receios, os obstáculos e os momentos de graça que sobrevém quando se opera a fusão do ator e do papel.

As três etapas reunidas sob a denominação "sistema" compõem o dicionário mais bem direcionado do jogo do ator. Constituem também um tratado de arte, um manual de psicologia artística, um incrível conjunto de possibilidades musicais, pictóricas, construtivas do teatro.

O "sistema" é hoje um texto fundador para a formação do ator e também do artista. É o resultado de uma vida de pesquisas, de encenações, de questionamento, de criação de um teatro de arte, metáfora e encarnação concreta da arte viva.

Os que se opõem (Meyerhold, Brecht), reivindicam (M. Tchekhov, Grotowski) o “sistema” ou nele se inspiram (Lupa, Vitez), as teorias e práticas de ontem e de hoje não podem ser concebidos sem abordagem do percurso fundador. A publicação daquele conjunto de textos tem, assim, uma função vital,

[4] Stanislavskij (1989, p. 41).

como uma "semente" capaz de germinar e fazer crescer raízes de curto e longo alcance para o teatro mundial.

Os escritos sobre o teatro

Os tomos 5/1, 5/2 e 6 da edição em nove volumes reunem escritos de épocas diversas, que podem ser divididos em dois grupos.

- Discursos, palestras, cursos, entrevistas com alunos, artigos programáticos, memórias fazem descobrir o Stanislavsky diretor de teatro, o homem público, o pensador visionário. "Discurso na abertura do Teatro de Arte de 1898", "Anton Tchekhov no Teatro e Arte", "Em visita a Maeterlinck", "A arte de sentir", "Diversos tipos de teatro" são textos-chave para compreender a trajetória de um artista investido de grande senso de responsabilidade perante a companhia que ele criou e co-dirigiu, diante do público, diantes da arte .

- As notas de trabalho (1876-1938). Abundante, variada, concebido como um jornal e como arquivos profissionais, elas põem o leitor em contato direto com o trabalho de Stanislavski no dia a dia, suas dúvidas, suas reflexões, sua relação com a trupe, seus projetos, todo o contexto de sua pesquisa. Ele mesmo sabia de sua importância: reuniu e buscou publicar em separado, sob o título "Notas artísticas", um *corpus* de dois cadernos (dos anos 1877-1896 e 1907-1908), concebido como uma montagem de notas pessoais e documentos variados.

A correspondência

Espalhada por cinquenta anos, de 1888 a 1938, revela aspectos inesperados de Stanislavski: o seu estatuto de protetor familiar – sobretudo quando a Revolução de Outubro expropria todos os seus bens e ele se torna assalariado do Estado – para nutrir e, por vezes, tentar salvar dos campos os membros de sua família; sua infatigável curiosidade que o estimula a encontrar os mais diversos artistas para aprender com eles, discutir sua abordagem do teatro e do jogo. Essas cartas dão a dimensão de seu alcance internacional (diálogos com Craig, Duncan, Gémier, Hébertot, Maeterlinck, Reinhardt, Belasco, etc.). Também dão a descobrir os sacrifícios pessoais feitos em nome da grande obra: a criação, administração e a transmissão do Teatro de Arte de Moscou. Neste sentido, a correspondência com o outro diretor do Teatro, Nemirovich-Danchenko, diz muito sobre as dificuldades de co-habitação a longo

prazo: por quarenta anos, na tempestade das revoluções e guerras, de alguma forma os dois diretores mantiveram o curso e conseguiram salvar seu teatro, em princípio privado, que será nacionalizado em 1919. As cartas de Stanislavski permitem seguir passo a passo a sovietização da companhia que quase desapareceu nos anos seguintes como bastião da arte burguesa, mas foi escolhida por Stalin para servir de modelo a toda URSS. Nos anos trinta, as súplicas que se multiplicam às autoridades (Rykov, Kalinin, Molotov e o próprio Stalin) mostram a dependência, a servidão, o medo também de ser desapropriado pela jovem geração dos "trabalhadores da arte", do teatro, uma incrível reserva de talentos reunidos na casa principal e em seus estúdios. Enfim, as cartas de Stanislavski contam as angústias da escrita do "sistema", as pressões ideológicas, as dificuldades terminológicas, superadas pela certeza de que a experiência de uma vida na arte servirá de exemplo e enriquecerá os futuros atores.

3. Atualidade de Stanislavski

Para o 150º aniversário do nascimento de Stanislavski, em janeiro de 2013, o Teatro de Arte de Moscou apresentou uma montagem de Dournenkov, dirigida por Kirill Serebrennikov: Vne Stanislavskogo (Além de Stanislavski). Esta colcha de retalhos de memórias, anedotas, réplicas famosas do mestre trocadas com aqueles que o cercavam e o conheceram (Craig, Duncan, Meyerhold, Vakhtangov, Tchekhov, Nemirovich-Danchenko, Lilina, dignatários soviéticos etc.) é um chamado a dessacralisar Stanislavski, mostrando tanto a sua grandeza quanto seus melindres. Na Rússia, é chegado o tempo de superar esse legado, que foi exclusivo e obrigatória durante décadas. Mas em outros lugares do mundo, pelo contrário, é preciso descobri-lo em sua totalidade e em traduções precisas, tirando daí ensinamentos para a arte da cena e para a formação do ator. Pesquisas em neurociência, em especial sobre os neurônios-espelho, enfatizam a incrível justeza das observações práticas de Stanislavski sobre o processo de empatia entre o ator, seus parceiros e o público. A imediata participação que fundamenta o teatro tem uma base biológica nos neurônios-espelho, "capazes de serem ativados durante a realização de uma ação e também na observação da mesma ação por outros indivíduos." (RIZZOLATTI & SINIGAGLIA, 2011, p. 7). Outras pesquisas evidenciam a intuição stanislavskiana de que o acesso à

emoção se dá indiretamente[5] e enfatizou ser de utilidade que o ator desenvolva automatismos a fim de se liberar para um trabalho interno complexo[6]. Por outro lado, os desafios da performance, que visa a produção do que é vida, de forma objetiva, podem ser vistos como continuidade da busca da verdade de um jogo que faça advir a "vida do espírito e do corpo". Nascido no século XIX, Stanislavski permaneceu prisioneiro do realismo ilusionista, do "como se". Ainda que seu "sistema" não permita mais do que uma ilusão da verdade e do natural, graças à reativação do sentimento a cada entrada em cena, sua finalidade reúne alguns aspectos da performance hoje. Ela é uma escrita que se decifra no imediato, no confronto com o espectador. É também um princípio de criação que valoriza o processo de realização. Enfim, lembra que a arte não tem existência sem a presença do ator vivo e que a noção de "real" deve ser examinada em se focalizando o seu trabalho.

O ensinamento de Stanislavski não deixou de nos interpelar. Elaborado há mais de um século, continua a abrir pistas não apenas para colocar o artista em relação a suas responsabilidades diante do público e da sociedade, para compreender e assimilar os processos de criação, mas também para estabelecer um diálogo frutuoso entre arte e ciência, um diálogo que o mestre russo não deixou de buscar ao longo de toda a sua vida.

[5] Ver: Joseph Ledoux (2005, p. 21).
[6] Para uma síntese dessas descobertas, ver Calvert (2014).

Referências

CALVERT, Dorys Faria. Théâtre et neurosciences: l'éveil d'un nouveau dialogue entre arts et science. In : *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 4, n. 2, pp. 223-248, mai/août 2014.

LEDOUX, Joseph. *Le Cerveau des émotions*. Paris : Odile Jacob, 2005.

RIZZOLATTI, Giacomo; SINIGAGLIA, Corrado. *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2011.

ROBIN, Régine. *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris: Payot, 1986.

STANISLAVSKIJ, Konstantin. *Iz zapisnyh knižek*, N°804, l.5, vers 1919, t.2. Moskva: VTO, 1986.

STANISLAVSKIJ, Konstantin. Kollektivu MKHAT, 31 déc. 1929. In : *Sobranie sočinenij*, t. 9. Moskva : Iskusstvo, 1999.

STANISLAVSKIJ, Konstantin. *Sobranie socinenij*, T. 2. Moskva : Iskusstvo, 1989.