

A escrita de si stanislavskiana: quatro notas sobre Minha vida na arte



Constantin Stanislavski. S./d., fotografia.

Henrique Buarque de Gusmão

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ. Coorganizador do livro *As formas do romance: estudos sobre a historicidade da literatura*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016. henriquebgusmao@gmail.com

A escrita de si stanislavskiana: quatro notas sobre *Minha vida na arte*

Stanislavski's self-writing: four notes about *My life in art*

Henrique Buarque de Gusmão

RESUMO

O livro *Minha vida na arte*, do diretor russo Constantin Stanislavski, é aqui analisado a partir da possível relação entre a “escrita de si” operacionalizada por seu autor e o “trabalho do ator sobre si mesmo” levado adiante pelo próprio Stanislavski em sua prática teatral. O artigo discute os dispositivos formais que tornam possível a construção de um personagem autobiográfico nessa narrativa (a noção idealista de arte, condições históricas específicas e, finalmente, a descrição do personagem), percebendo como, no desenvolvimento do enredo, ocorre uma fusão entre a voz do narrador e a voz do personagem. Tal fusão parece indicar uma das operações primordiais que os atores deveriam realizar para atingir a espontaneidade que o personagem busca ao longo de todo o livro em suas diversas experiências cênicas. Assim, recorrendo a ferramentas da crítica literária, da teoria da História e dos estudos teatrais, avança-se na hipótese de que o trabalho que Stanislavski propõe a seus atores passa, necessariamente, por um tipo de escrita que encontra no romance moderno a sua grande inspiração.

PALAVRAS-CHAVE: Constantin Stanislavski; teatro; autobiografia.

ABSTRACT

The book *My life in art*, by the Russian theater director Constantin Stanislavski, is analyzed here from the point of view of the possible relation between “self-writing” operationalized by its author and the “work of the actor on himself” developed by Stanislavski himself in his theatrical practice. The article discusses the formal devices that enable the construction of an autobiographical character in this narrative (the idealistic notion of art, specific historical conditions and, finally, the description of the character), realizing how, throughout the unfolding of the plot, there is a fusion between the narrator's and the character's voices. Such a fusion seems to indicate one of the primary operations actors should perform to achieve the kind of spontaneity the character pursues throughout the book in his various scenic experiences. Thus, using tools of literary criticism, theory of History and theatrical studies, it is possible to put forward the hypothesis that the work Stanislavski proposes to his actors necessarily requires a kind of writing that is widely inspired in modern novel.

KEYWORDS: Constantin Stanislavski; theatre; autobiography.



Constantin Stanislavski criou, ao longo de seu trabalho artístico e investigativo junto ao Teatro de Arte de Moscou, e notabilizou, através de seus escritos e de seu legado, a expressão “o trabalho do ator sobre si mesmo”. Para o diretor, tornou-se evidente, em um momento de sua tra-

jetória, que o ator só teria êxito ao ir para o palco e construir personagens se operasse com modos de funcionamento de sua própria subjetividade, o que exigiria um conhecimento de si e diferentes tipos de operação sobre ele mesmo. Diversos procedimentos são criados a partir daí e discutidos de forma detalhada nos últimos livros do encenador. *Minha vida na arte*, escrito por Stanislavski e publicado pela primeira vez em 1924, não se propõe diretamente a apresentar procedimentos destinados aos atores ou a servir como um tipo de manual para estudantes de teatro que querem ir para a cena e trabalhar sobre si mesmos. Os objetivos deste livro estão mais concentrados na discussão da trajetória artística de seu autor. Entretanto, ao longo de todo o livro, observamos Constantin Stanislavski experimentando um tipo de escrita de si. Dessa forma, podemos nos perguntar de que modo a escrita de si stanislavskiana relaciona-se com o tipo de trabalho de ator proposto pelo diretor russo. Este é o exercício aqui experimentado a partir de quatro notas a seguir.

A arte espiritual e universal stanislavskiana

Um ponto de partida para esta discussão pode ser encontrado na concepção que Stanislavski constrói de “arte”: termo ao qual recorre ao longo de todo o livro, presente em seu título e também utilizado para nomear o teatro que ele funda, em 1898, em parceria com Niemiróvitch-Dântchenko. No fragmento a seguir, Stanislavski indica um conjunto de valores que orientavam seu entendimento do sentido da arte teatral: “Não importa que a montagem do diretor de cena e a interpretação dos atores sejam realistas convencionais, direitistas, impressionistas ou futuristas, contanto que sejam convincentes, isto é, verdadeiras ou verossímeis, bonitas, i.e., artísticas, elevadas, e transmitam a vida autêntica do espírito humano, sem a qual não existe arte”.¹ Assim, o que importaria na arte teatral não seriam orientações estéticas historicamente identificáveis, como o “simbolismo, o impressionismo e todos os outros refinados ismos”², mas sim uma relação forte e direta com o que ele denomina de “vida autêntica do espírito humano”. De saída, percebemos, então, que o encenador opera com uma noção a-histórica e transcendental de arte, ou seja, não necessariamente relacionada com o tempo em que ela está sendo produzida. Esta concepção de arte, evidentemente, terá implicações na escrita biográfica aqui investigada.

Apesar de Stanislavski dividir a história do Teatro de Arte de Moscou a partir de três grandes marcos políticos³, muitos são os momentos do livro em que ele indica que seu trabalho artístico pouco se relacionou com o ambiente social e político russo no qual estava inserido. Um primeiro exemplo é encontrado no seu relato da temporada de *Um inimigo do povo*, realizada entre 1900 e 1901, peça que repercutiu fortemente num público já mobilizado devido às agitações do período. Os intérpretes, entretanto, atuavam sem preocupação com este cenário. “Não achávamos Stockmann um político nem um orador de palanques, mas apenas um homem de ideias, honrado e amante da verdade”.⁴ Stanislavski mostra-se muito pouco afetado pelo que seria uma linha política do teatro, acreditando que os artistas deveriam se ocupar da “linha da intuição e do sentimento”⁵, a única capaz de levar os atores “ao ideal de sinceridade e honestidade”.⁶ Um pouco adiante, ao tratar de sua montagem de *Os pequenos burgueses*, de Gorki, ele é ainda mais incisivo ao afirmar que a arte deveria estar livre

¹ STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 431. Todas as citações do livro são extraídas desta tradução para o português de Paulo Bezerra, realizada diretamente do original em russo. Ao longo da pesquisa que gerou este texto, também recorri à tradução para o espanhol publicada pela editora Quetzal, em Buenos Aires, em 2011. Em alguns casos, dentro da minha condição de estudante intermediário da língua russa, consultei a versão original: *Моя жизнь в искусстве*.

² *Idem, ibidem*, p. 299.

³ Estes seriam os três grandes períodos da história do Teatro de Arte: “O primeiro se estende da sua fundação, isto é, de 1898, até a revolução de 1905; o segundo período abrange o tempo compreendido de 1906 até a Revolução de Outubro, e o terceiro abrange da Revolução aos nossos dias”. *Idem, ibidem*, p. 286.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 337.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 338.

⁷ *Idem*.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 489.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 499.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 503.

¹¹ Cf. LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: MORAES, Marieta (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

¹² STANISLAVSKI, Constantin, *op. cit.*, p. 106.

¹³ *Idem, ibidem*, 105.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 347.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 535.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 538.

de quaisquer “intenções tendenciosas, utilitárias ou outras intenções não artísticas”.⁷ Num outro exemplo, ao tratar da cena moscovita ao longo da Primeira Guerra Mundial, Stanislavski indica ao seu leitor o quanto o teatro fracassaria ao buscar responder diretamente às inquietações de um tempo tão conturbado: “Onde já se viu uma guerra de papelão no teatro competir com a guerra autêntica que se fazia sentir na alma das pessoas, nas ruas e nas casas ou explodia e destruía nas frentes de batalha? Numa hora dessas, a guerra teatral parece uma caricatura ultrajante”.⁸ O Teatro de Arte, na contramão desta tendência, decide montar Pushkin. Tal posicionamento torna-se mais evidente no relato da temporada de outubro de 1917, quando ele encena *O cerejal*, de Tchekhov. Esta montagem obteve sucesso não por gerar uma mobilização do público contra a vida aristocrática representada no palco e derrubada naquele momento nas ruas, mas por seduzi-lo através do lirismo. “Foi um dos espetáculos melhor sucedidos em termos de atenção por parte da plateia. Parecia que os presentes queriam uma trégua num clima de poesia, despedir-se para sempre da velha vida que exigia sacrifícios catárticos”.⁹

Os casos citados evidenciam o quanto o ideal artístico stanislavskiano estava blindado em relação aos efeitos do tempo histórico. No período no qual o relato aqui debatido se situa, a Rússia passa por inúmeras conturbações políticas e sociais, envolve-se intensamente na Primeira Guerra Mundial, vivencia duas radicais revoluções em 1917, mas a ideia de arte veiculada pelo diretor não é alterada por estas mudanças. As rupturas drásticas decorrentes da revolução bolchevique – que envolvem a ampliação e a mudança do tipo de público de teatro, além da proibição de cobrança de ingressos – não são capazes de fazer com que o Teatro de Arte altere seu repertório. Pelo contrário, Stanislavski relata que sua missão seria educar este novo público para que ele pudesse usufruir de uma noção de arte já estabelecida. Num momento em que as práticas teatrais alteravam-se rapidamente, o autor de *Minha vida na arte* coloca-se em luta pela defesa de seus ideais e considera até mesmo o cinema um “inimigo perigoso”¹⁰, uma vez que, através de altas remunerações, tirava os atores dos palcos.

Tendo em vista estas questões, podemos considerar que o livro aqui analisado aproxima-se, de algum modo, de uma radicalização identificada por Raymond Queneau na história do gênero biográfico e citada por Giovanni Levi em sua famosa reflexão sobre os “usos da biografia”¹¹: a possibilidade de se narrar uma vida sem recorrer a nenhum fato histórico. No caso de *Minha vida na arte*, esta possibilidade ganharia forma a partir do momento em que a “arte” na qual a “vida” transcorre é entendida a partir de uma perspectiva universal, atemporal e essencializante. De fato, para Stanislavski, sua vida se desenvolveu a partir do contato com a “essência mesma da arte”¹², articulada a tantas outras, como a “essência espiritual das tradições”¹³, a “essência espiritual da peça”¹⁴, dos personagens etc. Desta forma, foi possível que ele entrasse em contato com as “leis da criação universalmente humanas”¹⁵, trilhando o “caminho principal por onde a arte caminha desde tempos imemoriais”.¹⁶ Assim, mais do que em contato com a história ou com seu tempo, a vida de Stanislavski teria se desenrolado em relação com a arte, formada em essência muito antes de seu nascimento e assim mantida para muito além de sua morte.

Por esta via, o lugar das essências pode ser caracterizado também como um lugar da verdade, capaz de convencer e contagiar os consumidores das mais variadas formas artísticas no decorrer dos mais diversos



tempos. Esta noção de verdade (assim como a de organicidade) dificilmente seria ensinada nas escolas de teatro de seu tempo, sendo a própria vida e a natureza seus melhores mestres. Assim, Stanislavski relata uma série de episódios em que ele vai com seus atores para o campo ou para experimentações no meio da cidade com o objetivo de recolher “material vivo para criar pessoas e imagens”¹⁷ em cena. Seu elenco chega a ir conviver com miseráveis nas ruas e, ali, os atores identificam uma medida para seus trabalhos de construção de personagem. Nessas experiências, o que se processa é “a descoberta de verdades há muito conhecidas”, expressão utilizada num dos subtítulos do livro que reafirma a ideia de uma essência artística constituída em tempos muito antigos, podendo se confundir com a própria noção de “natureza”.

Tal aspecto universalizante da concepção de arte em questão tornava possível a articulação entre artistas e obras as mais diversas. Quando Stanislavski encontra-se com Isadora Duncan, por exemplo, ele entende que, apesar de expressarem-se de formas muito distintas, os dois compartilhavam dos mesmos princípios artísticos, o que fez com que eles se entendessem “a meias palavras”.¹⁸ Ao longo de todo o livro, é evidente a preocupação com a identificação dessa essência da criação verdadeira nas mais diversas formas artísticas, como o circo, a ópera, a dança, o teatro de marionetes. Por entre estas diferentes linguagens, seria possível observar a manifestação do espírito humano – aspecto que interessava decididamente ao encenador. Não por acaso, em um momento da narrativa, quando trata de sua parceria com Sulierjitski, Stanislavski cogita fundar uma “ordem espiritual de artistas, cujos integrantes deviam ser pessoas de concepção sublimes, ideias amplas, vastos horizontes, conhecedoras da alma humana, que aspirassem a objetivos artísticos nobres e fossem capazes de sacrificar-se por uma ideia”.¹⁹ Este projeto não se concretiza, apesar de ter inspirado algumas experiências na Crimeia. De todo modo, ele indica uma possibilidade de trabalho com diferentes artistas que se articulariam unicamente através destes princípios artísticos espirituais.

Reforço, ao final desta nota, a ideia de que, no interior de uma escrita de si stanislavskiana, esta noção de arte parece ter implicações significativas. A hipótese de que ela funcionaria como um tipo de contexto no qual a trajetória do autor seria desenvolvida pode ser problemática na medida em que se apresenta a-histórica e universalmente válida e constituída. Desta forma, torna-se necessário pensar de que modo, a partir de uma concepção de arte que orienta a reflexão de todo o livro, foi possível ao seu autor tratar de injunções e processos sociais específicos, criando condições para a narrativa de uma trajetória individual.

O “programa teatral revolucionário”

Nas últimas décadas, no campo da produção historiográfica, como se sabe amplamente, os estudos biográficos voltaram a ganhar a atenção de muitos pesquisadores, uma vez que a observação específica de uma trajetória individual poderia levar à compreensão de modos particulares de formação do mundo social “ao rés do chão”. A biografia ofereceria aos estudos históricos, então, a possibilidade de “apresentar de modo menos esquemático os mecanismos pelos quais se constituem redes de relações, estratos e grupos sociais”.²⁰ A sociologia de Pierre Bourdieu em muito contribuiu com esta possibilidade, uma vez que incorporou das reflexões

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 346.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 452.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 477.

²⁰ LEVI, Giovanni., *op. cit.*, p. 173.

²¹ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 22.

²² BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: *Razões práticas sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996, p. 82.

²³ KOSELLECK, Reinhardt. Representação, evento e estrutura. In: *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Puc-Rio, 2006, p. 139.

²⁴ Cf. REVEL, Jacques. *Jogos de escala*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

²⁵ BOURDIEU, Pierre. Por uma ciência das obras. In: *Razões práticas sobre a teoria da ação*, op. cit., p. 73.

²⁶ STANISLAVSKI, Constantin, op. cit., p. 209.

de Norbert Elias a noção de que a experiência social se daria a partir de um complexo “tecido de relações móveis”²¹ no qual os indivíduos se constituem e, ao mesmo tempo, geram as formas da sociedade. Assim sendo, operando com a noção de “campo”, Bourdieu entende que “não podemos compreender uma trajetória [...] a menos que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou”²², gerando uma articulação indivisível entre o ambiente social no qual transcorreu uma vida e a própria experiência desta vida. Esta articulação, vista de maneira ampla, representaria, para o historiador Reinhardt Koselleck, a “forma mais adequada para se apreender o caráter processual da história moderna”, qual seja, “o esclarecimento recíproco dos eventos pelas estruturas e vice-versa”.²³ Temos assim, a partir de um entendimento específico de indivíduo e de sociedade, de evento e de estrutura, uma possibilidade de observação dinâmica das experiências individuais, exigindo do seu observador a perspicácia para atuar em “jogos de escalas”²⁴, como indica o título do livro de Jacques Revel que divulgou muitas destas discussões.

Na autobiografia de Constantin Stanislavski, conforme vimos na nota anterior, a ideia de arte na qual a vida narrada transcorre não necessariamente colabora com esta visão processual de uma experiência histórica. A partir do momento em que a arte é entendida como uma manifestação humana que possui uma essência espiritual constituída já em épocas muito remotas e mantida como tal ao longo dos tempos, ela não estaria sujeita a esta mobilidade social que reconfigura identidades e relações a todo instante. Muito menos ainda seria possível operar com uma “visão realista que torna a produção do universal um empreendimento coletivo, submetido a certas regras”²⁵, proposta por Bourdieu em sua “ciência das obras”. Assim, a preocupação com a adequação de diferentes trabalhos artísticos às tantas essências espirituais apresentadas no livro, muitas vezes, faz com que problemas de outras ordens não sejam mais do que citados, como por exemplo, as condições financeiras que fazem com que sociedades e teatros fundados por Stanislavski passem por tantas crises e recuperações, a forma como artistas tão variados conviviam em seus estabelecimentos e peças, a atuação da censura e da polícia junto ao Teatro de Arte de Moscou, as formas de decisão coletivas implementadas por ele no Teatro, opções estéticas específicas, dentre tantas outras. Estas condições materiais e históricas parecem importar muito menos do que a relação dos artistas com uma visão idealista de arte.

No entanto, em outros tantos momentos de *Minha vida na arte*, algumas condições imanentes específicas ganham força na construção do enredo, e estas merecem destaque. Refiro-me às próprias condições do trabalho dos atores e da montagem da cena na Rússia da virada do século XIX para o XX. Stanislavski dedica muitas páginas de seus livros à crítica ao ambiente de trabalho nos teatros, a começar pelas suas condições de higiene. Quando dirige *Hannèle*, de Hauptmann, no momento da coroação de Nicolau II, a convite de um famoso empresário, ele encontra um espaço de trabalho sujo e sem o mobiliário mínimo para a construção de um ambiente de estudos. Isso impediria que a arte pudesse se desenvolver, levando o diretor a perguntar a seus mecenas: “Os senhores acham possível ocupar-se de arte e estética num curral?”²⁶ Outros tantos fragmentos do livro constroem um desenho não apenas das condições físicas teatro, mas das formas de relações estabelecidas entre os artistas: “O fumar constante, o salgado frio, o salame, o arenque e o presunto mal enrolado em jornais abertos sobre os joelhos, a

bisbilhotice, o namoro banal, a maledicência e as piadas são consequência natural das condições desumanas em que foi colocado o ator”.²⁷ Como reação a este cenário, Stanislavski denuncia o problema da falta de ética no ambiente teatral, propondo um novo conjunto de valores que orientasse o cotidiano dos atores. A preguiça e a vaidade seriam os primeiros vícios a serem superados. Em seu modelo ético, os atores deveriam entender que “não há papéis pequenos, há artistas pequenos”²⁸, assim como precisariam assumir uma rotina de trabalho disciplinada.

Por entre estes tantos posicionamentos críticos em relação às práticas teatrais de seu tempo, Stanislavski constrói um programa teatral próprio:

*Nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra a teatralidade, contra o falso pathos, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, as decorações e o estrelismo que prejudicava o conjunto, contra toda a estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável daquela época. Na nossa aspiração revolucionária destruidora em prol da renovação da arte, declaramos guerra a todo convencionalismo no teatro, em qualquer das suas formas de manifestação: na interpretação, na montagem, nas decorações, trajes, interpretação da pele, etc.*²⁹

Como se observa neste trecho citado, Stanislavski constrói toda uma proposta de atuação no campo teatral tendo em vista o cenário que ele encontra na cena russa, fortemente marcada por diferentes tipos de convencionalismo e pela “má teatralidade”.³⁰ Assim, se as companhias teatrais russas trabalhavam com um amplo repertório de peças teatrais, o Teatro de Arte de Moscou optava por um repertório menor, podendo oferecer a seus atores mais tempo de ensaio e envolvimento com seus personagens. Se “era praxe o ator mostrar a cara, [...] nós o sentávamos de costas para o público, e ainda por cima nos momentos mais interessantes do papel. [...] Costumava-se representar na claridade, mas nós montávamos cenas inteirinhas (e não raro as principais) no escuro”.³¹ Se os cenários costumavam retratar apenas ambientes domésticos muito recortados, “nós fazíamos apartamentos inteiros, com três e quatro quartos”.³²

Como vemos, é em tensão com modelos teatrais de seu tempo que Stanislavski repensa diversas dimensões da sua cena, o que inclui as pinturas de fundo, os figurinos (que passam a ser resultados de longas pesquisas e testes com peças experimentais), os objetos de cena (muitas vezes comprados em viagens realizadas exclusivamente para se buscar referências para uma peça), o próprio espaço do palco e do teatro (montado para colaborar com o trabalho do ator, o que era incomum) e a atitude do público (proibido de entrar no teatro atrasado, de comer durante as apresentações, de receber os cumprimentos dos atores quando dos aplausos em cena aberta). Essa atitude de questionamento e de investigação confere uma marca para o trabalho de Stanislavski, que funda, em parceria com diferentes artistas, como Meierhold e Vakhtângov, estúdios de pesquisa próprios para a experimentação de linguagem e de trabalho de ator.

Observamos, assim, a construção de um ambiente delimitado historicamente e de condições sociais, materiais e simbólicas que tornam possível a ascensão de uma cena específica, sob a liderança de Constantin Stanislavski. É nesse ambiente e nestas condições, sob um ideal espiritual de arte, que o livro dará vida ao seu personagem principal.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 243 e 244.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 245.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 264 e 265.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 431.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 267.

³² *Idem, ibidem*, p. 266.

³³ LEVI, Giovanni, *op. cit.*, p. 169.

³⁴ KOSELLECK, Reinhardt, *op. cit.*, p. 139.

³⁵ STANISLAVSKI, Constantin, *op. cit.*, p. 283.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 313.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 439.

Constantin Stanislavski personagem de si mesmo

Se *Minha vida na arte* é estruturado a partir de uma concepção idealista e a-histórica de arte, imóvel (ao menos em essência) diante das profundas mudanças de seu tempo, o mesmo não se pode observar na construção de seu personagem principal: o próprio Constantin Stanislavski. Este é representado como alguém que hesita, se transforma, muda de ideia constantemente, duvida de si, xinga-se, ou seja, é constituído a partir de uma dinâmica extremamente móvel e plástica. Nesse sentido, o livro não adere a uma tradição biográfica que, segundo Levi, constitui-se dos seguintes elementos: “uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incerteza”.³³ Assim, o relato de si stanislavskiano não seria contaminado pela “ilusão biográfica”, uma vez que a constância de seu nome próprio não estaria associado a uma unidade de sua experiência. O Stanislavski autor do livro parece operar, dessa forma, com um jogo entre grandes estruturas (principalmente a arte com seus modos de funcionamento que se mantém ao longo dos tempos) e eventos nos quais diferentes personagens entram em relação e tensão. Nesse jogo, evidencia-se o que Koselleck, tratando justamente de estruturas e eventos, chama de um inevitável “hiato entre os dois elementos”.³⁴

Desde o relato das primeiras lembranças de sua infância, Stanislavski preocupa-se com o detalhamento de seus estados emocionais, lembrando-se de pensamentos e sensações em situações específicas (como uma noite em que seus primos e irmãos fizeram com que ele ficasse sozinho no escuro), das percepções diante das primeiras óperas italianas, dos desejos profissionais. Por entre todas estas narrativas, observa-se a constituição das especificidades de um personagem, sempre capaz de improvisar em situações de tensão e de se utilizar de táticas para a solução dos muitos impasses diante dos quais é colocado. O Stanislavski personagem de si mesmo parece, em momentos de maior carga dramática, ter pouco controle sobre si, experimentando uma espécie de caos subjetivo. No momento da estreia do Teatro de Arte de Moscou, por exemplo, ele tenta mostrar-se seguro e tranquilo para o elenco, mas sua própria voz revela o pavor que sentia diante da nova vida que se iniciava. “Ficou impossível falar, e não me restou outra coisa senão começar a dançar a fim de dar vazão à energia que fervilhava em mim e eu desejava transmitir aos companheiros jovens e combatentes. Eu dançava, cantando, gritando palavras animadoras, com uma cara pálida de defunto, olhar assustado, respiração entrecortada e movimentos convulsivos”.³⁵

Como se percebe, o protagonista do livro revela um forte traço temperamental e apresenta expectativas e desejos imperativos. Ele mostra-se impulsivo, detesta fazer alguns personagens (como “o do próprio tio Vânia”³⁶), repete muitos equívocos, mas também é marcado por um intenso entusiasmo. Em muitos momentos, tem a sensação de que jamais entenderá como funciona a arte do teatro, caindo em profundos impasses criativos. Em outros, experimenta uma forte insegurança, como quando ele vai para a França se encontrar com Maeterlinck para discutir a montagem de seu texto *O pássaro azul*. “No vagão fui tomado de certa inquietação. Também pudera! Eu ia visitar o célebre escritor, o filósofo, e precisava preparar alguma frase inteligente. Ocorreu-me alguma coisa e eu anotei na manga do casaco uma saudação empolada”.³⁷ Tão logo ele profere sua fala a Maeterlinck, os dois caem na gargalhada diante do ridículo provocado por ela.

Vemos, assim, o Stanislavski autor inquieto na busca pela produção, em seu livro, de uma complexa vida interior para seu protagonista. Esta inquietação, não por acaso, é também evidente na trajetória investigativa do Stanislavski personagem, que buscará, praticamente em todas as experiências teatrais relatadas, fazer com que os atores experimentem uma interioridade pulsante. Em muitos dos processos de trabalho descritos em *Minha vida na arte*, a grande frustração que aflige o diretor é a sua incapacidade de produzir uma experiência subjetiva forte nos atores ou nele mesmo, quando subia no palco para viver algum personagem: “De fato, eu sentia que entrava em cena vazio por dentro, sem fervor na alma, apenas com os hábitos externos de ator”.³⁸ O livro é repleto de exemplos desta frustração resultante da incapacidade de se sair das formas externas do trabalho, de se escapar “dos clichês artesanais, externos e mecânicos”.³⁹

Desta forma, na ânsia pelo preenchimento interior dos personagens, Stanislavski busca montar textos dramáticos que pudessem colaborar com sua busca. Ainda no tempo da Sociedade de Arte e Literatura, ele opta por montar Pushkin, já que, em suas obras, “o enredo externo é simples e quase não há ação externa. Tudo reside na ação interior”.⁴⁰ É no Teatro de Arte de Moscou, entretanto, que ele se depara com a obra literária que lhe parece mais adequada para provocar os atores a despertarem suas vidas subjetivas em nome da criação: trata-se, evidentemente, da dramaturgia de Anton Tchekhov. Segundo Stanislavski, “Tchekhov demonstrou melhor do que ninguém que a ação cênica deve ser entendida no sentido interno e que só neste, livre de qualquer pseudo-representação cênica, pode-se construir e fundamentar a obra dramática no teatro”.⁴¹ Peças como *As três irmãs*, nesse sentido, produziram encanto não através de suas palavras, mas através do que “está oculto sobre elas ou nas pausas, ou nas concepções dos atores, na irradiação do seu sentimento interior”.⁴² Assim, montar Tchekhov significava, para Stanislavski, assumir uma luta contra antigas convenções teatrais, já que estão não fariam sentido algum nas montagens de seus textos. Eles só ganhariam valor se trabalhados na lógica de um “realismo interior”⁴³, também necessário, segundo o livro, em montagens de textos de Dostoievski e Turgeniev. Este tipo de realismo exigiria do ator a produção de complexos impulsos, tensões, desejos e pensamentos, agora não mais dos personagens, mas de uma fusão entre o personagem e o próprio ator, fusão esta que faria com que “as palavras do outro e as ações do papel” transformassem-se “nas próprias palavras e atos do artista.”⁴⁴

A busca pelas ferramentas capazes de tornar visível a vida interior dos atores fundida com a dos personagens percorre todo o livro, funcionando quase como um fio condutor da obra. No final da trama, quando é relatada a montagem da peça *Um mês no campo*, Stanislavski formula com clareza a pergunta que parece guiar sua reflexão: “Como desnudar no palco as almas dos atores, para que os espectadores pudessem vê-las e compreender tudo o que acontecia no seu interior?”⁴⁵ Desde seus primeiros trabalhos, este problema o afligia, mas poucos diretores com quem trabalhara indicaram caminhos para um desdobramento produtivo da questão. Em alguns casos, a ativação da vida emocional e sua adequação às circunstâncias dos personagens teria ocorrido plenamente, mas como fruto da intuição do ator, como no processo vivido por Stanislavski em *Um inimigo do povo*, quando ele trabalhou sobre o personagem Dr. Stockmann. Nessa peça, ele experimentou a “alegria suprema do artista, que consiste em expressar em cena

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 371.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 237.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 144.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 302.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 300 e 301.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 307.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 444.



⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 335.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 419.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 362.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 444.

⁵⁰ O trabalho do diretor sobre ações físicas, desenvolvido após a escrita de *Minha vida na arte* e resultante do conjunto de inquietações aqui apresentadas, indica claramente como este tipo de operação de cancelamento dos usos do corpo reverberou pouco na pesquisa de Stanislavski, dando um tom irônico a esta citação. Cf. ТОРОКОВ, Vasily. *Stanislavski in rehearsal*. Nova Iorque: Routledge, 1998, e KNÉBEL, M. *El último Stanislavsky*. Análisis activo de la obra y el papel. Madri: Fundamentos, 1996.

⁵¹ STANISLAVSKI, Constantin, *op. cit.*, p. 527. Segundo Stanislavski, este tipo de trabalho era resultado de um equívoco dos artistas e responsáveis pela vida cultural russa, qual seja, a crença de que o operariado apreciava uma cena marcada pela virtuosidade corporal e externa. Para o diretor, este diagnóstico seria um erro, uma vez que os operários satisfaziam-se com a arte que tratava da simplicidade da vida do espírito. Por isso ele expressa o seguinte desejo: “Tomara que se supere o mais rápido possível o preconceito perigoso e nocivo segundo o qual a arte externa e a interpretação externa do ator são indispensáveis ao proletário”. STANISLAVSKI, Constantin, *op. cit.*, p. 523.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 457.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 490. Chama a atenção, aqui, o fato de que a noção de “material espiritual”, no trecho citado, pode significar um tipo de texto, o que indica o quanto concepções deste tipo vão ganhando sentidos próprios em diferentes momentos do livro.

ideias alheias, entregar-se a paixões alheias e praticar atos alheios como se fossem seus próprios atos”.⁴⁶

Mais do que um acesso puramente intuitivo ao personagem, entretanto, Stanislavski buscava uma forma de operar sobre a interioridade dos atores, uma “técnica interior”⁴⁷. Num momento inicial desta pesquisa, um dos procedimentos testados foi a provocação dos intérpretes através da “ilusão das decorações, jogo de luz e sons. Isso às vezes ajudava e eu já me acostumava a abusar dos recursos cênicos luminosos e acústicos”.⁴⁸ No entanto, artifícios puramente exteriores ainda se mostravam frágeis. Outra tentativa é relatada na já citada montagem de *Um mês no campo*, quando o diretor sugere que os atores experimentem a imobilidade física para potencializar suas experiências interiores. “Era deixar que os artistas ficassem sentados sem mexer, que sentissem, falassem e contagiassem com suas vivências os milhares de espectadores”.⁴⁹ O fracasso dessa experiência⁵⁰ não faz com que Stanislavski parta para a pesquisa da simples mecânica dos movimentos físicos do ator. Pelo contrário, nas últimas páginas do livro torna-se evidente a desconfiança do diretor em relação à grande tendência que ele encontra na cena russa após sua longa passagem pelos Estados Unidos, nos anos 1920: um trabalho marcado por uma “interpretação externa” que se torna “um fim em si mesmo” e violenta a possibilidade de um processo criativo que cultive “o sentimento e o vivenciar”.⁵¹

Deste modo, Stanislavski termina seu longo relato sobre si sem um sistematizado “trabalho do ator sobre si mesmo”. O protagonista de *Minha vida na arte* é afetado pela busca pela ativação da vida interior, pela tentativa de adequá-la ao personagem e de torná-la visível para o público sem chegar a alguma orientação geral mais precisa para este trabalho. Intuição, imobilidade, uso virtuoso do corpo, como vimos, apresentam-se como recursos fugazes ou inadequados. No entanto, é possível perceber, no livro, alguns indícios de que o trabalho de ator buscado por Stanislavski poderia ter num tipo de escrita um mecanismo privilegiado para seu desenvolvimento. Quando descreve o processo de montagem de *Hamlet* que Gordon Craig realizou junto ao Teatro de Arte de Moscou, o autor ressalta o fato de que fora realizado um longo estudo do texto e muitos novos sentidos, novas interpretações ou novas narrativas foram produzidas para as situações propostas por Shakespeare. Desta forma, “Craig ampliou consideravelmente o conteúdo interior de *Hamlet*”.⁵² A vida interior, assim, poderia ser moldada a partir de um ato de escrita do ator por entre as palavras da peça. Stanislavski, ao interpretar o personagem Salieri na famosa peça de Pushkin, parece indicar ter realizado este tipo de trabalho: “Atrás de cada palavra do papel, acumulara-se um enorme material espiritual, e cada minúcia deste era de tal importância para mim que eu não podia descartá-la”.⁵³ Chegamos, assim, a um problema que pode ser considerado central nesta minha reflexão: haveria uma analogia entre aquilo que o personagem Stanislavski busca ao longo de todo o enredo e o que o autor Stanislavski faz para construir o seu personagem na escrita do livro? Em outros termos: ao, através de determinados dispositivos de escrita, conseguir dar uma vida pulsante ao seu protagonista, o autor não estaria indicando ao seu personagem uma possibilidade de resposta às suas inquietações que passaria por uma necessária formulação narrativa? Para tentar confirmar estas hipóteses, é necessário nos aproximarmos mais dos tensionamentos entre romance e arte do ator, o que faço na última nota a seguir.

O romance stanislavskiano como orientador do trabalho de seus atores

Desde sua configuração como um gênero moderno, o romance apresentou algumas características gerais que, certamente, marcaram o trabalho de Constantin Stanislavski. A própria concepção de “ficção”, ressignificada pelo romance moderno numa nova articulação entre imaginação e referências ao mundo cotidiano do leitor⁵⁴, pode ser entendida como uma dessas características. Os modos de construção do personagem elaborados pelos romancistas, a partir do século XVIII, representam uma outra articulação entre o trabalho do ator proposto por Stanislavski e a narrativa romanesca. Como discutido no clássico livro de Ian Watt⁵⁵, o personagem dos romances seria construído a partir de traços distintivos e particulares, rompendo-se com a tradição de construção de caracteres generalizantes que poderiam representar grandes virtudes ou vícios humanos. Além de único, este personagem seria contraditório e inacabado⁵⁶, experimentando uma vida interior complexa que mobilizaria os romancistas a encontrarem novas estratégias para torná-la transparente aos seus leitores. Estes todos são aspectos que, evidentemente, provocam Stanislavski, fazendo com que ele torne a generalização um dos grandes inimigos do seu ator (“É terrível, é prejudicial ao teatro a palavra em geral!”⁵⁷), exija que o intérprete encontre os traços dos personagens que não coincidam com eles mesmos (“Quando você for interpretar um homem bom, procura ver onde ele é perverso, e no perverso procure ver onde ele é bom.”⁵⁸) e assuma a tarefa de encontrar os meios capazes de revelar ao seu público as tensões interiores dos personagens.

Sendo assim, podemos afirmar que Constantin Stanislavski está evidentemente inserido numa forte cultura do romance: ele lê inúmeros romances, refere-se a eles em seus processos criativos, leva alguns destes para a cena e escreve livros em formatos romanescos. Além disso, o diretor também propõe que seus atores construam seus personagens a partir de um tipo de escrita que pode ter nos romances um modelo evidente. Como vimos até aqui, Stanislavski, ao longo de todo seu livro, vive a inquietação da busca por um ator que consiga experimentar a complexa interioridade dos personagens e não chega a encontrar uma forma de trabalho capaz de produzir esta experiência. Alguns caminhos são apresentados, e muitos deles passam por um trabalho físico específico, operando sobre o funcionamento do corpo e do organismo. Outros caminhos, entretanto, passam por um tipo de criação que pode ser caracterizada como uma prática de escrita: o ator deve criar circunstâncias, produzir subtextos, identificar tensões interiores, narrar gêneses do personagem. Fica, então, proposto, que o ator ocupe o lugar e a função de um romancista. Desta forma, observar o modo como Stanislavski ocupa este mesmo lugar, em seu livro, pode ser importante para identificarmos os dispositivos que ele aciona em sua escrita e que podem inspirar o trabalho de seus atores.

Em *Minha vida na arte*, chama a atenção a constante operação realizada entre as duas vozes que se articulam ao longo de toda a narrativa: a do “eu narrador” e “eu da experiência”. É Dorrit Cohn, em seu estudo sobre a representação da vida interior no romance, quem discute, a partir da proposição de Leo Spitzer, esta tensão entre vozes de um mesmo indivíduo como constituinte do relato em primeira pessoa.⁵⁹ De algum modo, como o estudo de Cohn e toda uma tradição de análise formal do romance deixam claro, a tensão entre uma voz narrativa e outra que experimenta

⁵⁴ Cf. GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). *O romance*, 1: a cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

⁵⁵ Cf. WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁵⁶ Cf. BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp/Hucitec, 1998.

⁵⁷ STANISLAVSKI, Constantin, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 166.

⁵⁹ Seguindo a proposição de Leo Spitzer, Cohn dá tensão entre “narrating and experiencing selfs”. Cf. COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 143. Todos os trechos deste livro que aparecem a seguir foram traduzidos pelo autor deste texto.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 143. No original: “enlightened and knowing narrator who elucidates his mental confusions of earlier days”.

⁶¹ *Idem*. No original: “superior knowledge”.

⁶² *Idem*. No original: “near-cohesion”.

⁶³ STANISLAVSKI, Constantin, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴ COHN, Dorrit, *op. cit.*, p. 165. No original: “fusions and confusions of past and present thoughts”.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 167. No original: “giving up his temporally distanced vantage point and cognitive privilege for his past time-bound bewilderments and vacillations”.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 102. No original: “Narrative language appears in them as a kind of mask, from behind which sounds the voice of a figural mind”.

situações (um narrador e um personagem) sempre está em jogo nesse tipo de relato. No caso do romance em primeira pessoa, esta relação ganha um contorno específico pelo fato das duas vozes pertencerem a um mesmo indivíduo em tempos diferentes. Toda uma tipologia de relações entre as duas vozes do romance é construída por Cohn, tendo como modelos opostos os casos de *Morte em Veneza* e *Retrato do artista quando jovem*. No primeiro romance, encontraríamos um “narrador iluminado e inteligente, que elucida a própria confusão mental que experimentara em períodos anteriores”⁶⁰, recorrendo até mesmo a um vocabulário distinto daquele utilizado pelo personagem. Ficariam marcadas, assim, evidentes diferenças entre as duas vozes constituidoras da obra. Por outro lado, o livro de James Joyce apresenta aos seus leitores um outro tipo de narrador, fortemente identificado com o personagem, não revelando qualquer forma de “conhecimento superior”⁶¹ em relação a este, ficando evidente uma “estreita coesão”⁶² entre os dois. Transposta para a narrativa em primeira pessoa, esta relação resultaria em uma quase coincidência entre as duas vozes de um mesmo eu.

No caso do romance stanislavskiano, um percurso pode ser identificado se acompanharmos, ao longo de seu desenvolvimento, a relação entre o “eu narrador” e o “eu personagem”. Num primeiro momento do livro, o velho Stanislavski, responsável pela narração, observa o jovem personagem de um lugar evidentemente distanciado e até mesmo irônico. Ao lembrar-se de seus desejos de adolescência, o narrador afirma: “Era primitivo. Eu só queria parecer meu artista preferido – Nicolai Ignátievitch Muzil, um cômico simplório”.⁶³ Entretanto, apesar de a voz narrativa stanislavskiana começar seu romance destacando a ignorância de seu passado, ao longo do livro, observamos a evolução de um longo processo de fusão entre narrador e personagem.

No decorrer da narrativa, podemos observar mecanismos que geram “fusões e confusões entre os pensamentos passados e presentes”.⁶⁴ Identificando-se cada vez mais com seu passado, o narrador passa a se expressar na própria linguagem do personagem, “renunciando à vantagem que lhe proporciona a distância temporal e aos privilégios cognitivos para reencontrar suas antigas perplexidades e hesitações”.⁶⁵ No romance em análise, tal processo se dá por um dispositivo clássico também analisado por Cohn em seu estudo: o estilo livre indireto, quando “a linguagem narrativa apresenta-se como um tipo de máscara, atrás da qual soa a voz do personagem”.⁶⁶ Nos tantos trechos em que tal recurso é utilizado, localizados com maior frequência no final da narrativa, os monólogos não apresentam marcas de citação, fazendo com que o leitor tenha dificuldade de saber quem está falando, podendo ser tanto o narrador como o personagem. O Stanislavski narrador, então, traz para a sua narração indícios de indignação, de dúvidas, apropria-se de problemas do Stanislavski personagem, confunde sua voz com a dele. A lógica do personagem, finalmente, começa a orientar o próprio discurso do narrador, fazendo com que ele fale como o personagem ao estreitar um espetáculo, ao duvidar de seus atores, ao identificar os problemas de cena. Ao final do livro, parece que as afirmativas do personagem, suas inquietações e sua forma de pensar já são as mesmas do narrador. Assim, é por um dispositivo propriamente linguístico que se processa uma aproximação entre aquele que fala e observa e aquele que vive a experiência. Através de uma confusão de vozes que tem início de modo sutil e que vai se ampliando ao longo do livro podemos chegar ao

encontro final, percorrendo uma trajetória que vai de um indivíduo “primitivo” a outro dotado de genialidade.⁶⁷

Por estes mecanismos, podemos concluir que o percurso que Stanislavski constrói em sua escrita apresenta pontos de contato com o tipo de processo criativo que ele propunha a seus atores. A relação entre o Stanislavski romancista e o Stanislavski personagem pode ser pensada, então, como uma metáfora da relação entre ator e personagem. Deste modo, um determinado tipo de trajetória narrativa tornaria possível a fusão das vozes do ator e do personagem e auxiliaria o ator a experimentar, de forma orgânica, as situações vividas por um personagem. Abordando o livro nestes termos, podemos conferir um novo sentido à noção idealista de arte que marca toda a narrativa. Esta poderia ter uma função na constituição de um narrador maduro e próximo ao lugar da genialidade, sempre confrontado com o personagem caracterizado por suas constantes dúvidas, erros e hesitações. Conforme esta forte oposição vai se dissolvendo, a própria noção de espírito também vai se alterando, ganhando mais um sentido de narrativa interior e de texto. Ou seja, as dimensões do livro apresentadas nas três primeiras notas deste texto – a concepção idealista e imaterial de arte, o cenário artístico que permite o desenvolvimento do projeto teatral stanislavskiano e a trajetória não linear do protagonista – podem indicar condições para que se constituísse um tipo de romance em primeira pessoa que se preocupa com a fusão das vozes do narrador e do personagem. O caráter a-histórico que parece tão forte em muitas das afirmativas do livro, assim, pode ser pensado como uma função no interior de uma forma que se constituiu historicamente: o romance moderno. Stanislavski consegue, assim, trazer para a estrutura de seu romance alguns das tensões que determinavam seu trabalho com os atores, como aquela que coloca em contato o idealismo imaterial da arte e o caráter necessariamente pragmático da performance do ator.

Ler *Minha vida na arte* por esta perspectiva pode problematizar o próprio estatuto do livro diante de toda a obra de Stanislavski. É muito comum, entre atores e pesquisadores de teatro, a percepção de que este livro, tendo em vista os outros escritos pelo seu autor na sequência, oferece menos ferramentas a um ator em formação, podendo ser lido mais como um relato biográfico. Seu prefácio já traz esta ideia, quando afirma Stanislavski que o que ele traz a seus leitores “fala apenas das minhas perquirições artísticas e se constitui numa espécie de prefácio a outro livro, onde pretendo transmitir os resultados dessas perquirições: os métodos de criação do ator por mim elaborados e o seu enfoque”.⁶⁸ Em outros momentos da narrativa, é reforçada a promessa de um livro futuro que irá, efetivamente, tratar de uma técnica do ator. Entretanto, observando a forma do romance em questão, podemos supor que Stanislavski propunha a seus atores que olhassem para seus personagens como o narrador do livro olhava para seu protagonista. Por essa ótica, os princípios de uma técnica de interpretação e de um “trabalho do ator sobre si mesmo” já estavam presentes em *Minha vida na arte*.

Artigo recebido em maio de 2017. Aprovado em junho de 2017.

⁶⁷ Esta trajetória indica um tipo de romance que parece ter marcado toda a obra de Stanislavski: o romance de formação. Agradeço, aqui, a meu amigo Marcus Fritsch pelos tantos debates em torno do romance stanislavskiano como um romance de formação e indico minha expectativa por um estudo sistematizado seu acerca desta relação.

⁶⁸ STANISLAVSKI, Constantin, *op. cit.*, p. 12.