

VIDA E PLASTICIDADE EM CENA: O ENCONTRO DE STANISLÁVSKI E MEYERHOLD¹

Life and plasticity on stage: the meeting of Stanislavski and Meyerhold

Michele Almeida Zaltron²

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Resumo: Muito já foi escrito e ainda se fala das divergências existentes entre Konstantin Stanislávski e Vsévolod Meyerhold e, certamente, elas existiram. Em vários momentos, discordâncias no que concerne ao pensamento e à prática da criação cênica os levaram, de fato, a extremidades opostas. Mas, neste artigo, trato sobretudo das confluências de ideias e de buscas criativas entre esses grandes mestres do teatro. Longe de desconsiderar ou tentar diminuir a complexidade dessa relação, procuro ressaltar momentos de convergência, os quais se intensificaram nos anos finais de vida de ambos os artistas.

Palavras-chave: Stanislávski; Meyerhold; Atuação viva; Plasticidade cênica.

Abstract: Much has been written about the divergences between Konstantin Stanislávski and Vsévolod Meyerhold, and they certainly existed. At several times, disagreements regarding the thought and practice of scenic creation led them to opposite ends. But, in this article, I deal mainly with the confluences of ideas and creative pursuits of these great masters of theater. Far from disregarding or trying to reduce the complexity of this relationship, I emphasize moments of convergence, which intensified in the final years of both artists' lives.

Keywords: Stanislavski; Meyerhold; Live acting; Scenic plasticity.

¹ O presente estudo é parte dos produtos desenvolvidos durante minha pesquisa de pós-doutorado realizada no PPGAC-UNIRIO, de 2019 a 2021, sob supervisão da Profa. Dra. Tatiana Motta Lima. A elaboração do artigo teve como ponto de partida escritos que constam no livro *Stanislávski e o Trabalho do ator sobre si mesmo*, de minha autoria, publicado em 2021, pela Editora Perspectiva.

² Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO com estágio doutoral (bolsa Capes-PDSE) na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou (Moscow Art Theatre School), Rússia. Professora de Atuação do Curso de Teatro da Faculdade Cesgranrio.

É preciso acabar com esse absurdo, com essa tolice de que Konstantin Sergueievitch e eu somos antípodas. Isso é falso. Nós temos dois sistemas que completam um ao outro. Konstantin Sergueievitch renunciou a muitas coisas que entraram em seu sistema a partir dos Meininger. No meu próprio sistema, eu peguei muito do que no início da minha atividade eu havia recusado (...). No verão, estive com Konstantin Sergueievitch, nós passamos três horas juntos e nessas três horas verificamos que não temos grandes divergências de princípios, que esses dois sistemas encontrarão uma unidade quando as pessoas trabalharem em pesquisas científicas sobre esses sistemas, uma compreensão sobre esse assunto. (MEYERHOLD, 1968, p.579)

Estive por duas vezes no apartamento-museu de Vsévolod Emilievitch Meyerhold, onde o encenador viveu de 1928 a 1939, quando morei em Moscou. Estar nesse espaço em meio aos seus objetos, móveis, fotos, vídeos, esboços de trabalhos foi uma experiência fascinante repleta de sensações. Do museu, além de memórias e das percepções que permanecem em mim, trouxe um pôster, confeccionado em 2009 em homenagem aos 135 anos de seu nascimento. Escrevo olhando para ele, que me acompanha da parede do escritório.

Ao buscar por pontos de contato entre Konstantin Stanislávski e Vsévolod Meyerhold, esses grandes mestres do teatro, cheguei à fala de Meyerhold que dá início ao presente estudo, proferida em uma reunião geral dos trabalhadores do GosTIM³, em 25 de dezembro de 1937. Nessa fala, é interessante perceber que Meyerhold aborda os sistemas de ambos como complementares, com a possibilidade, inclusive, de se alcançar uma união, uma unidade entre eles. Levamos a pensar também que até pode haver divergências em seus princípios criativos, mas que estas podem ser superadas em prol da complementaridade existente entre suas buscas artísticas.

Outro ponto importante de ressaltar é sobre a sabida crítica de Meyerhold ao naturalismo e ao realismo trazidos pela Companhia dos Meininger. Como se vê, ele faz questão de deixar claro o afastamento de Stanislávski de tais princípios estéticos, que estavam fortemente presentes no início de suas realizações

³ Teatro Estatal de Meyerhold (*Gossudárstvennyi Teatr Ímeni Meyerkholda*).

artísticas. Ao mesmo tempo em que confessa ter retomado em seu sistema coisas que havia recusado no início de suas atividades, quando seu embate com Stanislávski e, especialmente, com o Teatro de Arte de Moscou (TAM), alcançou um patamar considerável. As seguintes falas de Stanislávski, retiradas da obra *Minha vida na arte*, do capítulo *Juventude artística*, abordam justamente essa revisão de ideias e práticas:

Naquele tempo, eu pensava que o diretor deveria estudar e sentir os aspectos costumeiros da vida, do papel e da peça para mostrá-lo ao espectador e obrigá-lo a viver na montagem de costumes como em sua própria casa. Mais tarde eu conheci o verdadeiro sentido do chamado realismo. “O realismo termina onde começa a superconsciência”. Sem o realismo, que chega, às vezes, até ao naturalismo, não se penetra na esfera do superconsciente. Se o corpo não passa a viver, a alma não acredita. (STANISLÁVSKI, 1988, p. 236)

O *simbolismo*, o *impressionismo* e todos os outros refinados *ismos* na arte pertencem à superconsciência e começam onde termina o ultranatural. Porém, somente quando a vida espiritual e física do artista em cena se desenvolve *naturalmente*, normalmente, pelas leis da própria natureza, – o superconsciente sai de seus esconderijos. A menor violência sobre a natureza – e o superconsciente se oculta nas profundezas da alma, escapando da tosca anarquia muscular. (STANISLÁVSKI, 1988, p. 287)

O que Stanislávski chama de “verdadeiro sentido do realismo”, ou naturalismo, se refere, com o amadurecimento de suas pesquisas, à realização de uma ação real, autêntica, regida pelas leis da natureza orgânica, que necessariamente carrega vida em sua realização – um corpo que passa a viver. É preciso passar por esse estágio, adquirir essa capacidade de realização, para que seja possível alcançar outras camadas da arte, para chegar ao superconsciente – a esfera das descobertas, da criação e da inspiração artística – onde se encontram os “refinados *ismos* na arte”.

A partir dessas falas, também podemos pensar que no momento em que a atriz ou o ator alcançam a esfera da superconsciência ocorre um salto em sua criação e não se pode mais determiná-la em termos de realismo ou naturalismo. O que importa aqui é que para que a realização desse salto aconteça, em primeiro

lugar, é preciso ser capaz de realizar consciente e organicamente uma ação psicofísica simples. Sem isso, para Stanislávski, nenhuma forma artística, seja o próprio realismo, seja o grotesco, o futurismo ou qualquer tipo de estilização, é capaz de sustentar-se como arte viva.

Tratando das transformações que estavam acontecendo nas investigações e na prática cênica de Stanislávski no final da década de 1910 e início dos anos 1920, no terceiro tomo de *Vida e Obra de K. S. Stanislávski*, organizado por Irina Vinográdskaia⁴ em forma de diário, há um fato significativo sobre o dia 5 de abril de 1921. Nesse dia, constam dois registros: trechos de um artigo publicado por Meyerhold, Bebutov e Derjavin na revista Boletim do Teatro (*Véstnik teatra*) e um trecho do artigo publicado por Evgueni Vakhtágov na revista Cultura do Teatro (*Kul'tura teatra*).

O artigo de Vakhtágov, que aborda a montagem de *Erik XIV* pelo Terceiro Estúdio do TAM⁵, apresenta total consonância com o que está acontecendo na prática stanislavskiana daquele momento:

Essa é uma experiência do estúdio em busca de formas cênicas e teatrais para um conteúdo cênico (para a “arte da *pereživánie*”⁶). Até os dias de hoje, o estúdio, fiel aos ensinamentos de K.S. Stanislávski, procurou obstinadamente alcançar o domínio da maestria da *pereživánie*. Agora, fiel aos ensinamentos de K.S. Stanislávski, que buscam formas expressivas e apontam para os meios (respiração, som, palavra, frase, pensamento, gesto, corpo, plasticidade, ritmo – tudo em um sentido teatral especial, que tem um interior proveniente da própria natureza, o fundamento), o estúdio está ingressando em um período de busca de formas teatrais. (VAKHTÁGOV apud VINOGRÁDSKAIA, 2003c, p. 147)

A relação entre movimento, vida, plasticidade, expressividade e ritmo, que Vakhtágov indicou aqui, está presente em vários momentos do segundo tomo de

⁴ Irina Vinográdskaia (1920-2006), historiadora do Teatro de Arte de Moscou. Teatróloga formada no GITIS, com pós-graduação nesse mesmo instituto, integrou a comissão de estudo e de publicação da herança literária de Stanislávski e de Vladimir Nemiróvitch-Dántchenko. Autora da coletânea *Vida e Obra de K. S. Stanislávski*, em quatro volumes, que reúne fatos e documentos relativos a toda a trajetória de Stanislávski desde seu nascimento, em 1863, até a data de seu falecimento, em 1938.

⁵ *Erik XIV*, de August Strindberg, foi encenado em 1921, com direção de Evgueni Vakhtágov.

⁶ Stanislávski nomeou como “arte da *pereživánie*”, que pode ser traduzida como “arte da vivência”, a arte que almejava alcançar em cena, que compreende a realização de uma atuação viva, orgânica.

O *Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, pois esses são elementos-chave para o processo de criação da *voploschénie*⁷. De acordo com Camilo Scandolara, Vakhtángo construiu o espetáculo *Erik XIV* sob a óptica da estética expressionista. Além disso, sobretudo na personagem-título atuada por Mikhail Tchekhov, surge o grotesco “como resultado da tentativa de mostrar um mundo fraturado, como que visto pela mente de Erik” (SCANDOLARA, 2006, pp. 135-136).

A atriz do Primeiro Estúdio, Lidia Deikun, que atuou no papel de Karin, esposa de Erik, relata que Vakhtángo estava se sentindo inseguro a respeito de como seria a recepção de Stanislávski diante das agudas inovações propostas pelo espetáculo. As inovações a que se refere diziam respeito “ao convencionalismo do cenário, dos figurinos, da maquiagem, da interpretação das personagens, das soluções de cada cena”. Deikun narra qual foi a reação de Stanislávski na estreia do espetáculo:

O espetáculo acabou e nos reunimos todos em nosso pequeno saguão para o público. Konstantin Serguéievitch aparece, olha para nós, os participantes do espetáculo reunidos e... suas primeiras palavras são: “Onde está o diretor?” Alguém explica timidamente que por causa do agravamento da doença Evguéni Bogratiónovitch tinha ido para o sanatório.

“É uma pena”; uma pausa, e nitidamente, forte, como um veredito, pronuncia: “Futurismo!” E depois, novamente uma pausa, aflitiva, como asfixia. Todos os atores do elenco de Erik se sentam como no cadafalso antes da execução.

(...) “Mas este futurismo eu entendo!”. E começou uma série de elogios sobre a concepção do diretor, o intérprete do papel-título M. Tchekhov, toda a organização do espetáculo, a expressiva *mise-en-scène*, a brilhante interpretação das personagens etc. Em suma, o espetáculo foi inteiramente aprovado por Konstantin Serguéievitch e com bons votos do próprio iniciou uma longa, longa jornada. (DEIKUN in VAKHTÁNGOV, 1984, pp. 355-356)

O evento narrado reafirma que o interesse de Stanislávski se encontrava em duas frentes, tanto no esforço por encontrar meios que capacitassem o ator a realizar a sua arte com liberdade criativa em toda e em qualquer linguagem teatral, quanto na experimentação prática de diversas e inovadoras formas artísticas. Já

⁷ Para Stanislávski, a criação da *voploschénie*, que pode ser traduzida como encarnação, seria o processo responsável por manifestar, em uma forma artística, a “vida sutil” criada no processo de *perejivánie*.

o artigo publicado por Meyerhold, nesse mesmo momento, faz uma profunda crítica ao TAM. De acordo com Vinográdskaja:

No artigo “Folhas Teatrais”, V. Meyerhold, V. Bebutov e K. Derjavin criticam e ridicularizam o “famoso” método do Teatro de Arte, “nascido – como eles escrevem – nos suplícios do naturalismo psicológico, na histeria das tensões das almas, junto da frouxidão dos músculos como no banho”. “O perigo deste método é ainda maior – escrevem os autores do artigo –, que a sua pequena burguesia despreziosa e antiteatral contamine as associações de trabalhadores, de camponeses e do Exército Vermelho”. (VINOGRÁDSKAIA, 2003c, p.146)

A contradição encontrada entre as práticas apontadas nos dois registros, ou seja, os ensinamentos de Stanislávski e o “método” do Teatro de Arte, reforça o entendimento de que nesse período ele realizava suas investigações artísticas e pedagógicas muito mais fora do que dentro do TAM. Stanislávski, em inúmeras circunstâncias, teve dificuldade em seguir com suas buscas no TAM, onde encontrava resistência por parte dos artistas mais velhos. Por isso, acabou se voltando para os jovens. Esse afastamento e o isolamento de Stanislávski de seu próprio Teatro seriam abordados por Meyerhold em outro artigo, publicado pouco depois, em 1º de maio de 1921: “A Solidão de Stanislávski” (MEYERHOLD, 1968, pp. 30-34).

Contudo, é oportuno considerar que a crítica tecida por Meyerhold sobre o “naturalismo psicológico” e o “espírito pequeno-burguês”, a que foi ligado com tanta frequência o Teatro de Arte, está relacionada não apenas com a busca artística, mas também com questões políticas. Nesse sentido, os últimos capítulos de *Minha Vida na Arte* são esclarecedores. Para Stanislávski, os “inovadores” se lançaram sobre a forma e relegaram a arte da *pereživánie* ao âmbito de uma “arte burguesa”, em oposição à “arte proletária” que estava fundada na cultura física do ator. E, de fato, a abordagem corporal quando relacionada à “arte proletária” era consideravelmente diversa da cultura física proposta por ele em sua obra. Para Stanislávski, não era admissível pensar a forma sem que ela estivesse profundamente conectada à vida e à justificativa do que se faz em cena. A crítica realizada pelos “inovadores” atingiu até mesmo o embasamento artístico nas “leis

orgânicas da natureza criativa”, que foi visto como realista e ultrapassado. Nas palavras de Stanislávski:

Enquanto a cultura física do corpo constituir no auxílio às principais tarefas criativas da arte: a transmissão da vida do espírito humano em uma forma artística – de toda a alma, eu saúdo os novos avanços externos do ator contemporâneo. Mas, a partir do momento que a cultura física se converte na própria finalidade da arte, a partir do momento que ela começa a violentar o processo criativo e a criar um deslocamento entre as aspirações do espírito e as convenções da atuação externa, quando ela esmaga os sentimentos, a *pereživânie*, eu me torno um adversário extremado dos novos e belos avanços. (STANISLÁVSKI, 1988, p. 487)

A crítica que Stanislávski levanta não é, de modo algum, uma condenação ao trabalho acerca da cultura física do corpo. Pois, também para ele, o aprimoramento dos elementos que se encontram à disposição do aparato corporal havia se tornado algo indispensável ao trabalho do ator. O problema reside no menosprezo à vida em cena. Segundo Stanislávski, para ser considerado um artista-criador, o ator deveria ser capaz de mobilizar todo o seu aparato criativo, e isso incluiria o corpo e, é claro, a alma – “o corpo não pode viver sem alma” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 488).

No que diz respeito à busca pela plasticidade e pelo domínio físico no trabalho do ator sobre si mesmo, pontuo alguns momentos da relação entre Stanislávski e Meyerhold. No texto “*Projetos de Reorganização*” do TAM (STANISLÁVSKI, 1994a, p. 396), datado de 1936-1937, Stanislávski aponta que planejava voltar a trabalhar com Meyerhold e que desejava lhe entregar a direção artística de uma filial do TAM. De acordo com o plano, Meyerhold uniria a sua trupe ao TAM e, além de realizar encenações, ensinaria a biomecânica. O retorno de Meyerhold para junto de Stanislávski vai se concretizar realmente em março de 1938. Maria Knébel, em sua obra *Toda a vida*, relata o significativo reencontro entre mestre e discípulo, na casa de Stanislávski, na travessa Leontievski, onde aconteciam as aulas do Estúdio de Ópera e Arte Dramática:

Uma vez, de forma completamente inesperada, eu encontrei Meyerhold aqui. Foi no ano de 1938.

Eu entrei no escritório, onde deveriam começar as aulas e, visivelmente, interrompi a conversa. No cômodo, imperava uma atmosfera de extraordinária concentração. Konstantin Serguéievitch estava sentado no sofá. Ele apoiava uma das mãos sobre a mesa e a outra sustentava a cabeça. Em frente, sentado em uma poltrona, estava Meyerhold, com uma expressão tragicamente funesta no rosto. Stanislávski o escutava com atenção.

Meyerhold lançou o olhar para mim - eu o incomodei. Tentei sair, mas Stanislávski me impediu:

- Agora não faz diferença, todos já vão se reunir. Apresento meu filho pródigo. Retornou. Assistirá às minhas aulas com os pedagogos.

Eu não esperava de modo algum encontrar Vsevolod Emilievitch na Leontievski. Esse tempo foi trágico para ele. As pessoas mais próximas, os ditos parceiros, um após o outro, rejeitaram o homem que recentemente havia sido considerado o único a sustentar a arte revolucionária. O círculo de amigos estava se estreitando, ameaçava a solidão. E ele veio para Stanislávski, para o seu mestre, cujos princípios ele repudiou, a um mestre que não concordava com seu discípulo-rebelde. Nesse encontro, havia algo profundamente dramático e ao mesmo tempo grandioso – muitas barreiras consideráveis caíram por si mesmas quando se tratou de alguma ligação profundamente humana e criativa entre as pessoas. Essa ligação entre Stanislávski e Meyerhold se revelou inquebrantável. Os “parceiros” se afastaram; o principal “adversário” fez de tudo para ajudar.

Nesse dia, quando Meyerhold veio a Leontievski, Stanislávski falou sobre o novo método de ensaio. Pelo visto, justamente porque Meyerhold estava na sala, Konstantin Serguéievitch falou especialmente de forma suave, gentil, até mesmo alegre, procurando entusiasmar o “filho pródigo” com suas novas ideias.

Meyerhold ouviu em silêncio. Não fez perguntas. Naquela noite, certamente não foi fácil para ele. Em seu rosto nervoso e envelhecido se refletia dor, esperança e gratidão.

Konstantin Serguéievitch terminou sua conversa conosco mais cedo do que o habitual.

“Ainda precisamos conversar muito com Vsévolod Emilievitch”, ele disse. (KNEBEL, 1967, p. 283-284)

A partir das memórias registradas pelo ator Lev Snejnitski⁸ que, nesse mesmo dia, esperava por Meyerhold junto de Zinaída Nikolaevna⁹ em seu apartamento, é possível darmos continuidade ao quadro relatado por Knébel:

⁸ Lev Dmitrievitch Snejnitski (1910-1975), ator do Teatro Vakhtángov.

⁹ Zinaída Nikolaevna Raikh (1894-1939) foi atriz do GosTIM e esposa de Meyerhold.

Vigiando o relógio a cada instante, Zinaída Nikolaevna contou que às onze horas da manhã Stanislávski havia telefonado para Meyerhold e pedido a ele que fosse à sua casa. Vsévolod Emilievich partiu imediatamente para ver Konstantin Serguéievitch. Eram quase seis horas da tarde e Meyerhold ainda não havia retornado. (...)

A porta da entrada bateu. Foi Meyerhold que retornou. Nós saímos para encontrar Vsévolod Emilievitch.

- Zinotchka! No final da vida nossos caminhos se encontraram – disse com agitação Meyerhold, enquanto tirava o casaco. Por um segundo ele silenciou e em seguida acrescentou: - E apesar de tudo eu falei primeiro que é preciso começar com a ação. (...)

Zinaída Nikolaevna olhou fixamente para o rosto de Meyerhold. Ela não fez perguntas, mas era visível que estava tomada pelo desejo de saber todos os detalhes da sua visita a Stanislávski. (...)

Stanislávski mostrou para ele o seu estúdio, compartilhou com ele pensamentos sobre o método das ações físicas. Depois, eles conversaram longamente sobre arte, e Konstantin Serguéievitch propôs a Meyerhold para trabalhar como diretor principal de seu teatro de ópera. (SNEJNITSKI in VENDROVSKAIA, 1967, p.568-569)

Após o fechamento do GosTIM pelo regime stalinista, em 8 de janeiro de 1938, uma situação de extrema tensão para Meyerhold, Stanislávski o convida para trabalhar junto dele no Teatro de Ópera e alguns meses depois o indica como seu sucessor, o que só acontece de fato após a morte de Stanislávski, em agosto daquele mesmo ano – quando Meyerhold assume, então, a direção artística do Teatro de Ópera Stanislávski. Meyerhold seguiu trabalhando no Teatro de Ópera até o dia de sua prisão, em 20 de junho de 1939.

Como é de conhecimento geral, Meyerhold atuou como ator do TAM nos primeiros anos após a sua fundação, de 1898 a 1902. Em 1905, a convite de Stanislávski, retorna para realizar suas experimentações no Teatro-Estúdio, organizado sob os esforços de Stanislávski que estava interessado na busca por novas linguagens cênicas, na busca de um novo ator. Contudo, o Teatro-Estúdio é fechado ainda em 1905 sem abrir as portas para o público. Como vimos, o reencontro desses dois grandes mestres só acontecerá em 1938, no fim da vida de ambos¹⁰. No entanto, nesse intervalo de tempo de 33 anos quando seguiram os

¹⁰ Stanislávski faleceu em agosto de 1938. Quando recebeu a notícia da morte de Stanislávski, Meyerhold disse que “sentiu vontade de fugir sozinho para longe de todos e chorar como um menino que perdeu o pai” (apud VINOGRÁDSKAIA, 2003d, p.457). Meyerhold foi assassinado no início de 1940. Penso que a reação

seus próprios caminhos, talvez não se deva dizer que estiveram de fato totalmente separados. Afinal, quase que ininterruptamente, as experimentações de um afetaram a busca do outro, seja pela crítica e oposição feroz, seja pela valorização e apoio. Certamente, as críticas fizeram com que revissem posições, se empenhassem em fortalecê-las ou em abandoná-las, isto é, geraram transformações e evoluções.

Por exemplo, ao lembrar sua atuação na montagem de *As três irmãs*¹¹, de Anton Tchekhov, Meyerhold analisa aquele momento e afirma:

Como eu odiei Stanislávski quando atuei o Barão Tuzembakh! Tuzembakh entra, vai até o piano, senta-se em frente a ele e começa a falar (lê). Mas nem bem eu começava e Stanislávski me fazia voltar. Eu fervia inteiro. Naquele momento, eu não entendia que Stanislávski estava certo. Mas depois, quando eu mesmo me tornei diretor e ao mesmo tempo atuava, entendi que quando o Barão Tuzembakh ia para o piano dava a impressão de que ele não estava pronunciando as palavras, mas as lendo. Para que a fala aconteça com a impressão de que nós estamos falando o que pensamos, é preciso pronunciar as palavras, e não ler. Pois as palavras são consequência do que nós pensamos. E eis que, naquele momento, eu não tinha isso e Stanislávski me fazia voltar a cada vez. Dez vezes e nada saía bem. Então, ele veio da plateia para o palco, jogou um papelzinho para mim e disse: “Você vai até o piano, fala as três primeiras palavras e, de repente, avistando esse papelzinho você o pega e, indo para o lugar onde você deve se sentar, desdobra o papelzinho e continua a falar”. Isso ajudou muito. Aconteceu o que era necessário. (...) quando eu comecei esse monólogo, vi o papelzinho, curvei-me para pegá-lo e esse foi um gesto vivo. (MEYERHOLD, 1968, p. 399)

Meyerhold narra também outra situação em que suas palavras estavam soando forçadas em cena. Naquele momento, Stanislávski pediu para que ele abrisse uma garrafa de vinho com um saca-rolhas enquanto falava seu monólogo. Desse modo, foi criada uma dificuldade concreta para a realização da fala. Nas palavras de Meyerhold: “Então, eu odiei Stanislávski, odiei a garrafa, odiei a mim mesmo, odiei a todos no mundo – e eu entrei em tal situação onde surgiram

de Stanislávski em relação aos acontecimentos trágicos que culminaram na morte de Meyerhold teria sido muito semelhante.

¹¹ *As três irmãs* estreou no TAM em 1901.

obstáculos e, então, encontrei a entonação da verdade em meu monólogo” (MEYERHOLD, 1968, p.399).

O aluno rebelde e o professor incansável, ambos voltados para o trabalho, para o desenvolvimento da criação, com respeito, amor e admiração que se perpetuaram por toda a vida. Em 26 de setembro de 1926, depois de uma apresentação de *O corno magnífico*, de Fernand Crommelinck, após a insistência do grupo de colaboradores de Meyerhold para que Stanislávski escrevesse no livro de visitas do Gostim, mesmo sendo visível seu desapontamento com o trabalho que havia visto, ele escreve a seguinte mensagem:

Vsévolod Emilievitch é meu velho amigo.
Eu o vi em todos os momentos de buscas, lançamentos, erros e avanços.
Amo nele o fato de que em todos esses momentos ele estava apaixonado pelo que fazia e acreditou sinceramente na direção do que aspirava. (STANISLÁVSKI apud VINOGRÁDSKAIA, 2003c, p.478)

Stanislávski, na temporada de 1936-1937, ao responder a uma pergunta sobre quem ele considerava o melhor diretor soviético disse: “O único diretor que eu conheço é Meyerhold” (KRISTI, 1967, p. 580). Meyerhold, em carta enviada a Stanislávski em 18 de janeiro de 1938¹², escreveu: “Como dizer-lhe sobre a minha imensa gratidão a vós por tudo o que me ensinou na difícil tarefa que se constitui a arte da direção?!” (MEYERHOLD, 1976, p. 349).

Segundo afirma Tatiana Batchélis:

Para Meyerhold, Stanislávski foi sempre um gênio do teatro, a quem seguiu e de quem discordou e a quem compreendeu a seu modo; e, depois da Revolução de Outubro, achou que os demais tinham uma compreensão equivocada de Stanislávski. Aos olhos de Meyerhold, Stanislávski sempre se elevava acima de toda a vida artística do século. Meyerhold considerou-se a vida toda, um discípulo de Stanislávski e, aonde quer que o levassem os seus experimentos e divagações, balizava sempre suas posições pelas de Stanislávski. Por outro lado, na vida, evolução e trabalho de Stanislávski e nas próprias buscas deste, Meyerhold desempenhou o importante papel de opositor, que, com a sua arte, as suas

¹² Stanislávski completou 75 anos no dia 17 de janeiro de 1938.

buscas e ininterruptos experimentos, não apenas “contagiava” Stanislávski e despertava-lhe a fantasia, como também dava a Stanislávski mais força nas suas convicções ou o obrigava a dar-lhes base mais sólida ou, ainda, a reexaminar as suas próprias opiniões e a precisá-las e até abandonar algumas. (BATCHÉLIS in CAVALIERE; VÁSSINA, 2011, p. 27)

Para finalizar a breve reflexão sobre a relação entre Stanislávski e Meyerhold, na busca de reafirmar o interesse de Stanislávski em desenvolver o ator no âmbito físico – o que foi desenvolvido ao extremo por Meyerhold – trago a seguinte afirmação de Vinográdskaja: “É possível dizer que para a compreensão da natureza da atuação do ator, os criadores da ‘técnica da *pereživánie*’ e da biomecânica estavam indo a partir de diferentes direções como se estivessem escavando um túnel a partir de extremidades opostas” (VINOGRÁDSKAIA in STANISLÁVSKI, 1991, p. 18).

O próprio Meyerhold havia trazido essa imagem de confluência na seguinte reflexão sobre o teatro de seu tempo:

O problema fundamental do teatro contemporâneo é preservar o dom da improvisação que o ator possui, sem transgredir a forma precisa e complicada que o diretor conferiu ao espetáculo. Tenho falado ultimamente com Stanislávski e ele pensa da mesma forma. Nós abordamos a solução de uma tarefa como os construtores de um túnel sob os Alpes: cada um avança por seu lado, mas em alguma parte, no meio, seguramente nos encontraremos. (MEYERHOLD in JIMENEZ, 1990, p.89)

Se pensarmos nessa imagem proposta por Meyerhold e retomada por Vinográdskaja, de um único túnel escavado a partir de sentidos opostos, onde em uma das extremidades se encontra Stanislávski e na outra Meyerhold, podemos compreender que a busca de cada um desses grandes mestres se deu seguindo seus impulsos pessoais e artísticos, que, por vezes, eram completamente opostos. No entanto, se enxergarmos mais a fundo, sempre houve algo que os ligava intimamente. Não fosse assim, não teriam revisto muitas de suas práticas e crenças, enriquecido as descobertas um do outro, e se encontrado no fim de suas escavações.

No início da fala de Meyerhold há ainda uma passagem que merece ser frisada, trata-se da importância conferida por ele à improvisação. Como se sabe, a capacidade de improvisação, que está profundamente conectada ao jogo e à adaptação do ator em cada instante da cena, é base da arte da *pereživánie*, da arte viva buscada obstinadamente por Stanislávski, que é substancial para a realização da ação. Assim, arrisco dizer que um dos pontos fundamentais da ligação desses grandes mestres foi a ação física.

Stanislávski desejava para os atores um aperfeiçoamento técnico que permitisse uma verdadeira transcendência da matéria, isto é, o alcance de um grau de liberdade psicofísica na qual o aparato corporal além de não obstaculizar a expressão da criação invisível também auxiliasse e estimulasse o seu acontecimento pleno, em uma plasticidade viva, como verdadeira arte da cena. Lembrando que estamos falando de uma via de mão dupla no âmbito da totalidade de corpo, mente e espírito, ou seja, o que pertence ao espaço mental e espiritual influencia o aparato físico, da mesma forma que o físico interfere nas esferas psíquicas, emocionais e espirituais do ator e da atriz.

Na busca por materiais, palavras e imagens para a composição da escrita deste estudo acabei por recordar minhas impressões daquelas visitas ao apartamento de Meyerhold e do conhecimento de sua trajetória, que me emocionam imensamente. O aluno rebelde e brilhante que me olha agora de volta da parede do meu escritório, o único diretor a quem Stanislávski disse conhecer reconhecendo toda a importância de seu trabalho e vida dedicados à arte teatral.



Foto: Arquivo pessoal de Michele Zaltron.

Recebido em 09/10/2021
Aceito em 02/11/2021

João Pessoa, V. 12 N. 2 jul-dez/2021

Referências

- BATCHÉLIS, T. Stanislávski e Meyerhold. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. (orgs.). **Teatro Russo: Literatura e Espetáculo**. São Paulo: Ateliê, 2011.
- CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. (orgs.). **Teatro Russo: Literatura e Espetáculo**. São Paulo: Ateliê, 2011.
- JIMENEZ, S. (org.). **El Evangelio de Stanislavski Según sus Apóstoles, los Apócrifos, la Reforma, los Falsos Profetas y Judas Iscariote**. Ciudad de México: Gaceta, 1990.
- KNEBEL, M. **Vsiá Jizn'** (Toda a vida). Moskva: VTO, 1967.
- KRISTI, G. Vozvraschenie k Stanislavskomu (Retorno a Stanislávski). In: VENDROVSKAIA, L. (org.). **Vstretchi s Meyerkhol'dom: Sbornik Vospominanii** (Encontros com Meyerhold: Coletânea de memórias). Moskva: VTO, 1967.
- MEYERHOLD, V. **Stat'i, Pis'ma, Rétschi, Bessêdy. 2T. Tchast' 1 (1891-1917)** (Artigos, Cartas, Discursos, Conversas. Dois Volumes. Parte 1). Moskva: Iskusstvo, 1968.
- _____. **Stat'i, Pis'ma, Rétschi, Bessêdy. 2T. Tchast' 2 (1917-1939)** (Artigos, Cartas, Discursos, Conversas. Dois Volumes. Parte 2). Moskva: Iskusstvo, 1968.
- _____. **Perepiska:1896-1939** (Correspondência: 1896-1939). Moskva: Iskusstvo, 1976.
- SCANDOLARA, C. **Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a Formação Pedagógica Teatral no Século XX**. Dissertação (Mestrado em Artes), IA-Unicamp, Campinas, 2006.
- SNEJNITSKI, L. Posledniy god (O último ano). In: VENDROVSKAIA, L. (org.). **Vstretchi s Meyerkhol'dom: Sbornik Vospominanii** (Encontros com Meyerhold: Coletânea de memórias). Moskva: VTO, 1967.
- STANISLÁVSKI, K. **T.1: Moiá Jizn' v Iskústvие**. (V. 1: Minha vida na arte). Moskva: Iskusstvo, 1988.
- _____. **T.4: Rabota Aktiora Nad Rol'iu: Materialy k Knigie** (V.4: O trabalho do ator sobre o papel: os materiais para o livro). Moskva: Iskusstvo, 1991.
- _____. **T.6: Tchást' 1. Stat'i. Retchi. Otkliki. Zametki. Vospominania: 1917-1938**. (V.6: Parte 1. Artigos. Discursos. Respostas. Notas. Memórias: 1917-1938). Moskva: Iskusstvo, 1994.
- VAKHTÁNGOV, E. **Sbornik** (Coletânea). Moskva: VTO, 1984.
- VENDROVSKAIA, L. (org.). **Vstretchi s Meyerkhol'dom: Sbornik Vospominanii** (Encontros com Meyerhold: Coletânea de memórias). Moskva: VTO, 1967.
- VINOGRÁDSKAIA, I. **T.3: Jizn' i Tvortchestvo K. S. Stanislávskogo. 1918-1927** (V.3: Vida e Obra de K. S. Stanislávski. 1918-1927). Moskva: MKhAT, 2003c.

___ **T.4: Jizn' i Tvortchestvo K. S. Stanislávskogo. 1928-1938** (V.4: Vida e Obra de K. S. Stanislávski. 1928-1938). Moskva: MKhAT, 2003d.

ZALTRON, M. **Stanislávski e o Trabalho do ator sobre si mesmo**. São Paulo: Perspectiva, 2021.