

Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 65 agosto de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



ESTUDOS

Sobre Stanislavski. Precisão histórica, circulação e mobilidade das proposições do encenador russo

Henrique Gusmão

Resumo: Proponho, nesse texto, uma discussão sobre a obra de Constantin Stanislavski a partir da análise do livro *Stanislavski revivido*, que reúne as transcrições de conferências e debates promovidos pela *SP Escola de Teatro*, no momento em que se completaram 150 anos do nascimento do encenador. Analiso as questões mais recorrentes nas falas, destacando as tentativas de recuperação das precisas condições históricas de produção do teatro stanislavskiano, e o estudo das formas de circulação, apropriação e mobilidade de sua obra.

Palavras-chave: Constantin Stanislavski (1863-1938), legado, circulação de bens simbólicos, apropriação

Abstract: I propose in this paper a discussion on Constantin Stanislavski's work through the analyses of the book *Stanislavski revivido*, which brings together the transcriptions of conferences and debates promoted by the *SP Escola de Teatro* in the occasion of the 150 years of the director's birthday. I analyze the most frequent questions that appear in the debates, highlighting the attempts to rescue the precise historical conditions of Stanislavski's theater and the study of the forms of circulation, appropriation and mobility of his work.

Keywords: Constantin Stanislavski (1863-1938), legacy, symbolic goods circulation, appropriation

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/sobre-stanislavski/>

Em janeiro de 2013, completaram-se 150 anos do nascimento de Constantin Stanislavski. A partir dessa data, uma série de eventos, em diferentes locais do mundo, foi realizada em homenagem ao artista russo, assim como se ampliaram os debates em torno de sua obra e de seu legado. No Brasil, em dezembro desse ano de 2013, foi realizado o “Seminário 150 anos de Stanislavski na SP Escola de Teatro”, espaço que vem empreendendo uma série de contribuições aos estudos teatrais contemporâneos, por meio de palestras, encontros e debates. Seis pesquisadores¹, ao longo de três dias, apresentaram diversas questões ligadas ao teatro stanislavskiano e, ao final de suas falas, debateram com a plateia presente. O livro *Stanislavski revivido* (2014), organizado por Ney Piacentini e Paulo Fávani, é o resultado desses três dias de discussões, trazendo para um público mais amplo as transcrições de todas as falas proferidas, assim como dos debates.

Através deste texto, não tenho por objetivo a produção de uma resenha no seu sentido clássico, em que um livro é apresentado a partir de sua estrutura e, de certa forma, avaliado tendo em vista suas opções formais e intelectuais. Não irei, tampouco, tecer comentários gerais sobre cada uma das falas do evento que gerou a publicação. Recorro a *Stanislavski revivido* para destacar e discutir questões que parecem marcar o campo dos estudos stanislavskianos dos dias de hoje. A partir das palestras dos pesquisadores convidados pela *SP Escola de Teatro*, é possível identificar uma série de problemas que vem ganhando força entre aqueles que se dedicam ao estudo da obra de Stanislavski em suas múltiplas manifestações, assim como encaminhamentos originais para estes problemas. Como afirma Ivam Cabral, diretor da instituição que abrigou o

¹ Eis os títulos das conferências e seus autores: “O que podemos, ainda hoje, aprender do teatro e do sistema de Stanislavski”, por Marie-Christine Autant-Mathieu; “Um trabalho com Stanislavski”, por Sérgio de Carvalho; “Stanislavski e Meierhold: simetrias e assimetrias – da pedagogia à cena, da cena à pedagogia”, por Maria Thaís; “Não fosse a incongruência nas idades e uma ou outra questão referente às diferenças nas línguas, qualquer um poderia jurar que Stanislavski era brechtiano”, por Marco Antonio Rodrigues; “Reforma ou revolução: algumas reflexões sobre a atualidade do Sistema de Stanislavski”, por Diego Moschkovich; “Das leituras de Stanislavski à prática teatral”, por Eduardo Tolentino.

evento, as reflexões ali realizadas “introduzem frescor à bibliografia stanislavskiana” (p. 9)², o que me mobiliza a continuar tratando do assunto e buscar compreender o momento em que esse campo de estudos se encontra. Há muitos “Stanislavskis” em questão nas 126 páginas do livro: o revivido, o vivo em seu tempo, o deturpado, o apropriado de maneiras diversas, o Stanislavski das ações físicas, aquele considerado tradicional na sua relação com o texto dramático etc. São essas múltiplas perspectivas que parecem mobilizar tantos a continuar falando sobre Stanislavski.

Uma primeira questão claramente identificável nas discussões está relacionada à dificuldade de se aproximar das “proposições originais” (p. 45) do encenador, como nos chama a atenção a professora Maria Thaís. Esta é uma preocupação que atravessa diferentes falas e que aponta para a necessidade de um novo tipo de entendimento do teatro stanislavskiano. Nas palavras da pesquisadora francesa Marie-Christine Autant-Mathieu, que abriu o evento com sua palestra, espera-se que, hoje, este entendimento deve ser “‘desempoeirado’, ‘descanonizado’, ‘recontextualizado’” (p. 20), ou seja, mais próximo das condições efetivas em que esse teatro foi produzido.

Essa busca por uma maior precisão histórica dos trabalhos stanislavskianos, certamente, exige que seus analistas operem com a noção de “contexto”. Nas diferentes falas do evento em questão, é destacada a importância de uma análise mais rigorosa do contexto em que Stanislavski produziu sua obra, em suas diferentes fases. Até mesmo porque, como nos lembra Marco Antonio Rodrigues, em sua fala, o contexto sócio-político-econômico vivido por Stanislavski, entre 1863 e 1938, é bastante particular, marcado por “profundas alterações, somadas à Revolução Socialista e à Primeira Guerra Mundial, que é o primeiro grande genocídio da história” (p. 58). Antes, entretanto, de discutir

² Indicarei apenas as páginas dos trechos citados de *Stanislavski revivido*. A referência completa do livro se encontra nas referências bibliográficas.

essas relações históricas identificadas nos estudos stanislavskianos, recorro a uma reflexão de Stephen Greenblatt, em que ele, preocupado com a relação entre texto literário e contexto histórico, evita que esta se estabeleça a partir de uma acepção tradicional de contextualização. Certamente, a reflexão também pode ser útil para os estudos de fenômenos teatrais. De acordo com o intelectual norte-americano, seria fundamental, nessa busca por uma precisão do entendimento das práticas que geraram obras no passado,

entender as circunstâncias que se entrecruzam, não como um pano de fundo estável e pré-fabricado contra o qual se projetam os textos literários, mas como uma densa rede de forças sociais em evolução e muitas vezes em conflito. A ideia não é encontrar fora da obra de arte uma rocha para nela amarrar com segurança a interpretação literária, mas sim situar a obra em relação a outras práticas representacionais operativas na cultura, em um determinado momento tanto de sua história como da nossa. Na formulação apropriada de Louis Montrose, a meta tem sido apreender simultaneamente a historicidade dos textos e a textualidade da história (GREENBLATT, 1991, p. 251).

Tendo forte adesão a essa perspectiva exposta por Greenblatt, tão determinante na formulação dos princípios de seu “novo historicismo”, entendo que uma concepção dinâmica da relação entre agentes e mundo social é necessária para que se evitem os determinismos que ainda podem ser encontrados nos estudos históricos quando se trabalha com o par obra/contexto.

Assim sendo, o debate do teatro stanislavskiano a partir de um contexto amplo e reificado, como, por exemplo, o “de transição entre o modo de produção feudal e o capitalista” (p. 76), proposto por Diego Moschkovich, parece menos operacionalizável, tendo em vista os pressupostos aqui apresentados, do que toda a discussão realizada, inclusive pelo próprio Moschkovich, a respeito das

formas de relação estabelecidas por Stanislavski e pelos artistas do Teatro de Arte de Moscou com as radicais alterações político-sociais do período. Autant-Mathieu, em diversos momentos de sua fala, apresenta essa relação tensa estabelecida entre o artista e as instituições políticas. Segundo ela, Stanislavski teria buscado diferentes estratégias para manter suas atividades diante do endurecimento do governo de Stálin (com quem trocou cinco cartas, como nos revela a pesquisadora), o que acabou gerando formatos específicos para seu trabalho e sua pesquisa. Diante da dificuldade de se adequar às pressões para a produção de um teatro de cunho mais militante, Stanislavski teria, estrategicamente, reforçado um aspecto de sua prática artística já bastante relevante: o trabalho pedagógico. Ao longo dos anos 1930, ele se torna, nas palavras de Autant-Mathieu, o “primeiro *encenador-pedagogo*” (p. 23)³ em função de pressões ideológicas com as quais precisava se relacionar estrategicamente. Certamente, essa valorização de uma dimensão pedagógica do seu trabalho fortalece um aspecto das reflexões do encenador destacado por muitos dos expositores do evento: a questão ética. Segundo Marco Antonio Rodrigues, os preceitos éticos stanislavskianos estavam colocados já na prática da “observação e percepção do mundo, das relações com o outro” (p. 59), aspectos estes determinantes na esquematização pedagógica de suas experiências artísticas.

Dessa maneira, é evidente a busca, entre os estudiosos do teatro em questão, por um entendimento mais rigoroso das relações do artista com seu ambiente político e social, escapando de uma percepção a-histórica e essencialista de suas obras. Entretanto, não apenas os fenômenos políticos ligados à lógica do Estado formam o contexto dessa produção. Seguindo a proposição de Greenblatt no trecho citado, identifico no livro em análise a formação de

³ Maria Tháís, debatendo o caráter pedagógico da experiência teatral de Stanislavski, entende que o pedagogo, nessa perspectiva, seria “aquele que conduz o grupo de artistas a percorrer e chegar, juntos, na obra artística” (p. 54), afastando-se da imagem do mestre portador de um conhecimento a ser transmitido para o aluno que, simplesmente, absorveria tais conteúdos.

múltiplos contextos com os quais Stanislavski dialogava e que se embaralhavam a todo o momento em seu cotidiano. Além do propriamente político, podemos pensar também no contexto das referências a partir do qual suas encenações e escritos são produzidos.

Se, nos últimos anos, a progressiva abertura de arquivos da antiga URSS torna cada vez mais claras as relações do Teatro de Arte de Moscou com o ambiente político-social russo e mundial, o problema dos balizamentos culturais e intelectuais do Teatro de Arte parece ainda aguardar um desenvolvimento mais profícuo. Cito quatro referências mencionadas pelos conferencistas e, a meu ver, pouco desenvolvidas diante da potencialidade da questão. Marie-Christine Autant-Mathieu, na página 25, indica que a ioga e a filosofia oriental seriam matrizes fundamentais das práticas stanislavskianas, sem, entretanto, especificar as tendências, os autores, as obras ou mesmo o tipo de legado que elas oferecem ao encenador. Diego Moschkovich, por sua vez, trata de uma “acepção de drama emprestada de Aristóteles” (p. 76) por Stanislavski, que é apresentada com maior atenção, mesmo sendo indicado que um detalhamento maior dos conceitos e procedimentos da *Poética* apropriados pelo artista ainda está por ser feito. Nessa mesma conferência, num outro momento, é destacada a importância da montagem do romance *Grilo na lareira*, de Charles Dickens, em 1914, para a formulação do famoso sistema de interpretação stanislavskiana. Certamente, as relações desse trabalho de ator com a estrutura formal da prosa de ficção podem ser investigadas muito mais a fundo. Por fim, um quarto exemplo também nos é dado por Moschkovich, que, na nota 22, cita o caso da presença de orientandos de Ivan Pavlov em alguns momentos de trabalho de Stanislavski. Ou seja, as referências à ioga e à filosofia oriental, à tradição poética aristotélica, ao romance moderno europeu e a múltiplas concepções de subjetividade também formam um contexto com o qual Stanislavski se relacionava e impõem uma série de desafios àqueles que

buscam uma análise histórica rigorosa de sua obra. Acredito que, nas falas transcritas no livro, esse contexto ainda é pouco sistematizado e se apresenta como um espaço de investigação dos mais instigantes do campo, ainda mais no Brasil, onde alguns desses quadros de referências nos são tão pouco acessíveis.

A busca pela precisão das proposições de Constantin Stanislavski não pode deixar de passar pelo problema do vocabulário usado e criado pelo artista, formando este também um contexto – linguístico – específico. Tal questão é diretamente abordada por Autant-Mathieu, Maria Thaís e Moschkovich. A primeira pesquisadora, no debate realizado após sua conferência, ao tratar do fato de que Stanislavski manipulava, criava e transformava termos ao longo de sua trajetória artística, chama a atenção para o constante problema semântico que o pesquisador da obra do artista deve enfrentar, agravado em função das traduções pouco precisas dos termos em russo. Segundo a francesa, “traduzir é realmente difícil porque há esse vocabulário que ele inventou e é necessário encontrar os termos corretos” (p. 37), que não necessariamente estão dados ao pesquisador. Dessa forma, o sentido dos termos usados por Stanislavski, seja na língua russa ou em suas traduções, é alvo de constantes disputas e distintas apropriações por parte de seus estudiosos, assim como sua obra, de maneira geral, como discutiremos adiante.

Maria Thaís, também no momento do debate posterior às palestras, deteve-se mais na questão semântica e identificou a significativa quantidade de imprecisões que marcam os debates sobre a terminologia empregada por Stanislavski: “É uma barafunda” (p. 67), afirma ela. Tomando partido das disputas que marcam o entendimento mais preciso desse vocabulário, a pesquisadora lembrou o esforço feito por Anatoli Vasiliev, em 2010, quando este esteve no Brasil, no sentido de revalorizar termos simples, porém mal traduzidos ou mal empregados nos círculos de estudos e pesquisas

stanislavskianos, tais como ação, tarefa e meta. No momento desse debate, Maria Thaís conseguiu, por meio de um exemplo, deixar bem claro o prejuízo que um equívoco no uso de determinado termo pode gerar ao entendimento das proposições do diretor.

Há aspectos em Stanislavski que são profundamente ligados a um pensamento filosófico que não dominamos. Quando ele diz: “a vida do espírito humano”, espírito, para o russo, não é o mesmo que para um francês. Na Rússia, espírito e corpo não estão separados, por exemplo. Não muda tudo? (p. 67)

Por fim, ainda em relação a esse contexto que chamo de linguístico, cito duas expressões empregadas no livro para caracterizar, de forma geral, o trabalho proposto pelo encenador: “gramática teatral para criadores teatrais” (p. 59) e “gramática do ator” (p. 76), o primeiro utilizado por Marco Antonio Rodrigues e o segundo por Diego Moschkovich. Nos dois casos, os palestrantes não se referiam diretamente ao problema do vocabulário empregado por Stanislavski, mas, de alguma forma, acabam abordando uma das relações que, certamente, pode mobilizar importantes discussões nesse campo de estudos: aquela que se estabelece entre experiência e linguagem, ou mesmo entre experiência e palavra. Se há, em Stanislavski, um esforço de gramaticalização de ações e formas de comportamento, há também, com todo o rigor, a construção de um léxico adequado a esta gramática. Pensar essas duas dimensões em conjunto pode potencializar os sentidos das práticas propostas pelo encenador russo.

Um outro possível contexto da obra stanislavskiana analisado no evento é aquele das relações estabelecidas entre o encenador e outros artistas que lhe eram contemporâneos. Certamente, essas múltiplas relações marcam sua obra e determinam as tantas viradas e formatos específicos de momentos do seu trabalho. Muitas dessas interações podem ser estudadas mais de perto. As clássicas parcerias estabelecidas entre Stanislavski, Anton Tchekhov e

Nemirovitch-Dantchenko, talvez por sua maior divulgação, pouco são discutidas no livro. A controversa relação entre Stanislavski e Meyerhold, por sua vez, é analisada por Maria Thaís, que busca tensionar a obra dos dois artistas numa relação de “oposição complementar” (p. 47). Nesse sentido, a estrutura de sua fala, marcada pelo entendimento de simetrias e assimetrias entre suas obras, pode tornar mais flexível a relação entre os dois artistas russos, relação esta ainda vista de forma radical seja pelos defensores de seus aspectos divergentes, seja pelos defensores das suas convergências e proximidades. A tentativa de relativizar disputas e lugares muito definidos no ambiente teatral indica uma boa chave para a construção desses outros tantos contextos construídos a partir da relação que Stanislavski estabeleceu com um ambiente artístico tão pulsante.

Um outro aspecto incontornável decorrente da produção de uma narrativa histórica precisa sobre a trajetória de Stanislavski é a percepção de que sua obra não deve ser entendida de maneira unívoca, e sim a partir de suas diferentes fases. Nesse sentido, chama a atenção como, entre as palestras do evento em análise, é destacado o momento final do trabalho do diretor. Isso se deve, possivelmente, tanto ao fato de que, no Brasil, essa ainda é uma etapa pouco ou mal conhecida de sua trajetória, como às possibilidades mais prementes de sua aplicação no teatro contemporâneo. No momento final da vida de Stanislavski, ganhou força, em seu trabalho, a noção de “*linha das ações físicas*” (p. 21), discutida diretamente por Autant-Mathieu, que via no procedimento de construção dessas linhas de ação uma forma de o ator ter um acesso mais concreto à experiência criativa. Maria Thaís, por sua vez, identificou nesse momento da pesquisa de Stanislavski uma crítica à “imaterialidade da emoção”, que não se localizaria em um local específico, “ao contrário dos nervos, que passam por todo o corpo” (p. 69).

Um material mais detalhado para a discussão do trabalho sobre ações físicas é oferecido ao leitor no apêndice do livro, que traz alguns exercícios propostos por Lidia Novitskia, assistente de Stanislavski justamente nos últimos anos de sua vida⁴. Numa das propostas apresentadas, por exemplo, o ator é convidado a procurar um objeto escondido na sala de ensaio e, após encontrá-lo, repetir a operação seguindo detalhadamente a “lógica de sua ação” (p. 98). Numa outra, os atores são provocados a cumprirem tarefas bastante delimitadas: “expulsar o parceiro da mesa” ou “amarrar-lhe as mãos nas costas” (p. 106), de forma a encontrar todas as etapas que levam à veracidade da missão. Solicita-se que a ação seja “verdadeira, eficaz” (p. 107). Verdadeira porque eficaz, uma vez que cumpre com todas as etapas que levam ao seu objetivo; mas também eficaz porque verdadeira: articulação esta bastante significativa nessa linha de trabalho. Outros tantos exercícios propõem que o ator deva encontrar seu centro de gravidade, seus focos de tensão física, produza e se relacione com diferentes tipos de ritmos em seu corpo ou realize ações com objetos imaginários. Em todos os exemplos, privilegia-se o corpo como o *locus* do trabalho do ator, devendo ser operado com objetividade e precisão.

Certamente, esses tipos de exercício não estão em busca de uma performatividade virtuosística ou ginástica, até mesmo porque, como o próprio texto indica, eles se estruturam a partir de objetivos que se tornam cada vez mais complexos e que estão em articulação inseparável com situações psíquicas e dramáticas. Nesse sentido, é pertinente destacar, mais uma vez, a importância que Diego Moschkovich atribui a uma matriz aristotélica do conceito de ação, ressignificada pelo Teatro de Arte de Moscou. Segundo o pesquisador, “ação, para Stanislavski, existe em três planos simultaneamente: no plano físico, no psíquico (ou seja, comportamental) e no plano verbal” (p.

⁴ Esses exercícios já haviam sido publicados, anteriormente, em francês, no livro *La ligne des actions physiques*, de Marie-Christine Autant-Mathieu, ainda não publicado no Brasil. Cf. referências bibliográficas.

79)⁵. Assim, a meu ver, essa necessária complexificação da noção de ação avança, no livro, quando o conceito é tensionado com a dimensão textual do teatro stanislavskiano (que não está limitada, evidentemente, ao texto dramático). Alguns dos palestrantes percebem um novo estatuto do texto nos últimos anos do trabalho do encenador, como Sérgio de Carvalho e Marie-Christine Autant-Mathieu, que chamam a atenção para o fato de que, nesse momento, a pesquisa física passa a anteceder o estudo de qualquer palavra do texto dramático, fazendo com que se comece a introduzir as “*improvisações antes da análise*” (p. 21). No entanto, a antecipação do trabalho físico em relação à análise literária não é o único elemento desse novo lugar do texto no trabalho proposto aos atores. O procedimento dos *études*, citado também por alguns dos palestrantes, aponta para uma dinâmica mais intensa entre ação física e lógica narrativa, uma vez que eles buscam um entendimento do texto através da articulação entre sua análise literária e sua experimentação prática, fazendo com que uma alimente a outra. Como nos esclarece Moschkovich, a partir desse trabalho, “volta-se à mesa para ler, com um acúmulo prático e volta-se a mais um *étude*, em uma aproximação por etapas ao material em questão” (p. 94). Esse ir e vir estabelecido entre texto e ação também pode ser identificado nos exercícios apresentados no apêndice do livro, quando se evidencia uma narrativização cada vez maior das ações propostas. Nas últimas páginas do livro, os exercícios expostos só podem se configurar a partir do diálogo com uma estrutura narrativa. Por exemplo, na página 110, é proposto que os atores experimentem realizar uma ação simples – vestir uma roupa – a partir das mais diferentes formas e dos mais diversos objetivos: vestir-se para encontrar uma pessoa desagradável, para um encontro elegante, para uma

⁵ Diego Moschkovich, em um momento de sua fala, defende que o trabalho sobre ações físicas não teria significado uma grande virada na trajetória de Stanislavski, fato este que ele entende como “um mito divulgado no Ocidente por Grotowski e, depois, por Barba” (p. 77). A noção de ação física, nessa perspectiva, teria norteado o trabalho do encenador desde seus primeiros momentos, tendo apresentado apenas diferenças específicas de sentido e formato ao longo de sua trajetória.

reunião de trabalho etc. As diferentes qualidades e formas de fazer que cada uma das situações traz à ação estão ligadas e dialogam com as relações que os atores estabelecem com outros personagens imaginados (como a pessoa desagradável com quem ele encontrará), com os diversos objetivos em jogo, com as hesitações que marcam os pensamentos e os desejos etc. Ou seja, o detalhamento dessas formas de fazer e agir se orienta pela minúcia da narrativa que o ator constrói para si e vice-versa. Assim, texto e ação se tornam inseparáveis e, de alguma maneira, a ação se torna também texto, o que indica um aspecto bastante inquietante do legado stanislavskiano.

A partir desse debate em torno da fase final do trabalho do diretor russo, os pesquisadores presentes no *Seminário 150 anos de Stanislavski* deram destaque ao aspecto processual de sua obra. Ivam Cabral, na introdução do livro, já caracteriza o “sistema de Stanislavski” a partir de seu “caráter experimental, em que nada era visto como definitivamente pronto e concluído” (p. 9). Em outras falas, é realçada a inventividade flexível do encenador, marca que, segundo Eduardo Tolentino, aproxima-o de seu contemporâneo Sigmund Freud, que “passou a vida questionando o que havia descoberto” (p. 82). Certamente, essa perspectiva de valorização da mobilidade de seu trabalho contribui com a relativização dos olhares canônicos e mitificadores sobre a figura de Stanislavski⁶; olhares estes que também são confrontados, ainda mais fortemente, com o estudo das formas de circulação e apropriação de seu teatro, tema ao qual me dedico nessa parte final do meu texto.

Como largamente se sabe, foi muito ampla a divulgação das pesquisas de Stanislavski pelo mundo, fazendo com que seus textos se tornassem uma

⁶ É curioso observar como a constante percepção de uma mobilidade da obra de Stanislavski convive, no livro, com a representação canônica de sua figura: fala-se dele como uma “figura mítica” (p. 9), comparado a um cometa (p. 12), indicado como o responsável por uma “revolução copérnica” (p. 45) (num resgate da expressão de Jacó Guinsburg) ou por uma “revolução paradigmática” (p. 75).

espécie de clássico entre estudantes e pesquisadores de teatro. Sérgio de Carvalho evidencia esse estatuto da obra de Stanislavski em sua fala:

Sobre ela paira a impressão de um conhecimento *a priori*. Citada pelos que não a leram, julgada e condenada sem ter sido posta em prática, elogiada por razões erradas, é uma obra incontornável para quem se aproxima do teatro com interesse na experiência do século XX (p. 28).

Certamente, como o trecho acima deixa claro, tal amplitude de divulgação do trabalho stanislavskiano fez com que possamos, hoje, encontrar as mais diversas formas de apropriação e de relação com sua obra, inclusive por aqueles que tiveram um contato mais superficial com ela. Diferentes lugares de fala se estabelecem para tratar de Stanislavski. Eduardo Tolentino, por exemplo, em sua palestra, frisa que aborda o encenador a partir da experimentação prática que ele realizara de suas proposições, o que seria, em seu entendimento, a forma de abordagem mais precisa, uma vez que longas reflexões teóricas sobre a obra poderiam levar a equívocos. Percebemos, então, que o legado stanislavskiano, tão evidente no teatro contemporâneo, é submetido às mais variadas disputas.

Dessa forma, chegamos num ponto bastante interessante do momento atual do campo de estudos do teatro em questão. Se, por um lado, como vimos, é evidente todo um esforço de pesquisadores e instituições para que se entenda tal obra com o rigor de sua historicidade, por outro, é inevitável que se identifique que as formas de uso e de apropriação das proposições stanislavskianas são as mais diversificadas e, certamente, alteram alguns dos significados originalmente construídos no Teatro de Arte de Moscou. Na minha perspectiva, é pouco produtivo o tom de denúncia das distorções sofridas pela obra. Mais inquietante é perceber as formas de mobilidade que essa obra sofre ao longo do seu processo de ampla circulação, até mesmo porque,

inevitavelmente, a circulação de bens culturais leva a ajustes, adaptações e transformações destes. Nesse sentido, o estudo das configurações diversas que as proposições de Stanislavski ganham, pelo mundo, pode gerar significativas contribuições à investigação das complexas dinâmicas de circulação de obras culturais, rompendo com uma espécie de fetiche pela origem da pesquisa do encenador, mas, ao mesmo tempo, valorizando, de outra forma, o rigor da abordagem histórica da experiência artística aqui analisada.

O livro *Stanislavski revivido* enfrenta, em muitas de suas páginas, essa questão das diversas formas de apropriação da obra do artista, chamando a atenção para os modos específicos de circulação de seus textos e trabalhos. Diego Moschkovich, tratando do assunto, afirma que as disputas em torno do legado stanislavskiano podem já ser identificadas no Teatro de Arte de Moscou, entre seus alunos, logo após sua morte. Segundo ele, é evidente a diferença entre as perspectivas de trabalho adotadas por Maria Knebel e Kedrov, que acabou sendo nomeado diretor da instituição. Essa divergência teria sido importante, inclusive, para se entender as formas de entrada da obra no Brasil, porque, ainda segundo Moschkovich, Eugenio Kusnet, importante divulgador de Stanislavski em nosso país, teria tido aula com Knebel e sido fortemente marcado por seu trabalho.

O problema das formas de entrada da obra stanislavskiana no Brasil é discutido mais diretamente por Eduardo Tolentino, que afirma que importantes formadores de artistas de teatro que aqui atuam ou atuaram, como Glorinha Beuttenmüller, Amir Haddad, Klauss Vianna, são, todos, “um pouco filhos de Stanislavski” (p. 81). Entretanto, também é identificada, na própria fala de Tolentino, uma tentativa de afirmação de uma maior legitimidade da interpretação particular de cada um desses artistas a respeito do trabalho do encenador russo ou mesmo do pioneirismo da divulgação de sua obra no

Brasil: ele relata que Beatriz Segall pedira que fosse lembrado ao público, no evento, que Sadi Cabral fora o primeiro a trabalhar com Stanislavski em nosso país.

Quando debatida a chegada da obra stanislavskiana no Brasil, também são abordadas, evidentemente, as formas materiais de sua circulação. A principal delas é a tradução americana dos livros de Stanislavski. No entanto, outras podem ser identificadas, como, por exemplo, livros de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Thomas Richards, citados por Sérgio de Carvalho em sua fala. Carvalho ressalta a importância dessa via de publicação pelo fato de ela ter conseguido superar os evidentes problemas da edição americana, iniciando tantos brasileiros no debate stanislavskiano a partir do olhar e da interpretação de outros artistas estrangeiros.

Uma outra forma de circulação bastante curiosa da experiência artística proposta por Stanislavski é narrada, mais uma vez, por Moschkovich. Trata-se do caso de Richard Bolelawski e Maria Ouspenskaya, atores do Teatro de Arte de Moscou, que, numa turnê pelos Estados Unidos, optaram por não voltar para a Rússia e viver na América. Ali, eles formam importantes nomes do teatro e do cinema americanos, como Sanford Meisner, Stella Adler e Lee Strasberg (p. 95). No entanto, como o conferencista ressalta, essa forma de divulgação das propostas de Stanislavski, que se tornou famosa nos Estados Unidos, está ligada a um momento específico do trabalho do encenador, que ainda passará por tantas reformulações até sua morte. Cria-se, assim, uma forte imagem do sistema de interpretação, marcada pelas discussões e formas de trabalho de um momento específico em que dois dos seus atores abandonaram uma turnê.

Através desses exemplos, podemos observar um processo de formação de espécies de famílias de seguidores de Stanislavski, marcadas por histórias e trajetórias específicas e ligações particulares com o encenador em diferentes

momentos de sua pesquisa. O legado de Stanislavski, assim, pode ser entendido a partir das perspectivas de Kedrov, Knebel, Grotowski, Strasberg, Kusnet, chegando a tantos outros divulgadores de sua obra, que, inclusive, mesclam essas várias perspectivas que se espalham pelo mundo. Como já indiquei, se essa dispersão não é vista a partir da idealização de um trabalho que tem uma essência e que deve permanecer intacto ao longo do tempo, ela pode ser estudada como um fenômeno bastante dinâmico e produtivo.

Ainda em relação a essas formas de circulação, cabe destacar um problema já aqui citado que ganha força em diferentes falas do *Seminário 150 anos de Stanislavski*: a questão da tradução americana de seus livros. Os problemas ligados a essa tradução, que foi a matriz de tantos leitores interessados no tema pelo mundo, são recorrentemente citados: seus objetivos claramente comerciais; os prejuízos decorrentes das alterações realizadas pelos editores, já evidentes no próprio título das publicações⁷; as traduções imprecisas etc. Todos esses problemas, bastante conhecidos e recorrentes nos debates teatrais, podem ser vistos como ainda mais graves quando se percebe o próprio estatuto desses textos diante do legado stanislavskiano, o que também foi discutido no encontro. Maria Thaís se detém mais nesse debate, indicando que os livros produzidos por Stanislavski “necessitam de um leitor iniciado na cultura teatral” (p. 53), não cumprindo uma função prescritiva tampouco servindo como “receituários” (p. 53). “São talvez”, afirma ela, “mestres das leituras, que nos iniciam nos segredos da arte teatral” (idem). Tanto Maria Thaís como Sérgio de Carvalho⁸, seguindo essa perspectiva apresentada, categorizam os livros do encenador como romances de formação, o que pode

⁷ No debate da segunda noite, Diego Moschkovich nos esclarece a respeito dessas alterações realizadas no título dos livros: “Os livros de Stanislavski que conhecemos como *A preparação do ator* e *A construção da personagem* se chamam, nos originais: *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo da experiência do vivo* (primeiro volume) e *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criativo da corporificação* (segundo volume)” (p. 88).

⁸ Essas referências estão presentes nas páginas 28 e 53.

ser uma chave interpretativa bastante eficaz para se pensar as tantas relações possíveis entre escrita e prática teatral no caso de Stanislavski.

Um comentário a respeito dos usos de Stanislavski por destacados encenadores do século XX merece lugar neste levantamento de questões que realize, até mesmo porque temos nesse âmbito, também, uma clara disputa em torno de seu legado. Se em Grotowski encontramos uma adesão mais evidente ao trabalho sobre ações físicas e aos princípios gerais do modelo interpretativo proposto por Stanislavski, em Brecht esta ligação parece menos evidente ou direta. Marco Antonio Rodrigues confere mais espaço a essa questão em sua fala, intitulada “Não fosse a incongruência nas idades e uma ou outra questão referente às diferenças nas línguas, qualquer um poderia julgar que Stanislavski era brechtiano”. Rompendo com a ideia de um possível antagonismo entre os dois encenadores, ele busca tanto identificar pontos de contato entre suas obras (como a percepção de que a noção stanislavskiana de “superobjetivo” traria um nível de ideologização para seu trabalho, o que poderia interessar a Brecht)⁹, como articular os dois artistas a partir de suas oposições: “Brecht trabalha com os conceitos de identificação desenvolvidos por Stanislavski, porque trabalha pela superação destes conceitos, portanto deles depende” (p. 62). Assim sendo, também se evidencia como um campo de disputas privilegiado do legado de Stanislavski e de seu uso mais preciso (mesmo que esse uso seja apenas de alguns aspectos pontuais de sua obra, conferindo diferentes e novos lugares a ela) as apropriações de seu teatro por variados diretores dos séculos XX e XXI.

Os tantos formatos que, como vemos, as proposições stanislavskianas podem adquirir fazem com que os mais diversos estatutos também sejam atribuídos a

⁹ Sérgio de Carvalho, que também se dedica à reflexão sobre possíveis articulações entre o trabalho dos dois artistas, identifica no trabalho de Stanislavski sobre ações físicas um princípio dialético que poderia aproximar sua pesquisa das inquietações brechtianas. Segundo Carvalho, nesse momento da pesquisa do diretor russo, “a personagem chora porque se esforça para não chorar” (p. 32), criando aí um tipo de tensão e operação possivelmente apropriadas por Brecht.

elas; estatutos esses que, muitas vezes, são determinantes para a caracterização desse trabalho em círculos mais amplos. Eduardo Tolentino aborda mais diretamente essa questão, construindo uma breve história da recepção de Stanislavski no Brasil e identificando como sua obra foi sendo considerada, progressivamente, reacionária e conservadora. No final dos anos 1970, diante do cenário político nacional e da valorização do teatro de matriz brechtiana, essa imagem começa a se colar ao trabalho do diretor russo. Para Marco Antonio Rodrigues, até os dias de hoje “o trabalho de Constantin Stanislavski é associado a uma prática antiga e mofada” (p. 57)¹⁰. Provavelmente, a construção dessa identidade de seu trabalho no Brasil e em muitas partes do mundo pode estar ligada a uma questão que escolho para encerrar esse texto: a perspectiva realista da pesquisa stanislavskiana.

A importância dessa questão se evidencia por sua recorrência na fala dos diferentes especialistas presentes no evento. Todos eles, de formas distintas, buscam desconstruir a ideia de que Stanislavski seria um propagador de um realismo simplista ou vulgar. Segundo Sérgio de Carvalho, sua atitude realista estaria “longe de ser a simples reprodução da aparência do real empírico” (p. 31). Seguindo a mesma perspectiva, Tolentino percebe que as propostas stanislavskianas não teriam “a pretensão de reproduzir a vida” (p. 86), ao contrário do que buscaria o cinema americano. Identifica-se, então, no trabalho proposto por Stanislavski, uma relação específica entre cena e experiência vivida, atravessada por preceitos estéticos, evidentemente, mas também por uma refinada compreensão do funcionamento das relações humanas. Nesse sentido, nas palavras de Maria Thaís, “pensar o realismo como retrógrado é um erro, pois ele foi vanguarda e, ainda hoje, é extremamente complexo construir

¹⁰ É curioso observar como, mesmo diante da força das críticas às premissas que guiaram o trabalho de Stanislavski, este ainda é considerado útil ao cotidiano dos atores. Tal observação se torna evidente nas perguntas do público presente no Seminário. Muitas das questões colocadas aos debatedores, no momento do debate, estavam em busca de soluções para impasses bastante específicos do trabalho artístico, o que coloca as proposições do encenador num lugar prescritivo e ainda utilitário nos dias de hoje por boa parte dos artistas.

uma obra de arte realista que, na concepção russa, não se reduz ao que é visível” (p. 73). Assim, seguindo determinadas concepções presentes em outras manifestações artísticas russas (e, aqui, mais uma vez, retorna a necessidade da compreensão de um preciso contexto artístico em torno do encenador), Stanislavski adota como missão “tornar visível o invisível (...) [tratando] da vida no sentido mais elevado, mais precioso” (p. 73).

Certamente, a noção de vida, nos textos do encenador, merece uma atenção especial, uma vez que, assim como tantos outros conceitos, porta uma forte carga semântica, sem a qual o entendimento do seu realismo pode se tornar superficial e distorcido. Por ora, seria possível perceber que essa vida que se encontra fora do palco e que se busca reconstruir em cena seria, no mínimo, espessa, tensa, difícil de ser observada a partir de um ponto de vista mais estável. Nesse sentido, é possível, mais uma vez, tensionar Stanislavski e Aristóteles, percebendo como a noção de *mimesis* – esta também polissêmica e dotada de uma historicidade de longa duração – foi ressignificada pelo diretor e como esse procedimento foi determinante em sua trajetória artística. Talvez, para Stanislavski, faça sentido a complexa relação estabelecida entre representação de acontecimentos e verossimilhança proposta pelo narrador dostoievskiano do romance *Os demônios*, que afirma: “Como cronista, eu me limito a representar os acontecimentos de forma precisa, exatamente como se deram, e não tenho culpa se eles parecem inverossímeis” (DOSTOIEVSKI, 2004, p. 74). No limite, uma determinada forma de representação detalhada das vivências pode levar seus objetivos ao paroxismo, rompendo como uma ideia tradicional de verossimilhança. Não me parece que Stanislavski, leitor de Dostoievski, esteja distante dessa perspectiva. É por essa via que, para mim, faz sentido o elogio de Sérgio de Carvalho ao “velho e maravilhoso impulso mimético” (p. 40) proposto pelo tipo de teatro em questão. A possibilidade de, mais uma vez, atualizá-lo em cena, de maneira vigorosa, parece estar

indissociavelmente ligada à vocação deste que é, na feliz expressão de Moschkovich, um “teatro no campo de resistência das relações humanas” (p. 80).

Referências bibliográficas:

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. *K. Stanislavski: La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices*. Montpellier: L'Entretemps Éditions, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 319-347.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations: the circulation of social energy in renaissance England*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- _____. “O novo historicismo: ressonância e encantamento”. *Estudos Históricos*, v. 4, n. 8, 1991.
- FÁVARI, Paulo; PIACENTINI, Ney (orgs.). *Stanislavski revivido*. São Paulo: Giostri, 2014.
- GROTOWSKI, Jerzy. “Resposta a Stanislavski”. Tradução de Ricardo Gomes. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 9, jan. abr., 2001.
- KNÉBEL, María. *El último Stanislavsky*. Análisis activo de la obra y el papel. Madri: Fundamentos, 1996.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro – Ministério da Educação e Cultura, 1975.
- RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Nova Iorque: Routledge, 1995.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. São Paulo: Anhembi, 1956.
- _____. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. El trabajo sobre sí mismo en el proceso de la encarnación. Buenos Aires: Quetzal, 1979.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. El trabajo sobre sí mismo en el proceso de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1994.

_____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2003.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in rehearsal*. Nova Iorque: Routledge, 1998.

Henrique Buarque de Gusmão: Professor de Teoria e Metodologia da História da UFRJ, atuando também no Programa de Pós-Graduação em História Social desta universidade, onde realiza pesquisas sobre práticas teatrais. É membro da companhia teatral Studio Stanislavski, dirigida por Celina Sodré, e sócio do Instituto do Ator. Em 2006, defendeu uma dissertação de mestrado, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, sobre as concepções de subjetividade no trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski.