

STANISLAVSKI: A VIDA NA ARTE - PRIMEIRAS CENAS**STANISLAVSKI: LIFE IN ART - FIRST SCENES****STANISLAVSKI: LA VIDA EN EL ARTE - PRIMERAS ESCENAS****Mônica Lopes**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura

Instituição: Universidade Federal da Bahia

E-mail: Mendesjesuss869@gmail.com

RESUMO: O artigo investiga as primeiras experiências artísticas de Konstantin Stanislavski, abordando sua formação como ator e encenador a partir de vivências familiares, escolares e amadoras que antecipam aspectos centrais de seu sistema de atuação. Ao contextualizar sua trajetória no cenário cultural da Rússia do século XIX, marcado por profundas transformações sociais e estéticas, o texto evidencia como o impulso por uma representação mais verdadeira no palco se articula à emergência de uma nova subjetividade moderna. Nesse percurso, analisa-se como Stanislavski transforma práticas intuitivas em um método estruturado, centrado na ação física, na verdade cênica e no engajamento criativo do ator.

Palavras-chave: Stanislavski. Dramaturgia. Atuação. Verdade Cênica.

ABSTRACT: The article investigates Konstantin Stanislavski's first artistic experiences, looking at his training as an actor and director based on family, school and amateur experiences that anticipate key aspects of his acting system. By contextualizing his career in the cultural scenario of 19th century Russia, marked by profound social and aesthetic transformations, the text shows how the impulse for a truer representation on stage is linked to the emergence of a new modern subjectivity. Along the way, it analyzes how Stanislavski transforms intuitive practices into a structured method, centered on physical action, scenic truth and the actor's creative engagement.

Keywords: Stanislavski. Dramaturgy. Acting. Scenic Truth.

RESUMEN: El artículo investiga las primeras experiencias artísticas de Konstantin Stanislavski, examinando su formación como actor y director a partir de experiencias familiares, escolares y amateurs que anticipan aspectos clave de su sistema interpretativo. Al contextualizar su carrera en el escenario cultural de la Rusia del siglo XIX, marcada por profundas transformaciones sociales y estéticas, el texto muestra cómo el impulso en favor de una representación más fiel sobre el escenario está vinculado a la emergencia de una nueva subjetividad moderna. Por el camino, analiza cómo Stanislavski transforma las prácticas intuitivas en un método estructurado, centrado en la acción física, la verdad escénica y el compromiso creativo del actor.

Palabras clave: Stanislavski. Dramaturgia. Interpretación. Verdad escénica.

1 INTRODUÇÃO

O artista precisa, entre outras coisas, das pessoas entre as quais ele vive e o alimentam da matéria para a criação. O destino me mimou com esse tipo de pessoas e essa companhia durante toda a minha vida. A começar pelo fato que vivi em uma época em que se iniciavam uma grande animação nos campos da arte, ciência e estética (STANISLAVSKI, 1989, p.39)

Konstantin Seguiêvitch Stanislavski, pseudônimo artístico de Konstantin Seguiêvitch Aliksiéiev, ator, diretor, encenador e pedagogo (1863-1938), um dos mais completos homens de teatro de sua época, nasce em Moscou em meio a transformações radicais, quando a experiência pessoal passa a ser valor importante em todos os campos, desde a criação artística até a experiência científica. No dizer de Menezes (2006), o indivíduo apresenta uma nova consciência que vai contribuir para o entendimento do homem moderno, um ser múltiplo, contraditório e em permanente processo, pelo viés de produção cultural, artística e, especialmente, teatral.

Assim, cultua-se, de um lado, o espírito racional científico que, associado ao capitalismo e à evolução industrial, estimula o progresso e a prosperidade. Do outro, tem-se o novo perfil do homem moderno que começa a se delinear; o indivíduo que deseja expressar os sentimentos mais íntimos; é o que Freud denomina a lógica do desejo. O sujeito moderno, vulnerável e suscetível a mudanças, procura se afastar do caráter pragmático da racionalidade e encontra na arte a possibilidade de refletir sobre inquietações e angústias próprias, e buscar a convergência do que é inteligível e do que é sensível.

De acordo com Menezes, apesar de o Romantismo – movimento cultural que compreendeu o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX – trazer à tona uma proposta de transgressão, com objetivo de não se submeter às convenções sociais e dispor a subjetividade no centro das atitudes humanas; as grandes rupturas, entretanto, serão mesmo elaboradas na segunda metade do século XIX, pelo Realismo, apresentando aspectos singulares de outros momentos como o Positivismo, Naturalismo, Simbolismo e o Expressionismo. Neste cenário, instaura-se uma nova dramaturgia:

O que ocorre nas últimas décadas do século XIX é a irrupção de um ser humano mais livre, que deseja conhecer o mundo externo, que fervilha em transformações, bem como o seu mundo interno com seus quereres dissonantes (MENEZES, 2006, p.29-30).

Não é por acaso que o drama realista se ocupa em descrever minuciosamente os caracteres dos indivíduos, bem como se posicionam na sociedade e estabelecem a relação *eu e o mundo*. Esta minúcia dota o texto de veracidade, conduzindo o leitor/espectador ao entendimento da trama que começa a ser tecida em torno das personagens.

O teatro vai evidenciar mudança de foco do olhar humano sobre si mesmo. Tem-se agora o homem valorizado pela própria capacidade de enfrentar as convenções sociais, de suportar a solidão. A subjetividade realista não concorre para uma visão de mundo irreal e fantasiosa. Ela implica a autonomia

do sujeito moderno que não se isola em mundo imaginário, mas que atua na vida reconhecendo as respectivas dificuldades. “Esta nova subjetividade da época do realismo se configura nas bases instáveis de um mundo sem nenhuma verdade ou conceito primário, tudo é interpretação, possibilidade de significação, metáfora” (MENEZES, 2006, p.30).

O teatro do final do século XIX, principalmente no eixo ocidental, era inquieto; clamava-se a criação de um novo jeito de interpretar. De acordo com Guinsburg (1985), o descontentamento com a artificialidade e o convencionalismo na cena teatral russa era ponto pacífico. Companhias como os Meiningen¹ e o Théâtre Libre de Antoine² e as experiências do Freie Bühne de Otto Brahm³ passaram a encenar, nos palcos, a realidade histórica, social e psicológica; o que levou a uma reorganização profunda no trabalho teatral. Vinha à discussão uma nova realidade cênica, a *tranche de vie* (representação da vida real – “a vida como ela é”), na qual o diretor teatral e a *mise scène* tornaram-se o alicerce do que ulteriormente levaria à “eclosão da estética da teatralidade ou de sua poética” (GUINSBURG, 1985, p. 16).

A aparição de Konstantin Stanislavski como ator remonta à primeira infância, entre os três e quatro anos, em um palco improvisado no pátio da casa de campo da família. Ao que tudo indica, essa experiência pueril já mobiliza o inconsciente do futuro ator e encenador, despertando-lhe inquietações sobre a atuação. Incumbido de representar uma das estações do ano – o inverno – foi-lhe atribuída uma dupla posição em cena: primeiro, permanecer sentado e imóvel no centro do palco; depois, simular o ato de atear fogo em um pedaço de madeira. A situação intrigou o pequeno Konstantin: de um lado, a imobilidade diante da plateia causava-lhe desconforto; de outro, a simulação sem convicção roçava a artificialidade. “Por que fazer de conta, se eu posso botar de verdade o pedaço de pau na fogueira?” (STANISLAVSKI, 1989, p. 17), questiona. Esse episódio já antecipa o que Prado (1968) denomina “altíssimo vigor da ficção cênica”, expressão que remete a dois eixos centrais da obra de Stanislavski: a ação e a verdade teatral. Em *A criação de um papel* (1995), o autor retoma esses princípios ao afirmar:

Ação cênica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está no movimento dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores. Vamos aprender de uma vez por todas que a palavra “ação” não é a mesma coisa que “fazer mímica”, não é qualquer coisa que o ator esteja fingindo apresentar, não é uma coisa exterior; é, antes, uma coisa interna, não física, uma *atividade espiritual* (STANISLAVSKI, 1995, p. 65).

Considerando-se a imaturidade do pequeno “ator”, que – por obviedade – não compreendia a ideia de atuação, a concepção de representar àquela época sofria forte influência dos manuais dos séculos XVII

¹ Jorge Sax Meiningen (1826 - 1914), encenador talentoso e exigente, fundou uma companhia cujo repertório centrava-se na História.

² André Antoine (1858 - 1943) ator, autor, diretor de teatro, cineasta e crítico francês, considerado o inventor da moderna *mise-en-scène* na França e um dos pais do naturalismo no cinema.

³ Otto Abrahamson (1856 - 1912) dramaturgo, diretor teatral e crítico literário. Dirigiu a companhia de teatro Freie Bühne (palco livre) cuja encenação realista exerceu grande influência no teatro do século XX.

e XVIII. Neles a representação teatral atrelava-se aos princípios da oratória. Atores de talento existiam, mas não havia escola para a arte de representar. Daí a atuação no palco obedecer à repetição mecanicizada de trejeitos e de falas com a impostação determinada pelo diretor, sem interferência alguma do ator. Além disso, as peças eram montadas com poucos ensaios, resultando uma interpretação caricata. A representação, desprovida de estudo mais aguçado, estava calcada no acaso e pautada, basicamente, na vontade de atuar.

Segundo Gonçalves, embora outros artistas da época como Antoine, Copeau⁴ Craig⁵ buscassem a revisão dos princípios básicos da arte de representar, “Coube a Stanislavski a importante tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e de explicar ao ator contemporâneo como agir no momento da criação e/ou da realização da cena teatral” (1995, p. 10).

Stanislavski, desde muito cedo, atentou para a necessidade de sistematizar o processo de representação teatral. Entre às brincadeiras infantis, via-se sempre envolvido em atividades artísticas; assumindo, simultaneamente, a posição de ator e diretor. Fascinado pelo Circo de Moscou⁶, resolve criar circo próprio: “Circo de Contantzo Aleksiéiev”. Assim, congregava a família, empregados da casa, amigos e vizinhos em torno de espetáculos que aconteciam em espaço improvisado na residência da família. Irmãos e amigos eram convidados a compor a *troupe* e, na condição de idealizador e diretor do circo, designava para si os melhores papéis. A essa época, já se preocupava com a veracidade cênica; atento a detalhes, fixava-se na reconstituição do ambiente circense, no figurino, no cenário, na música.

Montar a caixa, ou seja, cobrir a porta com uma manta, deixando uma janelinha junto à qual seria necessário montar guarda durante todo o dia do espetáculo. Isto era muito importante, porque uma verdadeira caixa é certamente o que mais cria a ilusão de um autêntico circo. Era preciso pensar também no guarda-roupa, nos círculos traçados com um papel fino, através dos quais iríamos pular o pás de chalé, nas cordas, nos paus que deveriam servir de barreiras para os cavalos amestrados; era preciso ainda pensar na música [...] era preciso acreditar que tudo isso era sério, pois do contrário não interessava (STANISLAVSKI, 1989, p.27-8)

O mesmo se deu ao enveredar pelo teatro de marionetes e, posteriormente, na adolescência, com as peças que passou a encenar no Teatro de Liubimovka⁷, construído pelo pai, Serguiêi Vladímirovith Aleksiéiev, apreciador das artes, que reconhecia em Stanislavski a veia artística. Esse teatro seria mais tarde denominado Círculo Alexeiev. Rippellino afirma que “[...] O palco foi para ele um elemento, como são a água e o fogo. O teatro fascinou-o desde a infância e tornou-se aos poucos o demônio de sua vida” (1996, p. 07).

⁴ Jacques Copeau (1879-1949) foi um importante diretor, autor, dramaturgo e ator de teatro francês fundador do importante Théâtre du Vieux-colombier em Paris.

⁵ Edward Henry Gordon Craig (1872-1966), conhecido também como Gordon Craig, foi ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, cujas teorias são conhecidas por se antepor às teorias do naturalismo em voga na época.

⁶ Na Rússia o circo é considerado uma forma de arte, como o balé, a ópera ou o teatro; espetáculo de diferentes artistas altamente qualificados, talentosos e criativos.

⁷ O Teatro de cujo nome refere-se à localidade na qual os Aleksiéiev possuíam uma casa de campo; foi construído em 1877 pelo pai de Stanislavski, passando a integrar o acervo de teatros de Moscou e seus arredores.

Na apreciação de Guinsburg, o Teatro de Liubimovka marcou de forma indelével a vida de Stanislavski, já que, ao encenar, em 05 de setembro de 1877, então com 14 anos, os *vaudevilles*⁸ *A xícara de chá* e *O velho matemático*, sob a direção de Lvov – seu preceptor e o primeiro efetivamente a perceber o talento de Stanislaski para os palcos – o teatro perde, enfim, o caráter lúdico da infância e passa a ser a escolha de vida para o futuro ator e diretor. Nessa estreia, Stanislavski começa a sentir as primeiras angústias da atuação cênica, não só pela responsabilidade de estar sendo dirigido, mas, principalmente, pelo fato de se dar conta de que representar era mais que reproduzir a cópia perfeita.

Eu só queria parecer o meu ator preferido – Nicolai Ignátievitch Muzil [...] eu queria ter a mesma voz dele, as mesmas maneiras [...] por isto todo o meu trabalho consistia em incorporar toda a sua técnica externa e desenvolver a rouquidão da voz. Eu queria ser a cópia fiel dele [...] O diretor de cena nada tinha a fazer comigo, uma vez que o papel já fora feito por outro e só me restava repeti-lo, copiar o original [...] (STANISLAVSKI, 1989, p. 59 - 60).

Nos anos que se seguiram à inauguração do teatro da família, reforça-se o interesse de Stanislavski por representações efetivas de grupos amadores de teatro. Ele buscava o aprendizado, a fim de que pudesse desenvolver, no Teatro de Liubimovka, espetáculos significativos, encenando grandes dramaturgos, a exemplo de Otrosvisk⁹. As investidas teatrais do Círculo Alexeiev continuavam, mas ainda se mantinha o caráter de entretenimento familiar; a “companhia” formada basicamente pelos irmãos, tinha como público os familiares, amigos, empregados da fazenda e vizinhos. Entre erros e acertos, Stanislavski alcança efetivo êxito teatral – como ator e encenador – com a comédia *A Porção do Amor*¹⁰ a primeira montagem realmente séria do Círculo Alexeiev. Abandona os estudos formais e passa a dividir o tempo entre o trabalho na fábrica da família e o teatro. Com a deserção de vários membros, encerram-se as atividades do Círculo Alexeiev. Cada vez mais motivado pelo fazer teatral, dedica-se a aulas de canto lírico com o famoso tenor, Theodor Komissarjevski, balé, e de interpretação com a atriz do Teatro Mali de Moscou, Gilkeria Fedotova.

Stanislavski passa a frequentar rodas de intelectuais, entre os quais, Fiodor Sologub, artista plástico e poeta do simbolismo russo e Alexander Fedotov, ator, encenador e dramaturgo de talento que muito ensinou a Stanislavski sobre a arte de representar.

[...] Alexeiev recebeu de Fedotov, sobretudo, ensinamentos de teatro que lhe permitiram livrar-se de convenções operísticas e insuficiências amadorísticas no desempenho. Autocontrole, ocultamento da emoção interna através da aparência calma, expressão facial e jogo de olhos, revelação de sentimentos refreados e paixões que se libertam em momento de clímax são alguns dos elementos da arte do ator que Stanislavski começou a aprofundar em suas interpretações em *O Cavaleiro Avaro* de Púchkin, *George Dandin* de Molière, *Dura Sorte de Pissemski*, *O Convidado de Pedra* de Púchkin e *Cabala e Amor* de Schiller (GUINSBURG, 1985, p. 22).

⁸ Palavra francesa originada da expressão *voix de Villes* cuja tradução pode ser *canção das ruas*, *canção das cidades*. Mais tarde, o termo passou a designar paródias de peças sérias, nas quais eram usadas muitas canções.

⁹ Alexandre Nikolaievitch Ostrovsky (1823-1886) dramaturgo Russo considerado um dos criadores do Teatro Moderno na Rússia.

¹⁰ *Vaudeville* - comédia romântica.

Fiodor Sologub e Alexander Fedotov conceberam a ideia de fundar uma espécie de clube onde se reuniriam intelectuais e artistas: a Sociedade de Arte e Literatura, para socializar saberes e aptidões e daí organizar espetáculos, exposições, saraus musicais e literários entre outras atividades. Entretanto, o desentendimento entre Fedotov e Kamissarjevski (diretor musical) levou Stanislavski a assumir o que restou da companhia, o grupo dramático. Sob nova direção e com a colaboração de Fedotova e outros atores experientes do Teatro Mali, a Sociedade de Arte e Literatura monta vários espetáculos teatrais de grandes dramaturgos, a exemplo do próprio Fedotov, Ostrovski, Dostoievski, Tolstói, entre outros. Nessas peças, Stanislavski assinala qualidade de ator e diretor que as palavras de um grande crítico da época registram: “poderia formar um teatro capaz de elevar o nível moral e mental da sociedade russa, isto é, de perseguir as verdadeiras metas da arte dramática” (apud GUINSBURG, 1985, p. 24).

De acordo com Guinsburg (1985), as artes sempre estiveram presentes na casa dos Aleksiéiev. Seja pelo legado aristocrático, seja pela herança da avó materna, atriz conhecida dos palcos franceses de Petersburgo. Nenhuma outra arte fascinava mais Stanislavski do que a arte dramática; instigava-lhe a metamorfose dos seres e das coisas. Os jogos de criança eram tentativas de imitar os grandes atores. Entre os livros escolares, havia sempre algum texto dramático, anotações com esquemas de divisão de atos, caracterizações de personagens e de cenários que o jovem Stanislavski ocultava dos professores. “Nas margens dos cadernos e dos livros eu desenhava os planos da mise-en-scène” (STANISLAVSKI, 1989, p. 32). Foi transitando pelo universo teatral, assistindo a espetáculos de toda ordem, mas, sobretudo, experienciando a arte de representar, que Stanislavski adentrou o mundo performático e tornou-se, dele, um mestre.

2 UMA NOVA MANEIRA DE INTERPRETAR: O TEATRO DE ARTE DE MOSCOU

Em 22 de junho de 1897, aos 34 anos, (dirigia há onze e atuava há dezessete), chefe do círculo de teatro amador *Sociedade de Arte e Literatura*, com o qual já encenara um número significativo de espetáculos, Stanislavski encontra-se com Vladímir Ivânovitch Niermiróvitch – Dântchenko, pedagogo, fisionomista, crítico teatral e dramaturgo reconhecido no meio cultural de Moscou. No encontro de dezoito horas, no Slavianski Bazar¹¹, criaram-se as bases do que seria o Teatro de Arte de Moscou (TAM), formado por atores amadores da companhia de Stanislavski e alunos da escola de Dântchenko.

Stanislavski encontrou em Dântchenko o parceiro de suas ideias vanguardistas com as quais se propunha a subverter as convenções teatrais moscovitas e “representar o mundo na perspectiva de um olhar transformador e pedagógico” (CARVALHO apud RIZZO, 2001, p. 22). O que parecia desejo audacioso e inviável tornou-se referência da arte dramática: o Teatro de Arte de Moscou, do qual Stanislavski foi diretor por quarenta anos.

¹¹ Restaurante tradicional da Rússia lugar de encontro de artistas e intelectuais.

Sonhando com um teatro assentado em princípios novos, procurando as pessoas adequadas para criá-lo, há muito nós buscávamos um ao outro. Para Vladímir Ivânovitch era mais fácil encontrar-me, uma vez que, como ator, diretor de cena e chefe de círculo de amadores, exibia constantemente o meu trabalho em espetáculos públicos, ao passo que as apresentações da escola dele eram raras, na maioria dos casos, fechadas e nem de longe acessíveis a todos (STANISLAVSKI, 1989, p. 239).

A fundação do Teatro de Arte de Moscou significou um marco da representação teatral para a cena russa e mundial. Mais do que apresentar bons espetáculos, Stanislavski e Dantchenko queriam um teatro nacional aos moldes de Ostrovski, um teatro que se desprendesse das mãos de empresários e burocratas, que refutasse a declamação e a representação exageradas, que trouxesse para o centro das discussões o cotidiano humano, e florescesse em arte com atores de talento. Dantchenko empenhara-se na formação desses atores. Da sua escola, *Sociedade Filarmônica de Moscou*, no ano de 1898, despontaram expoentes artísticos como: Knípper¹², Savítskaia, Meierhold¹³ Munt, Sniegúriov.

[...] Teria sido lamentável se esse elenco casualmente formado houvesse se dispersado pelos recantos distantes da vasta Rússia e ali encalhado como acontecera com muitos outros promissores pupilos de Niemiróvitch - Dântchenko (STANISLAVSKI, 1989, p. 239).

Os dois homens de teatro dividiram as responsabilidades artísticas: Dântchenko ocupou-se com as questões de natureza literária; Stanislavski, pela vasta experiência em direção e montagem, com a encenação; um atraído pela palavra, o outro pelo gesto teatral. “O voto literário cabe a Niemiróvitch-Dântchenko, o artístico a Stanislavski” (STANISLAVSKI, 1989, p. 241).

Sob a égide do *novo* e do *inusitado* edificou-se o Teatro de Arte de Moscou e tudo que existia de arte teatral tornava-se obsoleto aos olhos de novos encenadores e atores. Obstinados em busca continua de novidades, as representações do teatro inaugural centraram-se, inicialmente, no enfoque da imagem externa e no afã de chegar à encenação da personagem, antes mesmo de concebê-la em totalidade, de vivê-la espiritualmente. Ainda que a *autêntica verdade artística*, na qual se centrava a busca de Stanislavski, fosse a dos cenários, do figurino, da iluminação, do som, da imagem externa do ator e a vida física exterior, já se configurava um novo espaço dramático, procurando desmitificar a artificialidade teatral que vigorava nos teatros de Moscou. Stanislavski descreve o momento:

O programa da atividade que se iniciava era revolucionário. Nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra a teatralidade, contra o falso *pathos*, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, as decorações e o *estrelismo* que prejudicava o conjunto, contra toda estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável dos teatros daquela época (STANISLAVSKI, 1989, p. 264-5).

¹²Olga Leonardovna Knipper-Chekhova (1868 -1959) atriz russa do Teatro de Arte de Moscou, casada com o dramaturgo Anton Tchekhov.

¹³ Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940), nome artístico de Karl Kazimir Theodor Meyerhold, conhecido apenas por Meyerhold ou Meierhold, um grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século vinte. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou.

O teatrólogo utilizou-se, nessa fase experimental, do recurso simplificado de direção de cena, escrevendo as *mise en scènes* para que jovens atores copiassem o seu modo de interpretar. “O que mais poderia fazer? Eu não sabia ensinar aos outros, sabia apenas interpretar papéis e isto por intuição, sem haver tido escola nem disciplina [...]” (STANISLAVSKI, 1989, p. 289). As experiências próprias precisavam ser sistematizadas e transformadas em técnicas teatrais para serem ensinadas aos atores. De acordo com Guinsburg:

[...] Stanislavski desenvolveu na década de 1890 e, mais especialmente, a partir de 1894, uma série de encenações que, embora não ocultassem a influência marcante dos Meiningers na direção dos atores e na visão cenográfica, já traziam o selo de um espírito inovador, preocupado em encontrar formas teatrais mais orgânicas em relação ao contexto humano, social, histórico e psicológico configurado no microcosmo dramático e cênico (1985, p. 25).

Assim, Stanislavski inicia o *modus operandi* e o estilo característicos do Teatro de Arte de Moscou. Tratava-se de uma companhia na qual se congregavam todos os esforços para o exercício abrangente e exaustivo da representação teatral. Cabia ao ator encontrar lugar próprio na função cênica; entretanto, para tal empenho, concorria a ação da equipe que materializava a peça como produção coletiva, sem sair de cena a subjetividade do ator. Coisa alguma transcorria isoladamente, muito menos, ao sabor do improviso. O alvo era a perfeição artística do espetáculo.

A peça era naturalmente entendida como sendo em primeira e principal instância o texto escrito. Mas a sua corporificação no palco já era vista como um todo orgânico em que, polarizados pela ação dramática, se concentravam e se integravam no verbal, no fulcro dos demais, os diferentes elementos mímicos, pictóricos e musicais (GUINSBURG, 1985, p. 39).

Konstantin Stanislavski foi pedra fundamental para a modernização do teatro. Para tanto, insurge na cena moderna, trazendo à discussão e/ou propondo o conceito de arte dramática, empreendendo não só estudos sobre o exercício do ator e a construção da personagem, como também encarnando a figura de diretor/encenador que descontina novo campo de pesquisa pessoal, atores e público. Mais do que ler, memorizar e declamar o texto dramático, o ator precisaria apropriar-se de técnicas de interpretação, buscando compreender a personagem, enquanto *persona* e, no jogo cênico, transformá-la em *pessoa*:

“[...] se não usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda à imagem, nós, provavelmente, não poderemos transmitir a outros o seu [da personagem] espírito interior, vivo” (STANISLAVSKI, 2011, p.27).

No dizer de Mendes, a “personagem deve ser pensada como “pessoa” ainda que “pessoa fictícia”,

esquecendo o seu nascimento da linguagem, sua construção na linguagem [...] Em suma, é ser iludido pelas estratégias do drama [...]” (1983, p.47).

O teatrólogo concebeu com precisão a *mise en scène*, instaurando uma verdade cênica capaz de envolver não apenas o espectador, mas também o próprio ator. Trata-se de uma verdade construída, elaborada com tal consistência que pode levar o público a esquecer a presença do intérprete, ainda que reconheça a marca do encenador. Longe de reproduzir fielmente a realidade, essa verdade nasce da criação artística, em que o ator encarna, na cena, aspectos físicos e psicológicos da personagem. Entre a intuição e o talento, é o domínio técnico que permite dar corpo ao papel. Stanislavski defendia que o intérprete deve romper com o círculo vicioso de papéis moldados por suas características naturais — recusando, por exemplo, a atribuição de personagens com base no tipo físico —, e compreender que a técnica é o caminho para alcançar a verdade. Afinal, como afirma o autor, “a sensação de verdade é o melhor excitante do sentimento, da emoção, da imaginação e da criação” (STANISLAVSKI, 1985, p. 538).

A expressão “criar a vida do espírito humano da personagem que seu intérprete sente enquanto pronuncia as palavras do texto” (STANISLAVSKI apud RIZZO 2001, p. 132) é um recurso de interpretação sistematizado por Stanislavski e que lhe percorre o discurso teatral. Ao buscar uma ação convincente, induz o ator, através da leitura do texto dramático, à compreensão da ação interior da personagem, colocando-se em seu lugar, o *mágico se fosse*¹⁴ o que lhe desperta a vontade de agir em nome da personagem; ou seja, sugere pensar e sentir como se fosse ela. Segundo Boleslavski, “Ele [o ator] precisa nascer com aptidão; mas a técnica — através da qual seu talento pode encontrar expressão — esta pode e deve ser ensinada” (BOLESLAVSKI, 1992, p.17). O que direciona a representação teatral Stanislavskiana é o que move toda expressão artística, a emoção, mas despojada de falsas convenções, promovendo no palco a autenticidade do que está sendo encenado: a vida na arte.

Na visão de Stanislavski, o ator deve dispor da própria emoção para chegar à emoção específica da personagem e, assim, encontrar o fio condutor para a respectiva concepção. O trabalho do ator, entretanto, não se restringe a um estilo de interpretação, muito menos a um manual. É a tentativa de encontrar atitude lógica, uma técnica de treinamento de atores que deve ser absorvida e nunca aparecer na realização cênica. Deste modo, “aos poucos o sistema penetra no ente humano **que é, também, um ator** (grifo meu), até deixar de ser algo que está fora dele e incorporar-se em sua própria segunda natureza” (STANISLAVSKI, 2011, p. 385).

¹⁴ Recurso de interpretação do ator contido no Sistema Stanislavski. Consiste em apelar para a imaginação no sentido de tornar críveis determinadas circunstâncias da vida da personagem que não fazem parte dos hábitos, meios, época ou cultura do ator

3 O SISTEMA STANISLAVSKI: A ARTE DE VIVER O PAPEL

[...] Os artistas têm que aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca deve contentar-se com que o outro já fez [...] E se quiserem criar um grande teatro terão de considerar todas essas coisas [aspectos culturais, sociais e econômicos]. Terão de usá-las para criar seu próprio método e ele poderá ser tão verdadeiro e tão grande quanto qualquer método que já se descobriu (STANISLAVSKI in Introdução, 2011, p. 17).

A epígrafe refere-se à reação de Konstantin Stanislavski que sempre temeu a dogmatização de seu sistema, diante dos estudantes americanos de artes cênicas, Joshua Logan e Charles Leatherbee, ao revelarem que teriam ido à Rússia, em 1931, em pleno caos revolucionário, a fim de aprender o sistema e de reproduzi-lo nos Estados Unidos. Em *A minha vida na arte*¹⁵ (1989), o mestre russo fala que o sistema está dividido em duas partes principais: “o trabalho interno e externo do artista sobre si mesmo e o trabalho interno e externo no papel” (STANISLAVSKI, 1989, p. 539). O trabalho consiste na elaboração de uma técnica que desencadeie no ator o estado criador e, portanto, concorre para isso preparação física e psicológica, além do conhecimento profundo do texto dramático.

Stanislavski jamais pretendeu que os resultados das suas perquirições - o sistema de preparação do ator, de construção e criação da personagem - fossem tomados como regras inflexíveis. Tudo que aprendera e empreendera foi motivado pela busca contínua da verdade cênica, pelo desejo de experimentar e experienciar o novo, de transcender ao convencionalismo, sempre pautado no conhecimento profundo das capacidades e limitações humanas, sem desviar-se dos elementos que dão vida e conteúdo ao teatro: autor-diretor-ator-público. Portanto, não poderia aceitar com naturalidade que jovens estudantes se predispussem a copiar literalmente as vivências sistematizadas do Teatro de Arte de Moscou.

O teatrólogo, ao transcender a cena moderna europeia, surge nos palcos estadunidenses onde não são poucos os seguidores. Muitos dos artistas do Teatro de Arte de Moscou (Alla Nazimova, Boleslavski, Uspenskaia) em turnê por outros países, permaneciam em terras estrangeiras e passavam a adotar as ideias stanislavskianas. Além disso, a exemplo de Logan, estudantes de teatro, de diversos países, viajavam até a Rússia com o intuito de tornarem-se alunos do mestre do teatro de Moscou. Assim, cada um ia devotando as próprias impressões a uma metodologia que tem em espírito a marca da movência. Stanislavski, constantemente, trabalhava, modificava, buscava novas formas de construção das *mise en scènes*; sempre em direção à verdade e à arte, levando o público ao riso, às lágrimas, a emoções inesquecíveis, como descreve Logan:

[...] eu vira uma apresentação de *Boris Godunov*, no *Théâtre des Champs Elysées*, em Paris. Era interpretada por uma companhia russa, liderada por Fiodor Chaliapin, e fiquei vivamente impressionado com a atuação do grande ator-cantor [...] pareceu-me nova e realista como jamais esperara uma ópera. Mas quando vi essa mesma ópera [...], interpretada no Studio Stanislavski [...], a representação de Paris tornou-se insossa. Cada membro do elenco atuava com sinceridade. O

¹⁵ Livro que, embora Stanislavski considere como um elemento precursor do “sistema”, é visto dentro do caráter unicamente autobiográfico.

movimento dos corpos ou a expressão dos olhos seguia tão de perto as melodias e ritmos da orquestra que logo me esqueci que estava assistindo a uma ópera – fiquei hipnotizado por uma representação em língua estranha. Nem sequer me dei conta de que a orquestra tocava [...] (LOGAN, 2011, p.21).

Rizzo, entretanto, ao referir-se à adoção do sistema Stanislavski nos Estados Unidos, menciona o fato de que o decurso de tempo entre os dois primeiros livros do mestre russo acabou por criar uma concepção fragmentada do sistema, resultando o entendimento da *parte* pelo *todo* e de forma equivocada:

Nos Estados Unidos, os ensinamentos de Stanislavski tiveram grande aceitação. No entanto, paradoxalmente, a corrente americana foi responsável por uma visão restrita ao primeiro livro, *A preparação do ator*, que é apenas uma parte da sistematização do trabalho do ator proposta por Stanislavski. A leitura solitária deste livro provocou uma visão parcial do conjunto da obra do mestre russo (2001, p. 53).

Foi o que ocorreu, por exemplo, no *Actor's Studio* onde o diretor, Lee Strasberg, movido por interpretação e procedimentos pessoais, apropriou-se, de forma abusiva, do recurso da *memória afetiva*, convertendo os estudos stanislavskianos em psicodrama e daí a denominação de *método*. Rizzo registra o depoimento de Laurence Olivier sobre Strasberg:

[...] apresentava uma devoradora paixão pela realidade, e se a pessoa não se sentisse em sintonia exata com as imagens que levariam a crer que você era “aquito” e que “aquito” estava na verdade acontecendo, o melhor era esquecer completamente a cena. Os jovens atores americanos sentiam um doloroso vazio onde deveria haver algum treinamento ou fundamento que lhes servisse de base para saltar ou voar (OLIVIER apud RIZZO, 2001, p.56).

De acordo com Costa, antes mesmo da formação do *Actor's Studio*, quando ainda se denominava de *Group Theatre*, a atriz Stella Adler, dirigida por Lee Strasberg na peça *Success Story* (1929), com atuação memorável, conhece Stanislavski em Paris e, nesse encontro, toma conhecimento do sistema e o quanto se distanciava da maneira com a qual Strasberg o desenvolvia na cena americana.

[...] Voltando ao Group, começou a dar aulas também, tratando de dar ênfase a aspectos com que Strasberg não trabalhava, sobretudo, o papel da imaginação do ator em seu trabalho. E, liberta das amarras da "memória afetiva", voltou a encontrar prazer em atuar [...] (2002, p. 35).

A denominação de *método* atribuído a um conjunto de manuscritos nos quais se registram as condutas e procedimentos de um homem de teatro que se dedicou, até os últimos anos de vida, ao estudo e ao exercício das artes cênicas, tanto na condição de ator, quanto na condição de encenador, parece aquém diante do que realmente representou e representa para a história do teatro. Os estudos de Stanislavski deram nova dimensão psicológica e estética à arte cênica. Guinsburg afirma que não se pode pensar na cena moderna, sem pensar no mestre russo.

Konstantin Sergueievitch Alexeiev se encontra na raiz de algumas etapas, processos e realizações basilares no teatro do século XX [...] se cabe pensar a história da cena moderna como um movimento que se define pró ou contra as idéias e a prática stanislavskianas, é absolutamente impossível pensá-las sem elas (1985, p. 11).

O dramaturgo Dias Gomes escreve na orelha do livro *A construção da personagem* (2011): “Stanislavski não é a vara mágica com a qual qualquer um poderá ser ator; mas, hoje em dia, parece-me absurdo que um verdadeiro ator o desconheça. Ainda que não o adote, ainda que o recuse”. Assim, é preciso ater- se à leitura dos textos de forma mais criteriosa, procurando desviar-se dos equívocos da mistificação que contribuíram para visões distorcidas das teorias stanislavskianas.

O mestre russo declinou, inicialmente, diante da proposta do casal Hapgood de editar os resultados da própria experiência de ator e diretor de atores da companhia mais eminente do século XX. Primeiro, pelo gênio criador e investigativo que o impelia à busca contínua de (re) significação da arte de encenar. Segundo, porque temia que sobre os escritos pesasse a visão cartesiana de uma verdade absoluta e estagnada. A publicação, contudo, poderia incitar nos novos atores e/ou encenadores a criação de metodologias próprias, formas de estudar e conceber a arte da representação teatral.

Em 1930, começa a organizar os dois primeiros livros que iriam compor a trilogia de seu sistema: *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação de um papel*, para os quais idealizava edição simultânea, vez se tratarem de produções complementares. Ambos atuariam consecutivamente: primeiro, no trabalho de preparação interior do ator, por exercitar-lhe o espírito e a imaginação; segundo, no aproveitamento das técnicas exteriores para a criação da personagem sobre a cena, treinamento do corpo, trabalho rigoroso da voz, a fim de que o artista se expressasse convincentemente no palco. Entretanto, não ocorreu deste modo. *A preparação do ator*, traduzido para a língua inglesa por Elizabeth Hapgood, foi publicado na França, em 1936 (dois anos antes da publicação na Rússia), pela editora *Theatre Arts Books*. Somente após a Segunda Guerra Mundial (1939-45), Hapgood recebe das mãos do filho de Stanislavski o original de *A construção da personagem*, portanto, verificando-se distanciamento de treze anos entre as duas publicações. O sucesso deixara marcas

Até hoje, muita gente se concentra no conteúdo do primeiro volume, na pesquisa interior, evitando e mesmo desprezando a outra parte, a do segundo volume, igualmente importante e que trata da criação do personagem em termos físicos, de voz, de fala, de movimento, de gesto, de tempo e ritmo, e da visão total e perspectiva de uma peça ou de um personagem (GONÇALVES, 1995, p. 12).

O fato é que, em torno da obra stanislavskiana, há uma sucessão de conjecturas; seja pela defasagem de publicação existente entre os escritos; seja pelo processo de tradução do russo para a língua inglesa,

quando ocorrem imposições editoriais e negligências. Os pesquisadores Camargo¹⁶, Fernandes¹⁷ Mauch¹⁸ (2010), ratificam que a tradução de Elizabeth Hapgood, produzida a partir de adaptações e grandes recortes dos escritos originais russos, contribuiu para uma visão imprecisa e/ou desfavorável do sistema Stanislavski:

O problema da imprecisão das traduções e os grandes cortes sofridos nas obras de Stanislavski, em português, são algumas das fagulhas que nos agitam, desde o ano de 2002, a revolver, e quiçá desmistificar alguns conceitos mal interpretados por culpa destas mesmas imprecisões (CAMARGO, FERNANDES, MAUCH, 2010, p. 4).

Por outro lado, a editora portenha, Quertzal, contrariando os direitos autorais norte-americanos, traduziu os livros de Stanislavski do russo para o espanhol e procurou não trair o texto; respeitando-lhe não só a extensão (*A preparação do ator*, traduzido por Hapgood, foi reduzido pela metade), como também buscou atender à ideia original do teatrólogo. O título dos três volumes, por exemplo, ao ser submetido à tradução literal do original russo, tornou-se, respectivamente: *O Trabalho do Ator sobre si Mesmo: no Processo Criador das Vivências - Parte 1*; *O Trabalho do Ator sobre si Mesmo: no Processo Criador da Encarnação - Parte 2*; *O Trabalho do Ator sobre o seu Papel*. Os três volumes foram traduzidos, respectivamente, para a língua portuguesa, em 1964, 1970, 1972, tendo como fonte a tradução inglesa de Hapgood.

As traduções que predominam no ocidente são, em maioria, oriundas da língua Inglesa - com exceção de *A Minha vida na arte*, traduzido diretamente do russo em diversos países, inclusive no Brasil¹⁹. A pesquisa conduzida por Camargo, Fernandes e Mauch (2010) evidencia preocupação em trazer ao conhecimento do leitor aspectos ausentes na tradução norte-americana. Desde 2002, Camargo e Mauch, vêm revelando inquietações em relação à tradução das obras do diretor russo, ao perceberem que muitos pesquisadores brasileiros recorriam à tradução em espanhol, publicada pela Editora Quertzal. Ambos publicaram dois estudos anteriores sobre *A construção da personagem*, nos quais estabelecem analogia entre a tradução norte-americana e a versão portenha. Parte deste cotejo se encontra nos artigos “O método Stanislavski: a edição” e “A construção da personagem em português e espanhol, um estudo

¹⁶ Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2005). Encenador e Crítico teatral. Coordenador do GT Teorias do Espetáculo e da Recepção da ABRACE. Líder do grupo de pesquisa *Máskara* (CNPq). Professor Adjunto do Curso de Teatro da Universidade Federal de Goiás, UFG.

¹⁷ Doutorado em Música (Ethnomusicology) - PhD pela University of Illinois at Urbana- Champaign (2005). Professora no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), responsável pelas disciplinas de Voz para o Ator.

¹⁸ Graduando em Artes Cênicas (Bacharelado/Licenciatura) pela Universidade Federal de Goiás. Desde 2007 bolsista PIBIC (CNPq), com trabalho ligado às diferenças nas traduções das obras de Stanislavski traduzidas ao português e ao espanhol; membro do *Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa no Teatro, Dança e Performance*.

¹⁹ Aqui no Brasil, houve duas traduções: a parcial, feita por Ester Mesquita (1956 – Editora Anhembí) de uma edição francesa, reduzida por N. Gourfinkel; a outra, completa, traduzida diretamente do russo por Paulo Bezerra Bertrand Brasil, 1989, pela Editora Civilização Brasileira.

comparativo”²⁰ (2002), e em “A ‘Verdade’ de Stanislavski e o ator criador: elos perdidos na tradução ao português da obra *A construção da personagem*”²¹ (2002).

Nessas investigações, firmam-se aspectos relevantes da análise comparativa entre as duas versões: deleções de palavras, frases, ideias e capítulos inteiros que, na tradução norte-americana, deixaram de ser registrados. Em outros momentos, observa-se a deturpação de termos que alteram radicalmente as ideias propostas por Konstantin Stanislavski. Soma-se a isso a existência de 137 páginas inéditas - ausentes para o leitor da tradução de Hapgood - especialmente na discussão do processo racional- emocional/emocional-racional presente no trabalho do ator. Esta relação é pedra de toque da edificação do sistema stanislavskiano, e o desconhecimento originou muitos debates infrutíferos.

Seguindo a trajetória desses estudos, toma-se conhecimento de que Stanislavski deixou registradas três versões para *A criação de um papel* as quais passaram pelo crivo dos editores que optaram por aquela que julgaram ser a mais completa para a publicação. Entretanto, segundo pesquisadores, a Editora Qertzal, apresenta um diferencial:

[...] muitas vezes a equipe editorial nos traz a oportunidade de conhecer os excertos das diferentes versões que não fizeram parte do texto final, em notas de rodapé, fundamentais para compreensão da trajetória do “sistema” e de seu criador (CAMARGO, FERNANDES; MAUCH, 2010, p.12).

Desse modo, deixa-se transparecer que, embora se tenha chegado a um possível consenso sobre a versão a ser publicada, não se pode desprezar as duas outras possibilidades de finalização elaboradas por Stanislavski, como se não tivessem existido. A ocultação de tais informações constitui um paradoxo dentro do universo acadêmico voltado à pesquisa - sobretudo para a crítica genética que se ocupa em analisar o documento autógrafo:

[...] o estudo genético confronta o que [o texto] é com o que foi, ao que teria podido ser, ao que quase foi, contribuindo assim para relativizar, de acordo com o desejo de Valéry, a noção de conclusão, para confundir o demasiadamente famoso “fecho”, e a dessacralizar a própria noção de texto (GENETTE, 1987, p.369).

Tal silenciamento compromete elementos significativos da visão de Stanislavski sobre o que denomina de *falsa inovação*. A editora portenha traz, em adendo, discussões do mestre russo sobre a qualidade do trabalho atoral em espetáculos das vanguardas artísticas do início do século XX: “As duas primeiras décadas do século XX, na Rússia e ex-URSS, foi intensa a experimentação estética, pelo

²⁰ O artigo pode ser acessado em <http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo>.

²¹ Ibidem

futurismo, simbolismo, expressionismo, surrealismo, cubo-futurismo, agit-prop²², e muitos outros ismos” (CAMARGO; FERNANDES; MAUCH, 2010, p. 13).

Segundo Stanislavski, essas experimentações trouxeram ao teatro, artistas de outras áreas, que priorizavam mais a construção espacial e visual externa em detrimento do trabalho com interprete. no trabalho com o intérprete. Tal prática, considerada por ele como exibicionista, era compartilhada por artistas da cena e sustentada por diretores que, em vez de estimularem a capacidade criadora dos atores, manipulava-os como “peões do jogo de xadrez”, retirando-lhes a autonomia e reduzindo a interpretação a execuções impostas, sem justificativa interior para o que eram obrigados a realizar em cena. Na tradução portenha, Stanislavski posiciona-se:

Não creio que o autêntico artista de talento, que escreveu antes ou que o faz atualmente de acordo com os princípios impressionistas, cubistas, futuristas ou neorealistas, o faça por fazer [...] Penso sim que este chegou a um alto refinamento de seu estilo através de largas pesquisas, de “penúrias da criação”, após certas negociações e reconhecimentos, de derrotas e triunfos, de ilusões e desilusões. Muda-se permanentemente o velho quando se percebe estimulado pelas novas demandas da eternamente insatisfeita e inquieta imaginação (CAMARGO, FERNANDES, MAUCH, 2010, p. 15) (grifos do autor).

Percebe-se, no excerto, que Stanislavski não se opõe ao vanguardismo. Um dos traços marcantes de sua trajetória foi a do pesquisador em busca incessante da verdade artística, defensor da superação dos convencionalismos que contrariam os impulsos da imaginação criadora. Embora tal posicionamento não se evidencie com clareza na versão de *A arte de um papel* escolhida pelos editores para a publicação, em *A minha vida na arte*, o autor refere-se ao Teatro de Arte de Moscou como vanguardista, ao trazer à cena o drama cotidiano. Entre os seus objetivos, estavam a superação de técnicas declamativas; do repertório de baixa qualidade; do descuido com figurinos e cenários. A atitude inovadora de atores e encenadores de sua companhia advinha, sobretudo, a urgência em transformar o que havia de obsoleto na cena russa no início do século XX, sem negligenciar aquilo que ainda se mostrava autêntico e significativo. Não seria, portanto, uma desconstrução arbitrária, mas uma resposta crítica e criativa. É sob essa perspectiva que Stanislavski direciona sua crítica ao vanguardismo que então se instaurava:

Seu vanguardismo não se deve de modo algum ao fato de que estejam na frente na esfera autêntica da arte cênica. O que ocorre é que renunciam às velhas e eternas bases da arte autêntica, ou seja, às vivências, à naturalidade e à verdade, pelo simples fato de que estes itens não são ofertados. Para fornecê-los inventa algo que está ao seu alcance. E o inventado se coloca como a base de *uma arte aparentemente nova*, de tendência para o *extremovanguardismo* (STANISLAVSKI apud CAMARGO, FERNANDES, MAUCH, 2010, p. 19) (grifos em negrito dos autores e Itálicos de Stanislavski).

²² Agit-prop (abreviativo de **agit**ação e **propaganda**) é uma ideia do marxismo-leninismo que diz respeito à disseminação das ideias e princípios do comunismo entre trabalhadores, camponeses, estudantes, intelectuais e formadores de opinião na sociedade em geral.

De acordo com Camargo, Fernandes, Mauch, (2010), na tradução portenha de *A criação de um papel (En El Proceso Creador de la Encarnación)*, Stanislavski afirma que o primeiro fundamento atoral “[...] é a arte da ação interna e externa” (STANISLAVSKI apud CAMARGO, FERNANDES, MAUCH, 2010, p. 16) e esse aspecto fundamental não se encontra nos espetáculos dos *falsos inovadores*.

[...] os encenadores pseudo-inovadores utilizando cartolinhas e algodões, procuram modificar, de acordo com esboços, os corpos vivos dos atores, transformando-os em bonecos sem vida. E, como se isso não bastasse, obrigam-nos a fazer as mais inverossímeis poses. **Logo, em nome da “falta de objetivo”, nos ensinam a permanecer, durante toda a obra imóveis, como que petrificados, esquecendo-nos de nossos corpos**, para *exaltar melhor o texto e o verbo do poeta*. Mas essa violação, longe de ajudar, impossibilita a vivência. (STANISLAVSKI apud CAMARGO, FERNANDES, MAUCH, 2010, p.19) (grifos em negrito dos autores e em itálicos de Stanislavski).

Stanislavski demonstra, nos fragmentos, que na arte teatral, embora seja vulnerável a novas experimentações, não se podem ignorar as “leis” intrínsecas da representação. O ator não só precisa de uma noção sobre o papel, expressar o que pensa sobre a personagem, como também entender que a personagem tem perspectiva própria. Deve-se evitar, no teatro, a busca apenas das características exteriores de certos padrões estéticos. O mestre russo posiciona- se contra a “vanguarda” que não sabe lidar com as questões da construção artística atoral.

4 A PREPARAÇÃO DO ATOR E A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

O mestre russo entendeu que os dois primeiros livros da sistematização, *A preparação do Ator* e *A construção da personagem*, deveriam ser editados em continuidade – se não simultaneamente, ao menos com uma clara relação sequencial. Daí, na tradução portenha constarem as denominações “Parte 1” e “Parte 2” nos títulos das obras. Stanislavski proporciona ao ator, baseado no procedimento da ação física, a criação da imagem da personagem, revelando- lhe, no palco, a vida do espírito humano com naturalidade.

[...] o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. O fato de um herói de uma peça acabar se matando não é tão importante quanto as razões interiores que o levaram ao suicídio (STANISLAVSKI, 1997, p. 52).

O sistema está fundamentado nos estudos das leis da natureza orgânica do artista por ele estudadas no exercício de ator e diretor de cena do Teatro de Arte de Moscou. “Seu mérito [do sistema] consiste em que nele não há nada que eu tenha inventado ou deixado de verificar na prática, em mim mesmo ou em meus alunos. Ele emanou de si mesmo, decorreu naturalmente da minha longa experiência” (STANISLAVSKI, 1989, p.538).

Em ambos os livros, a ênfase recai na atuação como arte e na arte como expressão mais alta da

natureza humana; “[...] para ele [Stanislavski] como para o filósofo grego, o homem é a medida de todas as coisas [...]” (GUINSBURG, 2001, p.4). O recorrente estudo da natureza humana é o alicerce de todas as suas teorias e a razão de sofrerem sempre modificações. O conceito de criação da personagem reconhece que todos os seres humanos são indivíduos e, portanto, diferentes entre si; cada personagem carrega peculiaridades as quais devem ser respeitadas e incorporadas pelo ator; é preciso conhecer a visão de mundo da personagem, percebê-la nos enfrentamentos humanos.

Em *A preparação do ator* e *A construção da personagem*, Stanislavski adota recursos da ficção e conta histórias que se desenrolam em dada escola de arte dramática. De um lado, têm-se os alunos-atores, a exemplo de *Kóstia*²³; do outro, o professor - diretor teatral, *Tórtsov*, que诱导 e conduz os atores à verdade cênica, à encarnação da personagem, assimilando-lhes as características físicas e psicológicas. Tanto *Kóstia* quanto *Tórtsov* são personificações de Stanislavski que ora aparece como o iniciante ator, sempre disposto a lançar-se à investigação e ao aprendizado; ora como o já consagrado mestre do Teatro de Arte de Moscou, experimentando o próprio método de ensaio, na figura do diretor teatral.

Tanto em *A preparação do ator* quanto em *A construção da personagem*, Stanislavski distribui seu entendimento de atuação e de personagem em dezesseis capítulos, nos quais conduz o leitor/ator à interiorização e à interpretação a partir de procedimentos que envolvem imaginação, concentração e descontração em cena. O foco está na elaboração da verdade cênica — por meio da imitação, do “se” mágico, do objetivo e do subtexto — como respostas internas às ações observadas e vividas. Para o mestre russo, o ator criador não interpreta, não representa, não finge: ele age de forma verdadeira, acreditando no que faz. “Vestir a personagem” é, assim, viver a vida de outra pessoa com as próprias sensações. Ao mascarar-se em personagem, o ator mobiliza emoções que, despido, jamais traria a público. Esconder-se atrás da máscara não é apenas compor uma imagem persuasiva, mas, sobretudo, ser a personagem em cena.

A caracterização, quando acompanhada de uma verdadeira transposição, é uma grande coisa. E como o ator é chamado a criar uma imagem quando está em cena e não simplesmente a se pavonear perante ao público, ela vem a ser uma necessidade para todos nós. Noutras palavras, todos os atores que são artistas, os criadores de imagens, devem servir-se de caracterizações que os tornem aptos a se *encarnar* nos seus papéis (STANISLAVSKI, 2011, p. 60). (grifo do autor)

É importante notar que o termo “transposição”, registrado por Stanislavski, ultrapassa a ideia de representação, principalmente quando esta se limita à imitação puramente exterior da personagem. Stanislavski, na pessoa de Tórtsov, ao sugerir a caracterização de uma pessoa idosa, chama a atenção aos alunos, para o perigo de seguir a linha do “menor esforço”, vez que as “cópias” não são obras de criação.

É mau seguir essa linha. Seria melhor se você começasse por estudar a natureza da velhice. Isso o esclareceria sobre o que procurar em sua própria natureza [...] Os fatores de moderação tornam-se

²³ Diminutivo de Konstantin adotado, carinhosamente, pela família do dramaturgista.

integralmente ligados às circunstâncias dadas, ao mágico se do enredo de uma peça” (STANISLAVSKI, 2011, 61).

Assim, Stanislavski denuncia o modo falso de atuar, marcado por automatismos, fórmulas repetidas e a supressão da verdade emocional.

5 A CRIAÇÃO DE UM PAPEL: CONSIDERAÇÕES

A criação de um papel terceiro livro da trilogia do sistema Stanislavski, é dedicado à etapa final, a preparação de papéis específicos, a partir da leitura de três textos dramáticos: *A Desgraça de Ter Espírito* (comédia), de Griboyedov; *Otelo* (tragédia), de Shakespeare; e *O Inspetor Geral* (comédia), de Gogol. O autor sustenta que o trabalho de estudo de um papel compreende três momentos: “estudá-lo; estabelecer a vida do papel; e dar-lhe forma” (STANISLAVSKI, 1995, p. 19). As primeiras impressões do texto constituem um período preparatório.

É pelas ideias que sustentam o texto que se inicia “o embrião de uma imagem a ser formada” (STANISLAVSKI, 1995, p. 20): o primeiro contato do ator com a personagem. Para o teatrólogo, as palavras e as ações no teatro não deveriam se dissociar das ideias contidas no texto - o que, nesse estágio inicial, não exige ainda uma leitura aprofundada, tampouco discussão analítica ou memorização das falas. Ele recomenda ao leitor da peça o auxílio de pessoas familiarizadas com a literatura, capazes de orientá-lo a chegar ao cerne da obra, apreendendo-a com sentimento e pensamento.

O leitor deve aprender com pessoas de experiência literária a ir direto ao cerne da obra, à linha fundamental das emoções. Uma pessoa treinada em literatura, que estudou as qualidades básicas das obras literárias, é capaz de apreender instantaneamente a estrutura que levaram o dramaturgo a escrever. **Esta capacidade é muito útil ao ator, desde que não interfira com sua própria capacidade de penetrar na alma da peça com sua própria visão** (STANISLAVSKI, 1987, p. 22) (grifo meu).

No dizer de Rosenfeld, o teatro “é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça [...] O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura” (1993, p.21). Ainda assim, o texto dramático possui uma existência ambígua: é, ao mesmo tempo, literário e teatral. O drama, afinal, constitui um dos gêneros literários já reconhecidos por Aristóteles em *Poética*. E se é a ação que delimita a cena teatral, cabe lembrar que as rubricas não pertencem exclusivamente ao campo da arte cênica. Elas assumem, por vezes, um caráter narrativo, típico do discurso literário. Segundo Antonio Cândido (1968), ainda que desapareçam na encenação, as rubricas permanecem como parte constitutiva do texto teatral, cumprindo a função de orientar tanto a ideia de personagem quanto a formulação da formulação da *mise en scène*.

Prado afirma que há uma série de semelhanças entre o texto narrativo e o texto teatral, e não são raras as adaptações do romance ao palco; mas ressalta que a personagem constitui o ponto de inflexão entre os

dois. No romance, mesmo quando protagonista, a personagem é “apenas um elemento entre vários outros”; já no teatro, ela ocupa o centro do discurso.

No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente totalidade da obra: nada existe a não ser através delas [...] tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator [...] A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade (1968, p. 82).

O mestre russo transita por dois domínios, mas não confunde arte cênica e arte literária. Ao sugerir o conhecimento literário como base para a compreensão do texto teatral e, por consequência, para a concepção e construção da personagem, parte do pressuposto de que a literatura opera essencialmente com a palavra e o teatro, assim como no cinema, transforma essa palavra em ação. Como observa Cândido, o teatro, assim como o cinema, ao contrário da obra literária, não pode “apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz” (1968, p.81).

De acordo com Mendes, o texto dramático, apesar das especificidades, não se dissocia da designação de literário.

O que o texto dramático exibe de forma mais nítida que **outras formas literárias** é uma metáfora cênica construída pelos vários níveis de sua estrutura basicamente verbal: as falas que desenham a personagem e simultaneamente promovem a ação [...] (1983, p. 55) (grifo meu).

Seguindo o pensamento de Guinsburg, o texto é o instrumento que possibilita a interação do ator com a trama teatral e, sobretudo, a noção da personagem.

[...] pode-se manter o “texto” como fator constituinte da representação teatral. Isto porque, independentemente de como foi elaborado e de seu valor específico no conjunto, a disposição das partes no roteiro a ser seguido, a fixação de traços e esboços ou figuras de personagens e a ordenação dos elementos verbais, dialógicos e ambientais, sempre levará a um gênero de estrutura e discurso cênicos que terá, esquemática, ou plenamente, o caráter de “peça”, “texto”, ou coisa equivalente, no contexto do espetáculo [...] Assim é possível afirmar em todos os nexos que, da união entre ator e texto, nasce a personagem, a máscara assumida pelo intérprete (2006, p. 377-8).

Stanislavski traz para o espaço teatral a realidade humana e a complexidade da representação, com o objetivo de alcançar uma verdade cênica. Nesse sentido, aproxima-se do pensamento de Rosenfeld (1993), que associa o “teatro” sobretudo à encenação de um texto dramático e à transformação do ator em personagem. Sua proposta não elimina o chamado “o trabalho de mesa”²⁴, mas o desloca de um lugar puramente analítico para uma vivência prática: já na primeira leitura, ainda que aparentemente despretensiosa, é o improviso que conduz o ator a experienciar o corpo e a ação da personagem.

²⁴ Leitura de texto para construir um saber acerca da dramaturgia, identificando as principais linhas de pensamento do autor ao produzir o conjunto de sua obra (VASCONCELLOS, 2010).

Para Stanislavski, a memorização do texto não deve anteceder a experimentação prática em cena. Antes de decorar as falas, o ator precisa explorar ações e relações que tornem as palavras necessárias, vivas, enraizadas no contexto da personagem. Trata-se do chamado método de ação física, desenvolvido nos últimos anos de vida do teatrólogo. Segundo ele, o trabalho do ator consiste em recriar — a partir do texto — a vida de outra pessoa em todas as suas possíveis variações. O texto é, por assim dizer, um mundo sugerido pelas palavras, ao qual o ator dá vida ao encarnar a personagem. Essa etapa, que compreende o estudo do texto e da personagem, corresponde à fase de elaboração, em que o papel começa a ser esboçado e percebido dentro de uma rede de especulações que culminam na criação.

Stanislavski refere-se, nesse período de estudo, à análise da peça como mais um passo no processo preparatório para a assunção da personagem; é também um meio de mergulhar na peça e apreendê-la em sua totalidade. A palavra “análise”, entretanto, no contexto teatral, assume conotação distinta daquela presente em outras áreas do saber, onde o entusiasmo criador nem sempre se evidencia:

“[...] O papel principal e a iniciativa, em arte, pertencem ao sentimento. Aqui, o papel da mente é apenas auxiliar, subordinado. A análise feita pelo artista é muito diferente da que faz o estudioso ou crítico. Se o resultado de uma análise erudita é o pensamento, o de uma análise artística é o sentimento. A análise do ator é, sobretudo, a de sentimento, e é executado pelo sentimento” (STANISLAVSKI, 1995, p. 24).

Desse modo, a relação entre conhecimento e sentimento — fundamental no processo criador — permite ao ator penetrar no reino do subconsciente. Para Stanislavski, o subconsciente representa nove décimos da vida do indivíduo ou da personagem — sua parte mais valiosa —, cabendo à mente apenas um décimo, destinado a orientar os sentimentos e ativar, conscientemente, a criatividade intuitiva. O sentimento, portanto, torna-se o caminho de acesso ao subconsciente — e é esse o terreno próprio da criação artística.

Segundo Silva (2010), para Stanislavski, a análise da peça caminha junto à da personagem e exige, simultaneamente, um mergulho interior do próprio ator. Ao buscar imagens análogas às do papel que interpreta, ele ativa zonas sensíveis da própria experiência. É nesse ponto de intersecção entre o eu e o outro que emerge o que Stanislavski denomina criatividade inconsciente.

O movimento de interiorização proposto pelo diretor russo parte dos objetivos delineados em cena: é a partir deles que os sentimentos se tornam possíveis. O ator é, por assim dizer, o sopro de vida do papel. Mas é no gesto de investigar as camadas mais íntimas da personagem que acaba por tocar zonas recônditas de si — esse espaço enigmático que Stanislavski chama de “EU”. Na concepção de Mendes:

Interessante é notar o processo de metamorfose ocorrido: o ator investido da máscara que corresponde à sua personagem, empresta-lhe a voz; mas já então não é ele quem fala, e sim a personagem, à custa não apenas de seu corpo, mas de toda sua “persona”, que pode então se revelar como uma espécie de primeira máscara, ou máscara original (MENDES, 1983, p. 29).

Segundo Guinsburg (2001), a revolução promovida por Stanislavski na cena teatral está na vivência natural e na criação orgânica da arte do ator; pôs no palco da *persona*, a pessoa. A personagem não existe apenas quando entra em cena, ou no momento em que tem uma réplica a dar – ela existe antes e depois, materializando a própria continuidade. Representar um papel é ater-se à biografia da personagem, ao comportamento, às circunstâncias da ação. Deste modo, o ator procede como “se” fosse, pois vivencia processo psicológico que desencadeia nele o sentimento real - ou seja, o ator “vive” o acontecimento e respectivas consequências, em vez de contentar-se com a reprodução exterior de um sentimento que não sente.

De acordo com Ferracini, o sistema stanislavskiano não está atrelado nem à estética naturalista, nem à estética realista, já que defende a ideia de que o ator cria a partir de si mesmo:

Na verdade, esse “sistema” proposto por Stanislavski refere-se a um nível pré-expressivo do ator e é independente das escolhas poéticas e/ou estéticas do diretor. [...] Dessa forma, o ator torna- se independente da direção, e também, e principalmente, dos *ismos* que tentam definir as várias estéticas. O ator passa a ser uma potência criadora em si (1999, p. 63).

Mendes reforça o pensamento stanislavskiano. Refere-se à essência da personagem teatral, firmando que mais do que um discurso organizado, segundo lógica que lhe seja inerente, é ícone que condensa uma emoção poética, um julgamento moral e, ao mesmo tempo, um tema. Sob o nome de personagens como Édipo (Sófocles) e Hamlet (Shakespeare) empreendeu-se uma abordagem sobre a trajetória humana, trazendo à cena as vulnerabilidades do ser-pessoa. Assim: “Do ponto de vista semiológico, personagens são, em sua essência, signos poéticos que apresentam semelhança conosco, com a nossa vida, virtudes e defeitos” (MENDES, 1983, p.30).

O ator, ao buscar, por intermédio da “máscara teatral”, o que há de mais profundo da personagem, acaba por adentrar a própria zona abissal, pré-lugar onde tudo parece iniciar e para o qual sempre se retorna; como o ciclo mítico de nascer, morrer e renascer. Já houve quem dissesse que “ler Stanislavski é tomar conhecimento da aventura do homem em busca de si mesmo e do seu semelhante” (SILVEIRA, 1995). Stanislavski busca a verdade cênica a qual consegue representar nos palcos, mas, a cada representação, o teatrólogo encontra novas possibilidades de encenação. O espetáculo, assim como a plateia nunca é o mesmo.

REFERÊNCIAS

BOLESLAVSKI, Richard. A arte do ator as primeiras seis lições. trad. Jacob. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMARGO, Robson Corrêa de; TEIXEIRA, Ana Paula. Spolin e Stanislavski: intersecções no ensino e na prática do teatro. Revista de História e Estudos Culturais. 2010, v.7, a.VII, n.01, p. 01-20.

CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva 1968.

CESCONETTO, Luciana. Stanislavski: precursor da exploração da “interioridade” no Trabalho do Ator. Disponível em:
<<http://www.portalbrace.org/vcongresso/textos/processos/Luciana%20Cesconetto%20%20da%20Silva%20-%20Stanislavski%20precursor%20da%20exploracao%20da%20interioridade%20no%20trabalho%20do%20ator.pdf>>. Acesso em 12 jan. 2025.

CORNELLI, Gabrielli. Platão aprendiz do teatro: a construção dramática da filosofia política de Platão. Revista VIS, Brasília, v. 9, 2010, p. 75-84. Disponível em:
<http://www.ida.umb.br/revistavis/revista%20vis%20v9%20n2.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2022.

DELACY, Monah. Introdução ao Teatro. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003. FERRACINI, Disponível em: <<http://www.unicamp.br/lume>>. Acesso em: 2013.

GONÇALVES, Martim. Prefácio. In: STANISLAVSKI, Konstantin. A preparação do ator. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. p. 9 - 13.

GUINSBURG, Jacob. Pirandello: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999. GUINSBURG, Jacob. Stanislavski, Meierhold & Cia. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, Jacob. Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 1985.

MAGALDI, Sábat. O texto no teatro/Sábat Magaldi. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 111).

MENDES, Cleise Furtado. Drama e desejo: o lugar da catarse na teoria do drama. (Dissertação). Salvador: Mestrado em Letras e Linguística-UFBA, 1983.

MENEZES, Tereza. Ibsen e o Novo Sujeito da Modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Estudos; E/229).

PLATÃO. A República. trad. do grego e notas de Maria Helena Monteiro da Rocha Pereira. 7.ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno. 1930-1980. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIZZO, Eraldo Pera. Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. São Paulo: Senac, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SILVA, Luciana Cesconetto da. Stanislavski - Precursor da Exploração da “Interioridade” no Trabalho do Ator. Université de la Sorbonne Nouvelle. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org>>. Acessado em: 15 jun 2013.

SILVEIRA, Énio. A preparação do ator. In. A preparação do ator. CONSTANTIN, Stanislavsky. 12.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A.,1995.

STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. Trad. Pontes de Paula Lima. 20.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A.,1986.

STANISLAVSKI, Konstantin. A vida na arte. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de teatro. 6 ed. Porto Alegre/RS: L&PM, 2010. (coleção L&PM POCKET; v. 831).