

folhetim30

Folhetim • ISSN 1415-370X

Uma publicação do Teatro do Pequeno Gesto

Revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (Decreto nº 6583/2008)

A transliteração dos nomes russos foi feita por Elena Vássina a partir da tabela de correspondências elaborada pelo curso de Letras Russas da USP.

Capa: Stanislávski por Antonio Sodré Schreiber
Coleção do Instituto do Ator

Editora geral > **Fátima Saadi**

Conselho editorial >

Angela Leite Lopes • Antonio Guedes • Walter Lima Torres

Editor assistente > **Pedro Florim**

Colaboraram nesta edição >

Adolf Shapiro • Alina Dzhamgaryan • Angela Leite Lopes
• **Béatrice Picon-Vallin • Celina Sodré • Cláudia Tatinge Nascimento • Daniel Schenker • Elena Vássina • Fátima Saadi**
• **Marvin Carlson • mundana companhia • Ricardo Gomes**
• **Vanessa Teixeira de Oliveira**

Capa, projeto gráfico e editoração >

Bigodes – Luiz Henrique Sá e Bárbara Emanuel

Produção de imagem > **Pedro Florim**

Revisão > **Paulo Telles**

Agradecimentos >

Kleber Tatinge Nascimento • Marcel Gonnet • Marlene Salgado
• **Valère Novarina • Zsófia Rideg**

Teatro do Pequeno Gesto • www.pequenogesto.com.br
7Letras • www.7letras.com.br

expediente

folhetim 30

7 LETRAS]

folhetim 30 teatro do pequeno gesto

Editorial	5
Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta Béatrice Picon-Vallin	6
“Nenhum manual ou gramática da arte teatral”: alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislávski Elena Vássina	34
Como encarnar demônios Vanessa Teixeira de Oliveira	44
De Stanislávski a Grotowski Ricardo Gomes	62
O teatro e seu avesso Angela Leite Lopes	74
<i>Bauerntheater</i> de David Levine: Stanislávski de cabeça para baixo Marvin Carlson	84
Em foco: Entrevista de Adolf Shapiro à <i>mundana companhia</i>	102
Em foco: Entrevista de Celina Sodré a Daniel Schenker	110

sumário

folhetim 30

O nº 30 de *Folhetim* assinala o início de uma nova fase. A partir de agora a revista passa a ser digital e inaugura um novo design / lay out. A versão em papel desta edição poderá ser adquirida na editora 7Letras, que a imprimirá sob demanda.

Esta edição é dedicada a Stanislávski e traz ensaios que analisam seu legado tanto do ponto de vista histórico quanto estético.

Elena Vássina apresenta o sistema elaborado por Stanislávski como um *work in progress*, um ponto de partida para a criação de uma teoria da arte do ator. Béatrice Picon-Vallin aborda a relação entre Stanislávski e Meyerhold, projetando-a contra o pano de fundo político de sua época e sublinhando os traços marcantes da obra de cada um deles. A partir da análise da representação do demônio pelo pintor Vrúbel, Vanessa Teixeira de Oliveira traz à baila três gerações de criadores, Stanislávski, Meyerhold e Eisenstein, e seu modo de relação com a representação do real. Ricardo Gomes recupera a relação de filiação – e também as tensões – entre Grotowski e Stanislávski. Marvin Carlson e Angela Leite Lopes distinguem, em criações contemporâneas – respectivamente o espetáculo *Bauerntheater* de David Levine e os trabalhos dramaturgicos e cênicos de Valère Novarina –, ecos stanislavskianos.

Na seção *Em foco*, apresentamos duas entrevistas: a primeira realizada pelos atores da **mundana companhia** com o diretor russo Adolf Shapiro, quando da elaboração do espetáculo *Pais e filhos*, em São Paulo. A segunda concedida por Celina Sodré, criadora do Studio Stanislavski, a Daniel Schenker. Em ambas são tematizados os princípios, artísticos e éticos, do mestre russo.

Desejamos a todos boa leitura!

editorial

folhetim 30

Stanislávski e Meyerhold

Solidão e revolta

Béatrice Picon-Vallin
Tradução de Fátima Saadi

Béatrice Picon-Vallin é diretora de pesquisas no CNRS (Centro Nacional de Pesquisa Científica), em Paris e diretora das coleções Arts du spectacle (CNRS), thXX (L'Âge d'Homme, Lausanne) e Mettre en scène (Actes Sud-papiers, Arles). Foi professora de história do teatro no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris entre 1999 e 2008.

Fátima Saadi é tradutora e dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto, no âmbito do qual edita a revista *Folhetim* e a coleção *Folhetim/Ensaíos*.

A história do teatro russo e soviético é cheia de paixão, de furor sanguinário, de exílios: Aleksandr Púchkin foi morto em duelo tramado pelo poder imperial; Evguiéni Vakhtágov morreu prematuramente em decorrência de um câncer; Nikolai Evréinov, Aleksei Granóvski, Mikhail Tchékhov foram exilados, Vsevólod Meyerhold e Lies Kurbás foram fuzilados, Solomon Mikhóels assassinado, Nikolai Érdman proibido de viver em Moscou... E isso vai continuar com o exílio e a destituição de Lúri Liubímov e inúmeras outras “fugas” depois da *perestroika*... Mas se Konstantin Stanislávski pôde morrer em sua cama, o destino de sua obra não deixou de ser trágico. Personalidade magnética, que atraiu tanta gente para perto de si, que foi cercado por um número impressionante de alunos, e que a historiografia oficial do século XXI (constituída pelas equipes que trabalham no Teatro de Arte de Moscou) se empenha em apresentar como o pai absoluto do conjunto do teatro russo, Stanislávski sofreu de solidão e foi vítima de incompreensões. Traído por alunos que divulgam precocemente e mal aquilo que acreditam ter compreendido das pesquisas e do sistema de Stanislávski, o mestre não escapará de ser mumificado pelo culto que se construiu em torno dele nos anos 1930 e pela assimilação ao realismo socialista de sua abordagem do teatro: sua integridade física foi preservada, mas a deturpação de seu legado, com a chancela oficial, matou-o como artista.

“A solidão de Stanislávski”¹ é o título de um vigoroso artigo publicado por V. Meyerhold em 1921, no período do Outubro Teatral, do qual ele foi o líder incontestado. O Teatro de Arte estava sendo veementemente atacado pelos artistas de esquerda, como excrescência burguesa e inútil e

1 In: V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre 1917-1930*, tradução, prefácio e notas de Béatrice Picon-Vallin, nova edição, revista e aumentada, tomo II. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009, p. 85-90.

deveu sua salvação, naquele momento, à intervenção e à defesa do Narkom (equivalente ao ministro da educação) Anatóli Lunatchárski, e, depois, a uma longa turnê pela Europa e pelos Estados Unidos, entre 1922 e 1924. Mas não é disso que Meyerhold trata prioritariamente em seu artigo, mas do isolamento de Stanislávski no interior de seu próprio teatro, solidão que começou cedo. Cada vez mais incompreendido pela trupe do Teatro de Arte que fundou com Vladímír Nemiróvitch-Dántchenko em 1898, decide abrir seu primeiro Estúdio, o Teatro-Estúdio, em 1905, para aprofundar suas pesquisas recolocando-se sempre em questão. A solidão do Stanislávski encenador do Teatro de Arte é também a solidão do pesquisador e do explorador do teatro, em meio a seus alunos e a todos aqueles que conheceu ao longo de sua atividade de encenador-pedagogo, ou simplesmente de pedagogo, entre 1911 e 1938, ano de sua morte, nos múltiplos lugares em que fez experiências, para se apropriar das bases do domínio da cena ou, como ele disse, bem no início, em 1909, de uma “gramática da arte dramática”.

Essa solidão é o reverso de sua busca apaixonada por alunos, na medida em que sua pedagogia é parte integrante de sua concepção da função de encenador. Animado pelo desejo de transformar profundamente o teatro de seu tempo, Stanislávski multiplica adeptos e prosélitos, estimulado também pela vontade de disseminar seu trabalho e cobrir a Rússia com uma rede de filiais do Teatro de Arte. Para isso, ele estimula seus melhores alunos – Evguiéni Vakhtágov e Mikhail Tchékhev – a, por sua vez, se tornarem professores, e autoriza ainda outras pessoas a transmitirem o saber adquirido com ele. Mas, baseados nesses exemplos, numerosos alunos de Stanislávski também divulgarão seus ensinamentos sem sua permissão, num processo que se acelera nos anos 1920 com a teatromania que toma o país

folhetim 30

*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

e com a grande necessidade de instrutores para as miríades de pequenos teatros que são criados em toda parte. Pessoas que tiveram um breve contato com o trabalho de Stanislávski vão anunciar sua palavra, generalizando uma experiência passageira, orientações de momento ou que se destinavam a uma determinada pessoa, em circunstâncias precisas, por exemplo, num ensaio ao qual tiveram oportunidade de assistir – sem que fossem levadas em conta as contradições que existem no pensamento de Stanislávski entre sua imaginação transbordante e a tirania da “verdade da vida”, da “vida viva”² que é preciso colocar em cena; essas pessoas petrificam seu sistema numa etapa determinada de sua evolução. Ora, é sabido que o sistema foi evoluindo e o método de Stanislávski, que começou por um real despotismo em relação aos atores, desembocou, nos anos 1930, na pesquisa de máxima liberdade para atores capazes, idealmente, de trabalhar sem encenador.³ Tomemos o exemplo de Boris Zon, encenador no Teatro do Jovem Espectador de Leningrado: ele tomou conhecimento do sistema por intermédio de um aluno de Vakhtágov – portanto, em terceira mão – e, ao assistir, por volta de 1933, ao trabalho do Estúdio de Ópera de Stanislávski, defrontou-se com uma total revolução: nada de sentimento, de “reviver” (“*perejivánie*”, isto é, o ator sente as mesmas emoções do personagem), mas ações físicas. E Stanislávski, diante de seu espanto, lhe respondeu: “Durante todos estes anos, foi necessário rever tudo e recusar muitas das coisas que antes nos pareciam indiscutíveis.”⁴

2 Expressão redundante utilizada por Stanislávski.

3 Cf. “Trechos de um estenograma de aula...”, 19 de outubro, in: *Stanislávski repetíruet*. Moskva: STD, 1987, p. 53.

4 B. Zon. “Encontros com Stanislávski”, in: K. Stanislávski. *Teatrálhnoe nasliédstvo*. Moskva: Ak. Nauk SSSR, 1955, p. 452.

Os alunos dos alunos são de fato, muito frequentemente, pseudoalunos que, por terem trabalhado por algum tempo em contato carismático com Stanislávski, Vakhtágov ou M. Tchékhev, se arrogam o direito de se tornarem transmissores de seus ensinamentos. São eles que Meyerhold fustiga em 1935:

folhetim 30

*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

Quando vou ao teatro de Stanislávski ver o trabalho de seus pseudoalunos, percebo com frequência que eles não são em nada seus alunos. No Renascimento, chamava-se aluno o autêntico discípulo de um grande mestre: Michelangelo tinha talvez 80 pessoas em seu ateliê, mas seus alunos podem ser contados nos dedos de uma das mãos.⁵

Por meio desses pseudoalunos, o sistema se difunde depois da Revolução como um rastilho de pólvora, apesar dos ataques da esquerda artística; nos estúdios amadores, ele é simplificado, deformado, ridicularizado, desacreditado: “Em todos os bazares teatrais”, escreve o historiador V. Volkenstein, “traficam-se os paramentos de Stanislávski.”⁶ Horrorizado com o que fazem aqueles que dizem aplicar seu método, tornando-o, na verdade, irreconhecível, Stanislávski precisa se demarcar deles. Seu método, espécie de bússola inventada para se livrar do diletantismo no teatro caiu nas mãos de diletantes.

5 V. Meyerhold. “Entretien avec des metteurs en scène de province,” 11 de janeiro de 1935, in: *Écrits sur le théâtre 1936-1940*, tomo IV, tradução, prefácio e notas de B. Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992, p. 25.

6 V. Volkenstein. *Stanislávski*. Moskva: Sipovnik, 1922, p. 87.

Não apenas se ensina o sistema, mas surgem publicações a respeito, antes mesmo de Stanislávski, que toma muitas notas, se decidir a entregar seus manuscritos a um editor. Em 1918, por exemplo, Stanislávski está com um texto pronto, mas recua, retarda o momento da publicação,⁷ o momento em que o impresso fixa por longo tempo um saber cuja característica é estar em perpétua evolução. Ele se interroga, aliás, diante de Serafima Bírman e Evguiéni Vakhtángov, em junho de 1918, a respeito da legitimidade de escrever. Outros se questionam bem menos. Valentin Smychliáiev, membro do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte desde 1915, publica, nas edições do Proletkult e tendo como público preferencial os estúdios e os clubes de operários, *Técnica de elaboração do espetáculo*, que teve duas edições, a primeira em 1921,⁸ a segunda em 1922 (ao todo, cinco mil exemplares). Nesse livro, cuja primeira edição praticamente não faz referência explícita a Stanislávski, apesar de ser nele totalmente inspirado, não há nenhuma teoria de conjunto; em seu lugar, certo número de receitas apresentadas em 23 curtos capítulos, repletos de exemplos concretos e de quadros-modelo. Baseado no sistema, esse livro, que lhe atribui um verniz coletivista, suprimindo-lhe tanto o élfã quanto as perspectivas, o empobrece e o reduz, torna-o absurdo pela trituração excessivamente analítica que propõe para a análise do texto e para o trabalho do ator. Ele utiliza a terminologia de Stanislávski e a divulga sem explicá-la. Stanislávski o condena sem atenuantes: “Ele se revela um mau aluno, péssimo mesmo. Deformou minhas

7 Cf. N. Efros. *K. Stanislávski. Ópyt kharakterístiki*. Petersburg: Hud. Svetozar, 1918, p. 116.

8 *Tiékhnika obrabótki spektákliá*. Ijevsk. Izd. Ijévskogo Proletkúlhta, 1921.

ideias. Tudo o que ele escreveu está errado.”⁹

Mas Mikhail Tchékhev fez a mesma coisa. Ele cedeu, antes de Stanislávski, ao demônio da escrita. Em 1919, publica em *Gorn*, a revista do Proletkult, dois longos artigos: o primeiro, “Sobre o sistema de Stanislávski”, o segundo, “O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o sistema de Stanislávski”, oferecendo um conjunto de definições e indicando uma série de exercícios práticos para o trabalho do aluno no tocante à atenção e aos objetivos. Não é nem um resumo teórico nem um verdadeiro guia prático e, apesar de suas precauções, Tchékhev também dá uma visão truncada e, portanto, falsa, do sistema, cujo caráter científico ele sublinha,¹⁰ mas cuja utilização ele paradoxalmente limita apenas aos atores de talento que já possuam algo que possa ser sistematizado. Esses números da revista *Gorn* estão nos arquivos de Stanislávski e as inúmeras anotações à margem dos artigos de Tchékhev são um tema de pesquisa apaixonante... No mesmo ano, E. Vakhtágov reage contra esse fenômeno e assina um artigo furioso intitulado “Aos que escrevem sobre o sistema de Stanislávski”.¹¹ Para ele, o sistema não é um apanhado de regras. E acrescenta: “Não se pode aprender num livro a escrever versos, pilotar um avião, educar em si as qualidades necessárias a um ator e muito menos a ensinar a arte cênica.”

Chega-se então a esta contradição, eu diria mesmo, a este absurdo: antes de 1926, ano da publicação, em russo, de *Minha vida na arte*, o sistema foi difundido por meio de publicações de outros que não o seu autor; foi resumido antes

folhetim 30

*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

9 K. Stanislávski. “A respeito do livro de V. Smychliáiev”, in: *Sobránie sotchiniéni v 8 tomakh*. Moskva: Iskusstvo, tomo VI, 1959, p. 114-115.

10 M. Tchékhev. “Sobre o sistema de Stanislávski”, in: *Gorn*, 1919, n. 2-3, p. 81.

11 In: *Viéstnik teatra*, TEO, 1919, 23 de março.

de existir como totalidade, se é que essa totalidade pode existir fora de um pensamento utópico, e foi criticado, a partir desses textos, antes de ser conhecido de modo objetivo!

Além do mais, os discípulos – e, antes dos demais, Vakhtágov, o mais devotado, aquele que demonstrava mais fé na religião stanislavskiana celebrada durante a década de 1910 – vão progressivamente se afastando. Em primeiro lugar, o que Stanislávski lhes ensinou é transformado por eles segundo sua própria perspectiva criativa e assim eles o transmitem, o que, aliás, segundo Volkenstein, é a única maneira de ensinar o que foi assimilado. Stanislávski reconhece que isso é um direito deles. Assim, M. Tchékhov não constrangerá jamais seu ator a “extrair de si sentimentos pessoais”. É, diz ele, “difícil, torturante, não é nem belo, nem profundo”. Mas a crítica dos discípulos pode ir além, tornar-se feroz, chegar até a negação. Em 1921, em anotações feitas no Sanatório de Todos os Santos, em Moscou, e que só foram publicadas na URSS em 1988, Vakhtágov afirma que “O teatro de Stanislávski já está morto e, graças a Deus, não renascerá nunca mais”.¹² Nessas notas iconoclastas, ele apresenta Stanislávski como um encenador banal, naturalista, burguês, bom para o museu, e fala de “seus esforços desesperados para se subtrair à sua influência.”

Nos anos 1930, a solidão de Stanislávski se torna ainda mais concreta, em função de seu estado de saúde e da reclusão à qual seus médicos o condenam, trancando-o em sua mansão, privando-o tanto de ar como de espetáculos. Depois de sua morte, em 1939, Meyerhold criticará veementemente esse tratamento, garantindo que se os doutores tivessem deixado Stanislávski sair, ele ainda estaria vivo. Por outro lado, paralisados pelo culto que pouco a pouco foi se

folhetim 30

Béatrice Picon-Vallin

12 Cf., para a primeira tradução francesa, a revista *Théâtre en Europe*, 1988, n. 18, p. 56-58.

instaurando em volta do nome do mestre, os alunos chegam a outro estágio da traição, a seu grau zero, que é a conservação medrosa da obra dele. Também a esse respeito, Meyerhold, pouco antes de ser preso, dá sua opinião e critica, na Ópera Stanislávski (para a qual havia sido convidado depois que seu teatro foi fechado), aqueles que pretendem congelar Stanislávski, transformar seus princípios em *dogmas*, prender-se à letra do legado e esconder-se, na qualidade de alunos, para não ter que assumir suas responsabilidades, para não ter que decidir com a segurança que caracteriza o verdadeiro criador.¹³

É preciso ter em mente todas essas deformações engendradas pela circulação, pela transmissão das ideias de Stanislávski, não só na URSS, mas também nos EUA e na Europa, onde múltiplas versões truncadas, deformadas de suas obras vão se espalhar a partir de versões em inglês, e não a partir do russo, mas isso é uma outra história... É importante lembrar ainda a esterilização de sua obra produzida sob Stalin. Citei aqui apenas alguns casos, seria necessário acrescentar o nome de Fiódor Komissarjévski que, em *A arte do ator e a teoria de Stanislávski* descreve, em 1916, o sistema como um “naturalismo psicológico”¹⁴ (em 1913, o próprio Stanislávski falava de “*duchévny naturalism*” ou “naturalismo da alma”). Nas margens do livro, o acusado anota raivosamente seus desmentidos: “Komissarjévski não entendeu nada. São mentiras e calúnias pelas quais seria necessário “abrir contra ele um processo”.¹⁵

13 Cf. V. Meyerhold. “Interventions à l’Opéra d’État Stanislavski”, 4 abr. 1939, in: *Écrits sur le théâtre 1936-1940*, tomo IV, *op. cit.*, p. 271-276.

14 *Tvórtchestvo aktiora i teóriia Stanislávskogo*. Petrograd: Svobodnoe Iskusstvo, 1917.

15 Cf. I. Vinográdskaia, *Jizn i tvórtchestvo Stanislávskogo v 3 t.* Moskva: VTO, 1973. Tomo 3, p. 93.

Por sua amplitude e por suas contradições, pelo fato de ser inseparável de uma prática efêmera e cambiante e também por seus fracassos, a obra de Stanislávski divide encenadores (V. Sakhnóvski, A. Taírov) e críticos (N. Éfros, V. Volkenstein) que avaliam em seus artigos ou livros a obra de Stanislávski. Alguns deles a confinam em um dos estágios de seu desenvolvimento, outros a valorizam em suas potencialidades, considerando o caminho de Stanislávski mais do que os resultados. Stanislávski parece ter consciência de que é prisioneiro de sua terminologia, e que há, desde antes de 1922, problemas de vocabulário que prejudicam a divulgação clara de seus resultados.¹⁶ V. Volkenstein observa, em sua obra *Stanislávski*,¹⁷ publicada em 1922 (e reeditada em 1927), que toda prudência é pouca na pedagogia do “sistema”. Prudência com a qual a época de Stalin e depois a de Bréjnev não se preocuparão nem um pouco, fazendo da obra aberta uma doutrina cuja escória está longe de ser eliminada, mesmo se pesquisadores como Maria Knébel e depois Anatóli Vassíliev trabalharam com eficiência para devolver-lhe o viço.

Remontando às fontes represadas pela lama do stalinismo, são as relações Stanislávski-Meyerhold que vamos tentar interrogar, porque é aí que se encontra, na minha opinião, um dos nós da história do teatro moderno e a resposta à questão paradoxal da solidão de Stanislávski. Com efeito, sabe-se que em 1938 aconteceram vários

16 Em “A respeito do livro de V. Smychliáiev”, artigo citado, p. 115, Stanislávski fala de sua “terminologia pouco feliz que, paulatinamente, ele tenta corrigir”.

17 Cf. *supra*, nota 6.

encontros entre os dois artistas, Stanislávski e Meyerhold: trancados numa sala, sem testemunhas, conversam, enfim, no ocaso da vida, a respeito de tudo o que os preocupa, sem que nada desses encontros tenha transpirado. Força, loucura, cegueira desses dois homens? Força, loucura, cegueira do teatro? De todo modo, a troca aconteceu, mítica, nesses encontros finais, em pleno recrudescimento do terror stalinista. Mas ela permanece misteriosa. Pode-se, entretanto, tentar esclarecê-la pela análise da história das relações entre ambos. Talvez o teor dessas conversas esclareça o “mistério Stanislávski” do qual fala o crítico Pável Márkov em um artigo de 1921.¹⁸

A história das relações entre essas duas grandes figuras da encenação moderna, tanto russa quanto europeia, entre essas duas personalidades arquetípicas que tudo ou quase tudo opõe, é longa e complicada. Apresentarei aqui apenas algumas rotas e propostas de leitura. Começemos por alguns marcos históricos, no intuito de esboçar o roteiro de um diálogo entre o mestre e o aluno, que durará até o fim da vida deles. Em 1902, o ator Vsevólod Meyerhold, uma das mais brilhantes personalidades do Teatro de Arte, que ele integrava desde sua fundação, quatro anos antes, deixa Stanislávski para fundar sua própria trupe. Depois de ter, de início, retomado as encenações de Stanislávski, retrabalhando-as segundo seu próprio modelo, Meyerhold segue seu caminho, rejeitando o naturalismo psicológico e dando atenção ao aspecto plástico do espetáculo, às linhas, aos movimentos, às cores capazes de sugerir, de revelar o interior, o invisível. Em 1905, Stanislávski o chama de volta para que colabore na busca de soluções para a crise de impotência que acomete o Teatro de Arte às voltas com o

folhetim 30

*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

18 P. Márkov, “A respeito de Stanislávski”, in: *Masterstvo teatra*, n. 1, *Vriémennik Kámemogo Teatra*, 1922, p. 95.

repertório simbolista. Eles criam juntos o primeiro laboratório teatral da Rússia, o Teatro-Estúdio. Em seguida, fundarão outros, cada qual por seu lado. No Teatro-Estúdio a ruptura logo sobrevém. Stanislávski não aceita as soluções de Meyerhold para *A morte de Tintagiles*, de Maeterlinck. É verdade que os atores estavam muito pouco preparados para todas as novas tarefas plásticas, corporais e vocais que lhes são impostas pelo que Meyerhold vai denominar de “teatro da convenção”:¹⁹ um teatro não ilusionista no qual não se trata de fazer entrar a vida, mas de submetê-la a uma transformação artística, considerando-se o espectador, ativo, como o “quarto criador”.

Eles só voltarão a trabalhar juntos em março de 1938, em circunstâncias trágicas. Stanislávski convida Meyerhold, proscrito e cujo teatro havia sido fechado por um decreto de Stalin de 8 de janeiro desse ano, para o Teatro de Ópera Stanislávski. Mas, ao longo das três décadas anteriores, cada um acompanha o outro mais ou menos de perto, e a Revolução que os lança brutalmente em campos opostos, um no teatro engajado, outro no teatro apolítico, não é capaz de separá-los totalmente. Meyerhold toma o cuidado de sempre distinguir Stanislávski do Teatro de Arte, que ele critica com a máxima violência. Em julho de 1921, quando ressoam os ataques do Outubro Teatral execrando o Teatro de Arte, Meyerhold manifesta seu respeito por Stanislávski por ocasião de um debate público que o opõe a Taírov. A notícia não é publicada nos jornais de Moscou, onde teria causado escândalo, mas aparece nos jornais da província. Meyerhold faz um apanhado de vinte anos de história do teatro russo e nele não concede

19 Cf. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre 1891-1917*, tradução, prefácio e notas B. Picon-Vallin, nova edição, revista e aumentada, tomo I. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2001, p. 112-117.

nenhum papel a Taírov, mal o cita, reservando a parte do leão a um monumental Stanislávski: “Não há nada ou praticamente nada, na atualidade de nosso mundo teatral russo, que não esteja, de um modo ou de outro, ligado a Stanislávski, que estudou a ciência da encenação”.²⁰

Em 1936, num contexto político diferente, durante a ofensiva contra o formalismo, cujo alvo principal é Meyerhold, este reitera o que havia dito em 1921. Em sua conferência “Meyerhold contra o meyerholdismo”, defende o compositor Dmítri Chostakóvitch que o *Pravda* tinha acabado de atacar, sustenta a forma em arte, na medida em que ela se liga de modo indissolúvel ao conteúdo, e fustiga seus epígonos, porque suas pesquisas, reproduzidas e deformadas, sofrem sorte idêntica às de Stanislávski. E afirma dever tudo o que fez de grande a “seu mestre excepcional”. E reitera que, se algum dia ele não tivesse mais nada, teria sempre “as leis necessárias, as regras necessárias recebidas de Stanislávski e nunca profanadas.”²¹

Que leis são essas? A observação minuciosa da realidade, a ética de um teatro não comercial que Meyerhold concretiza nas longas turnês realizadas a cada ano pelas províncias russas, o questionamento e a experimentação como comportamento de base do encenador, a busca da verdade em cena segundo as fórmulas de Púchkin, sobre as quais tanto Stanislávski quanto Meyerhold se apoiam, interpretando-as, entretanto, de formas diferentes, do mesmo modo que, para ambos, Fiódor Chaliápin e Mikhail Tchékhov representam modelos de ator, modelos para os quais os dois se inclinam por meios diferentes. Eu acrescentaria enfim que,

folhetim 30

*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

20 Cf. Moskvic. “Meyerhold sobre Stanislávski”, in: NÓVYI PUT, Riga, 2 ago. 1921, n. 148, citado por A. Fevrálski, “Stanislávski i Meyerhold”, in: *Tarússkie stranítssi*, Kaluga, 1961, p. 289.

21 “Meyerhold contre le meyerholdisme”, in: *Écrits sur le théâtre 1936-1940*, tomo IV, *op. cit.*, p. 43.

no Teatro de Arte, em 1901, Stanislávski dirige Meyerhold, intérprete de Tussenbach em *As três irmãs*, segundo princípios que já são os das ações físicas. Em 1936, Meyerhold rememora, diante de seus atores, um momento no qual ele não conseguia exprimir o frêmito que lhe estava sendo pedido; Stanislávski o fez então desenvolver uma garrafa e, a partir dos movimentos de seu corpo, das tensões implicadas por essa ação, algo brotou, semelhante ao sentimento buscado, que não era o sentimento, mas podia ser percebido como tal pelos observadores.²² A atuação do exterior para o interior, que caracteriza a pesquisa meyerholdiana, lhe foi de alguma forma revelada por Stanislávski, mesmo se, entre as soluções que experimentava, Stanislávski tenha optado, na época, pela via contrária. No entanto, ele voltará a esse tipo de atuação em vários momentos de sua carreira, antes de fazer a respeito uma investigação sistemática entre 1935 e 1938.

De 1902 a 1938, pode-se notar entre Stanislávski e Meyerhold pontos precisos de acordo ou desacordo, com um interesse vivamente marcado de Stanislávski por Meyerhold por volta dos anos 1924-1926. Em 1904, Meyerhold ataca ponto por ponto a interpretação realista, analítica, fatia de vida por fatia de vida, que Stanislávski fez de *O jardim das cerejeiras*. Meyerhold enfatiza a composição musical da peça numa carta célebre que escreveu a Anton Tchekhov.²³ Em 1913, Stanislávski condena o trabalho de Meyerhold, seus atores mentirosos, seu teatro de manequins. Nos anos 1920, Meyerhold critica o *Caim* de Byron encenado por Stanislávski (1920), mas solicita sua opinião e o convida repetidamente

22 Cf. "Répétitions de Boris Godounov", 28 nov. 1936, in: *Écrits sur le théâtre 1936-1940*, tomo IV, *op. cit.*, p. 132.

23 "Lettre à Anton Tchekhov, 8 mai 1904", in: *Écrits sur le théâtre 1874-1917*, tomo 1, *op. cit.*, p. 62.

para seus espetáculos: *Mistério-Bufo*, depois de sua volta dos EUA, *D.E.*, *A floresta*, *O cornudo magnífico*. Depois que Meyerhold veio ao Teatro de Arte para assistir ao espetáculo *A desgraça de ter espírito*, Stanislávski assiste em 1925 ao *Mandato* e exclama a respeito do terceiro ato: “Meyerhold conseguiu aquilo com que eu sonho”.²⁴ A presença excepcional de Stanislávski no GosTIM não passou despercebida e, naquela noite, o espetáculo foi duplo: no palco e na plateia, onde o público acompanhou o tempo todo suas reações... E se Stanislávski viu poucas das encenações de Meyerhold, pedia, no entanto, que as descrevessem para ele, como fez, durante um dia inteiro, com o assistente de Meyerhold, que teve que contar em detalhes *A dama de espadas*, ópera de Tchaikóvski, que Meyerhold havia montado, de forma radical no MALEGOT de Leningrado (1935).

Em 1926, Stanislávski reconhece a importância do trabalho realizado por Meyerhold sobre o espaço cênico, sua abertura, a união com a plateia, a simplificação do cenário pelo uso de biombos, a força da iluminação bem focada, em meio a uma semiobscuridade, inovações que conduzem à “destruição de uma vez por todas da moldura da cena que atrapalha o encenador e o ator em algumas encenações intimistas”.²⁵ Quanto a Meyerhold, no momento de apresentar, em janeiro de 1926, o ensaio geral de *Urra, China!*, de S. Tretiakov, montado por um de seus assistentes, V. Fiódorov, ele faz inopinada e publicamente, em seu próprio teatro, elogios ao *Coração ardente* de Ostróvski, cuja estreia acabara de acontecer no Teatro de Arte e que era como que uma resposta à sua *Floresta*. E correu naquele

folhetim 30

Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta

24 Cf. P. Márkov. “Sobre Stanislávski”, in: *Teatr*, Moskva, 1962, n. 1.

25 Cf. C. Stanislavski. *Ma vie dans l'art*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1980, p. 484-485. Trata-se de um trecho acrescentado em 1926 para a edição russa. A edição americana foi publicada em 1924.

ano um boato: Meyerhold faria uma encenação no Teatro de Arte... Entretanto, em 1932, ele criticará *As almas mortas*, e, em 1936, *Molière* – obras respectivamente adaptada e escrita por M. Bulgákov, que jamais o perdoará por isso. E mais: Meyerhold implorou a Stanislávski que fosse ver em 1935 seu trabalho com três farsas curtas de Tchékhov ou que permitisse que o espetáculo fosse mostrado no teatro de sua casa!²⁶ Mas Stanislávski não foi...

Fora essas opiniões que cada um expressa a respeito do trabalho do outro, algumas tentativas concretas de aproximação acontecem a partir de 1924: por exemplo, um projeto para transformar o Terceiro Estúdio do Teatro de Arte em uma plataforma de colaboração entre Stanislávski e Meyerhold que ali ensaiava, na época, *Boris Godunov*, de Púchkin, com os atores formados por Vakhtágov. As tratativas acontecem por intermédio do ator Boris Zakhava.²⁷ A iniciativa é, sem dúvida, prematura e mesmo se ela parece tentar Stanislávski no tocante ao trabalho, ele a recusa. Porque esse tipo de colaboração-aproximação com Meyerhold, mesmo num plano experimental, equivaleria a uma ruptura declarada com Nemiróvitch-Dántchenko, com o qual ele faz questão de preservar a concórdia para “salvar” o Teatro de Arte. “Salvar o Teatro de Arte”: refrão angustiado que, de 1898 até hoje, acompanha a longa existência desse Teatro cuja história aparece, aliás, ao analista atento como uma sequência de crises e de resgates que são tanto da ordem do milagre quanto da ordem dos conchavos.²⁸

26 “Lettre à Stanislavski”, 25 mar. 1935, in: *Écrits sur le théâtre 1930-1935*, tradução, prefácio e notas de B. Picon-Vallin, tomo 3, nova edição revista e aumentada, no prelo.

27 Cf. Meyerhold. *Écrits sur le théâtre 1917-1930*, tomo II, *op. cit.*, p. 376.

28 Cf. A. Smeliánski. “O que significa Teatro de Arte?!” in: *Soviétskaja kultura*, p. 4, 27 out. 1988.

Mas a necessidade de intercâmbio é real: nos anos 1930, Meyerhold vai assistir aos atores do Teatro de Arte (ele admira Moskvín) e eles também vêm aos espetáculos de Meyerhold, assistem aos ensaios públicos e alguns como Hmeliov gostariam de trabalhar com Meyerhold. Enfim, em 1931-1932 os dois encenadores se dedicam ao mesmo tempo à segunda peça de N. Érdman, *O suicidado*. Meyerhold fala de uma competição socialista entre o GosTIM e o Teatro de Arte a respeito desse espetáculo, mas *O suicidado* será proibido e a competição, por mais socialista que seja, não vai adiante.

Numa intervenção de dezembro de 1933, intitulada “Ideologia e tecnologia no teatro”, Meyerhold se alegra com o fato de que o TRAM (Teatro da Juventude Operária) que, até ali, tinha seguido com tal ardor a escola meyerholdiana, que chegava às vezes a desfigurar seus princípios, tenha convidado alguns atores stanislavskianos porque, diz ele: “é uma coisa muito boa que os integrantes do TRAM tenham sentido necessidade de examinar o que é, na prática, o sistema de Stanislávski em lugar de se contentar com aproximações.” Mas, acrescenta, “o sistema é uma coisa e o homem que ensina esse sistema é outra”,²⁹ chamando a atenção para possíveis deformações. E se reconhece que Stanislávski soube se afastar do naturalismo de sua primeira fase, da fotografia da vida, Meyerhold sublinha, comparando os dois métodos, o seu e o de Stanislávski: “Embora realistas, somos diferentes”. E Meyerhold oferece sua própria fórmula: “realismo poderoso”, “realismo sobre a base da convenção”.³⁰ Ele, aliás, já havia utilizado em outro momento a expressão “realismo musical” e corrigido o termo

folhetim 30

*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

29 Cf. “Idéologie et technologie au théâtre”, dez. 1933, in: *Écrits sur le théâtre 1930-1936*, tradução, prefácio e notas de B. Picon-Vallin, tomo III. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1980, p. 138 e 147.

30 “Idéologie et technologie au théâtre” (dez. 1933), *idem*, p. 142-143.

“naturalismo” acrescentando-lhe o prefixo *svierkh* (super): “supernaturalismo”.³¹ Nunca Stanislávski, que apreciava muito esse prefixo, a ponto de aplicá-lo a vários conceitos relativos à atuação (*svierkhsoznánie*: supraconsciente, *svierkhfantázia*: superimaginação, *svierkhzadátcha*: superobjetivo), o teria utilizado com um termo que se relacionasse ao estilo de encenação. Basta comparar o tratamento dado ao material de Gógol pelos dois encenadores em *O inspetor geral* (1926) e *As almas mortas* (1932). No primeiro caso, estamos diante de uma encenação metafórica e anti-ilusionista, que amplia *O inspetor geral*, por meio de poderosas imagens visuais e sonoras, projetando-o em direção à obra de Gógol como um todo e à própria figura de Gógol, enquanto que, no segundo caso, o espetáculo busca criar a ilusão da vida em cena: não se encontram em *As almas mortas* do Teatro de Arte as especificidades da escrita gogoliana, essa “gogoliana” da qual fala o poeta A. Biély, grande conhecedor da obra de Gógol.

Apesar do interesse, do respeito, da aproximação voluntária em meados dos anos 1920 e nos anos 1930 (em que outros fatores, políticos, no caso, complicam a análise), as diferenças entre os dois homens continuam a ser radicais: um é humanista, tem fé, possui uma cultura pictórica e literária limitada ao século XIX; o outro é utopista, versado no romantismo alemão e no simbolismo russo, muito bom músico, violinista, e dono de uma imensa cultura plástica e musical, tanto clássica quanto contemporânea. As estéticas de seus espetáculos são inconciliáveis, e vou me deter aqui em alguns traços particulares que os opõem em sua prática teatral.

31 A primeira expressão foi utilizada em 1927 a respeito da encenação de *O inspetor geral*. Cf. *Écrits sur le théâtre 1917-1930*, tomo II, *op. cit.*, p. 268. A segunda é utilizada em 1931, cf. “A Alemanha. Entrevista com Meyerhold”, in: *Tvórtcheskoe nasliédie V. Meyerholda*. Moskva: VTO, 1978, p. 80.

O público: é como se Stanislávski tivesse medo dele,³² construindo uma quarta parede entre a cena e o despenhadeiro que é a plateia, instando os espectadores a não aplaudir, protegendo a fragilidade do ator da violência de suas reações. Ao contrário, Meyerhold tem curiosidade a respeito da plateia, desejo de conhecer a atividade do público, que faz parte do espetáculo, no qual se integra organicamente; Meyerhold incita o público a reagir, mesmo que a desordem se instale e a plateia acabe dividida em facções opostas. Em 1936, imagina o público no papel de um coro antigo destinado a criticar o espetáculo durante o seu desenrolar. O público é definido como a “grande caixa de ressonância do espetáculo”, e conta-se que Meyerhold, em seu teatro, em vez de dirigir o olhar para o palco, assistia, das coxias, ao espetáculo da plateia, interessado em avaliar a eficácia dos seus atores na construção das emoções do público.

A cena: para Stanislávski, ela é um lugar cuja autenticidade é criada à imagem dos lugares da vida (“da vida viva”, expressão que gostava de utilizar). Ele procura oferecer dela a exposição mais clara, acessível e detalhada possível, com o objetivo de suscitar a identificação e de criar a ilusão. Para Meyerhold, a cena é o lugar do artifício, ela tem suas regras e a criação teatral faz a observação rigorosa e precisa passar pela mediação das artes plásticas e musicais. Em vez de convencer, essa cena deve evocar, sugerir, comunicar ao espectador uma energia física ou psíquica, deve tocá-lo, provocar nele o espanto, propor-lhe questões, até mesmo enigmas.

folhetim 30

*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

32 A. Smeliánski em intervenção no Colóquio sobre Stanislávski organizado pelo Théâtre National de Chaillot e por Antoine Vitez, nos dias 5 e 6 de outubro de 1988, mostrou que esse medo se originara em experiências teatrais de adolescência.

O ator: durante os ensaios, Stanislávski manifesta sua satisfação dizendo: “*Viériu*” (“Acredito”). Meyerhold a exprime por um forte “*Khorochó*” (“Bom.”). Dirigido por Stanislávski, o ator deve, quer se trate de memória afetiva, de sentimentos pessoais ou de ações físicas, dominar todo o arsenal dos “métodos técnicos de criação acessíveis à consciência para tocar nos labirintos secretos do supraconsciente no qual repousa a inspiração”.³³ O ator meyerholdiano, bem treinado fisicamente pela biomecânica, pensa cada movimento de seu corpo em vista de uma expressividade máxima e dos efeitos a serem produzidos sobre o público, de acordo com os jogos de cena que o encenador construiu para ele. Um vive em cena numa continuidade natural, dada pela imagem da “atuação como um movimento sobre trilhos”,³⁴ o outro se serve das descobertas da neurociência da época (I. Pávlov, William James), constrói seu papel em facetas que ele exibe alternadamente, como advogado ou procurador de seu personagem.

O texto: mesmo analítica, a aproximação stanislavskiana do texto visa a um desenvolvimento contínuo da psicologia dos personagens. Meyerhold, ao contrário, procede a uma decupagem do texto e a uma montagem em fragmentos contrastados.

O espaço cênico: Stanislávski teme a tirania do cenógrafo e condena suas próprias experiências de teatro simbolista na medida em que elas privaram o ator de um chão real onde viver em cena. No limite, ele gostaria que o cenógrafo não fosse convocado a não ser no fim dos ensaios e que se adaptasse à forma interior criada pelo trabalho do

33 Cf. C. Stanislavski. *Ma vie dans l'art*, op. cit., p. 49.

34 V. Volkenstein. *Stanislávski*. Moskva: Chipóvnik, 1922, p. 18.

ator.³⁵ Os problemas relativos ao espaço são, ao contrário, prioritários para Meyerhold. O cenário, o dispositivo cênico, a construção são concebidos de tal modo que, por seus planos ou volumes, por suas formas, suas dimensões, pelas dificuldades que apresentam ao ator e que este deve superar, colaboram com o desenvolvimento de sua atuação de maneira muito expressiva e eficaz, sob as melhores condições psicológicas.

Se um desenho visual linear, plano, parece predominar na obra de Stanislávski, em Meyerhold encontramos uma vontade (que lhe vem das artes plásticas contemporâneas e do cinema) de verticalizar, levantar, inchar e até mesmo, segundo sua expressão, “empinar” a cena (variações sobre as escadas). Enfim, se Stanislávski utiliza a metáfora em sua direção de atores, esta constitui a própria estrutura do pensamento do encenador Meyerhold. Um exemplo basta: quando, depois da morte de Stanislávski, Meyerhold conclui o *Rigoletto* (1938-39) iniciado pelo velho mestre, dá às indicações de Stanislávski para o fim do ato III uma solução cênica muito vigorosa. Em vez de exprimir de modo cotidiano, por meio do furor dos bufões acólitos de Rigoletto, a “revolta verdadeira” que, segundo Stanislávski, deve caracterizar essa cena, Meyerhold a expressa por uma dança, a dança dos bufões, montada por Zlóbin, seu melhor biomecânico, que Stanislávski havia chamado à sua casa já em 1933. E, sobretudo, ele a expressa por um único gesto concentrado. De pé, ao lado da cortina dourada, Rigoletto acaba de cantar seu papel: no lá bemol, ele pega a borda do pesado tecido, e o puxa correndo em direção às coxias. Com um estalido, a rica cortina se rasga segundo uma linha oblíqua, e o

folhetim 30

*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

35 B. Zingerman. “Depois da leitura do livro”, in: *Stanislávski repetíruet*. Moskva: STD, 1987, p. 587.

deslizar dessa cauda improvisada prolonga sua enraivecida desapareição.³⁶ É preciso, claro, enfatizar que Stanislávski afirmou, em diversas ocasiões: “O único encenador que eu conheço é Meyerhold.”³⁷

Cada um, de fato, estabelece pontes, aberturas em direção ao outro. Pelo jogo com as facetas, pela montagem, pela distância, o ator meyerholdiano nunca se perde nem se esquece de si mesmo no personagem. Mas Meyerhold sublinha em 1933 os limites do “reviver” no pensamento stanislavskiano, e, analisando a atuação irônica de Moskvín em *As almas mortas*, considera que ser advogado ou procurador de seu personagem não está em contradição com o sistema de Stanislávski.³⁸ A intervenção do encenador no interior do texto de um autor, justificada no trabalho de Meyerhold pelo imperativo social, pela reflexão sobre a censura, pela vontade de montar não uma peça isolada, mas as obras completas do autor em questão, não caracteriza apenas o encenador revolucionário. Ela assume outras formas na obra de Stanislávski. Basta pensar nos conflitos que o opõem a Bulgákov ao longo dos ensaios de *Molière* e nas indicações que dá ao escritor para que reescreva seu texto. Quanto à criação de um espaço cênico totalmente reestruturado sem recurso à pintura, Stanislávski reconhece sem rodeios a contribuição de Meyerhold, única em sua audácia e em sua simplicidade.

Então: antítese ou complementaridade? Em 1935, Meyerhold declara:

36 P. Rumiántsev. “Na Ópera Stanislávski”, in: *Vstriétchi s Meyerholdom*. Moskva, VTO, 1967, p. 599.

37 Idem, p. 593, G. Kristi. “Stanislávski e Meyerhold”, in: *Oktiabr’*, n. 3, p. 183, 1963.

38 Cf. arquivos do Museu do Teatro de Arte, citado por K. Rudnítski, *Rejissior Meyerhold*. Moskva: Nauka, 1969, p. 487.

Não se deve dizer que Meyerhold e Stanislávski são antípodas, que são contrários absolutos. É falso porque o itinerário de Stanislávski implicou numa série de evoluções, porque, como sábio e grande artista de nosso tempo, ele acolheu as mais diversas influências e esteve atento a tudo. No estrangeiro, para onde viajou, observou muitos teatros com um olhar penetrante [...] Stanislávski mudou com frequência, modificou suas concepções, suas formulações e eu, por meu lado, fiz outro tanto [...] A arte é magnífica porque, a cada etapa, nós nos surpreendemos em posição de aprendizes. [...] Situar-nos nos antípodas um do outro seria um ponto de vista limitado. Nem Meyerhold nem Stanislávski são algo de acabado, eles mudam constantemente.³⁹

Contrários absolutos, não, mas, de todo modo, contrários...

Onde apreender seu parentesco senão nesse movimento e nessa autorreforma? Numa tensão rumo a um teatro do futuro, um teatro por fazer, numa experimentação, numa pesquisa de bases científicas para o teatro, que não é uma ciência, e na hesitação de ambos em publicar seus resultados – publicação tardia no caso de Stanislávski, nenhuma publicação por parte de Meyerhold nos anos 1930, embora ele sonhasse em estabelecer um ABC da encenação. No fim de 1937, Meyerhold repete e esmiúça sua ideia:

É preciso acabar com essa bobagem, com essa estupidez de que Konstantin Serguéievitch e eu seríamos o antípoda um do outro. É falso. Nós representamos dois sistemas complementares. Stanislávski excluiu de seu

39 "Entretien avec des metteurs en scène de province", 11 jan. 1935, in: *Écrits sur le théâtre 1936-1940*, tomo IV, *op. cit.*, p. 25-26.

sistema muitos elementos que vinham dos Meininger. Quanto a mim, integrei no meu uma série de elementos que eu havia rejeitado no início de minha atividade, que eu não tinha querido aceitar de Stanislávski.⁴⁰

folhetim 30

Béatrice Picon-Vallin

Ao fim dos anos 1930, a radicalidade de suas diferenças se atenua, porque a época e seus perigos assim o exigem. Meyerhold se protege, claro, mas nunca “pisará na garganta de sua própria canção”, para usar as palavras de seu amigo Maiakóvski. Talvez porque Meyerhold precise encontrar aliados para lutar contra o realismo socialista – que ele toma o cuidado de distinguir do sistema de Stanislávski e que identifica com o naturalismo que invade as cenas soviéticas com sua monotonia e sua falta de brilho. Entretanto, se as ações físicas (que, como vimos, não são invenção do último período de Stanislávski, mas o último objeto sobre o qual se concentram suas pesquisas) se aproximam da biomecânica – já em 1933, como vimos, Stanislávski convida para ir à sua casa Z. Zlóbin, o melhor biomecânico de Meyerhold –, as duas não se identificam de modo algum e as diferenças são de princípio. No trabalho de Stanislávski, as ações físicas permanecem ligadas às ações da vida, executadas como na vida, enquanto Meyerhold fala de movimento antes de falar de ações. Por seu lado, Meyerhold enriquece os personagens com uma análise psicológica que ele nunca deixa de realizar, nem para *O cornudo magnífico*, mas seu método de direção de atores, montagem de referências que remete o ator a imagens múltiplas e heterogêneas, suscita neste um outro tipo de criatividade.

40 “Intervention au GosTIM après l'article de P. Kerjentsév ‘Un théâtre étranger’”, 25 dez. 1937, in: *Écrits sur le théâtre 1936-1940*, tomo IV, op. cit., p. 196.

Depois da morte de Stanislávski, Meyerhold enfatiza ao mesmo tempo a universalidade e a abertura do sistema que “não é invenção somente de Stanislávski, mas também de outras práticas de outros companheiros de trabalho artístico, Nemiróvitch-Dántchenko e Vakhtágov e eu próprio, confesso-o humildemente”. Assim como Meyerhold, Stanislávski deixou muito material ainda não elaborado, notas, projetos, cadernos: “Dispomos de um grande tesouro e, tomando-o por base, poderemos avançar.”⁴¹ Para Meyerhold, a herança de Stanislávski, o “tesouro” não é para ser pilhado, de modo algum, mas enriquecido, desenvolvido. É preciso lembrar que S. Eisenstein, aluno de Meyerhold no início dos anos 1920, que teve a coragem de conservar os arquivos do mestre em sua casa, depois da morte deste, também chamava as malas onde estavam guardados os papéis e fotos do GosTIM de “o tesouro”...

Por que Stanislávski convida Meyerhold para trabalhar em sua Ópera em março de 1938? A versão lacrimosa da mão estendida ao filho pródigo por um velho corajoso não é de forma alguma verdadeira. Nessa época, Stanislávski é objeto de um culto que o torna intocável, ele pode se permitir o que quiser, não corre nenhum risco. Ele não corre realmente nenhum risco, ainda mais porque o Teatro de Arte dá, nessa ocasião, todas as garantias ao poder, organizando uma reunião especial para comemorar o fechamento forçado do GosTIM.⁴² O apelo que Stanislávski faz a Meyerhold não é, portanto, apenas ditado pela moral, mas por um desejo de colaboração real,

41 “Conférence aux Cours pour metteurs en scène, 17 jan. 1939, in: *Écrits sur le théâtre 1936-1940, op. cit.*, tomo IV, p. 268.

42 Notemos que em 1936 Stanislávski não tinha assinado a petição em favor do fechamento do Teatro de Arte II, cujos membros eram, no entanto, como Meyerhold, seus antigos alunos, e portanto, perigosos.

que vem desde 1936, data de um projeto segundo o qual Stanislávski quer “confiar uma filial a Meyerhold” e, além disso, pedir-lhe “que ensine a biomecânica e crie encenações” em seu Estúdio.⁴³ De fato, na prática, em março de 1938, Stanislávski designa Meyerhold seu sucessor na Ópera; convida-o a trabalhar com ele e, depois, a assumir seu lugar polindo as óperas já ensaiadas. Esta é a grande lição de Stanislávski: abrir sua cena, a da Ópera, da qual ele é o único senhor (diferentemente do Teatro de Arte, totalmente governado pela política no fim dos anos 1930), não a um Meyerhold arrependido e diminuído por não se sabe que Canossa, o que ele absolutamente não é, mas a um criador capaz de operar uma grande síntese experimental entre os gêneros (nesse caso, teatro e ópera) e de propor outros métodos. Porque essa pesquisa não é levada a cabo, porque ela é tragicamente interrompida, ela vai estimular mais ou menos subterraneamente o trabalho de Tovstonógov, Liubímov, Vassíliev, Fomenko, cada qual a seu modo.

Se não soubéssemos agora que a prisão de Meyerhold se incluía num projeto mais amplo, o de atingir, em 1939, certo número de membros da *intelligentsia* artística, poderíamos pensar que sua condenação à morte correspondeu a uma vontade de última hora de fazer desaparecer a nota em falso que ameaçava contradizer, comprometer, a interpretação jdanoviana do sistema stanislavskiano. Mesmo se essa condenação não foi apenas isso, ela foi também isso. A desaparecimento de Meyerhold, cujo nome ficará por muito tempo banido dos manuais, dos livros e no qual ninguém falará, esconde a última mensagem de

43 Cf. arquivos do Museu do Teatro de Arte, citado em V. Meyerhold, in: *Statí, písmo, riétchi, bessiédy*. Moskva: Iskusstvo, 1968, tomo 2, p. 578.

Stanislávski. Para estudar realmente Stanislávski, é preciso, portanto, passar por seus principais alunos – em primeiro lugar V. Meyerhold, mas também E. Vakhtágov e M. Tchékhev, aqueles que transformaram as ideias de Stanislávski e *o levaram a evoluir*. É preciso restabelecer, compreender e analisar o diálogo vivo no qual, à recusa, à incompreensão, sucede o intercâmbio, estabelecido, por um lado, entre eles e Stanislávski, e, por outro, entre os três, diálogo que os acontecimentos da história privada e pública encerraram com brutalidade. Stanislávski está, antes de mais nada, “a caminho”, como escreveu J. Grotowski,⁴⁴ e seu valor está, sem dúvida, numa abertura constante, num certo inacabamento, ligado aos sucessivos convites de Stanislávski, que sentia a necessidade profunda “de um revoltado a seu lado”. Citarei ainda uma vez Meyerhold, que foi o primeiro dentre esses revoltados, convidado em 1905 a fundar com Stanislávski o Teatro Estúdio, laboratório para a exploração de novos caminhos. Lembremos que Vakhtágov morreu prematuramente e M. Tchékhev emigrou. Meyerhold foi então o único que continuou a trabalhar na Rússia. O texto é de 1939 e foi pronunciado diante da trupe da Ópera Stanislávski:

folhetim 30

*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

Ele tinha necessidade de ter junto de si um revoltado que, para trabalhar, arregaçaria as mangas. Era um magnífico pedagogo, um inventor, um artista dotado de grande iniciativa. Ele amava a arte. Na arte ele tinha colocado toda a sua vida. E nós, nós vamos querer conservar suas quatro colunas? Elas que vão pro diabo! Eu não farei aliança com vocês para defender essas

44 “Réponse à Stanislavski”, traduzido em *Le journal de Chaillot*, n. 11, abr. 1983, por K. Osinska e M. Borie. (Resposta a Stanislávski, em tradução de Ricardo Carlos Gomes, foi publicado no *Folhetim* n. 9. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, p. 2-21, jan.-abr. 2001.)

quatro colunas. Estou acostumado a ser escorraçado. Podem me mandar embora, se quiserem. Eu vou. Mas não tenho nenhuma intenção de virar conservador de colunas.⁴⁵

folhetim 30

Béatrice Picon-Vallin

Meyerhold, o primeiro e o último dos revoltados de que Stanislávski necessitava, o “único encenador” que este reconhecia...

45 V. Meyerhold. “Interventions à l’Opéra d’État Stanislavski, 4 abr. 1939, in: *Écrits sur le théâtre 1936-1940, op. cit.* tome IV, p. 276. Trata-se das colunas do cenário de *Eugênio Oniéguin*, de P. Tchaikóvski.

“Nenhum manual ou gramática da arte teatral”:

alguns
apontamentos
sobre a formação
do sistema de
Stanislávski

Elena Vássina

Elena Vássina é teatróloga e pesquisadora russa, autora, tradutora e organizadora de ensaios e livros dedicados à poética do drama moderno e à história do teatro russo. Atualmente trabalha como professora do curso de Letras Russas da USP.

A criação deve conter alegria.

Em que se encontra alegria?

Antes de tudo, a alegria está na verdade.

folhetim 30

Konstantin Stanislávski

Passados quase 75 anos da morte de seu criador, o sistema de Stanislávski continua a ser um fenômeno vivo, aberto a reflexões e debates, um caminho de investigação e busca que leva a novas descobertas. Ou seja, o sistema é completamente contrário ao clássico manual que pretende ditar a verdade absoluta. Já nas primeiras anotações sobre a arte do ator feitas em 1906, Stanislávski escreveu que “não pode existir e não deveria existir nenhum manual ou gramática da arte teatral. Quando for possível encaixar nossa arte nos limites entediantes e rígidos de uma gramática ou manual, teremos que admitir que ela deixou de existir”¹

Anatóli Smeliánski, diretor da Escola de Arte Dramática do Teatro de Arte de Moscou e um dos mais profundos conhecedores da herança artística de Stanislávski, anota que “graças aos esforços conjuntos dos profissionais de teatro, pesquisadores e pedagogos muito se fez para o estudo da herança de Stanislávski, para a edição de suas obras, mas, apesar disso, temos de admitir que em relação ao desenvolvimento do sistema e à compreensão de seus pontos mais difíceis ainda estamos no jardim de infância.”²

Contudo, várias vezes os seguidores de Stanislávski tentaram “congelar” um ou outro aspecto do sistema, reduzi-lo a certo número de regras e receitas para o trabalho do

1 K. S. Stanislávski. *Iz zapísnykh kníjek* (Dos cadernos de anotações). Vol. 1. Moscou: VTO, 1986, p. 208-209.

2 K.S. Stanislávski. *Sobránie sotchinéni v 9 t.* (Coletânea das obras em 9 volumes). Vol. 2. Moscou: Iskússtvo, 1989, p. 34.

ator. E isso sempre provocou irritação em Stanislávski, que, mais do que tudo, temia uma compreensão simplificadora de seu sistema.

Em 1917, o autor do sistema estava lendo o livro *O trabalho criador do ator e a teoria de Stanislávski*, publicado na então Petrogrado pela editora Svobódnoe Iskússtvo (Arte Livre).³ Com a dedicatória “Para Konstantin Serguéievitch, como uma prova de respeito e amor”, o livro, escrito pelo diretor, pedagogo e teórico teatral Fiódor Komissarjévski, foi a primeira tentativa de expor as teses básicas da teoria de Stanislávski. Mas a compreensão superficial e simplificada de Komissarjévski da teoria do trabalho criador do ator, que ainda estava em processo de elaboração, revoltou Stanislávski profundamente. O exemplar do livro, guardado no arquivo de Stanislávski, está repleto de notas e comentários enfurecidos que demonstram bem tanto o engajamento com a leitura, quanto seu temperamento apaixonado. Entre sinais de interrogação e exclamação, há notas do tipo: “Quanta asneira”, “Eis uma filosofice. Se o ator se saturar de leitura – será o fim. Ele se tornará filósofo, e deixará de ser ator”, “Que absurdo”, “Mentira”..

Reiterada e categoricamente Stanislávski refuta as afirmações de Komissarjévski de que o sistema prega um “naturalismo psicológico”, ou “de vida cotidiana”, e exige “do ator a repetição de suas revivências (*pereživánie*) pessoais em cena”. Stanislávski faz observações furiosas: “Mentira, eu não digo isso! Pelo contrário, aquilo que o ator pode sentir é complexo demais. Komissarjévski confunde compaixão com sentimento”. E, mais adiante: “Todo o meu trabalho de diretor e a prática do ator ensinam a trabalhar baseando-se

folhetim 30

“Nenhum manual ou gramática da arte teatral”

3 F. F. Komissarjévski. *Tvórtchestvo aktióra i teória Stanislávskogo* (O trabalho criador do ator e a teoria de Stanislávski). Petrogrado: Svobódnoe Iskússtvo, 1916.

exclusivamente na imaginação. Que calúnia revoltante e que falta de compreensão!... Toda a minha vida é dedicada à revivescência”.

À afirmação de Komissarjévski de que “o naturalismo de Stanislávski priva a nossa consciência de suas possibilidades mais complexas e criativas”, Stanislávski devolve uma réplica irada: “Quando? Onde? Mentira. Mas que baixeza. Eu falo exatamente o contrário. Preciso da naturalidade para uma superfantasia.”⁴

Este episódio foi somente o primeiro mal-entendido (entre tantos outros no futuro) em relação ao sistema de Stanislávski, que discutiu e defendeu seu sistema o quanto pôde. No entanto, isso nem sempre foi fácil para ele, porque suas abordagens da arte do ator se desenvolviam e mudavam constantemente, acompanhando o processo de sua evolução e amadurecimento como ator, encenador e pedagogo teatral. Stanislávski elaborava e punha à prova o sistema por meio de sua prática teatral e de sua própria experiência, sempre com ardentes debates com seus críticos. Parece-nos importante ressaltar que Stanislávski nunca declarou ter conseguido chegar à versão definitiva e final do sistema; ao contrário, vemos o sistema como um *work in progress*, ou seja, um ponto de partida de elaboração da teoria da arte do ator ao qual cada criador possa adicionar novos elementos. Por isso não se pode absolutizar nenhuma parte separada do sistema, pois o todo perderia seu sentido. O sistema funciona somente nas correlações de todos os componentes, como um tipo de encadeamento – tal como se apresenta a própria vida e/ou natureza. Enfim, o sistema não somente dá respostas para o ator, mas, sobretudo,

folhetim 30
Elena Vássina

4 I. N. Vinográdskaja. *Jizn i tvórtchestvo Stanislávskogo*: Liétopis (Vida e obra de Stanislávski: Anais). 2 ed. Moscou: MKHT, 2003, v. 2, p. 577 -579.

coloca algumas das mais importantes perguntas que provocam uma busca contínua por respostas. Talvez nisso resida seu poder instigante.

No capítulo final do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação*, intitulado “Como empregar o sistema”, Stanislávski expõe seu enfoque do sistema com uma clareza ímpar:

folhetim 30

“Nenhum manual ou gramática da arte teatral”

O “sistema” é um guia. Abra e leia. O “sistema” é um livro de referência e não uma filosofia. Assim que começa a filosofia o “sistema” termina. [...]

Não existe sistema nenhum. Existe a natureza.

A preocupação da minha vida inteira é me aproximar o máximo possível daquilo que se chama “sistema”, ou seja, da natureza da criação.

As leis da arte são as leis da natureza.⁵

Uma das atrizes do Teatro de Arte de Moscou e aluna de Stanislávski, Nadiéjda Bútova, escreve em uma carta de 1910 (período da primeira etapa de elaboração do sistema), que Stanislávski, por meio de exercícios que seguem o sistema, estava buscando caminhos que levassem os atores à fusão com a natureza da vida.⁶ Como anota a brilhante estudiosa da obra de Stanislávski, Inna Solovióva, “o fato de que a criação e a natureza possuem as mesmas leis é uma das mais importantes e caras ideias de Stanislávski”.⁷ Portanto, um dos principais pilares do sistema ergue-se da profunda crença de Stanislávski na infinita vastidão da própria

5 K. S. Stanislávski. *Sobránie sotchinéni* v 9 t. (Coletânea das obras em 9 volumes). Vol. 3. Moscou: Iskússtvo, 1990, p. 371.

6 I. N. Vinográdskaia. *Jizn i tvórtchestvo Stanislávskogo*: Liétopis (Vida e obra de Stanislávski: Anais). 2 ed. Moscou: MKHT, 2003, v. 2, p. 226.

7 Ibid., vol. 1. Moscou: Iskússtvo, 1990, p. 31.

natureza humana, que deve ser revelada e aproveitada no ato criador.

Há milhares de páginas de anotações sobre o sistema stanislavskiano. Como se sabe, Stanislávski conseguiu reunir e mandar para a editora somente a primeira parte de *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da revivescência* (1938), que foi uma publicação póstuma. Os dois volumes seguintes, *O trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da encarnação* (1948) e *O trabalho do ator sobre o papel* (1957), foram reconstruídos pelos pesquisadores com base nos materiais de arquivo e organizados segundo as ideias e o plano que Stanislávski tinha deixado e tinha exposto várias vezes. Seus cadernos de anotações, observações e apontamentos artísticos, uma vasta correspondência, registros de ensaios e memórias de vários atores, colegas e alunos guardam informações preciosas sobre as principais vertentes e etapas de elaboração do sistema, refletindo todo o dinamismo do pensamento vivo de Stanislávski e seu desejo de ir sempre mais e mais adiante. Ou, como ele próprio confessa na carta a Vladímír Nemiróvitch-Dántchenko de 11 de agosto de 1916:

No meu “sistema”, eu não paro de pensar somente no seguinte: como chegar aos sentimentos sublimes e à beleza, não através da beleza falsa, e nem através de sentimentalismo, exaltação e clichês. Se, em minha vida, eu conseguir colocar a pedra angular, sólida e segura, vou me considerar feliz e acreditar que nossos netos verão o ator com o qual eu sonho... Tenho a convicção de que meu caminho é único, mas, justamente por ser verdadeiro, ele é muito longo.⁸

8 K. S. Stanislávski. *Sobránie sotchinéni* v 9 t. (Coletânea das obras em 9 volumes). Vol. 8. Moscou: Iskússtvo, 1998, p. 449.

Nas primeiras observações sobre “a técnica da arte dramática”, feitas em 1906, durante as férias de verão com a família na Finlândia, Stanislávski reflete sobre “a necessidade de fazer, antes do espetáculo, não somente a *toilette* corporal, mas, principalmente, a *toilette* espiritual. Antes da criação, é preciso entrar em uma atmosfera espiritual que, única, torna possível o mistério criativo.”⁹ É impressionante como, logo no início, Stanislávski já define aquilo que será uma linha transversal no processo da elaboração do sistema: a busca pelo elemento transformador para criar a “atmosfera espiritual” da arte do ator. Em primeiro lugar aparecem questões ligadas à *criação da vida do espírito humano no palco* – um conceito-chave de toda a busca artística de Stanislávski. Vinte e quatro anos depois, em uma carta de 24 de dezembro de 1930, dirigida à amiga, colaboradora e editora de seus livros Liubov Guriévitch (1866-1940), ao apresentar o esboço do futuro livro *A criação do papel*, o autor esclarece sua ideia principal sobre o “Estado criador” (*Tvórtcheskoe samotchúvstvie*) – sic! sempre com maiúscula, como insiste Stanislávski:

folhetim 30

“Nenhum manual ou gramática da arte teatral”

O Estado criador, assim como uma cidade litorânea, está bem na fronteira do infinito oceano do *subconsciente*. A cada momento, a criação pode mergulhar neste mar e, depois, de novo, voltar à *Elevada Consciência Criativa*.

*Resumo do sistema: Subconsciente por meio do consciente. [...] A meu ver, o maior perigo para o livro está em “a criação da vida do espírito humano” (sobre o espírito não se pode falar). Outro perigo está em subconsciente, irradiação, absorção da irradiação, na palavra alma. Será que por causa disso podem proibir o livro?*¹⁰

9 I. N. Vinográdskaia. *Jizn i tvórtchetvo Stanislávskogo*. Vol. 2, p. 33.

10 K. S. Stanislávski. *Sobránie sotchinéni v 9 t.* (Coletânea das obras em 9 volumes). Vol. 9. Moscou: Iskússtvo, 1999, p. 442 (itálico do autor).

Stanislávski fala em perigo, isto é: seu livro não ser publicado... Sabemos que na época soviética, no processo de edição dos manuscritos de Stanislávski, vários conceitos importantes foram considerados pela censura estatal como idealistas e “nebulosos”, ou seja, não materialistas, e, portanto, acabaram sendo eliminados e modificados: a ideologia materialista era a única permitida pelo estado – todos os outros conceitos filosóficos eram considerados errados, burgueses e hostis aos interesses do proletariado. É óbvio que, além do lápis vermelho dos censores, que eliminava dos textos repetidas ocorrências de noções “idealistas” – como espírito e espiritual, intuição, subconsciente etc., o próprio Stanislávski sentiu que, se não seguisse uma rígida autocensura, seria impossível ver suas obras publicadas na União Soviética. Assim, por exemplo, encontramos no seu caderno uma anotação lacônica: “Em vez de ‘criação da vida do espírito humano’, será ‘criação do mundo interior de personagens no palco...’”¹¹ Um abismo histórico separou a época pré-revolucionária, quando Stanislávski começou a elaborar seu sistema, do tempo soviético, momento em que os escritos do mestre viram a luz. Somente depois do fim da União Soviética foi possível publicar muitos materiais que tinham sido guardados no arquivo de Stanislávski. Por isso é tão importante reconstruir algumas lacunas no processo da formação do sistema stanislavskiano.

Por exemplo, a partir da década de 1930, a ideologia vigente da União Soviética começou a guerrear contra a psicologia do inconsciente (Freud foi declarado o inimigo número um da ciência soviética). Dessa forma, muitos enfoques importantes do sistema foram modificados: a pedagogia teatral na União Soviética preferia não se arriscar

11 K. S. Stanislávski. *Iz zapísnykh kníjek* (Dos cadernos de anotações). Vol. 2. Moscou: VTO, 1986, p. 323.

falando sobre o inconsciente e/ou o subconsciente na teoria de Stanislávski... Mas sabemos que o mestre sempre dava a maior importância ao inconsciente no trabalho criador do ator, pois, para ele, era evidente que o inconsciente tinha uma ligação indissolúvel com a própria natureza humana.

No início de março de 1909, durante uma conversa com os delegados do Congresso nacional de encenadores, Stanislávski esboça sua teoria da arte cênica e defende que “a criação é inconsciente. O mais precioso nela são exatamente esses arroubos da inspiração inconsciente. Não basta se inspirar. É preciso saber fixar essas inspirações”.¹² Nas anotações de 1916, lemos: “Somente as tarefas da criação devem ser conscientes, mas, os meios de sua realização – inconscientes. *O inconsciente através do consciente*. Eis o lema que deve guiar o nosso futuro trabalho.”¹³ Em 11 de dezembro de 1914, Stanislávski escreve, em carta a Liubov Guriévitch: “o trabalho sobre a arte continua. Elaboramos muitas coisas novas. Sobretudo na área do subconsciente e supraconsciente e sobre os meios de alimentação e trabalho dos sentimentos inconscientes”.¹⁴

Podemos afirmar que no período soviético o sistema foi obrigado a se tornar muito mais racional e materialista do que fora concebido e idealizado nas anotações de Stanislávski e no trabalho prático dos ensaios. Foi justamente o que aconteceu com o “esquecimento” de importantes fontes do sistema de Stanislávski que, a partir dos anos 1920, do ponto de vista do regime soviético, passaram a ser consideradas “místicas”. Foi o que aconteceu com a ioga, que desempenhou um papel importantíssimo na formação da teoria stanislavskiana. O primeiro contato de Stanislávski com a ioga foi em 1911:

12 I. N. Vinográdskaja. *Jizn i tvórtchetvo Stanislávskogo*. Vol. 2, p. 175.

13 Ibid., p. 496.

14 K. S. Stanislávski, *op. cit.*, p. 393.

durante as férias no sul da França, Nikolai Demídov, tutor do filho de Stanislávski e estudante de medicina tibetana, notou que muitas ideias sobre o sistema coincidiam com ensinamentos de ioga e recomendou que Stanislávski lesse os livros *Hhatha yoga* e *Raja yoga* (mais tarde, em 1917, Stanislávski vai ler o livro *Concentração – uma aproximação à meditação*, de Ernest Wood). A partir daí, a prática dos exercícios de ioga e, inclusive, alguns termos técnicos, como irradiação, concentração, círculo, *pranayama*, supraconsciência etc., começam a ser frequentemente aplicados nos ensaios de Stanislávski.

Pincelamos aqui somente alguns aspectos do sistema que, a nosso ver, são de extrema importância para sua compreensão em sua completude artística, pois, como afirma Anatóli Smeliánski, o sistema, antes de qualquer coisa, é “uma *cultura inteira*, que, além de tudo, se dirige ao infinito aprimoramento do homem que se dedica à arte, à ampliação de sua experiência espiritual e emocional, ao conhecimento do outro como a si mesmo”.¹⁵ Dessa forma, o sistema abre as portas para a contínua aprendizagem do trabalho do ator, para a incessante formação e educação da personalidade criativa do ator – como ator e como ser humano.

15 K. S. Stanislávski. *Sobránie sotchinéni* v 9 t. (Coletânea das obras em 9 volumes). Vol. 2, *op. cit.*, p. 19.

Como encarnar demônios

Vanessa Teixeira de Oliveira

Vanessa Teixeira de Oliveira é Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/Unirio), pesquisadora e professora do Departamento de Teoria do Teatro da Unirio. Em 2008, seu livro *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo* de Serguei M. Eisenstein foi publicado pela Editora Perspectiva.

A obra do pintor Mikhail Vrúbel, vinculado ao simbolismo, marcou toda uma geração de artistas na Rússia da virada do século XIX para o XX. Desde o fim dos anos 1880, Vrúbel tinha como um dos temas centrais de seu trabalho o poema *O demônio* de Mikhail Liérmontov. No poema, Liérmontov apresenta nos primeiros versos o “Demônio melancólico”, que se recorda “dos dias em que nos salões de luz / ele brilhou em meio ao esplendor dos anjos”.¹ A aquarela *Cabeça de demônio* (1890-91) impressiona pela intensa melancolia. São três os planos de sua composição: ao fundo, uma grande montanha coberta de neve; na faixa central, rochas cinzentas que vão de um lado a outro da aquarela; e no primeiro plano, ligeiramente descentralizada, a cabeça de um demônio. Seu cabelo farto e preto marca o ápice da variação cromática da obra. O rosto do demônio, por sua vez, tem a mesma tonalidade das rochas, o que nos dá a impressão de ele ser como uma espécie de continuação do terreno rochoso. Seu rosto parece uma máscara composta de carne e pedra. É uma figura no limite da humanidade – uma criatura.

O tema “demônio” foi uma obsessão até o final da vida de Vrúbel, um desafio contínuo quanto à encarnação de uma figura solitária, tão contraditória e ambígua, uma espécie de máscara hamletiana (outro dos temas do artista), uma figura em permanente tensão com uma origem luminosa que lhe foi interdita. Vrúbel faleceu cego em São Petersburgo, internado numa clínica psiquiátrica. No seu funeral, o poeta Aleksandr Blok dedicou-lhe as seguintes palavras: “Só posso tremer diante do que Vrúbel e aqueles como ele deram à humanidade: um clarão

1 Mikhail Lermontov. *The Demon*. Disponível em: <http://www.friends-partners.org/friends/literature/19century/lermontov2.html>. Acesso em fevereiro de 2010.

fugaz em todo um século. Esses mundos que eles viram, nós não vemos”.²

46

Essas criaturas vrubelianas, personagens de mundos ocultos, atravessam a obra de Konstantin Stanislávski, Vsevolod Meyerhold e Serguei Eisenstein, e encarnam uma disputa sobre a criação de imagens no teatro e no cinema russo e soviético.

folhetim 30

Como encarnar demônios



1
Uma escultura... de estopa. Essa foi a sugestão que Stanislávski recebeu de um escultor inovador de tendência esquerdista para a composição da estátua do pastor, personagem da peça *Os cegos* de Maurice Maeterlinck, que foi

Cabeça de demônio
(Голова Демона), de Mikhail Vrubel, 1890/1891.
Museu de Kiev de Arte Russa.

2 Mikhail Guerman. *Mikhail Vrubel: the artist of the eves*. Trad. Paul Williams. Bournemouth: Parkstone Publishers, 1996, p. 163.

apresentada em 1904 compondo uma trilogia com outras duas peças do mesmo autor, *Interior* e *A intrusa*. Como relata no livro autobiográfico *Minha vida na arte*, Stanislávski não estava satisfeito com os planos de encenação para a montagem da peça, mas aquela resposta o fulminou mais pelo sentido que encerrava do que pela rudeza do tal escultor, que foi embora sem se despedir. Ou seja, a personagem do pastor, “guia espiritual e chefe de uma multidão de cegos desamparados” merecia uma escultura paradoxal, de estopa. Stanislávski – que segundo Eisenstein era o encenador das “mercadorias em sua forma original”, do teatro naturalista como teatro de *petits magasins* – foi instado nesse momento a pensar ao modo do teatro “da Bolsa” (do simbolismo e dos valores abstratos), ainda na metáfora comercial usada por Eisenstein para diferenciar as propostas de Stanislávski do teatro da teatralidade de Meyerhold.³ Para Eisenstein, a pesquisa de Stanislávski se voltava para a verdade material das coisas, dos objetos, “tantos gramas de farinha pagos em dinheiro vivo”; já para Meyerhold a representação de um palácio, por exemplo, poder-se-ia dar a partir de uma coluna e uma poltrona apenas, uma espécie de abstração como a que ocorreria na Bolsa de valores (“o dinheiro e a mercadoria em si estão presentes de forma abstrata”).⁴ Diante da estopa, Stanislávski se reconhece então em crise e decide investigar o *novo* na arte:

Acontecia-me parar diante das obras de Vrúbel ou de outros inovadores de então, e, movido pelo hábito

- 3 Cf. François Albera em nota. In: François Albera; Naoum Kleiman (org.). *Eisenstein: le mouvement de l'art*. Trad. B. Epstein, M. Lampolski, N. Noussinova e A. Zouboff. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986, p. 268.
- 4 Serguei Eisenstein. Palestra no VGIK, 31 de dezembro de 1935. Trad. Diego Moschkovich. In: Vsévolod Meyerhold. *Do teatro*. Trad. e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 260.

de ator ou diretor de cena, enfiar-me totalmente na moldura do quadro como se me metesse dentro dele, e dali, de dentro do próprio Vrúbel ou das imagens por ele criadas, imbuir-me do seu estado de espírito e incorporar-me fisicamente a ele. Entretanto, o conteúdo interior expresso no quadro é indefinível, imperceptível à consciência, só o sentimos em momentos isolados de iluminação e, mal o sentimos, tornamos a esquecê-lo. Nesse vislumbre supraconsciente de inspiração, parece que fazemos passar o próprio Vrúbel por dentro de nós mesmos, do nosso corpo, dos nossos músculos, gestos e poses, que começam a expressar o que há de essencial no quadro. Fixamos na memória o fisicamente achado e tentamos levá-lo ao espelho e verificar com os próprios olhos as linhas encarnadas pelo corpo, mas, para surpresa, vemos no reflexo do espelho apenas uma caricatura de Vrúbel, com afetação do trabalho de ator e, mais amiúde, com o velho, conhecido e desgastado chavão da ópera. Mais uma vez nos dirigimos ao quadro e mais uma vez paramos diante dele e sentimos traduzir a nosso modo o seu conteúdo interno. Dessa vez, verificamos a nós mesmos através do nosso estado geral, damos uma olhada para dentro de nós mesmos e – que horror! – outra vez o mesmo resultado.

[...]

“Não”, – dizia para mim mesmo – “o problema está acima das minhas forças, pois as formas de Vrúbel são demasiado abstratas, imateriais. Estão longe demais do corpo nutrido e real do homem atual, com as suas linhas estabelecidas de uma vez por todas, imutáveis”. De fato, é impossível amputar os ombros ao corpo vivo para entortá-los como no quadro, é impossível

alongar os braços, pernas e dedos, ou deslocar a região lombar como quer o pintor.⁵

folhetim 30

Vanessa Teixeira
de Oliveira

Se Kóstia, personagem dos escritos futuros de Stanislávski sobre o “sistema”, se satisfaz com a imagem de Otelo refletida no espelho, lambuzada de chocolate e manteiga, o próprio Stanislávski confessa sua incapacidade para encarnar Vrúbel ou uma das criaturas vrubelianas. Como trazer o irreal para o palco, como lidar com a materialidade do corpo do ator e compor um corpo “abstrato” na cena? Como criar os mundos que apenas Vrúbel via? “Nesse período de dúvidas e perquirições, encontrei-me por acaso com Vsevólod Emílievitch Meyerhold, ex-ator do Teatro de Arte de Moscou” – emenda Stanislávski em sua autobiografia.

2

Em 1902, Meyerhold havia se afastado do Teatro de Arte de Moscou (TAM). Ele foi um dos atores de destaque do grupo fundador do TAM, sob a direção da dupla Stanislávski e Vladímir Nemiróvitch-Dántchenko. Em cartas da época em que ainda era ator do TAM, apesar de demonstrar entusiasmo com a fundação do teatro, Meyerhold faz críticas à postura de Stanislávski como encenador, às suas escolhas dramáticas e ao tratamento dispensado aos atores. Meyerhold se sentia menosprezado – achava que poderia contribuir mais na criação artística dos espetáculos – desprezava a leitura de mesa e a discussão das peças como um procedimento anterior ao trabalho corporal e pensava que a dramaturgia contemporânea deveria ser valorizada. Quando o TAM se torna uma cooperativa, ele não participa

5 Konstantin Stanislávski. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 371-389.

dessa nova configuração e monta seu próprio grupo teatral na província: a Confraria do Drama Novo.

Do reencontro entre Stanislávski e Meyerhold surge o Teatro-Estúdio, cuja breve e lendária existência (menos de um ano de funcionamento e sem espetáculo algum apresentado ao público) marca uma vez mais a divergência entre as investigações artísticas dos dois encenadores. Criado em maio de 1905, o Teatro-Estúdio teve a direção confiada a Meyerhold em razão de sua experiência na encenação de textos de autores simbolistas como Maeterlinck e Stanislaw Przybyszewski. É aí que o encenador inicia mais propriamente suas experiências no terreno do “teatro da convenção”, norte estético de suas pesquisas cênicas até o final de sua vida.

Um dos principais trunfos de Meyerhold “na luta contra a reprodução imitativa da vida em cena e a tautologia do imperativo stanislavskiano de ‘vida viva’”,⁶ segundo Béatrice Picon-Vallin, é sua incursão na dramaturgia de Maeterlinck na qual, nas palavras de Meyerhold, “tudo é convencional”. Nos ensaios de *A morte de Tintagiles*, uma das três peças “para marionetes” de Maeterlinck que não chegou a ser apresentada, no frustrado espetáculo preparado no Teatro Estúdio, Meyerhold afirma ter se utilizado do “método da disposição dos personagens sobre a cena à maneira dos baixos-relevos e dos afrescos, o método de ressaltar o diálogo interior mediante a musicalidade do movimento plástico, a possibilidade de controlar com a experiência a força dos acentos artísticos em lugar dos velhos acentos

folhetim 30

Como encarnar demônios

6 Béatrice Picon-Vallin. No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles*. Trad. Fátima Saadi. In: _____. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; Letra e Imagem, 2006, p. 10.

‘lógicos’ [...]’.⁷ Nessa citação podemos identificar as três “abordagens paradoxais” que serão posteriormente erigidas em princípios para a poética meyerholdiana, como muito bem aponta Picon-Vallin em texto fundamental sobre essas primeiras experiências do teatro da convenção: “a revelação do movimento pela imobilidade, a expressão do diálogo interior por um gestual decomposto e não ilustrativo, a abordagem do sentimento de vida pelo artifício realçado da arte”.⁸

Depois da experiência no Teatro-Estúdio, Meyerhold foi encenador da companhia de teatro da atriz Vera Komissarjévskaja, na qual dirigiu, entre outras peças, *Hedda Gabler* (1906), de Ibsen, e *Irmã Beatriz* (1906), de Maeterlinck. Nesta última montagem, as figuras de Vrúbel serviram como inspiração para a composição dos rostos de três jovens peregrinas que faziam parte da encenação.⁹ Ao final do ano de 1907, um novo rompimento. Ele foi dispensado da companhia da grande atriz que em carta para o encenador se queixava de ser manipulada como um fantoche em suas encenações simbolistas.

7 Vsevolod Meyerhold. *Textos teóricos*. Trad. J. Delgado, M. Anos; R. Vicente, V. Cazcarra e J. L. Bello. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1973 (vol. 1), p. 126.

8 Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 20.

9 Gérard Abensour. Meyerhold et le symbolisme. In: *Cahiers du Monde Russe*, 45/3-4, juillet-décembre, 2004, p. 602. Disponível em: http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=CMR&ID_NUMPUBLIE=CMR_453&ID_ARTICLE=CMR_453_0591. Acesso em fevereiro de 2010.

“O demônio está sempre em todas as partes”, diz uma das personagens da peça *Mascarada* de Liérmontov.¹⁰ Meyerhold, juntamente com o pintor Aleksandr Golovin, dedicou quase seis anos ao projeto de montagem dessa peça, cuja dramaturgia aborda o tema do demoníaco presente na obra de Liérmontov e propicia uma abordagem metateatral que põe em cena algumas das reflexões de Meyerhold naquele momento. A estreia ocorreu em 25 de fevereiro de 1917, véspera das manifestações de trabalhadores e dos motins em Petrogrado que resultaram na abdicação do czar Nicolau II e na formação do Governo Provisório. Eisenstein menciona essa montagem como decisiva para a sua opção de abandonar o estudo da engenharia e consagrar-se definitivamente à atividade artística.

Na tragédia de Liérmontov, Nina, esposa de Arbiénin, perde uma pulseira num baile de máscaras. Essa pulseira é encontrada no chão pela Baronesa Stral que, sem saber a quem pertence o adorno, oferece-a ao Príncipe Zvezdich como forma de identificação para que ele descubra, depois do baile, a identidade dela. Ainda durante o baile, Arbiénin é abordado por um desconhecido mascarado, que lhe anuncia que nessa noite ocorrerá uma tragédia. Arbiénin descobre que o Príncipe está encantado pela máscara que lhe deu uma pulseira igual àquela usada por sua esposa. Consumido de ciúmes, não acredita na fidelidade de Nina e a envenena. No entanto, no quarto e último ato da peça, surge o Desconhecido. Ele se apresenta como um jovem cujos sonhos desmoronaram ao ser lançado ao mundo da jogatina por Arbiénin, quando este era conhecido como um

folhetim 30

Como encarnar demônios

10 Mikhail Lermontov. Baile de Máscaras. In: Pushkin; Lermontov; Simonov. *Teatro ruso: Boris Godunov, Baile de máscaras y Esperame*. Versão e estudo biográfico por Lila Guerrero. Buenos Aires: Claridad, 1946, p. 175.

exímio jogador e ainda não havia se tornado um homem rico, respeitável e casado. A morte de Nina é a vingança do Desconhecido. Ao descobrir seu erro, junto ao ataúde, Arbiénin enlouquece.

A montagem de Meyerhold enfatizou, na peça, o caráter teatral das situações vividas num salão de jogos e num baile de máscaras.¹¹ O próprio texto da peça corrobora essa abordagem: em determinado momento, um dos jogadores reconhece explicitamente: “somos atores” – como se dissesse que no jogo é preciso saber lidar com máscaras, assim como num baile e, por extensão, na própria vida em sociedade. A construção das personagens na peça de Liérmontov também segue o princípio da mascarada: Arbiénin aparenta ser um anjo, “mas segue levando o demônio na alma”; Chprikh, um agiota, que tem presença importante no decorrer de toda a peça, também oculta um demônio. Para Meyerhold, a personagem principal era a do Desconhecido. Segundo Ripellino, Arbiénin “tornou-se súcubo de forças infernais, que o instigavam a matar Nina, para depois puni-lo friamente com a demência”.¹²

Mascarada marca o ápice do que Meyerhold denominou de “tradicionalismo teatral”. A construção do teatro do futuro haveria de ser realizada a partir de um retorno às tradições “verdadeiramente teatrais”, entre as quais figurava, em destaque, a *commedia dell’arte*, que fundava a arte do ator sobre “um profundo amor pela máscara, pelo gesto e pelo movimento”.¹³ Meyerhold considerava que a máscara teria

11 Béatrice Picon-Vallin. *Meyerhold: les voies de la création théâtrale*. Paris: Éditions du CNRS, 1990 (n. 17), p. 65.

12 Angelo Maria Ripellino. *O truque e a alma*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 163.

13 Vsevolod Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*. Trad. Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: La Cité - L’Âge d’homme, 1973 (vol. 1), p. 195.

um “poder mágico” sobre o espectador, o poder de transportá-lo ao “país das maravilhas”, e dá o exemplo da máscara do Arlequim. Ele seria um servidor idiota, obrigado a vestir uma roupa de retalhos de distintas cores por causa da avareza de seu patrão. Não obstante, Arlequim seria também um mago poderoso, um encantador, o representante das forças infernais. “O ator que possui a arte do gesto e do movimento (nisso reside sua força) vira a máscara do lado que quer para que o espectador saiba sempre claramente de quem se trata: do tolo estúpido de Bérghamo ou do diabo”.¹⁴

Alguns críticos da época atacaram *Mascarada* por sua “beleza inútil”. O luxo da cenografia e a grandiosidade da encenação seriam uma afronta à situação de carestia nas ruas e pareciam exaltar um regime em seus estertores. No entanto, como contraponto à face luminosa dos salões aristocráticos de São Petersburgo, tem-se aí não apenas a criação diabólica do Desconhecido, mas também a crítica do próprio Liérmontov à sociedade russa da terceira década do século XIX. Gérard Abensour observa que em 1835 o censor da peça “a considerava como atentatória à majestade do império”, citando especialmente a cena em que Arbiénin joga suas cartas na cabeça do príncipe.¹⁵

4

Em seu livro sobre o filme *Ivan o Terrível*, Iuri Tsivian comenta um dos esboços que Eisenstein fez da personagem de Fiódor Basmánov, um dos principais nomes da guarda do czar, a *opríchnina*, visivelmente inspirado nas figuras demoníacas de Vrúbel: “Basmánov tem olhos de Vrúbel e as mangas superiores do seu *kaftã* são desenhadas para

14 Idem, p. 192.

15 Gérard Abensour. *Vsevolod Meyerhold, ou A invenção da encenação*. Trad. Jacó Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 322.

sugerir um par de asas”.¹⁶ Tsivian cita também uma nota de Eisenstein estabelecendo essa relação:

folhetim 30

Vanessa Teixeira
de Oliveira

Fiódor Basmánov lembra um pouco um “demônio” muito jovem (como “Demônio”). Aliás, [em sua epístola acusatória para o Ivan histórico] Kúrbski menciona um massacre da cidade de Riazan pelos guardas do Tzar conduzidos pelo “senhor *demoníaco* da guerra, Fiódor Basmánov, o amante dele” (isto é, do Tzar).¹⁷

No roteiro da terceira parte de *Ivan o Terrível* (que nunca teve a filmagem concluída), em meio a uma comemoração com a *opríchnina*, o tzar interrompe a música do coro ao afirmar que há traidores na sua guarda. Aleksei Basmánov percebe que foi delatado pelos roubos ao tesouro do tzar. Ivan escolhe justamente Fiódor, filho de Aleksei, para que mate o pai por traição. No momento final, Aleksei faz o filho quebrar o juramento da *opríchnina* que implicava na renúncia à família, às amizades, a tudo, enfim, em nome da lealdade canina ao tzar. Para Aleksei, a descendência da família Basmánov deve rivalizar com a descendência de Ivan. O filho acaba concordando com a ambição paterna. Quando Fiódor volta à sala do trono, Ivan percebe o seu “olhar impuro” e parece intuir o que aconteceu entre pai e filho. O tzar manda prender Fiódor e este avança sobre o soberano, mas é morto com uma punhalada no peito.

Essa encenação de rebeliões sucessivas contra a figura paterna e o clima pesado de traição e de ciúmes no interior de um grupo se aproximam muito do relato que Eisenstein faz em suas memórias da época em que compunha o “círculo

16 Yuri Tsivian. *Ivan the Terrible*. London: British Film Institute, 2002, p. 68.

17 Eisenstein, *apud* Tsivian, *op. cit.*, p. 67.

de fanáticos” em torno de Meyerhold. Eisenstein descreve esse círculo como uma espécie de seita religiosa na qual os seguidores sofriam métodos de “inquisição espiritual” ou eram simplesmente excomungados ao menor sinal de independência. “Que inferno – passageiro, graças a Deus! – vivi, antes de ser expulso do paraíso de seu teatro, no momento em que ousei montar meu próprio coletivo – no Proletkult”¹⁸ Não é menos comovente o testemunho de Eisenstein sobre a relação de Meyerhold e Stanislávski:

Creio que ele [Meyerhold] era apaixonado pelo tema da repetição [...].

E quantas vezes ele mesmo recriou, para seus estudantes e pessoas mais próximas, por meio de uma encenação pérfida, provocando as condições e as circunstâncias desejadas, uma página pessoal de seus inícios na arte – sua ruptura com K. S. [Konstantin Stanislávski] ...

[...]

Onde, em qual poema, em qual lenda, li que Lúcifer, o primeiro dos anjos, tendo suscitado uma revolta contra Sabaoth e “tendo sido precipitado”, continua a amá-lo e “prolonga a duração das suas lágrimas”, não por causa de sua perda nem de sua excomunhão, mas por lhe ter sido proibida a possibilidade de contemplá-lo com seus próprios olhos?!

Havia qualquer coisa desse Lúcifer ou desse Ahasvérus na personagem atormentada que era meu professor [Meyerhold], incomensuravelmente mais genial que o K. S. reconhecido e “canonizado” por todo mundo [...].

18 Serguei Eisenstein. *Mémoires*. Trad. Jacques Aumont, Michèle Bokanowski, Claude Ibrahimoff. Paris: Julliard, 1989, p. 310.

Em seu pesar por K. S. – esse patriarca iluminado pelo brilho solar da segunda, da terceira gerações de admiradores e zeladores de sua causa, multiplicando-se ao infinito – havia qualquer coisa desses choros de Lúcifer, da inefável tristeza do *Démon* vrubeliano.

[...]

Era assim que eu via este drama.

Talvez não muito objetivamente.

Talvez não muito “historicamente”.

Mas para mim é um caso próximo demais, pessoal demais, “história de família” demais.

Pois nessa linhagem da “transmissão do dom” pela imposição das mãos do mais adulto, sou de alguma maneira o filho e o neto dessas gerações passadas do teatro.¹⁹

Eisenstein compara Meyerhold a Lúcifer, o anjo caído, em tormento permanente, num contraponto à figura do “patriarca”, Stanislávski, iluminado pelo Sol. Eisenstein enfatiza a imagem da melancolia luciferiana do seu mestre ao evocar o “*Démon* vrubeliano”; retrata seu “pai espiritual” como a própria encarnação de uma das criaturas pintadas por Vrubel. E na origem de tudo... Stanislávski.

5

“A superfície de um quadro, a forma de um edifício, a tendência plástica de um monumento, todos eles [...] são semelhantes a sedimentos de rocha, nos quais estão impressas as pegadas dos antigos pterodátiles” – escreve Eisenstein. No momento em que realiza *Ivan*, ele estava “absorvido pela tarefa de explicar as contradições do ‘velho’ e do ‘novo’ na esfera da arte”, escreve Hakan Lövgren, “especialmente

19 Idem, p. 308-312.

a relação entre formas antigas de arte e o cinema, a nova e única forma [de arte] do século XX”.²⁰ Eisenstein pensa então existir na obra de arte uma presença simultânea de camadas de pensamento “regressivo” (sensorial, difuso, inconsciente) e progressivo (lógico, racional, consciente), cabendo à *montagem* enfatizá-las. Essa copresença é paradoxal e diz respeito ao modo como Eisenstein relaciona o cinema com as outras artes. O “movimento cinematográfico”, o “corpo fílmico”, só seria evidenciado, só seria *expressivo*, *atrativo*, no “recuo” a outras tradições artísticas. Daí não ser de todo estranha a abundância de citações que Eisenstein faz do sistema de Stanislávski em uma série de textos que escreveu entre 1937 e 1940 no intuito de publicar um livro sob o título de *Montagem*.

O interesse de Eisenstein consistia em “buscar, a partir de outro ângulo, suas analogias [do sistema] com o método que é fundamental para a montagem, ou seja, a justaposição de constantes concretas, controláveis e específicas para evocar a existência de um “intangível!””.²¹ Se no cinema “o movimento é criado a partir de células imóveis”, no teatro, como demonstra a teoria da “ação dominante” de Stanislávski, “um movimento da alma, ou seja, a emoção (da raiz latina *motio* = movimento) é criada a partir da representação de uma série de incidentes”. E, para ilustrar a sua tese de um Stanislávski-cineasta, cita um exercício de *A preparação do ator*. O tesoureiro de uma organização pública está em casa contando o dinheiro sob sua responsabilidade. Lança ao fogo da lareira os envoltórios coloridos dos maços enquanto

20 Hakan Lövgren. *Eisenstein's Labyrinth: aspects of a cinematic synthesis of the arts*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1996, p. 11.

21 Serguei Eisenstein. Laocoonte. In: Michael Glenny; Richard Taylor (edit.). *S. M. Eisenstein. Hacia una teoría del montaje*. Trad. José García Vázquez. Buenos Aires: Paidós, 2001, vol. 1, p. 172.

é observado pelo cunhado deficiente mental. Sua esposa o chama no banheiro para que admire o filho ainda bebê no banho. Em sua ausência, o cunhado o imita lançando ao fogo, no entanto, os próprios maços de dinheiro. Quando o tesoureiro percebe que os fundos públicos viraram carvão, ataca o cunhado que tomba no chão sangrando. A esposa corre para a sala para ver o que está acontecendo e neste ínterim o bebê morre afogado no banho.²² Para Eisenstein, a justaposição de uma série de circunstâncias fictícias como método de trabalho interno de um ator na criação de uma emoção autêntica seria um grande exemplo de congruência entre o seu método e o de Stanislávski. “O lema fundamental do sistema expressa como, a partir de uma combinação artificial de circunstâncias criadas, consciente e arbitrariamente, são produzidos resultados que as transcendem em qualidade e dimensão” – resume Eisenstein.²³

A experiência malfadada no Teatro-Estúdio reafirmou para Stanislávski a necessidade de um novo ator com uma nova técnica, e o impeliu, ainda desafiado pela dramaturgia simbolista, a descobrir técnicas para encenar o “irreal”. É dessas indagações que nasce o sistema. Sua encenação de *O drama da vida*, de Knut Hamsun (1907), foi bem recebida pelo público e mesmo pelos “decadentes”, deixando para trás o fracasso anterior da trilogia de Maeterlinck (1904). Mesmo insatisfeito com o trabalho do ator, compreendeu então que “na nossa arte tudo deve passar pelo hábito, que transforma o novo em algo próprio meu, orgânico, na minha segunda natureza”.²⁴ E já com o grande sucesso da montagem de *O pássaro azul*, de Maeterlinck (1908), Stanislávski

22 Konstantin Stanislávski. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 107-108.

23 Eisenstein, *op. cit.*, p. 172.

24 Konstantin Stanislávski, *Minha vida na arte*, *op. cit.*, p. 424.

defende um “realismo enriquecido por nosso trabalho e nossa experiência”, um realismo “mais psicológico”. E prossegue: “Estou convencido de que um realismo aprofundado e refinado pode levar a qualquer forma de abstração, de estilização ou de impressionismo. Todos os outros caminhos para chegar aí são errôneos e fatais. Foi o que demonstrou Meyerhold”.²⁵

Apesar do reencontro com Stanislávski e sua teoria, Eisenstein critica desde os anos 1930 não apenas as técnicas de interpretação de Stanislávski, mas também as de Meyerhold. “Ambas as escolas são unilaterais e se recusam a considerar os elementos da outra. [...] Nosso objetivo é criar uma escola sintética que deve abranger uma combinação natural. O todo é conectado ao materialismo dialético, dois opostos se unindo em uma síntese – Stanislávski, anti-Stanislávski: entrando em um novo período”.²⁶ No entanto, para alguns artistas, críticos e burocratas do Partido Comunista, Eisenstein estava no caminho do “formalismo pernicioso” do seu antigo mestre Meyerhold.

Ivan o Terrível teve sua segunda parte finalizada em dezembro de 1945 e sofreu várias críticas – desvios ideológicos, formalismo, misticismo, Ivan foi considerado como uma espécie de Hamlet; sua exibição esteve proibida na URSS e no exterior até 1958, dez anos depois da morte de Eisenstein e cinco anos depois da morte de Stalin. Em 1941, quando Eisenstein começa a esboçar aquele que será seu último filme, povoado por demônios e outras criaturas (alguns

25 Stanislavski, *apud* Lew Bogdan. *Le roman théâtral du siècle: 1 Moscou - New York: les bâtisseurs d'utopie*. Saussan: L'Entretemps éditions, 1999, p. 127.

26 Sergei Eisenstein; Marie Seton. Notes on Eisenstein's Lectures, 1934. In: Alma Law; Mel Gordon. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russian*. North Carolina: McFarland & Company, 1996, p. 250.

atores, ecoando a atriz Vera Komissarjévskaja, reclamavam de serem tratados como marionetes), Stanislávski já havia falecido e Meyerhold estava desaparecido. *Ivan o Terrível* é, definitivamente, um filme sem Sol.

Em uma espécie de cena paralela, os demônios de Vrúbel são personagens que contam a história dessas três gerações de encenadores, uma história “familiar demais”, nas palavras de Eisenstein, e que tematiza a própria origem do teatro moderno na virada do século XIX para o século XX. Essas paisagens inóspitas vrubelianas, que talvez remetam ao Cáucaso, lugar onde Liérmontov e outros tantos escritores e artistas foram exilados ou se autoexilaram, evocam imagens cênicas que se constituem na tensão entre teatro e pintura.

folhetim 30

Vanessa Teixeira
de Oliveira

Ivan o Terrível (Parte 2)
(Иван Грозный), de Serguei
Eisenstein, 1946. Mikhail
Kuznetsov no papel de
Fiódor Basmánov.



De Stanislávski a Grotowski

Ricardo Gomes

Ricardo Gomes é ator, diretor e professor adjunto de interpretação no curso de Artes Cênicas da Ufop - Universidade Federal de Ouro Preto (MG).

Konstantin Stanislávski (1863-1938) e Jerzy Grotowski (1933-1999) são figuras centrais nas peripécias do Teatro na primeira e na segunda metade do século XX, que transcenderam o teatro de sua época, tornando-se referência para o fazer teatral, principalmente no que concerne ao trabalho do ator. Apesar de pertencerem a momentos históricos diversos, podemos descrever a relação entre o mestre russo e o mestre polonês como de *filiação*, ainda que, como nas verdadeiras relações entre pai e filho, essa filiação não esteja isenta de embates e contradições.

Quando comecei meus estudos na escola de arte dramática, fundei toda a base do meu saber teatral sobre os princípios de Stanislávski. Como ator, era possuído por Stanislávski. Era um fanático. Achava que ele era a chave que abre todas as portas da criatividade. Queria compreendê-lo melhor que os outros. Trabalhava muito para chegar a saber todo o possível sobre o que ele tinha dito e o que tinham dito a respeito dele. Isso levou – segundo as regras da psicanálise – do período da imitação ao período da revolta, ou seja, à tentativa de encontrar o meu próprio lugar. Para ter, em relação aos outros, na profissão, o mesmo papel que ele teve para mim... Depois compreendi que isso era perigoso e falso. Comecei a pensar que talvez se tratasse apenas de uma nova mitologia.¹

Analisar os pontos em que estas duas ricas trajetórias se encontram, e também seus pontos de divergência,

1 Jerzy Grotowski. Resposta a Stanislávski. Trad. Ricardo Gomes. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 9, p. 6, 2001 (texto organizado por Leszek Kolankiewicz, baseado no estenograma do encontro de Grotowski com diretores e atores na Brooklyn Academy, em Nova York, 1969).

pode ser extremamente útil para a compreensão do legado de ambos para o teatro contemporâneo. Por um lado, a perspectiva grotowskiana sobre aquilo que o próprio Stanislávski define como “o assim chamado ‘sistema’ Stanislávski”² abre possibilidades fecundas para o ator, por outro, é um erro, infelizmente muitas vezes cometido, prescindir da herança stanislavskiana ao pesquisar o trabalho de Grotowski.

Ponto central da leitura grotowskiana sobre Stanislávski é o acento colocado sobre a última fase de sua vida, em que o mestre russo iniciou um trabalho sobre o que ficou conhecido como “método das ações físicas”. Segundo Thomas Richards – colaborador fundamental de Grotowski no trabalho desenvolvido no final de sua vida –, Grotowski considerava esse método como “a pérola mais preciosa do trabalho de Stanislávski”, sua “descoberta mais útil”.³ O próprio Grotowski define o trabalho sobre as ações físicas como “a premissa necessária para qualquer um que seja ativo no campo das *performing arts*”.⁴ Segundo essa leitura, somente no final de sua vida Stanislávski compreendeu que os sentimentos não dependem de nossa vontade e a partir dessa constatação começou a se concentrar nas ações físicas. Até aquele momento, Stanislávski ainda acreditava que usando técnicas psicológicas como a memória emotiva fosse possível, de certa forma, trabalhar voluntariamente sobre os sentimentos. Nessa nova fase, pediu aos atores para se concentrarem sobre as ações físicas que executam,

2 Konstantin S. Stanislavskij. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Trad. Elena Povoledo. Roma: Laterza, 2005, p. XLVII. Todas as citações de bibliografia em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

3 Thomas Richards. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano: Ubulibri, 1993, p. 17.

4 *Ibid.*, p. 9.

“deslocou a ênfase para o que é possível fazer. Porque o que se faz depende da vontade”.⁵

Em relação ao trabalho precedente de Stanislávski, o método das ações físicas é uma última mudança de direção, necessária para manter a coerência com uma vida de contínua pesquisa. Sua questão fundamental sempre foi “tocar o que não é tangível” baseando-se “no que é prático e concreto”⁶ ou, em outras palavras, utilizar “uma parte da nossa alma que chamamos consciência e vontade” para “influir sobre os nossos processos psíquicos involuntários”, fazendo isso “não com a ação direta, mas sim indireta da consciência no subconsciente”.⁷

O “sistema” de Stanislávski revolucionou a arte do ator no século XX, ao colocar como foco central a *pereživánie*,⁸ ou seja, o ato de vivenciar verdadeiramente a personagem a cada atuação, em vez de criar apenas uma ilusão de vida através da repetição mecânica de uma forma artística exterior. Não basta, porém, o aspecto subjetivo, “o ator deve não apenas reviver interiormente o papel, mas também encarnar exteriormente aquilo que viveu” e para isso o corpo e a voz devem ser “sensíveis e perfeitamente treinados” para serem capazes de “comunicar imediatamente sensações

5 Grotowski, *op. cit.*, p. 9.

6 *Ibid.*, p. 8.

7 Stanislavskij, *op. cit.*, p. 19.

8 A tradutora italiana de Stanislávski traduz *pereživánie* como *reviviscenza* – “o retomar a vida (também em sentido figurado)”, segundo o Dicionário Italiano Garzanti. Traduzi *reviviscenza* como revivescência e o verbo *rivivere* como reviver. Achilles Delanari Júnior, no Blog Vigotski Brasil (<http://vigotskibrasil.blogspot.com.br/2009/06/stanislavski-sobre-perejivanie-e.html>, visitado em 28/11/2012) traduz *pereživánie* como “vivência, experiência”. Em relação à língua russa, não posso opinar, mas em relação à utilização do conceito em Stanislávski me inclino pela segunda possibilidade, que enfatiza o momento da ação.

internas, sutis e quase inefáveis”⁹ A partir desse pressuposto, aquilo que Stanislávski define como “um amplo estudo com vários volumes sobre a arte do ator”¹⁰ – o livro *O trabalho do ator sobre si mesmo*¹¹ – é dividido em dois volumes: o primeiro dedicado à *perejivánie* (experiência, vivência), e o segundo à *voploschénie* (personificação, encarnação).

Na nossa arte, a cada momento, a cada vez, o papel deve ser revivido, a cada vez encarnado. É, então, muito importante a improvisação, que incide sempre sobre o mesmo tema solidamente fixado. Essa maneira de criação dá à interpretação frescor e espontaneidade.¹²

Stanislávski ocupou-se por muitos anos da psicotécnica, acreditando que poderia induzir o “corpo a viver” se induzisse “a alma a crer”. Nessa última fase de trabalho parece ter descoberto que é possível, e até mesmo mais eficaz, inverter a ordem do processo, chegando à alma através do corpo. Essa mudança, naturalmente, não foi tão repentina quanto pode parecer, mas foi gestada nos anos anteriores, quando percebeu os limites de sua psicotécnica em seu próprio trabalho de ator. No seu penúltimo papel como ator, Salieri,

9 Stanislavskij, *op. cit.*, p. 22.

10 *Ibid.*, p. XLVII.

11 Ainda não temos no Brasil uma tradução direta do russo do livro de Stanislávski *Rabota aktiora nad sobói* (O trabalho do ator sobre si mesmo). Neste artigo utilizei a tradução italiana de Elena Povoledo, referida na nota 2. Os livros *A preparação do ator* (Constantin Stanislávski. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005) e *A construção da personagem* (Constantin Stanislávski. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004) são traduções de edições americanas que correspondem aos dois volumes da edição russa citada, mas possuem diferenças consideráveis em relação a ela.

12 Stanislavskij, *op. cit.* p. 25.

em *Mozart e Salieri*, de Púchkin – um fracasso de crítica e público¹³ – a dificuldade em conciliar o trabalho sobre os versos puchkinianos e a imersão nas circunstâncias da personagem apontaram para uma contradição entre o tempo-ritmo da ação interior e o tempo-ritmo exterior da fala necessário para a poesia. Ao concentrar-se demasiadamente nas “circunstâncias dadas”, o ator Stanislávski perdeu-se na “perspectiva da personagem”, que leva em conta apenas o momento presente da ação, e negligenciou a “perspectiva do ator”, que abrange todo o processo de criação da personagem e o seu resultado cênico.¹⁴ Escutando, algum tempo depois, um concerto, Stanislávski pensa que a música pode ser a chave para resolver os problemas da palavra.

Aquela noite, no concerto, me pareceu que, antes de tudo, era necessário procurar as bases na música. A fala, o verso são música, são canto. O ator deve cantar mesmo na conversação.¹⁵

Sabendo que os princípios que valem para o corpo valem para a voz, pois “não se age só com o corpo, mas também com a voz, com as palavras”,¹⁶ aos poucos Stanislávski percebeu a importância do tempo-ritmo da ação e como esse elemento poderia ser o elo entre o aspecto interior e o aspecto exterior da atuação, que permitiria chegar ao justo equilíbrio entre vivência (*pereživánie*) e encarnação (*voploschénie*). Os ritmos interior e exterior não são

13 Fausto Malcovati. *Stanislavskij - vita, opere, metodo*. Roma: Laterza, 2004, p. 67.

14 Franco Ruffini. *Stanislavskij - Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma: Laterza, 2003, p. 158-159.

15 Stanislavskij, *apud* Ruffini, *op. cit.* p. 65.

16 Stanislavskij, *op. cit.* p. 350.

necessariamente iguais, mas, se estiverem em harmonia, propiciarão o surgimento do sentimento.

68

folhetim 30

*De Stanislávski a
Grotowski*

Tudo o que descobrimos sobre o tempo-ritmo nos leva a afirmar que ele é o amigo mais próximo, o colaborador mais precioso do sentimento [...] entre o tempo-ritmo e o sentimento há uma ligação indissolúvel, de reciprocidade e interdependência [...] Trata-se da possibilidade imediata, às vezes até mesmo mecânica, de o tempo-ritmo exterior influir sobre o nosso inconstante, caprichoso e desconfiado sentimento. [...] É uma descoberta excepcional! Se é realmente assim, significa que, se determinado corretamente, o tempo-ritmo de um texto ou de um papel pode, de modo intuitivo, inconsciente e até mesmo mecânico, alcançar o sentimento de um ator, fazendo nascer a justa revivescência.¹⁷

Desse modo, no “método das ações físicas”, o trabalho sobre o tempo-ritmo da ação é essencial. Toporkov, em seu livro a respeito dos últimos anos de trabalho do mestre russo (sobre os quais não há um relato direto de Stanislávski), descreve um momento do ensaio de *Tartufo*, de Molière, quando Stanislávski, repreende um ator, que se mostra incapaz de seguir suas orientações por não dominar o trabalho sobre o tempo-ritmo das ações:

Tudo aquilo que você está fazendo é correto, mas acrescente também os exercícios sobre o ritmo. Não poderá dominar o método das ações físicas, se não dominar o ritmo. De fato, cada ação física está indissolúvelmente ligada ao ritmo e é por ele caracterizada. Se

17 Ibid., p. 453-454.

you age sempre e somente com um único ritmo, que lhe é natural, como poderá interpretar vários personagens com eficácia?¹⁸

folhetim 30

Ricardo Gomes

O conceito de ritmo, como descrito no livro de Toporkov, parece estar ligado ao impulso da ação, como resulta evidente no episódio descrito no capítulo sobre os ensaios para *Os dissipadores*, de V. Katáiev, quando Stanislávski compreende Toporkov por não estar em pé no ritmo justo:

[Toporkov] Ficar em pé no ritmo! O que quer dizer com ficar em pé no ritmo? Andar, dançar, cantar no ritmo eu entendo, mas ficar em pé?

[Stanislávski] Você realmente ficaria em pé dessa maneira se a partida de Tarkhánov pudesse ter terríveis consequências?

[Toporkov] Desculpe, Konstantin Serguéievitch, mas não tenho a mínima ideia do que seja o ritmo.

[Stanislávski] Não tem importância. Olhe, ali atrás tem um rato. Pegue um bastão e fique alerta para golpeá-lo quando sair... Não, assim ele vai fugir. Olhe atentamente, mais atentamente. Quando eu bater as mãos, dê o golpe... Não, assim você está atrasado! Mais uma vez... Outra vez. Concentre-se mais, faça com que o golpe do bastão seja quase simultâneo ao bater das mãos... Agora veja: você está em pé com um ritmo completamente diferente de antes. Percebe a diferença? Ficar em pé de tocaia a um rato implica um ritmo, ver um tigre que se aproxima sorrateiramente implica outro completamente diverso. Olhe atentamente para Tarkhánov, observe cada um de seus gestos. [...]

18 Vasilij O. Toporkov. *Stanislavskij alle prove - Gli ultimi anni*. Trad. Rosaria Fasanelli. Milano: Ubulibri, 1991, p. 118.

Procure adivinhar suas intenções, intuir os seus pensamentos. [...] Olhe, ele se lembrou do trem, procura nos bolsos o dinheiro para pagar a vodca. Dê um jeito de distraí-lo, de mantê-lo no bufê de qualquer jeito. A sua vontade de levar a ação até o fim, o fará ficar em pé com um ritmo diferente. Vamos, experimente.¹⁹

Nesta descrição de Toporkov, notamos que “ficar em pé no ritmo” significa buscar o impulso da ação, se entendemos o impulso como descrito por Grotowski:

E então, o que é o impulso? in/pulso – empurrar para fora. Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. Então, os impulsos: é como se a ação física, ainda invisível externamente, já estivesse nascendo no corpo.²⁰

O processo de trabalho do ator grotowskiano, como descrito no texto “Resposta a Stanislávski”,²¹ possui, de fato, analogias com os conceitos de vivência (*pereživánie*) e encarnação (*voploschénie*) de Stanislávski, principalmente como abordados no período do “método das ações físicas”. Essas analogias, porém, referem-se apenas à utilização dos instrumentos de trabalho – em relação aos objetivos e ao campo da pesquisa, suas trajetórias apontam para direções muito diversas. Stanislávski já tinha consciência de que “o importante não é a ação em si mesma, mas o surgimento

19 Ibid., p. 43.

20 Grotowski, *apud* Richards, *op. cit.*, p. 177.

21 Grotowski. *Resposta a Stanislávski*, *op. cit.*, p. 2-22. É importante circunscrever esta definição de Grotowski ao período em que ela foi formulada – no caso, o ano de 1969 – pois, assim como Stanislávski, ele mudava constantemente de direção para manter-se coerente consigo mesmo.

natural dos impulsos da ação”,²² mas Grotowski colocou o impulso como um elemento essencial da pesquisa do Teatro Laboratório.

folhetim 30

Ricardo Gomes

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e ação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. O impulso e a ação acontecem simultaneamente: o corpo desaparece, arde, e o espectador assiste apenas a uma série de impulsos visíveis.²³

Outro ponto importante para compreender a relação entre Stanislávski e Grotowski é o papel da memória do ator na criação da personagem. Para Stanislávski, o ator deve confrontar sua memória emotiva pessoal com as circunstâncias em que se encontra a personagem para criar uma linha de ações eficaz. Para Grotowski, o ator, ao perseguir suas recordações, não vai “dirigir-se à memória do corpo, mas ao corpo-memória” (“às vezes a recordação de um instante, um único instante, ou um ciclo de recordações em que algo permanece imutável”), e para encarná-las deixará que elas sejam “descobertas por aquilo que é tangível na natureza do corpo e de todo o resto, ou seja, o corpo-vida”. Existe uma ligação com as “recordações (do passado e do futuro)”, mas o que importa é o momento *hic et nunc* (aqui e

22 Konstantin S. Stanislavskij. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Trad. Anna Morpurgo e Maria Rosaria Fasanello. Roma: Laterza, 2006, p. 216.

23 Jerzy Grotowski. *Em busca de um Teatro Pobre*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina Editora, 2011, p. 13.

agora), quando se libera o impulso, ou seja, “o que não é fixado conscientemente, o que é menos apreensível mas, de algum modo, mais essencial na ação física.”²⁴ Enquanto para Stanislávski o ator está a serviço da personagem e todos os seus esforços visam a “viver o papel”, para Grotowski a personagem é apenas o véu atrás do qual o ator é livre para revelar o seu “eu” mais íntimo, tão íntimo que já é impessoal.

folhetim 30

*De Stanislávski a
Grotowski*

O impulso existe sempre *na presença de*. E, por exemplo, eu projeto a existência, que é a finalidade do meu impulso, sobre o parceiro como sobre uma tela. Digamos, a mulher, ou as mulheres, da minha vida (as mulheres que encontrei, ou que não encontrei e talvez encontre), sobre a atriz com quem estou agindo. Não se trata de alguma coisa de particular entre mim e ela, ainda que seja pessoal. Os meus impulsos se dirigem para o parceiro. Na vida, me defrontei com uma reação concreta, mas agora não posso prever nada. Na ação respondo à “imagem” que projeto e ao parceiro. E – outra vez – essa resposta não será privada, não será também a repetição daquela resposta “na vida”. Será algo desconhecido e direto. Existe a ligação com a minha experiência – ou com o potencial – mas existe principalmente o que acontece aqui e agora. O fato é literal. Por um lado, então: *aqui e agora*. Por outro: a matéria que pode ser retirada de outros dias e lugares, passados e possíveis.²⁵

Essa “impessoalidade íntima” é a mesma buscada nos exercícios no período do Teatro Laboratório:

24 Ibid., p. 16-17.

25 Grotowski, *Resposta a Stanislávski, op. cit.*, p. 17.

Se vocês não se recusam, então, ao superar vocês mesmos, descobrem uma certa confiança. Começam a viver. Então o corpo-memória dita o ritmo, a ordem dos elementos, a sua transformação [...] ‘Isto’ se dita; ‘isto’ se faz. Por fim, começam a intervir os conteúdos viventes do nosso passado (ou do nosso futuro?).²⁶

As questões abordadas por esses dois grandes mestres do teatro e as relações que se estabeleceram entre elas na tradição teatral são demasiado complexas para serem esgotadas neste modesto artigo. Após as considerações precedentes, espero ter indicado algumas pistas que me permitem concluir afirmando que Stanislávski, para “insuflar na interpretação frescor e espontaneidade”, buscou durante toda a sua vida na arte um processo criativo capaz de fazer com que o ator vivencie a personagem a cada atuação, e que Grotowski levou esse processo de vivência a uma outra dimensão, concentrando-se no impulso enquanto “aspecto inconsciente porém essencial da ação física”.

26 Jerzy Grotowski. Exercícios. In: Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli (orgs.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski - 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 177.

O teatro e seu avesso

Angela Leite Lopes

Angela Leite Lopes é tradutora e professora do Curso de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

“Sai do método Stanislávski! Salta em Meyerhold! Trabalha tudo *no avesso* revirado, numa outra perspectiva.”¹ Foi esse um dos conselhos dados por Valère Novarina a atores da montagem da sua *Opereta imaginária* que dirigiu na Hungria em 2009. E ele explica, numa longa entrevista a Olivier Dubouclez, que o problema com o qual se deparou durante essa experiência não estava tanto relacionado com Stanislávski – “grande mestre do teatro, cujo pensamento é tudo menos rígido” – mas com a tão conhecida limitada compreensão de seus ensinamentos, cristalizada numa leitura unicamente psicológica do personagem.²

Prosseguindo no seu relato e no seu raciocínio, Novarina conta que os atores não podiam conceber que a relação a ser estabelecida com aquela peça e aquele espetáculo pudesse se dar por outro viés que não o do personagem. Narra ele:

No início, eles estavam permanentemente em busca do personagem, como se houvesse uma verdade a ser revelada, como se fosse possível encontrar a lógica do papel por dentro dele: “O que sinto? Qual meu estado? Qual o estado do personagem?” Eles buscavam refúgio nesse psicologismo com o qual estão habituados.³

Novarina, por sua vez, empenhou-se em mostrar a eles que não se tratava de construção de personagem e sim de uma peça. “Não tece mais uma construção de personagem [...] mas presta extrema atenção aos *traços* (como um pintor), aos traços que você traça, que você joga nas *figuras*

1 Valère Novarina. *La Quatrième personne du singulier*. Paris: POL, 2012, p. 52.

2 Olivier Dubouclez; Valère Novarina. *Paysage parlé*. Paris: Les Éditions de la Transparence, 2011, p. 71.

3 *Ibid.*, p. 72.

humanas que se erguem e que serão combinadas no cérebro e no corpo do espectador.”⁴ Naquele contexto, não havia emoção a ser vivenciada, e sim um jogo a ser construído. Como a tradição teatral está impregnada por um vocabulário que tende facilmente para o psicológico, Novarina usa e abusa de termos oriundos da visualidade: perspectiva re- virada, traços, figuras. De fato, ele não nos deixa esquecer que “o teatro quer dizer a vista.”⁵

Para ilustrar as colocações de Novarina, aqui vai a primeira fala dessa *Opereta imaginária*:

O E Mudo (*de joelhos.*) – Público de opereta, fique atento! Paredes, fechem limites! chão, sustente pés! pessoas em frente: recuem não, avancem não! teto, nos proteja do sol e das multidões da chuva! tempo, nos aguarde! pessoas dentre aqui, torçam por nós! Público de opereta, me impeça de espalhar sangue, de estender e enrolar esses panos em tirinhas na minha cabeça como faço nesse instante ensanguentado diante de ti! Público de opereta, me impeça de pousar minha cabeça no chão, público de opereta, impeça minha cabeça! Impeça a opereta, público! público de opereta, faça com que o espaço não tenha lugar! No chão daqui impeça de agir! Público de opereta, não escuta que espalho diante de ti essas palavras e recebe aqui “minha cabeEeEeEeEeça”. No centro havia um morto que só se exprimia em canções. (Ato I, 1. Abertura)

Como se pode depreender dessa fala do E Mudo, o cerne da operação artística de Novarina está na linguagem e, mais

4 V. Novarina. *La Quatrième personne du singulier*, op. cit. p. 53.

5 Ibid., p. 117. Novarina nos faz lembrar que *theatron* designa o lugar de onde se vê.

especificamente, na ideia de que a linguagem é um fluido que se derrama no espaço. O que importa para ele é essa projeção da palavra.

Tal concepção foi primeiramente compreendida pelos atores húngaros como uma volta ao velho teatro do século XIX em que interpretar equivalia a declamar na boca de cena. Sabe-se que Stanislávski se insurge contra esse tipo de teatro e passa a figurar quase como seu antídoto. Perceber que na proposta de Novarina não se tratava nem de avanço nem de recuo, foi algo que se deu na experiência, no passo a passo dos ensaios.

No Brasil, vários artistas vêm dando passos nessa direção, ao tomar contato com a obra de Novarina ou ao enveredar por outras experiências. Penso muito especialmente no trabalho que vem sendo desenvolvido por Ana Kfoury à frente da sua Cia Teatral do Movimento ou em parceria com Antonio Guedes, Thierry Trémouroux e Isabel Cavalcanti. A Companhia de Teatro Autônomo, dirigida por Jefferson Miranda ou a Companhia Brasileira de Teatro, dirigida por Márcio Abreu, são bons exemplos desse teatro que busca

folhetim 30

Angela Leite Lopes

Opereta imaginária, direção de Valère Novarina. Teatro Csokonai, Debrecen Hungria. Da esquerda para a direita: Nelli Szűcs, József Jámbor, Anna Ráckevei, Artúr Vranycz, Kinga Újhelyi, Attila Kristán, József Varga, Tibor Mészáros e Árpád Kóti. Foto de András Máthé, 2009.



outros aspectos da cena e do trabalho do ator. Muitos outros artistas e grupos que se dedicam à chamada pesquisa de linguagem têm trajetórias consolidadas nesse caminho.

Mas não deixa de ser curioso constatar que os rumos da cena na atualidade parecem ainda confluír para essa encruzilhada: avançar ou recuar. Foi nesses termos, por exemplo, que Denis Guénoun propôs algumas reflexões no artigo intitulado *Objeção ao retorno*, publicado em 2000 no número 8 do *Folhetim*. Ali, ele situava a hipótese de trabalho de Novarina nos seguintes termos: findo o drama, o que sobra é a língua e é dela então que se vai extrair teatralidade.⁶ De fato, Guénoun transita em seu texto entre um antes e um depois do fim da crise do drama.

Evoco o episódio da montagem húngara de *A opereta imaginária* de e por Novarina junto a essa breve análise de Denis Guénoun para desmistificar as abordagens evolutivas ou, pelo menos, causais do fenômeno artístico e tornar relativos esses parâmetros de um antes e um depois. A crise do drama e o seu fim não chegam a ser um marco e sim um conceito para continuar traçando parâmetros para a dramaturgia. Dessa maneira, indica, sim, uma mudança na engenharia da peça teatral e não uma medida temporal. Ora, um século separa Stanislávski e Novarina, o que acarreta uma inevitável diferença de ponto de vista. E é justamente disso que se trata.

Stanislávski debruçou-se sobre o ator. Foi o primeiro a fazê-lo e a expressar sob forma de diálogos e de notas o que enxergava, intuía, deduzia na sua labuta diária como ator e como encenador. Ele não se ateu a um único foco, como os diversos artigos presentes neste número do *Folhetim* não se cansam de apontar. Mas, sem dúvida

6 Denis Guénoun. *Objeção ao retorno*, *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 8, p. 6, set.-dez. 2000.

nenhuma, Stanislávski enxergava o ser humano como sujeito, dotado, por um lado, de corpo e, por outro, de espírito, com redutos insondáveis nesses seus domínios físicos e psíquicos. Concentrou-se em saber como estimular e como utilizar todos eles na arte de atuar, entendida por ele como viver um papel.⁷

Novarina debruça-se por sua vez sobre a palavra. Uma palavra que é para ele *o verdadeiro sangue*. Uma palavra que é fala, sopro, movimento, como se pode perceber, por exemplo, na aceção francesa do verbo ser: *je suis* diz ao mesmo tempo eu sou e eu sigo. Algo da ordem tanto do espaço quanto do tempo. Ou seja, a língua é tudo menos uma sobra. Ela é o único lugar onde algo se dá.

folhetim 30

Angela Leite Lopes

A língua não é teu instrumento, teu utensílio, mas tua matéria, a própria matéria da qual você é feito; os tratamentos aos quais você a submete, é a você mesmo que você inflige, e mudando a tua língua, é você mesmo que você muda. Pois você é feito de palavras. Não de nervos e de sangue. Você foi feito pela língua, com a língua.⁸

Cito esse trecho do *Teatro dos ouvidos* quase que ao acaso: há inúmeros outros que discorrem sobre essa sua ideia central. Como Stanislávski, Novarina também se dirige ao ator de maneira privilegiada e dois de seus textos mais emblemáticos são justamente *Carta aos atores* e

7 Ver sobre esses temas os artigos que publiquei nos números 6 e 9 do *Folhetim*: O ator e a interpretação (Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan.-abr. 2000) e Além da interpretação: de Stanislávski a Grotowski (Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan.-abr. 2001).

8 Valère Novarina. *O teatro dos ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio: 7Letras, 2011, p. 39-40.

Para Louis de Funès, respectivamente de 1974 e de 1985. Recentemente, *Luzes do corpo*, *O avesso do espírito* e *A quarta pessoa do singular*⁹ dão prosseguimento a essa sua contínua reflexão, enriquecida por experiências as mais diversas: música, pintura, filosofia, religião.

E esse é o ponto comum entre esses dois artistas: não distinguir o gesto artístico do gesto da reflexão. Fazer com que os dois confluam preferencialmente para a arte do ator.

Na sua *Preparação do ator*, Stanislávski procura oferecer aos seus atores caminhos que os levem a viver o papel e assim fazer da atuação uma arte. A escolha pelos diálogos entre professor e alunos imaginários certamente colaborou muito para que se viesse a apreender seu pensamento como método a ser aplicado. Mas essa escolha remete no fundo aos primórdios do ato de pensar, desde os diálogos socráticos de Platão, trazendo para os ensinamentos algo desse movimento da palavra ao ser proferida, tão cara a Novarina.

Novarina por sua vez também se mostra ao mesmo tempo fascinado e intrigado com o que acontece com o ator. Ele chega a propor, em *Carta aos atores*:

Será preciso que um dia um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, que se saiba o que acontece ali dentro, quando se está atuando. Que se saiba como o outro corpo é feito. Porque o ator joga com um outro corpo que não o seu. Com um corpo que funciona no outro sentido. Um corpo novo entra no jogo, na economia do jogo. Um corpo novo? Ou uma outra

9 Cito tudo em português para facilitar a leitura desse artigo. Mas só *Carta aos atores* e *Para Louis de Funès* estão editadas no Brasil pela 7Letras (2009). Os outros três livros, respectivamente *Lumières du corps*, *L'Envers de l'esprit* e *La Quatrième personne du singulier* foram editados pela POL em 2006, 2009 e 2012.

economia do mesmo? Não se sabe ainda. Seria preciso abrir. Quando ele está atuando.¹⁰

O desafio é não se aproximar também da proposta de Novarina buscando resultados precisos. O fato de ele inserir muito humor nas suas reflexões pode servir de antídoto contra tais mistificações. O humor está presente desde a escolha do cômico francês Louis de Funès como porta-voz imaginário privilegiado das sentenças do autor até o desvio constante das finalidades esperadas de determinadas atividades, como a dissecação para se descobrir a anatomia do *outro corpo* que é o do ator em plena atuação. Ao mesmo tempo, o humor serve como recurso para tornar suas reflexões absolutamente concretas. Eis como Novarina se refere mais uma vez aos atores húngaros por ele dirigidos em *A opereta imaginária*:

Houve também, depois do período psicologizante, um período em que os atores húngaros faziam coisas muito abstratas, recusando arraigar as frases no diálogo cotidiano, na cadência das frases das ruas. Era uma palavra sem interrogação, sem exclamação, sem entoação: sem a vivacidade da frase comum. Eles iam por um caminho errado, se tornavam exteriores e mecânicos, inumanos como máquinas. Era preciso permanecer inumano como homens. Inumanos como ninguém.¹¹

Antes de mais nada, é preciso fazer um parêntese para esclarecer que *ninguém* é a tradução possível de *personne*, palavra cara a Novarina por poder significar tanto “alguém”

10 Valère Novarina. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio: 7Letras, 2009, p. 21.

11 O. Dubouclez; V. Novarina, *op. cit.*, p. 73.

quanto “ninguém”. Como o aspecto que ele se empenha em valorizar no trabalho do ator é o ato de desaparecer, em contraposição ao caráter de exibição que está por assim dizer colado a essa função, opto na maioria das vezes por traduzir simplesmente por “ninguém”.

Se juntarmos os sentidos presentes em *personne* e em *je suis*, temos a chave da operação artística de Novarina e a sua principal contribuição na atualidade. Se Stanislávski participava, tanto pelo seu tempo quanto por seu temperamento, do arcabouço final do sujeito, Novarina, por seu tempo e por seu temperamento, proclama que nada é a não ser no perpétuo vir a ser.

Esse aspecto não pode ser expresso, traduzido, indicado senão no movimento que lhe é próprio. “Nada é sem linguagem”, Novarina gosta de citar essa afirmação de São Paulo.¹² E o movimento que lhe é próprio é o que move a linguagem, a palavra, nosso verdadeiro sangue. E nos permite descobrir, um século depois de Stanislávski, o teatro pelo avesso.

“O ator imita o homem? não, ele o joga! ele o traça no ar; ele lança *antropóglifos*: figuras humanas que surgem e se desfazem.”¹³

12 Valère Novarina. Valère Novarina no Rio: a onda da linguagem. *Novarina em cena*, organizado por Angela Leite Lopes em colaboração com Ana Kfoury e Bruno Netto dos Reys. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2011, p. 17.

13 V. Novarina. *La Quatrième personne du singulier*, op. cit., p. 92.



Acima: Attila Kristán e Anna Ráckevei.

Opereta imaginária, direção de Valère Novarina.

Teatro Csokonai, Debrecen Hungria.

Abaixo: Kinga Újhelyi e Tibor Mészáros.

Fotos de András Máthé, 2009.



Bauerntheater **de David Levine:** Stanislávski de cabeça para baixo

Marvin Carlson

Tradução de Cláudia Tatinge Nascimento

Marvin A. Carlson é professor de história e teoria do teatro no Graduate Center na The City University of New York. Seus estudos privilegiam o teatro europeu a partir do século XVIII. Além dos livros já traduzidos no Brasil, *Teorias do teatro* (1997) e *Performance - uma introdução* (2010), publicou, entre outros, *The Haunted Stage*, vencedor do Calloway Prize (Michigan, 2001), *Speaking in Tongues* (2006) e *Theatre is More Beautiful than War* (2009).

Cláudia Tatinge Nascimento é diretora, atriz e pesquisadora. Atualmente é professora de teoria, interpretação e direção na Wesleyan University.

O projeto *Bauerntheater* (“Teatro do camponês”) de David Levine foi uma das produções mais discutidas do teatro alemão na primavera de 2007.¹ Durante as três semanas de apresentação (de 5 a 28 de maio), espectadores em ônibus lotados percorreram as duas horas do trajeto entre Berlim e a remota região rural de Brandenburgo para assistir ao trabalho. O projeto atraiu a atenção de grande parte da mídia alemã e foi dedicado a ele um artigo substancial no *New York Times*, que raramente publica matérias sobre o teatro alemão e menos ainda sobre montagens experimentais.²

A produção foi realizada nos dois acres do campo adjacente ao Biorama Projekt, localizado no coração da Biosfera Reserva Schorheide-Chorin da UNESCO. Fundado em 2006 por Richard Hurding e Sarah Phillips, o Biorama Projekt é um centro dedicado ao estudo das interrelações entre a arte, o *design*, a ecologia, estudos paisagísticos e turismo. A primeira fase do projeto consistiu na inauguração de uma torre de observação da Biosfera; atualmente está sendo realizada a reforma de uma chácara do início do século passado para transformá-la em estúdio/residência para um artista e espaço para *performances* e exibições.

Em ônibus fretado ou de carro, o público que chegava ao Biorama em maio de 2007 durante a apresentação de *Bauerntheater* caminhava da colina onde estão situadas a torre de observação e a chácara até um campo próximo. Ali, por catorze horas a cada dia, o ator David Barlow primeiro preparava a terra com um *Reihenzieher*, grande ancinho de madeira usado para sulcar a terra na época em que agricultores da Alemanha Oriental ainda não dispunham nem de

- 1 David Levine se divide entre Nova Iorque e Berlim. Seu trabalho abrange teatro, *performance*, vídeo e fotografia.
- 2 Sally McGrane. An Actor Outstanding in His Field. *The New York Times*, 20/05/2007.

tratores nem de cavalos para a realização desse trabalho. Em seguida, Barlow começava a plantar batatas, fileira por fileira. Espectadores iam e vinham livremente, assistindo a diferentes momentos do processo de plantio. Mas o que eles observavam era sempre parte de uma atividade em andamento que, ao menos ao olhar, era impressionantemente similar ao tipo de ação real que há cinquenta anos provavelmente teria sido chamado de *happening*.

No entanto, Levine concebeu seu projeto de forma a provocar um curto-circuito na distinção entre as ações da vida real dos *happenings* e a ação ficcional que se dá no teatro.

folhetim 30

Bauerntheater de
David Levine:
*Stanislávski de
cabeça para baixo*



Espectadores assistem a *Bauerntheater* da torre do Biorama Projekt, em Joachimsthal, Alemanha. Foto de Joseph Dilworth, 2007.

Se você vem do teatro, você sabe que quando executa uma ação – mesmo a de ser baleado – com o público em mente, você está atuando, de uma forma ou de outra. Usar um ator, a atuação, é uma forma de trazer essa questão à tona. É uma forma de gerar dúvida (se tivesse sido eu, o artista, cultivando a terra, este seria claramente um projeto artístico). Mas porque eu importei um ator, a atuação para este processo, este se torna um projeto que, ao menos em teoria, provoca um curto-circuito nessa distinção. Porque aqui o trabalho dele, a resistência física dele, é real (ele está cultivando a terra) e irreal (ele está interpretando).³

O curto-circuito provocado pelo projeto de Levine é de fato bem mais complexo do que a simples substituição de um artista plástico ou conceitual por um ator na execução de uma ação específica, neste caso, o plantio de batatas. O projeto é uma das partes do desenvolvimento de uma *performance* de Levine sobre certas implicações da abordagem de Stanislávski sobre a arte do ator, em especial sobre a ênfase na questão de “viver o papel” como ela vem sendo desenvolvida na teoria de interpretação americana.

Aqueles que visitavam o projeto *Bauerntheater* não recebiam o tradicional programa da peça; apenas um cartaz, colocado à margem do campo onde Barlow estava trabalhando, fornecia a seguinte e um pouco surpreendente informação:

3 Entrevista a Sarah Rich, *Bauerntheater* and Biorama Projekt: Farming, Acting, and Critical Art. *Worldchanging*, 16/05/2007. Disponível em: www.worldchanging.com/archives/006705.html.

O homem no campo está interpretando Flint, o personagem principal da peça de Heiner Müller *Die Umsiedlerin (A repatriada)*,⁴ de 1961. Seus movimentos, pensamentos e expressões foram ensaiados em Nova Iorque. Ele está plantando meia tonelada de batatas.

Sem ver o cartaz ou visitar a exposição sobre *Bauerntheater* instalada na casa principal no topo da colina, o espectador mal poderia suspeitar que o que ali de fato estava acontecendo era a segunda parte do projeto – a *performance* – e fruto de uma primeira etapa, o período de um mês de ensaios realizado em Nova Iorque.

Mesmo que ensaios fizessem parte de sua preparação, certamente nenhum evento do estilo dos *happenings* foi tão ensaiado e nem da maneira como Levine e Barlow se prepararam para *Bauerntheater*. O período de ensaios do projeto foi organizado e vivenciado de forma quase idêntica ao de uma peça de teatro convencional. Para o experimento, Levine partiu de *Die Umsiedlerin*, peça de Heiner Müller escrita em 1961 e quase desconhecida nos Estados Unidos, onde Müller é conhecido principalmente como o autor de *Quartett* e *Hamletmaschine*, ambas distantes da estrutura dramática convencional. *Die Umsiedlerin*, praticamente desconhecida fora da Alemanha e raramente apresentada mesmo naquele país, é sua peça mais longa e uma das mais tradicionais em termos de diálogo e ação dramática. Historicamente, os *Umsiedler* constituíam um grupo de origem germânica, proveniente das regiões a leste do antigo

4 Não existe tradução da peça para o português. Carlson utiliza o título *The Resettler*; a agência responsável pelos direitos autorais de Müller lista *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* como traduzida por Daniel Brunet para o inglês. Disponível em: www.aoiagency.com/2010/06/heiner-muller/ (N. da T.).

Reich, e que foi forçado a se deslocar para a Alemanha Oriental após a guerra porque já não eram bem-vindos na nova Polônia.⁵ Em meados da década de 1970, Müller renomeou a peça como *Die Bauern (Os camponeses)*, um título obviamente mais ligado ao projeto *Bauerntheater*.

Levine dirigiu Barlow pela primeira vez em 2003, em uma produção nova-iorquina da peça *Romola & Nijinsky*, da autora Lynne Alvarez. Levine ficou impressionado com a rapidez com que Barlow, sem nenhum treinamento em dança, aprendeu a execução de certos passos; o fato o levou a especular sobre a relação entre o treinamento do ator e a prontidão desse tipo de artista para a execução/aprendizado de habilidades da vida cotidiana. “Fiquei interessado na ideia da técnica do ator como preparação para a aquisição acelerada de outros saberes (isto é: será esta uma boa técnica para a aprendizagem de outras tarefas além da interpretação?” Em e-mail enviado a Barlow, Levine perguntou: “Você consegue dormir dentro do personagem? Você consegue trabalhar enquanto está fazendo o personagem?”⁶

Em sua fala durante a recepção de abertura de outro projeto, *ClosingOpening*, em Berlim, em 2008, Levine deixou claro que essas perguntas partiram diretamente do seu interesse por Stanislávski. Naquela ocasião, ele declarou que continuava a trabalhar sobre a questão cuja pesquisa havia iniciado em *Bauerntheater*.

Stanislávski, o inventor do palco realista, supôs que um ator realmente envolvido em um personagem poderia improvisar uma resposta verdadeira a

5 Devo, em grande parte, o contexto histórico que apresento neste artigo à excelente discussão sobre *Die Umsiedlerin* escrita por Jonathan Kalb em seu livro *The Theater of Heiner Müller* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 8, 78-86.

6 Citado em McGrane. “An Actor Outstanding.”

virtualmente qualquer estímulo no curso do seu desempenho do papel. Então, o que mais você pode realizar enquanto interpreta o personagem? Você pode dormir no personagem? Fazer arte no personagem? E por quanto tempo você consegue manter essa atividade? E qual é o ponto em que não há mais diferença entre o personagem e a pessoa?⁷

folhetim 30

Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo

Levine concebeu o projeto *Bauerntheater* como uma forma de investigação sobre esse tipo de questão. Ele selecionou a peça de Müller como seu texto-base, pediu a Barlow para interpretar um fazendeiro comunista e começou o que, na superfície, parecia ser, sob quase todos os seus aspectos, um processo de ensaios comum em Nova Iorque. Ele conseguiu que a peça fosse traduzida, contratou um dramaturgista, escalou o elenco como se este fosse realmente apresentar a produção na off-off-Broadway e iniciou um período de três semanas de ensaios intensivos em um estúdio no Brooklyn. Quem assistisse a esses ensaios encontraria poucas pistas de que ali não se estava preparando uma produção realista. Levine e os atores desenvolveram um extenso mundo imaginário para a ação dramática, de acordo com o modelo comum da tradição do realismo psicológico americano derivado das interpretações americanas de Stanislávski. Barlow e seus colegas de elenco passaram muitas horas estudando a história e as práticas de agricultura da Alemanha Oriental. Eles criaram histórias detalhadas para seus personagens e desenvolveram cuidadosamente motivações psicológicas para as cenas individuais. Em um tipo de gesto que deleitaria qualquer amante de detalhes naturalistas pós-Antoine e Stanislávski, Levine

7 Disponível em: www.kunstaspekte.de/index.php?tid=44494&action=termin. Acesso em: 20/10/2012.

de fato tentou (porém sem sucesso) importar uma grande caixa com terra de Brandenburgo para que Barlow trabalhasse com suas toscas ferramentas agrárias, reproduções fiéis das que eram usadas na época em que se passa a peça.

Ao fim do período de ensaios, quando um espetáculo normal entraria em cartaz, Levine pagou todos os salários, dispensou a equipe – com exceção de Barlow – e encerrou aquela fase da produção. Barlow havia criado um



Ao lado, o ator David Barlow ensaia com o *Reihenzieher* em sala da *Old American Can Factory*, no Brooklyn, Nova Iorque.

Abaixo, reunião de produção.

Fotos de Maria Gambale, 2007.



personagem sólido dentro da abordagem stanislavskiana, mas todos os elementos à sua volta – o texto, o nexó com os outros atores, a realidade física em torno da ação, ainda não executada, mas já imaginariamente criada – foram removidos, deixando apenas a matriz psicológica que havia sido detalhadamente construída na mente do ator Barlow. Mas, como os seis personagens de Pirandello, Barlow não era um agente livre, sem uma peça que o apoiasse. Levine comentou que “a peça não vai nem mesmo ser apresentada. É Stanislávski de cabeça para baixo.”⁸

O experimento de Levine retira do palco o personagem de Barlow, já completamente construído, e o transporta para o mundo do público, que não é nem o universo limítrofe de um *foyer*, nem o de uma galeria de arte, mas um espaço teatralizado de forma completamente diferente, levando-o assim para um conjunto de relações ator/espectador muito mais complexo, e para uma situação na qual o papel da realidade física em torno da ação se torna muito mais rico e significativo. Por meio da execução de uma atividade cotidiana real – neste caso, o cultivo da terra – enquanto “faz o personagem”, o ator une categorias que tradicionalmente são vistas como separadas não apenas no teatro, mas até em casos quase antiteatrais como os *happenings*.

A totalidade das inovações performativas desse experimento não se resume ao que acabei de referir: Barlow não levou seu personagem simplesmente para um espaço neutro, não simbólico, para executar sua atividade. O campo de Brandenburgo é uma área aberta que parece relativamente neutra, no entanto, na verdade, ele está no centro de uma complexa rede de associações. Embora seja realmente parte de uma fazenda de produção agrícola, como já

folhetim 30

Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo

8 David Levine, entrevista a Geoffrey Scott e Aaron Cedolia. *BOMB magazine*, 100, Summer, 2007.

foi mencionado, o campo é adjacente ao Biorama Projekt e, sendo assim, durante o *Bauerntheater* ele adquiriu significado artístico. Dessa forma, o Biorama Projekt proporcionou ao *Bauerntheater* um contexto particular, ou melhor, uma série de contextos a partir da variedade de perspectivas possíveis para os observadores do evento.⁹ A diretora do Biorama Projekt, Sarah Phillips, diz isso de forma clara e produtiva:

Para o Biorama Projekt, o projeto *Bauerntheater* é uma apresentação perfeita de *Land Art*.¹⁰ O foco do Biorama Projekt é mostrar arte no paisagismo – quando, visto de cima (do alto da torre de observação), *Bauerntheater* se torna uma bela escultura inserida na paisagem, sendo o ator/camponês seu objeto central. Quando visto da margem do campo de cultivo, a perspectiva que o observador tem sobre o homem trabalhando é completamente diferente – o *Bauerntheater* se torna uma apresentação criativa. O que primeiro salta aos olhos é o homem trabalhando no campo, embora essa ação também possa ser decodificada como uma *performance*.¹¹

As observações de Phillips são extremamente úteis por assinalar a íntima relação entre o *Bauerntheater*, a

9 A tradução literal dos termos empregados por Carlson – “framing / series of frames” – seria “enquadramento / série de quadros” ou mesmo “ângulo / série de ângulos”. Utilizo “contexto / série de contextos” para melhor relacionar o argumento do autor à citação de Sarah Phillips (N. da T.).

10 Carlson considera a expressão *land art* mais familiar para o público de artes plásticas e *landscape art* para o público de teatro e *performance* (N. da T.).

11 Entrevista citada a Sarah Rich.

landscape art e o *happening* “homem trabalhando no campo.” No entanto, o que está completamente ausente de sua análise é o reconhecimento da outra metade do experimento, o período de ensaios em Nova Iorque, e, em consequência, o fato de que o “homem trabalhando no campo” ou a figura dentro da obra de *landscape art* não é simplesmente um ser humano comum, um objeto entre outros objetos, mas, de fato, o personagem de uma peça presente no ator que traz consigo uma *persona* completamente desenvolvida a partir da abordagem stanislavskiana enquanto ele executa o trabalho de um agricultor.

Sendo assim, o Biorama Projekt coloca o experimento *Bauerntheater* no âmbito da arte, mas não discute as dimensões mais originais do evento. Muito mais importante que a proximidade de sua relação com o Biorama Projekt é o fato de que a fazenda em questão está localizada na Alemanha Oriental, em Brandenburgo, presumivelmente o local onde se passa a peça de Müller. Ao escolher essa região para a execução do projeto, o diretor Levine introduziu elementos de um outro tipo de *performance* experimental,

folhetim 30

Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo

O *Bauerntheater*, visto da torre do Biorama Projekt. Foto de Joseph Dilworth, 2007.



que nos tempos modernos veio a se chamar de teatro *site-specific*. O termo *site-specific* tem sido utilizado para descrever uma grande variedade de eventos espetaculares. É usado, de modo genérico, para a categorização de qualquer espetáculo realizado em um espaço não teatral. De forma mais pontual, o termo serve para descrever produções criadas em relação a um espaço específico, como peças tradicionais apresentadas em espaços não teatrais que foram, de alguma forma, relevantes para os seus universos imaginários (como a produção de *O mercador de Veneza*, dirigida por Max Reinhardt em uma praça pública naquela cidade), ou as várias formas de reconstituição histórica – como batalhas ou outros eventos – no próprio local ou nas redondezas dos sítios onde estes ocorreram.

Bauerntheater está, de alguma forma, relacionado a todos esses tipos de espetáculo, mas sua manipulação tanto do personagem quanto do universo imaginário difere do projeto de todas elas. Ele talvez esteja mais próximo das reconstituições históricas, nas quais um ator que se apresenta, por exemplo, como Robert E. Lee ou Oliver Cromwell, entra no campo de batalha teatralizado fazendo um personagem já saturado pela memória histórica. Uma dinâmica um pouco diferente, porém também ligada a essa, pode ser observada em povoados históricos como Plimoth Plantation ou Colonial Williamsburg, onde os atores “habitantes” desenvolvem histórias detalhadas para a *persona* específica que cada um deles representa.¹² *Bauerntheater* se coloca, de certa forma, entre essas duas possibilidades,

12 Plimoth Plantation, localizado em Plymouth, estado de Massachussets, é um “museu vivo”, onde visitantes encontram atores que representam os colonos ingleses que fundaram o assentamento no século XVII. Colonial Williamsburg é outro “museu vivo” – a cidade foi centro de atividades políticas durante a revolução americana no século XVIII (N. da T.).

uma vez que o passado/narrativa interna do personagem não é fornecido/a nem pela história local nem pelo processo imaginativo do ator sob a influência de documentos históricos. Ao contrário: o personagem de Barlow é proveniente de uma obra de ficção e foi desenvolvido em processo de ensaio habitual.

De certa forma, o relativamente desconhecido campo em Brandenburgo é também um pano de fundo diferente do campo de batalha da Guerra Civil ou da Colonial Williamsburg, uma vez que a ênfase não está na importância do local em uma história oficial, mas sim na história não oficial e, particularmente, em relação à bastante desconhecida e negligenciada história do trabalhador. Está claro que essa questão é central para Levine, que descreveu *Bauerntheater* como um projeto “preocupado com os mercados de trabalho internacionais [...] com a representação do trabalho, com a representação [atuação] como trabalho.”¹³ Nesse aspecto, Levine pode ser visto como continuador da investigação de outros artistas experimentais politicamente engajados como Armand Gatti na França, que criou trabalhos *site-specific* em locais onde pessoas comuns viviam e trabalhavam, e não a partir das cenas de grandes batalhas ou dos feitos de líderes famosos. A respeito de um de seus trabalhos, realizado em uma fábrica, Gatti declarou, em termos que são diretamente relevantes para o *Bauerntheater* de Levine, que:

folhetim 30

*Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo*

Neste tipo de temática é principalmente o *local*, a arquitetura que constrói a escrita. O evento teatral foi colocado não em um tipo de espaço utópico, mas em um local histórico, um local dentro da história. Havia graxa naquele lugar, havia marcas de ácido porque aquela era uma fábrica de produtos químicos; você

13 Rich, entrevista citada.

podia observar ainda resquícios do trabalho; ali ainda estavam espalhados os uniformes de trabalho; as bandejas do refeitório ainda estavam pelos cantos etc. Em outras palavras, todos esses resquícios tinham sua própria linguagem. Esses cômodos que haviam conhecido o trabalho de seres humanos dia após dia tinham sua própria linguagem, e você tinha que utilizar aquela linguagem ou não diria nada.¹⁴

Para o público alemão, a locação do projeto *Bauern-theater*, assim como a seleção do texto, inevitavelmente colocam o fazendeiro de Barlow dentro do universo dramático específico da peça de Müller, e também em um momento histórico particular. O contexto histórico da peça, como já observei, foi a reforma agrária da Alemanha Oriental em 1945. Naquela época, o governo se apossou de todas as fazendas de mais de 100 hectares; estas foram dadas aos trabalhadores e aos camponeses que retornavam [*Umsiedler*], chamados então de “novos fazendeiros”. Posteriormente ficou claro que essas terras não eram economicamente viáveis e as autoridades começaram a coletivizar as fazendas usando como referência o modelo soviético, medida que acabou por gerar outros tipos de problemas.

Tal qual um drama histórico, a peça de Müller é, de fato, como qualquer dramaturgia que tenha como referência a história, o mito, a lenda, ou mesmo a própria tradição dramática: este tipo de escrita apresenta simultaneamente para o público os dados da própria peça – sua localização em tempo e espaço ficcionais – e também os dados de um contexto histórico já bastante conhecido – como nossa memória

14 Armand Gatti, “Armand Gatti on Time, Place, and the Theatrical Event?” Trad. Nancy Oakes. *Modern Drama*, n. 25:1, p. 71-72, mar. 1982.

de personagens como Mary Stuart, Joana D'Arc ou Medeia, mesmo que nem todos os elementos mais conhecidos de suas histórias estejam presentes. Embora Barlow não pronuncie sequer uma palavra no projeto *Bauerntheater*, o conhecimento por parte do público do contexto do seu personagem na peça de Müller acrescenta esta dimensão histórica ao material dramático do próprio projeto. Em um âmbito puramente teatral é importante observar também que, embora o personagem de Barlow não fale, o seu figurino e, ainda mais significativamente, seu tosco e pesado instrumento de trabalho feito de madeira servem como sinal claro do seu posicionamento dentro do universo histórico dos *Umsiedler*, tal qual uma atriz em uma comédia do período da Restauração estabelece sua localização histórica através de seu figurino, sua peruca e seu leque antes de dizer uma palavra sequer.

As afirmações de Sarah Phillips ou David Levine sobre as implicações e a importância do projeto *Bauerntheater* possuem ênfases diferentes: a de Phillips associa o trabalho à *land art*, enquanto a de Levine não apenas a esta, mas também à *endurance art* e a questões relacionadas ao conceito de "autenticidade", isto é, à tensão entre a atuação e atividades da vida real, questões que o remetiam às suas investigações sobre as implicações das teorias de Stanislávski. Dentro desse tipo de trabalho, Levine apropriadamente evocou Kaprow e o trabalho da "vida real" dos anos 1960, assim como a tradição americana do Método que é baseado em experiências da vida real. No entanto, e sem negar a originalidade do experimento nesses termos, o seu foco sobre questões formais e fenomenológicas omite uma importante parte do projeto. Levine tem comentado que o projeto foi realizado dentro da antiga República Democrática Alemã porque é lá que se passa a peça, mas que a atividade agrícola que Barlow realiza "não é exclusiva da República

folhetim 30

*Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo*

O ator David Barlow no campo em Joachimsthal, Alemanha. Foto de Joseph Dilworth, 2007.



Democrática Alemã; é o que se faz quando se é pobre".¹⁵ Só se pode aceitar essa afirmação se considerarmos o projeto dentro da questão da relação entre a arte da atuação e a vida cotidiana, ou entre a atuação e o trabalho – mas o projeto envolve muito mais do que isso.

Bauerntheater tem estimulado várias e produtivas discussões a respeito dos aspectos formais e artísticos das questões de Levine sobre a natureza da atuação e sua relação com a vida real. No entanto, o projeto também levantou perguntas provocadoras, de cunho político, que Levine parece não ter previsto e que ainda não foram respondidas. Dada a complexa história de Stanislávski e sua relação com a mudança das circunstâncias políticas em rápida transformação em sua época, pode-se certamente concluir que também ele insistiria que, no âmbito da produção teatral, preocupações políticas não podem jamais estar completamente separadas das de cunho artístico e fenomenológico.

folhetim 30

*Bauerntheater de
David Levine:
Stanislávski de
cabeça para baixo*

15 Entrevista citada a Sarah Rich.

David Barlow e o
Reihenzieher. Foto de
Joseph Dilworth, 2007.



..... **EM FOCO**

Adolf Shapiro

6 perguntas dos atores da mundana companhia

Tradução de Alina Dzhamgaryan

Alina Dzhamgaryan é crítica de arte, formada pelo GITIS - Academia Russa de Teatro. É responsável pelos intercâmbios teatrais entre Brasil e Rússia para a Escola superior de Artes Célia Helena. É produtora, tradutora e intérprete da língua russa.

A **mundana companhia** é uma trupe de atores fundada em 2007 por Aury Porto e Luah Guimarães. A cada ato, forma-se um agrupamento novo de artistas comprometidos com o princípio coletivo do teatro.

A companhia tem como princípio criador a investigação da cena contemporânea pela articulação entre os trabalhos de atuação e de dramaturgia. Por isso a escolha dos textos-matrizes vem recaindo sobre obras literárias, e não sobre peças prontas.

Em *Pais e filhos*, adaptação do romance de Ivan Turguêniev, a companhia experimentou novas possibilidades para o jogo de criação descrito na tríade *atuação + direção + dramaturgia*, conduzida pelo diretor russo Adolf Shapiro. A **mundana** desenvolveu uma pesquisa atoral com três territórios de trocas: “interior da casa”, “encruzilhada” e “na estrada”, sempre compartilhando essas etapas de trabalho com o público. A partir dessa experiência, nasceu o *Caderno de atuação – Diário da montagem de Pais e filhos*,

Pais e filhos, baseado no romance de Turguêniev, direção de Adolf Shapiro. Da esquerda para a direita: Fredy Állan, Sílvia Prado, Vanderlei Bernardino, Beatriz Morelli, Sergio Siviero, Donizeti Mazonas, Luah Guimarães, Lúcia Romano, Sílvio Restiffe, Sofia Botelho e Luís Mármore. Foto de Cacá Bernardes, 2012.



nas manhãs, tardes e noites de 18 de maio de 2011 a 29 de setembro de 2012.

104

Shapiro ganhou importantes prêmios por suas encenações de peças, óperas e filmes, mas talvez o Prêmio Internacional Stanislávski seja o mais significativo deles: um reconhecimento incontestável de seus méritos pelo desenvolvimento e pela divulgação da teoria e da prática criativa do Sistema Stanislávski. No início dos anos 1960, Shapiro participou do laboratório de Maria Knébel (1898-1985), discípula direta de Stanislávski, que transmitiu a seus pupilos o método da análise ativa elaborado pelo mestre nos últimos anos de vida e que, desde então, se tornou um dos pilares da encenação contemporânea.

folhetim 30

EM FOCO:
Adolf Shapiro

Luah Guimarães

Shapiro, para mim a sua gramática na montagem de um espetáculo é completamente tecida em cima do contato. O contato entre os atores. O contato entre os personagens. A partir do contato se esclarecem os temas da cena, os acontecimentos. Gosto de pensar que você constrói uma tessitura invisível aos olhos do público. Uma espécie de trilho. Cada ator, e também cada personagem, tem o seu trilho, o seu caminho, o seu percurso dentro do espetáculo. Gostaria de saber como você vê a possibilidade do jazz, na relação de contato entre os atores, e esse jazz, essa variação, na relação das parcerias e dos trilhos a serem seguidos.

O contato entre os atores abre a possibilidade de pesquisa de maneiras inesperadas, propiciando um sentimento próprio, livre e improvisado. Por isso amamos tanto o jazz. Mas a improvisação precisa ser, como dizem os músicos, no limite da partitura. Nos ensaios, eu sempre tento conseguir um contato e, paralelamente, estabelecer os limites entre os

quais acontece a improvisação. Isso pode ser comparado a um rio que está fluindo com margens determinadas. A água, em função da estação, da hora do dia, das chuvas e de outros fatores, corre de modo diferente – fazendo manha e do seu jeito. Por isso o movimento dela impressiona; mas quando ela sai das margens acontece uma tragédia! Inundação! Tudo é alagado! Sim, se podemos imaginar de cima a paisagem do espetáculo, precisamos ver vários rios, estreitos, largos, rápidos, lentos, um entrando no outro. Todos eles se dirigem para o lago ou para o mar, para um reservatório, enfim, que vai se enchendo.

No Brasil, a partir da atividade de Eugênio Kusnet nos anos 1960 e 1970, entraram no vocabulário dos atores que tiveram contato com ele ou com seus discípulos os termos vontade e contravontade, que evocam, imediatamente, uma ação criada a partir de uma contradição. Um exemplo bem simples é: “eu quero... mas não posso...” No caso da minha personagem, Arina, isso funcionou muito, gerou movimento interno para minha construção. No pensamento de Stanislávski qual a origem dos termos vontade e contravontade? No seu trabalho, como você cria a contradição?

Os termos de que você está falando significam ação e contra-ação. Isso não é contraste, mas união dialética. Cada ação se relaciona com várias complicações para a sua realização. Vejam, até para levantar o braço eu preciso superar a resistência do ar. A contra-ação pode ser simples, relacionada às complicações físicas, mas muitas vezes o início dela se encontra na esfera psicológica e é isso que dá ao diretor e ao ator um maior interesse. São coisas interligadas. Qualquer médico pode dar mil exemplos de que, quando nossa ação interior paralisa nossa vontade, ela não permite

realizarmos outra ação. Aquilo que está impedindo a gente de chegar ao objetivo pode estar fora da gente (uma situação explicável e simples), mas é bem mais complicado e insolúvel quando a contra-ação está dentro de nós. Por isso o pior e mais complicado conflito na vida e na dramaturgia é a luta da pessoa consigo mesma. Na análise da peça e do papel, é exatamente essa luta que é o objeto de meu maior e exclusivo interesse.

Sofia Botelho

Nesse processo, vivemos dois momentos bastante definidos: os estudos e a montagem da peça, divididos pelas suas viagens. A transição dos estudos para a montagem se deu de forma bastante abrupta, creio eu, devido ao curto tempo de ensaios. Para mim ficou a seguinte questão: de que maneira o ator pode utilizar, na montagem da peça, aquilo que descobriu nos seus estudos? Num processo com uma duração maior, como se dá essa transição dos estudos para a cena?

Sim, acho que você está certa. Muitas vezes eu, da mesma forma que um jogador de xadrez na primeira parte da partida, gastei muito tempo para pensar nas minhas jogadas, mas sempre de olho no relógio. Não sei como é para você, mas, para mim, o processo de estudo da peça não tem fim. Entretanto, eu sempre estou mudando, modificando, precisando algumas coisas e, quando tenho a possibilidade, faço isso até no ensaio geral do espetáculo. No Teatro Arte de Moscou já faz 10 anos que a peça *O jardim das cerejeiras* está em cartaz, e eu continuo ensaiando antes de cada apresentação. Acho que é por isso que ela está em cartaz há tanto tempo. Quando tudo fica claro, precisamos parar com o espetáculo.

Lúcia Romano

Como o ator pode ter consciência da qualidade do contato que estabelece com o parceiro em cena, no processo de ensaios e durante uma apresentação?

folhetim 30

6 perguntas da
mundana companhia

Essa pergunta está sempre afligindo os atores. O sentimento do ator no palco muitas vezes não corresponde ao acontecimento. Ele está se sentindo maravilhosamente bem, mas dizem que ele interpretou muito mal e o contrário também é verdadeiro. Além disso, esse contato não é permanente. Hoje pode existir, amanhã não. Ou numa mesma noite acontece e depois desaparece. Ator feliz é aquele que tem uma pessoa na qual ele confia e que pode corrigir a sua interpretação, mas, em geral, se o ator está sentindo que não tem um contato verdadeiro com o parceiro, ele não deve ficar ansioso, deve se esquecer de si mesmo e se concentrar totalmente no parceiro. Precisa começar o contato nas ações simples. Sempre voltando para a pequena verdade na conversa, o ator está trilhando o caminho para a grande verdade. Acho que eu já contei nos ensaios sobre a dica de Stanislávski, que me impressionou por sua precisão e simplicidade: “Saindo do palco, se você lembra o que seu parceiro fez (os olhos dele, as entonações, as reações, os movimentos), você interpretou bem, mas se você se lembra apenas do que você fez no palco, então sua interpretação foi ruim”.

Beatriz Morelli

O que o motivou a montar a obra *Pais e filhos* duas vezes, em diferentes países, com diferentes artistas, a partir de uma mesma adaptação? Quais as descobertas significativas dessa montagem com a **mundana companhia, no Brasil?**

O desejo é compartilhar com os atores brasileiros aquilo que para mim significa muito e é importante no mundo e na arte. Mais uma vez verifico que as pessoas que estão trabalhando com teatro têm muitos problemas em comum e que isso aparece à primeira vista. As perguntas de vocês são a confirmação disso.

Luís Mármora

A experiência pedagógica vivida com você, Shapiro, tem, pra mim, um valor inestimável. O sistema de Stanislávski oferece um tipo de abordagem das relações e das camadas emocionais das personagens absolutamente instigante e novo no meu processo de formação. No entanto, a encenação de *Pais e filhos* não corresponde, a meu ver, a essa rica experiência pedagógica. Para você, se eles existem, quais são os limites entre a pedagogia do sistema e as necessidades de uma encenação contemporânea nascida do choque entre culturas e gerações, entre Brasil e Rússia, entre o século XIX e o século XXI?

Já faz muitos anos que estou procurando a resposta para essa pergunta. Quero achar. E tenho medo de achar. Porque aí vou perder o interesse de viver e fazer teatro.



Adolf Shapiro em sua primeira visita ao Sesc Pompeia. Foto de Cacá Bernardes, 2011.

..... **EM FOCO**

Celina Sodré

6 perguntas de Daniel Schenker

Daniel Schenker é Doutor em Teatro pela Unirio, crítico de teatro do site www.questaodecritica.com.br e do blog danielschenker.wordpress.com, repórter de teatro do jornal *O Estado de S.Paulo*, crítico de cinema do jornal *O Globo* e do site www.criticos.com.br e professor de História do Teatro da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e da UniverCidade.



Grotowski por Antonio Sodré Schreiber. Coleção do Instituto do Ator.

O contato com Jerzy Grotowski na Universidade da Califórnia em 1989 foi determinante para o teatro que Celina Sodré passaria a praticar no Studio Stanislavski, companhia fundada dois anos depois. Desde então, a diretora vem conduzindo encenações centradas na presença de um ator disposto a utilizar a própria vivência como matéria-prima de trabalho e em operações dramáticas realizadas com o intuito de promover um movimento de abertura em relação a textos não mais restritos ao limitado objetivo da transmissão do enredo. No terreno shakespeariano, apropriou-se de *Hamlet* em *Ophelia by Hamlet*,

empreendendo um recorte a partir da monumental tragédia; de *Macbeth* em *Ferocidade*, trazendo os personagens para a contemporaneidade; e de *Rei Lear* em *2001: Happy New Lear*, entrelaçando a peça com o filme de Stanley Kubrick, *2001: Uma odisseia no espaço*. Transportou material literário para a cena em diversos espetáculos – entre eles, *São Hamlet*, baseado no conto *Yorick*, de Salman Rushdie; *Amor consciente*, adaptação de *Bliss*, de Katherine Mansfield; *Ilha desconhecida*, oriundo de *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago; *William Wilson*, versão cênica do conto de Edgar Allan Poe; *Cinema Karamazov*, incisão sobre *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski; e *Fantasma de Guerra e paz*, recortes a partir de *Guerra e paz*, de Tolstói. Celina ainda assina, ocasionalmente, os textos que encena – casos de *Alma de Kokoschka*, *Barbazul* e *CosmoDamião, um só coração*. O primeiro é centrado no romance entre Alma Mahler e Oscar Kokoschka; o segundo, no mito de Barba-Azul; e o terceiro, na jornada dos irmãos médicos venerados como protetores das crianças. Fora da companhia, difunde o Método das Ações Físicas entre os alunos da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), onde dá aula desde 1995.

Stanislávski passou por diversas fases ao longo de sua trajetória artística. Teve experiência como ator, foi influenciado pela companhia dos Meiningen na concepção de uma cena realista, investiu no conceito de memória emotiva. Você considera que as diversas etapas que fazem parte da jornada de Stanislávski foram importantes para que, já no final de seu percurso, conceituasse o Método das Ações Físicas?

Claramente, o ponto alto da pesquisa de Stanislávski foi a descoberta do conceito de *ação física*, ou *psicofísica* – que me parece uma tradução melhor. Digo “descoberta” porque

ele não inventou, mas descobriu algo que estava encoberto. A ação psicofísica foi o eureka de Stanislávski, buscado anos a fio numa pesquisa incansável como ator, encenador e diretor de atores. Talvez possamos até dizer que foi ele que, com essa descoberta, catapultou o ator ao patamar de artista criador. Foi a partir dos seus estudos e experiências que a presença do ator na cena ganhou dimensão de obra de arte – dimensão que hoje está especialmente estabelecida através do cinema. Como diretor de ator, inaugurou uma “escola” de diretores pedagogos que se revela agora como uma importante tendência no teatro contemporâneo. Assim, com seu espírito investigativo, numa atitude científica, Stanislávski partiu da ideia da *memória afetiva* e chegou, já nos últimos anos de sua vida, nas *ações psicofísicas*. Essa trajetória é verificável na leitura do seu *O trabalho do ator sobre si mesmo* e do excepcional livro de Vasily Toporkov, *Stanislavsky in Rehearsal – The Final Years*. Toporkov deu conta, nesse livro, da fase mais evoluída da pesquisa stanislavskiana através de relatos, precisos e deliciosos, sobre os processos de trabalho do mestre Constantin Stanislávski, com seus atores, na construção dos personagens através da estruturação das partituras de ações. Toporkov mostrou como surgiu a resposta à questão original e originária que moveu a pesquisa de Stanislávski desde o seu início: como chegar à sinceridade do ator na cena? O erro de Stanislávski quando articulou a sua tese da *memória afetiva*, e todas as experiências que daí derivaram, levou-o ao conceito da *ação psicofísica*, que hoje é comprovada pelos estudos mais avançados da neurociência. Resumidamente, o que nós chamamos de sentimento é o que ocorre no cérebro a partir da leitura de “mapas” enviados pelo corpo. Segundo o neurocientista português Antônio Damásio, os mapas não necessariamente precisam corresponder à realidade. Ou seja: podem ser forjados; se

o “mapa” construído pelo ator for competente, o cérebro lê e ele sente. Podemos, então, concluir que o ator precisa ser um exímio construtor de mapas corporais. E que todos os bons atores são esses exímios construtores, quer intuitivamente, quer conscientemente. Grotowski, na sua aula inaugural no Collège de France, em 7 de janeiro de 1997, falou sobre isso: “...quando ele já estava velho, descobriu que durante toda a vida tinha se enganado e essa é a grandeza de Stanislávski. Ele continuou uma certa pesquisa, mas, quando viu que isso não funcionava realmente, foi capaz de dizer (depois de 40, 50 anos de trabalho em outra direção): ‘Não, aqui eu me enganei’”. O trabalho a partir do conceito da *ação psicofísica* permite ao ator, independente de qualquer caminho ou tendência estética, chegar ao que se costuma chamar de verdade cênica. Um caminho exigente, já que a precisão é o seu veículo, o que se traduz em trabalho árduo. Nesse caminho, a emoção é consequência. Grotowski na construção do seu modo de chegar à ação psicofísica usou o *training* como meio, mas sempre deixou claro que este foi apenas *um* modo e não *o* modo.

Você se apropriou da herança de Stanislávski no trabalho que vem desenvolvendo há mais de 20 anos na companhia. Pode-se dizer que o modo como você se apropriou de Stanislávski é parecido com o modo como Grotowski se apropriou de Stanislávski?

Eu não posso dizer isso porque seria muita pretensão! O que fiz e venho fazendo, ao longo dos 21 anos de existência do Studio Stanislavski, tem sido experimentar, a partir do legado dos dois, do estudo contínuo e, claro, da minha própria percepção e dos atores que me acompanham nesse trabalho. Grotowski dizia, insistentemente, que a única coisa que fez em relação ao trabalho do ator foi continuar a pesquisa

de Stanislávski a partir do ponto em ele parou – só porque morreu. Isso se deu enquanto ele ainda estava no âmbito do teatro propriamente dito, ou seja, no seu trabalho com os atores do Teatro Laboratório. Nesse período, podemos dizer que a apropriação mais contundente foi a do conceito de *ação psicofísica* para chegar à ideia de *memória física*, que, de certa maneira, decorre e se contrapõe à de *memória afetiva*. Seguindo as indicações do último período de pesquisa de Stanislávski, Grotowski investiu no corpo do ator como instrumento de acesso a uma dimensão psíquica, da memória. “O corpo não tem memória: o corpo é memória”, afirmou. Permaneceu sempre conectado ao princípio ético stanislavskiano do trabalho do ator sobre si mesmo. Grotowski esteve ligado a Stanislávski no que diz respeito à estrutura ética do trabalho, mas no que se refere à estética eram trabalhos muito diversos. Eu também procurei estar atendida com o aspecto ético dos dois. O princípio mais determinante para mim como artista é o dito de Stanislávski que abre o seu texto *Ética*: “Ame a Arte em você mesmo e não você mesmo na Arte”. Esse dito é importante porque já vem apontar a questão da intromissão egoica na ação do artista enquanto criador e de como é preciso construir esse espaço do amor à arte e dar a ele o primeiro lugar, acima de tudo.

De que maneira a continuidade do estudo das propostas de Stanislávski e Grotowski transformou o seu trabalho dentro da companhia? Como essas mudanças podem ser percebidas nos espetáculos?

Este estudo contínuo vem orientando o nosso trabalho. A fonte é inesgotável. Talvez eu possa dizer que o cerne da pesquisa está localizado muito precisamente na minha experiência de três semanas com Jerzy Grotowski, em 1989,

no Objective Drama Program, na Universidade da Califórnia. Nesse curto período de aprendizado direto com Grotowski, toda a estrutura do meu possível conhecimento se estabeleceu sob a sua orientação. Foi nessa ocasião que ele me indicou o livro de Toporkov como leitura para toda a vida e me orientou a criar uma companhia teatral se realmente desejasse aprofundar aquela experiência e aquele conhecimento. Até aquele momento eu era uma diretora de teatro com uma carreira ainda iniciante (10 anos de trabalho). Trabalhava com um grupo de teatro de rua na periferia da cidade e fazia teatro político dentro de uma penitenciária. Estava há cinco anos no teatro profissional e encontrava um elenco para cada produção. A tarefa de criar uma companhia me ocupou durante dois anos e em março de 1991 o Studio Stanislavski nasceu. Então, a primeira transformação foi sobre mim mesma e minhas perspectivas artísticas e pessoais. A partir da criação da companhia, venho me dedicando ao estudo e à experimentação. Sinto que sob certo aspecto ainda sou principiante porque a cada novo espetáculo temos que, de certa forma, zerar e rever. Nesses anos criamos mais de 30 trabalhos, mais de 60 atores passaram pela companhia, muita coisa aconteceu – mais no âmbito do trabalho entre quatro paredes do que daquilo que foi levado a público. Nesse tipo de proposta, o que é levado a público é um pequeníssimo fragmento da “coisa”, o que pode resultar muitas vezes frustrante para os atores. Realmente, a parte que mais me interessa e provoca é a que acontece na sala de ensaios. Todo o desafio é portar essa provocação ao espectador.

Através do Método das Ações Físicas, Stanislávski libertou o ator da necessidade de se emocionar em cena. Graças ao Método, ele poderia construir uma partitura de ações decorrentes de associações pessoais. Como fazer

para que o ator não cristalice essa partitura, não a reduza a uma coreografia?

folhetim 30

*6 perguntas de
Daniel Schenker*

Podemos dizer que Stanislávski libertou o ator da escravidão da emoção. Com as partituras de ações, a emoção acontece. É como na vida: o ator não tem que se emocionar, ele vai se emocionar. A emoção deixa de ser um problema. As partituras vão sendo criadas e precisadas: o casamento entre espontaneidade e precisão é a chave. A organicidade é exatamente o que surge dessa conjunção. O risco da mecanicidade, do enrijecimento, existe se o ator não “compreendeu” como se dá o processo. Às vezes é preciso voltar à sala de ensaios, no meio de uma temporada, para recuperar a organicidade perdida.

Grotowski acredita num teatro essencial, centrado na conexão de alma para alma entre um ator e um espectador. Você crê na possibilidade dessa interação íntima ou há algo de utópico nela?

Eu não só acredito nesse teatro essencial como é o que mais me interessa como artista. Creio na essencialidade do encontro entre dois seres humanos numa situação laboratorial, como é o caso do teatro. Como espectadora, muitos teatros me interessam. Pessoalmente, eu me interesso pelo processo de conexão entre os inconscientes: o do ator e o do espectador. Acho que essa conexão é imperdível. Ela acontece na vida, mas na arte é provocada. É a situação de provocação que faz com que a arte possa ser tão essencial para os dois lados: para quem age e para quem desfruta da ação. Acredito na *interação íntima*; talvez haja algo de utópico nisso, mas não é uma possibilidade que me paralisa. Ao contrário, me move. Até porque vejo mais como paradoxo do que como utopia. O que está claro para mim, depois destes

anos de pesquisa, é que se trata de algo da ordem do impossível, mas que é possível.

Nos seus espetáculos, você propõe operações realizadas sobre determinadas obras, em vez de encená-las na sua “integridade”, convencionalmente. Trata-se de um procedimento influenciado por Grotowski, a julgar pelas operações dramáticas realizadas em *O príncipe constante* e *Akropolis*? E há relação possível entre a operação dramática e a operação realizada sobre o ator, visando ao seu desvendamento, desnudamento?

Há influência direta. Esse procedimento grotowskiano é o que eu chamo de *dramaturgia física*. A dramaturgia surge independente da dramaturgia textual (o texto teatral ou literário) e se constitui como uma trama paralela que se constrói em dois níveis: o primeiro ditado pelo diretor e o segundo criado pelos atores através de suas partituras de ações. Por exemplo: em *Akropolis*, há o texto de Wyspianski que fala de uma noite de ressurreição em que os personagens bíblicos e da mitologia grega, que estão representados nas tapeçarias da catedral de Cracóvia, ganham vida e se relacionam. Grotowski, o diretor, propõe uma nova situação: os prisioneiros de um campo de concentração de Auschwitz recebem a tarefa de construir um forno crematório no qual eles serão os primeiros a entrar. O texto de Wyspianski e seus personagens estão lá, mas a situação é outra. Então, temos duas camadas que se entrelaçam na cena. Os atores criam suas partituras a partir de conexões pessoais que não são, em nenhum momento, ilustrações nem de uma camada, nem de outra, formando uma terceira que na cena vai, mais uma vez, se amalgamar às outras duas para dar forma ao que podemos chamar de espetáculo. Então, podemos falar dessa espessura que surge, dando dimensão à obra. As

folhetim 30

EM FOCO:
Celina Sodré

operações dramáticas me interessam. Repercutem diretamente no trabalho criativo do ator, já que ele é convocado ao papel de autor de um texto psicofísico. Essa convocação surge com Stanislávski quando ele, por meio da proposta da ação física, convida o ator a não restringir o seu trabalho ao nível do interpretativo/ilustrativo. Cabe investir na escrita do texto psicofísico que vai “casar” com o dramático/literário para “formar” um novo texto tridimensional que é a própria cena.

folhetim 30

*6 perguntas de
Daniel Schenker*



Stanislávski por Antonio Sodré Schreiber. Cole o do Instituto do Ator.