

“Nenhum manual ou gramática da arte teatral”:

alguns
apontamentos
sobre a formação
do sistema de
Stanislávski

Elena Vássina

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

A criação deve conter alegria.

Em que se encontra alegria?

Antes de tudo, a alegria está na verdade.

folhetim 30

Konstantin Stanislávski

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

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

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

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

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

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

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

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

folhetim 30

“Nenhum manual ou gramática da arte teatral”

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

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

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

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

folhetim 30
Elena Vássina

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

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

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

folhetim 30

“Nenhum manual ou gramática da arte teatral”

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

Não existe sistema nenhum. Existe a natureza.

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

As leis da arte são as leis da natureza.⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

folhetim 30

“Nenhum manual ou gramática da arte teatral”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13 Ibid., p. 496.

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

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

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

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