

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 sanguíneo, 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.

folhetim 30
*Stanislávski e
 Meyerhold.
 Solidão e revolta*

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
Béatrice Picon-Vallin

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:

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.

10

folhetim 30
*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

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 Vakhtágov, 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 spektaklia*. Ijevsk. Izd. Ijévskogo Proletkúlhta, 1921.

11

folhetim 30
Béatrice Picon-Vallin

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

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.

12

folhetim 30
*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

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. Tchékhev 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

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

13

folhetim 30
Béatrice Picon-Vallin

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: Svobódnoe Iskustvo, 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

16

folhetim 30
*Stanislávski e
Meyerhold.
Solidão e revolta*

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

17

folhetim 30
Béatrice Picon-Vallin

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

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,

20 Cf. Moskvic. “Meyerhold sobre Stanislávski”, in: NÓVYI PUT, Riga, 2 ago. 1921, n. 148, citado por A. Fevrálski, “Stanislávski i Meyerhold”, in: *Tarússkie stranítzi*, 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 Tchékhov.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

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 Tchékhev 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.

folhetim 30
*Stanislávski e
 Meyerhold.
 Solidão e revolta*

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

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.

folhetim 30
Béatrice Picon-Vallin

“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.

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 exhibe 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

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.

folhetim 30
*Stanislávski e
 Meyerhold.
 Solidão e revolta*

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.

folhetim 30
Béatrice Picon-Vallin

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

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, písma, 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. Tchékhov, 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. Tchékhov 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:

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

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

45 V. Meyerhold. “Interventions à l’Ópera 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.