

CAMILO SCANDOLARA

OS ESTÚDIOS DO TEATRO DE ARTE DE MOSCOU E A FORMAÇÃO DA PEDAGOGIA TEATRAL NO SÉCULO XX

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Artes do Instituto de Artes, da Universidade
Estadual de Campinas, para a obtenção do título
de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Levy Candeias

CAMPINAS
2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

Sca63e	Scandolara, Camilo. Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX / Camilo Scandolara. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006. Orientador: Maria Lúcia Levy Candeias. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Sulerjitski. 2. Vakhtangov, Evgenii Bagrationovich, 1883-1922. 3. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938. 4. Representação teatral. 5. História do teatro. 6. Teatro russo. 7 Educação. I. Candeias, Maria Lúcia Levy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Teatro.
--------	--

Título em inglês: The Moscow Art Theatre studios and the formation of the theatrical pedagogy in the Twentieth Century.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Acting, Stage history, Russian drama, Education.

Área de concentração: Artes.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora: Maria Lúcia Levy Candeias, Elena Vássina, Sara Pereira Lopes.

Data da Defesa: 30-08-2006.



Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação



DECLARAÇÃO

A Coordenadora da Comissão de Pós-Graduação do Instituto de Artes declara que o aluno **Camilo Scandolara**, regularmente matriculado sob registro acadêmico No. 29498, junto ao Mestrado em Artes, defendeu sua Dissertação de Mestrado de Mestrado no dia 28/08/06, sob o título: Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no Século XX, perante a banca examinadora composta por: Profa. Dra. Maria Lúcia Levy Candeias - IA/UNICAMP - Presidente, Profa. Dra. Sara Pereira Lopes - IA/UNICAMP e Profa. Dra. Elena Vássina - FFLCH/USP, tendo sido considerado APROVADO. Para que o respectivo título possa ser concedido, com as prerrogativas legais dele advindas, é necessário que ocorra a homologação do exemplar definitivo da respectiva dissertação pelas instâncias competentes da UNICAMP.

Cidade Universitária "Zeferino Vaz", 28 de agosto de 2.006.


PROFA. DRA. SARA PEREIRA LOPES
COORDENADORA DE PÓS-GRADUAÇÃO
IA – UNICAMP

✉ Caixa Postal 6159,
CEP 13.081-854

☎ 019 3788-7196 e 3788-6587
☎ 3788-7827

🌐 www.iaar.unicamp.br/pg
✉ posartes@iaar.unicamp.br

*À minha mestra,
Nair D'Agostini*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Levy Candeias

À Prof^ª. Dr^ª. Sara Pereira Lopes, pelo auxílio a esta pesquisa desde o início de seu desenvolvimento.

Às professoras integrantes da banca de qualificação Neide Veneziano e Sara Pereira Lopes; às professoras integrantes da banca de defesa Prof^ª. Dr^ª. Elena Vássina e Prof^ª. Dr^ª. Sara Pereira Lopes; e aos suplentes Prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza e Prof. Dr. Renato Ferraccini.

À minha mãe Eni Scandolara, pelo amor e pelo apoio incondicional.

À Adriane Gomes, pela enorme amizade, pelo auxílio incansável e imprescindível, por ser minha “companheira de viagem” no teatro.

A Aguinaldo Moreira de Souza, pelo carinho com o qual leu este texto e pelas preciosas sugestões a respeito de sua estruturação.

Aos colegas professores do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina; em especial a Fernando Strático, pelas discussões e sugestões e a Ceres Vittori pelo incentivo à conclusão deste trabalho.

À minha família, especialmente ao meu irmão Cristiano.

Aos amigos Álvaro, Luís Fernando Lopes, Vera Pilchowski e Laura Franchi.

A Nair D’Agostini e Inês Alcaraz Marocco por sua enorme generosidade.

Aos “Danis” (Daniela Varotto e Daniel Plá) e à Mariane, pela acolhida em Campinas; e Joice e Cynthia pelas hospedagens.

RESUMO

Este trabalho aborda a experiência dos estúdios do Teatro de Arte de Moscou (T.A.M.) como um dos pilares da formação da tradição teatral ocidental do século XX. Os estúdios do T.A.M. inserem-se em um movimento característico do processo de renovação teatral do início do século passado: o afastamento em relação aos centros da produção com o objetivo de reconstruir o ofício do ator e do diretor desde as suas bases. Partindo da constatação de que renovar o teatro implicava, antes de tudo, em criar uma pedagogia teatral sólida, Leopold Sulerjitski, Evguiêni Vakhtângov e Konstantin Stanislávski geraram espaços de experimentação nos quais a pedagogia era concebida como ato criativo, como atividade de invenção de possibilidades de teatro. Utiliza-se nesta pesquisa a análise das trajetórias de Sulerjitski e de Vakhtângov junto aos estúdios como referência para a compreensão do estabelecimento de um entendimento do fazer teatral que antecede e transcende a dimensão do espetáculo.

Palavras-chave: Sulerjitski; Vakhtângov; Stanislávski; Representação teatral; História do teatro; Teatro russo

ABSTRACT

This dissertation approaches the experience of the Moscow Art Theatre studios, as one of the pillars of the formation of theatrical tradition in the West, in the Twentieth Century. The studios of the Moscow Art Theatre are part of a movement which characterizes the theatre renovation process of the beginning of the Twentieth Century, that is, the detachment from the main stream production, in order to rebuild both acting and directing from their basis. Based on the notion that any theatre renewing would imply in the creation of a solid theatrical pedagogy, Leopold Sulerjitski, Evguiêni Vakhtângov and Konstantin Stanislávski created spaces for experimentation, in which such a pedagogy was conceived as acts of creation, as the invention of possibilities in theatre. Thus, this research presents the analysis of Sulerjitski's and Vakhtângov's trajectory in the MAT studios and offers new elements for the understanding of theatre practices which precede and transcend theatrical performances.

Keywords: Acting, Stage History, Russian drama

SUMÁRIO

1- Introdução.....	1
2- Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou.....	5
3- O “sistema” de Stanislávski e os Estúdios.....	26
4- Sulerjítiski e Vakhtângov.....	40
4.1- Leopold Sulerjítiski.....	42
4.1.1- Ligação com o Teatro de Arte.....	43
4.1.2- Espetáculos.....	57
4.1.3- Pedagogia.....	70
4.1.4- Reflexões e questionamentos.....	82
4.2- Evguiêni Vakhtângov.....	92
4.2.1- Período de formação: a experiência teatral amadora.....	94
4.2.2- Vakhtângov no Teatro de Arte de Moscou e nos Estúdios.....	97
4.2.3- Espetáculos e pedagogia.....	106
4.2.3.1- <i>A Festa da Paz</i>	107
4.2.3.2- <i>A Fazenda dos Lânin</i>	110
4.2.3.3- <i>O Dilúvio</i>	116
4.2.3.4- <i>Rosmersholm</i>	121
4.2.3.5- <i>O Casamento</i>	127
4.2.3>6- <i>O Milagre de Santo Antônio</i>	129
4.2.3.7- <i>Erick XIV</i>	135
4.2.3.8- <i>O Dibbuk</i>	139
4.2.3.9- <i>A Princesa Turandot</i>	143
4.2.4- Contribuições e influências de Vakhtângov.....	149
4.2.4.1- Uma particular exegese do “sistema”.....	149
4.2.4.2- Diretor-pedagogo.....	158

5- Considerações Finais: Os estúdios e a pedagogia teatral do século XX.....	170
6- Referências Bibliográficas.....	188
7- Apêndice: tabela cronológica.....	193
8- Anexo: Imagens.....	198

1- INTRODUÇÃO

...Cultura do ator. “Cultura” significa a possibilidade de receber e usar um patrimônio do passado de modo a transformá-lo. O que quer dizer ser capaz de construir, somar, sem precisar sempre recomeçar do zero. Pode indicar também a cultura de um homem que modela a própria atividade em companhia de outros homens, tomando como ponto de partida as próprias necessidades pessoais e esforçando-se por realizar as próprias aspirações humanas e sociais em um trabalho que, a um olhar externo, aparece como arte.

Fabrizio Cruciani

Uma das principais realizações do Século XX teatral¹ foi a afirmação absoluta da necessidade de existência de espaços de desenvolvimento e sistematização de pedagogias de formação de ator. Voltados a este fim, formaram-se núcleos, na maioria das vezes afastados do teatro comercial, nos quais se desenvolveram experimentos que alteraram definitivamente a visão ocidental de formação do ator. No início deste processo podem ser colocados o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e a *Ecole du Vieux Colombier*, de Jacques Copeau. Seus desdobramentos cronologicamente mais próximos podem ser analisados por meio dos trabalhos do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski e do Odin Teatret, de Eugênio Barba, dentre outros.

Os estúdios são vistos por Fabio Mollica como manifestações da insatisfação dos renovadores do teatro do século XX em relação às instituições. Meyerhold, por exemplo, afirmava que seria impossível realizar as experimentações necessárias para se chegar a uma nova linguagem teatral dentro dos grandes teatros. Franco Ruffini afirma que os estúdios foram uma invenção de Stanislávski, a partir do Primeiro Estúdio do TAM, fundado em 1912. Para Mollica este estúdio é um exemplo do processo de fuga do teatro que caracterizou muitos movimentos teatrais do século passado. (MOLLICA, 1989, p.10) O gesto

¹ O termo século XX teatral está sendo utilizado aqui na acepção dada a ele por Marco de Marinis. Este afirma que o século XX teatral não coincide exatamente com o cronológico. Prefere localizar seu início no final do séc XIX (fundação do Teatro Livre, de Antoine, em 1887 e do TAM, em 1998) e seu final por volta de 1984/85 (fechamento definitivo do Teatro Laboratório e morte de Julian Beck). (MARINIS, 2000, p.11)

de Stanislávski de fundar o Estúdio é visto por Mollica como uma “reação do artesão às imposições da indústria do teatro, do ator à invasão do diretor, do homem à instrumentalização da organização cada vez mais condicionante da atividade criativa”. (1989, p.12) ²

Mollica refere-se a Stanislávski como um “criador de possibilidades de teatro”. (1989, p.11) Para isto considera sua atuação dentro do Primeiro Estúdio, onde se buscava dar um caráter de invenção constante ao fazer teatral, fugindo da repetição de fórmulas. Este caráter de investigação e de criação de possibilidades de teatro é uma característica determinante do trabalho dos estúdios, núcleos e laboratórios citados no parágrafo acima, bem como de outros formados ao longo do século XX. Todos estes acabaram por desenvolver novos procedimentos de formação do ator e novas formas de construção da cena; levantaram, ainda, questões filosóficas e éticas não abordadas até então.

O Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou teve um papel central na tradição teatral do século XX, porque tanto sua prática quanto o mito que foi criado em torno dele serviram de estímulo para outros renovadores do fazer teatral. Para Mollica, o trabalho do Primeiro Estúdio era caracterizado por uma visão da profissão

... como um lento processo de formação artesanal, amadurecido pelo aluno em estreito contato com o mestre e dirigido à aquisição dos segredos e à tentativa de alcançar um ideal de perfeição, nutrindo contemporaneamente a consciência da dignidade e do valor do próprio ofício, para o qual se reivindica o papel central no fenômeno teatral total. (1989, p.12) ³

Umas das principais inovações do teatro do século XX foi a invenção dos exercícios desvinculados da utilização direta na cena. Os lugares privilegiados

² “Nel gesto di Stanislavskij di fondare lo Studio c’è reazione dell’artigiano alle imposizioni dell’industria del teatro , dell’attore all’invasione del regista, dell’uomo alla strumentalizzazione dell’organizzazione’ sempre più condizionante l’attività creativa” (MOLLICA, 1989, p.12)

³ “... come un lento processo di formazione artigianale, maturata dall’allievo a stretto contatto del maestro e indirizzata dei segreti e il perseguimento dell’ideale della perfezione, nutrendo contemporaneamente la coscienza della dignità e del valore del proprio mestiere, del quale si rivendica il ruolo centrale nell’ economia dell’intero fenomeno teatrale”.(MOLLICA, 1989, p.12)

da existência e prática destes, segundo Ruffini, foram os estúdios, que viriam a se tornar os principais centros de renovação do fazer teatral. “Nascidos por separação dos teatros tradicionais como ilhas à deriva, os Estúdios acabaram por formar o arquipélago de um novo teatro”. (RUFFINI, 1996, p.81)

A preocupação com a formação do ator que aparece de forma aprofundada nessa época, e que até então era inédita, leva à configuração de diferentes propostas pedagógicas. Algumas delas acabaram ficando no domínio dos escritos, dos projetos e das utopias⁴, dentre as quais podemos destacar as propostas de Craig⁵ e Artaud. Outras se desenvolveram por meio da experimentação concreta, principalmente no contexto dos estúdios e laboratórios.

Neste trabalho busca-se analisar a gênese do processo de formação dos estúdios junto ao Teatro de Arte de Moscou. Assim, após uma breve consideração a respeito das experiências de Stanislávski e Meyerhold no Estúdio de 1905, o foco do trabalho volta-se para o Primeiro Estúdio, modelo mítico dos teatros laboratórios do século XX.

Na confluência das experimentações de Konstantin Stanislávski (1863-1938), Leopold Sulerjítiski (1872-1916) e Evguiêni Vakhtângov (1883-1922) no referido estúdio busca-se apontar elementos do “sistema”⁶ de Stanislávski e seus desenvolvimentos no período inicial de sua exploração pedagógica, o que incorre, também, na observação e, posterior, análise, das trajetórias de Sulerjítiski e Vakhtângov. Considerando que a literatura em língua portuguesa sobre estes dois pesquisadores ainda é insuficiente para subsidiar esta análise, a pesquisa propõe um enfrentamento bibliográfico na tentativa de apresentar suas experiências pedagógicas e artísticas.

⁴ Comentando a trajetória de Artaud, Franco Ruffini diz: “utopia não é sinônimo de impossibilidade e de impotência (que é a dimensão subjetiva da impossibilidade). Utopia é a projeção no tempo da esperança, e, portanto é a prova de sua força. Aceitar a utopia, cultivá-la, significa crer com tal força na própria esperança a ponto de conceder a ela todo o tempo necessário para realizar-se”. (1996, p.08).

⁵ Craig chegou a montar uma escola em Florença em 1912, mas já em 1914, com a eclosão da guerra, a escola foi fechada.

⁶ Ruffini diz: “... para evitar leituras manualísticas, Stanislávski colocava aspas na palavra ‘sistema’. Façamos nós o mesmo”. (2004, p.07)

Acompanhando a trajetória de Vakhtângov, aborda-se também os desdobramentos de seu trabalho em outros espaços de experimentação, tangenciando assim as atividades do Segundo e, principalmente, do Terceiro Estúdios do Teatro de Arte de Moscou.

Como conclusão será apresentada uma abordagem buscando levantar aspectos da influência do movimento de formação de estúdios teatrais na tradição teatral do século XX.

Este estudo pretende buscar, no encontro dos três mestres russos, aspectos que apontam para a origem de uma das linhas de continuidade da tradição teatral ocidental do século XX: o estabelecimento de uma *cultura do ator*. Insere-se, assim, em uma corrente da historiografia teatral que busca compreender a referida tradição na continuidade, ou no confronto com projeções do fazer teatral que não se encerram na realização do espetáculo, e que se concretizam, mais propriamente, em projetos pedagógicos ou em *utopias* teatrais.

2- OS ESTÚDIOS DO TEATRO DE ARTE DE MOSCOU

Segundo Marc Slonim, o período que vai de 1900 a 1917 é de extraordinária força no teatro russo. É justamente dentro deste período que acontecem as primeiras tentativas de Stanislávski de criar os espaços para a experimentação que, posteriormente, receberam a denominação de Estúdios.

Slonim afirma que a história do TAM pode ser dividida em períodos bem delimitados:

O primeiro, que marca suas maiores realizações e sua atividade mais fértil, compreende as duas décadas entre a sua fundação e a revolução de 1917; depois quase se silenciou durante cinco anos e viveu do capital acumulado, esperando e tomando iniciativas com novas formas só fora de suas paredes. Depois de sua viagem ao exterior (1922/24) se produziu uma transformação, e desde 1925-26 tratou de seguir o caminho da evolução soviética; agregou obras contemporâneas ao seu bem conservado repertório anterior, mas já sem ser uma fonte de inspiração. Por volta de 1930 se converteu em uma espécie de Academia Nacional, uma instituição gloriosa [...] mas sem nada novo a dizer [...]. Na verdade, mesmo durante seu melhor período lhe atraiu mais a idéia de aperfeiçoar suas aquisições do que a de transitar por caminhos desconhecidos. É verdade que Stanislávski experimentou com diversas obras no que diz respeito ao repertório [...]. Tanto Stanislávski quanto Nemiróvitch-Dântchenko concordaram que sua empresa não deveria converter-se em laboratório de formas cênicas novas e que a experimentação pura deveria ser realizada fora do teatro. (SLONIM, 1965, p.151-152)⁷

⁷ “El primero, que marca sus realizaciones más grandes y su actividad más fértil, comprende las dos décadas entre su fundación y la Revolución de 1917, después casi se silenció durante cinco años y vivió del capital acumulado, esperando y tomando iniciativas con nuevas formas solo fuera de sus paredes. Después de su viaje al exterior (1922-1924) se produjo una transformación, y desde 1925-1926 trató de seguir el paso de la evolución soviética; agrego obras contemporáneas a su bien conservado repertorio anterior, pero sin ser ya más una fuente de inspiración. Alrededor de 1930 se convirtió en una especie de Academia Nacional, una institución gloriosa [...] pero sin nada nuevo que decir. [...] Sin embargo, aun durante su mejor período le atrajo más la idea de perfeccionar sus adquisiciones que la transitar caminos desconocidos. Es verdad que Stanislavski experimentó con diversas obras en lo que al repertorio [...] Stanislavski como Nemiróvich-

Por esta razão, quando Stanislávski começou a sentir a necessidade de renovação dos procedimentos, observou que esta dependia da criação de espaços para a experimentação livre. Segundo Slonim, neste momento os projetos de experimentação de Stanislávski visavam à preparação de atores jovens para os palcos provincianos, mas também estavam voltados ao trabalho com obras que por alguma razão não podiam entrar no repertório fixo do TAM.(1965, p.152).O primeiro destes espaços foi criado em 1905, sob a direção de Meyerhold e recebeu, por sugestão dele, o nome de Estúdio.⁸

Em 1904, Stanislávski havia trabalhado sobre uma trilogia de obras de Maeterlinck (*A Intrusa, Interior, Os Cegos*). No entanto, chegou à conclusão de que era necessário desenvolver novas formas cênicas para poder encenar adequadamente esta nova dramaturgia. Cabe ressaltar que nesta época o simbolismo começava a se estabelecer como um dos fatores determinantes da vida teatral russa. Para Slonim, “durante 20 anos [1906 a 1925] os simbolistas reinaram na poesia, influenciaram a prosa e trataram de reformar o drama” na Rússia. (1965, p.158)

Em *Minha Vida na Arte*, Stanislávski descreve algumas de suas tentativas de encontrar instrumentos eficazes para os desafios apresentados pela dramaturgia simbolista. Debatia-se na tentativa de vencer “as formas imutáveis do corpo humano” para poder chegar à abstração e à imaterialidade das formas. Na época isto lhe parecia uma tarefa inatingível. Buscou suporte nos quadros de Vrúbel⁹, na escultura e na música, mas estas fontes se mostraram ineficazes para fugir do que ele qualificou como uma intoxicação causada “pelo veneno antigo do teatro de ópera e balé”. (STANISLAVSKY, 1989, p.389)

Dánchenko concordaron en que su empresa no debia convertirse em laboratorio de formas escénicas nuevas y que la experimentación pura debia ser cumplida fuera del teatro mismo”.(SLONIN, 1965, p.151-152)

⁸ Ficou conhecido como Estúdio Povarskáia (nome da rua na qual foi instalado).

⁹ Mikhail Aleksándrovich Vrúbel (1865 – 1910) – pintor e escultor russo, considerado pelos historiadores da arte como o criador da Art Nouveau Russa.

Stanislávski afirma que o trabalho dos atores da época estava cheio de “formas vulgares”. De clichês assimilados dos cantores italianos, quadros ruins, ilustrações e cartões postais. Também observa a predominância de clichês na utilização da voz, limitada pelos hábitos da declamação teatral. Chega à conclusão de que o corpo dos atores estava adaptado ao dia-a-dia pequeno-burguês, à expressão monótona de sentimentos e que, para arrancá-lo desta situação, seria necessário um treinamento que favorecesse a flexibilidade e a expressividade.

O próprio Stanislávski traduz a angústia gerada pelas dificuldades apresentadas: “Deus meu! – exclamava em mim a voz da dúvida – será que os artistas do palco estão condenados a servir e transmitir eternamente só o grosseiramente real?”. (1989, p.389)

Encontra exemplos da superação da materialidade do corpo nos melhores artistas de balé e nos acrobatas circenses. Afirma ser uma tarefa imprescindível para os artistas da cena procurar e elaborar à sua maneira esta incorporeidade.

Para realizar esta tarefa Stanislávski busca o auxílio de Meyerhold. Sobre este encontro Stanislávski diz: ·

Entre nós existia a diferença de que eu procurava o novo sem conhecer ainda o caminho e os meios para sua realização, ao passo que Meyerhold parecia já ter encontrado os novos caminhos e técnicas mas não estava em condições de realizá-los plenamente, em parte por falta de meios materiais, em parte devido à fraca composição do seu elenco. Assim, encontrava a pessoa de quem tanto necessitava naquele período de minhas perquirições. Resolvi ajudá-lo nos seus novos trabalhos, que, segundo me parecia, coincidiam muito com os meus sonhos. (1989, p.391)

Para que estas aspirações se concretizassem seria necessário um longo trabalho experimental, de laboratório. Este não poderia ser realizado dentro do teatro principal pelas próprias contingências administrativas e orçamentárias necessárias ao seu funcionamento. Stanislávski diz: “precisávamos de algum estabelecimento especial, que Vsiévolod Emílievitch batizou acertadamente de

‘estúdio teatral’. Não era um teatro pronto nem uma escola para principiantes, mas um laboratório de experiências com artistas mais ou menos preparados”. (1989, p.392)

O estúdio reuniu atores e alunos de escolas e teatros de Moscou e Petersburgo. Dentre eles: Pievtzov, Kostromskói, V. P. Podgórni, V. Maksímov e Munt. A direção artística ficou a cargo de Meyerhold. Também participaram da formação do Estúdio os cenógrafos Sapúnov, Sudeikin e Ulíanov. Iliá Satz ficou responsável pela parte musical. A direção literária ficou a cargo do poeta simbolista Valéri Briússov.

Meyerhold foi incumbido de trabalhar sobre *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck. Contudo, segundo Slonim, já “na primeira reunião do grupo ficou evidente que o que Meyerhold entendia como uma nova busca ia além dos limites fixados por Stanislávski” (1965, p.153). Analisando esta discordância inicial, Meyerhold diz que desde o início o estúdio seguiu caminhos próprios. Não se configurou como uma filial do TAM, embora Stanislávski quisesse que assim fosse.

Sobre suas intenções com as pesquisas do novo estúdio Stanislávski diz: “Em poucas palavras o credo do novo Estúdio limitava-se a constatar que o realismo e os costumes estavam superados e chegara o tempo do irreal no teatro”. A vida deveria aparecer como era sentida nos sonhos, “visões e momentos de elevação suprema”. No Teatro Estúdio buscavam o mesmo que os pintores, músicos e poetas novos. Stanislávski diz:

As obras desses pintores, músicos e poetas não tinham contornos definidos, melodias definidas e acabadas, idéias expressas com precisão. A força da arte nova estava na combinação de cores, linhas, notas musicais, na harmonia das palavras. Elas criavam um estado geral que contagia o espectador inconscientemente, faziam alusões que levavam o próprio espectador a criar com sua própria imaginação. (1989, p.394)

Stanislávski se afastou dos ensaios com a intenção de não influenciar o trabalho. Desejava que este se desenvolvesse de maneira autônoma e trouxesse

novos ares ao seu próprio trabalho e não que fosse uma reprodução do que vinha fazendo. Ele diz: “[se acompanhasse os ensaios] os arrastaria naturalmente na mesma direção já percorrida por mim. Eu, ao contrário, esperava que a sensibilidade jovem sugerisse o seu, a sua novidade, e me levasse consigo”. (1989, p.394) Durante este período, Stanislávski acompanhou o trabalho por meio de cartas e protocolos de ensaio. Ele ressalta a originalidade dos protocolos, mas manifesta algumas dúvidas quanto à sua viabilidade. Contudo, afirma que, em sua essência, coincidiam com suas buscas.

Stanislávski manifesta sua empolgação com o trabalho do Estúdio, afirma que mesmo os resultados negativos lhe pareciam válidos como indicação de que caminhos não deveriam ser seguidos. Todos os artistas envolvidos sentem-se estimulados pelas possibilidades de experimentação. Neste momento, formam-se departamentos dentro do Estúdio. Um deles foi o departamento musical, que estava sob responsabilidade de Satz e reunia jovens compositores os quais buscavam novas sonoridades e instrumentos. Para isto, excursionaram pela Rússia para reunir músicos do povo com o objetivo de formar uma orquestra e renovar a música. Dentro do Teatro Estúdio também funcionava uma oficina literária, coordenada por Briússov, cuja função era buscar os mais interessantes e recentes textos dramáticos de todos os países. Esta empolgação com a experimentação implicava em um elevado custo financeiro para a manutenção das atividades. Posteriormente, este seria uma dos motivos alegados por Stanislávskii para o fechamento deste estúdio.

Para Meyerhold este ímpeto experimental significava a oportunidade de experimentar as idéias que vinha amadurecendo desde a sua saída do TAM. Na época, estava desenvolvendo o conceito de “convenção consciente”, buscando se afastar de qualquer resquício naturalista. Queria realizar experimentos com a estilização. Nesta perspectiva, segundo Slonim, “o ator não era mais do que uma parte da estrutura, e sua atuação deveria ser totalmente absorvida pelo cenário” (1965, p.153). Mais tarde Stanislávski afirmaria que esta não era a direção originalmente idealizada por ele para as pesquisas do Estúdio.

Stanislávski, ao retornar a Moscou, assistiu a uma apresentação do Estúdio constituída por cenas e pequenos trechos. O trabalho lhe agradou e lhe tranqüilizou. Contudo, ao assistir ao ensaio geral de *A Morte de Tintagiles* e de *Schluk e Jau*, de Hauptmann, observou que frente a peças maiores e mais complexas ficava clara a inexperiência dos atores. E que “os planos interessantes do estúdio se transformaram numa teoria abstrata, numa fórmula científica”.(STANISLAVSKY, 1989, p.396) Segundo Slonim a apresentação fechada do trabalho sobre as duas peças não entusiasmou a Stanislávski e aos espectadores:

Meyerhold utilizou um fundo de bastidores ornamentados e telas simples e acompanhou a ação com música. Mas a totalidade da representação tendeu a converter-se em uma pantomima [...]. Seus atores, com sua dicção precisa e fria e seus gestos calculados, só tinham valor plástico. Para Stanislávski isto significava a eliminação do ator vivo e a transformação do ato da representação em um quadro panorâmico totalmente dominado por um diretor ditatorial. (SLONIM, 1965, p.153-154) ¹⁰

Stanislávski acreditava que era necessário criar um novo tipo de ator para poder sustentar a nova arte. Observa que o Estúdio não conseguia realizar este objetivo. Embora reconheça que as soluções do encenador eram engenhosas, afirma que naquela época seus interesses não estavam mais voltados diretamente à encenação:

... àquela altura o diretor de cena só me interessava na medida em que fosse útil ao trabalho criador do artista e não em que lhe ocultasse os defeitos. [...] Todas as minhas esperanças estavam voltadas para o ator e à elaboração das bases sólidas de sua criação e técnica. (STANISLAVSKY, 1989, p.396)

¹⁰ “Meyerhold utilizo un fondo de bastidores ornamentales y simples telas y acompañò la acción con musica. Pero la totalidad de la representación tendió a convertirse en una pantomima [...]. Sus actores, con su dicción precisa y fria y sus gestos medidos, solo tenían valor plástico. Para Stanislavski esto significaba la eliminación del actor vivo y la transformación de la representación en un cuadro panorâmico totalmente dominado por un director dictatorial.” (SLONIN, 1965, p 153-154)

Insatisfeito com os resultados da experimentação, Stanislávski considerou que, naquele momento, não seria adequado abrir o trabalho do Estúdio ao público. Acreditava que as realizações artísticas do Estúdio ainda não estavam suficientemente amadurecidas e que expô-las naquele momento seria equivalente a decretar seu fracasso.

O movimento revolucionário de 1905 estourou e a abertura do Estúdio ao público foi adiada novamente. Estes fatores, somados à inegável diferença dos interesses que, naquele momento, moviam os dois diretores produziram o fechamento do estúdio.

Analizando este contato de Stanislávski com o simbolismo, Fabio Mollica afirma que, mesmo neste momento, ele manteve a idéia da centralidade do ator. Mollica também acredita que o contato com novas formas cenográficas evidenciou o caráter estereotipado dos cânones de atuação que Stanislávski começava a ver como clichês.

A experiência do Estúdio de 1905 definiu com maior precisão a direção futura das pesquisas de Stanislávski. Naquele momento ele observou que as grandes soluções visuais e técnicas não estavam contribuindo para se chegar a um novo tipo de ator. Seus interesses passam a ser mais claros e definidos, voltam-se definitivamente para “a criatividade do ator como elemento central do complexo evento teatral, enquanto todo o resto deve ser só uma contingência útil”. (MOLLICA, 1989, p.149)¹¹

Para Meyerhold, pelo contrário, como afirma Juan Antonio Hormigon, “sem dúvida, a experiência foi definitiva, pois permitiu a experimentação dos conceitos abstratos que vinha paulatinamente elaborando”. (in MEYERHOLD, 1972, p. 37) O próprio Meyerhold afirma que o Teatro Estúdio realizou uma revolução nos palcos e não simplesmente a evolução que dele se esperava, já que não se limitou a desenvolver o trabalho do TAM. Isto teria exercido grande influência sobre a produção teatral da época.

¹¹ “(...) la creatività dell’attore come centralità nel complesso evento teatrale, mentre tutto il resto deve essere solo una contingenza utile” (MOLLICA, 1989, p.150)

O Teatro-Estúdio, mesmo que não tenha aberto suas portas ao público, representou, sem dúvida, um papel muito importante na história do teatro russo. Tudo o que os nossos teatros de vanguarda começaram a introduzir, em estado de sobreexcitação, com pressa e com fúria, nos seus próprios palcos, receberam-no – podemos dizê-lo com segurança – de uma única fonte. Todos os motivos sobre os quais se baseiam as novas interpretações cênicas eram familiares e bem conhecidos para aqueles que haviam vivido na atmosfera criativa do Teatro Estúdio. Mas o historiador não tem a possibilidade de examinar este fenômeno, porque o trabalho se desenvolveu a portas fechadas e só uns poucos tiveram a fortuna de conhecer o rosto do teatro que devia nascer. (MEYERHOLD, 1972, p.119)¹²

Segundo Meyerhold, as primeiras tentativas de “teatro de convenção”, segundo as sugestões de Maeterlinck e Briússov, foram realizadas no Teatro Estúdio, que ele chama de “primeiro teatro experimental”. Para ele, *A Morte de Tintagiles* teria se aproximado muito do modelo ideal do teatro da convenção.

A primeira constatação feita por Meyerhold em relação ao teatro da época é de que ele não apresentava uma harmonia entre os criadores dos diferentes elementos do espetáculo. Em relação a este ponto, seu objetivo era manter, no mínimo, a unidade autor-diretor-ator. Nesta perspectiva, o processo de criação de *Tintagiles* iniciou com conversas sobre a obra, guiadas pelo diretor. Depois ele e os atores leram poemas de Maeterlinck e fragmentos de seus dramas que tivessem atmosferas análogas à de *A Morte de Tintagiles*. Segundo Meyerhold, “este trabalho era como um esboço para o pintor, ou como as escalas para o músico”. A busca era por encontrar o que Meyerhold chama de o “eco do autor” na obra a ser encenada.(1972, p.147). O encenador percebe também, já

¹² “El Teatro-Estudio, aunque no abrió sus puertas al público, represento, sin embargo, un papel muy importante en la historia Del teatro ruso. Todo lo que nuestros teatros de vanguardia comenzaron a introducir, em estado de sobre-excitación, com prisa y com fúria, em sus próprios escenarios, lo recibieron – podemos decirlo com seguridad – de uma única fuente. Todos los motivos sobre los que se basan las nuevas interpretaciones escénicas eran familiares y bien conocidos por los que habían vivido em la atmosfera creativa Del Teatro-Estudio. Pero el historiador no tiene la posibilidad de examinar este fenómeno, porque el trabajo se desarrolló a puerta cerrada y solo unos pocos tuvieron la fortuna de conocer el rostro Del teatro que debía nacer.” (MEYERHOLD, 1972, p.119)

neste momento, a necessidade de dar especial atenção ao desenho dos movimentos.

Para Meyerhold, o Teatro Estúdio não quis se limitar a ser um continuador das propostas do TAM e buscou criar uma abordagem teatral nova desde as bases. Ele lamenta o fato destas experiências não terem podido ser avaliadas de maneira adequada, já que o estúdio não chegou a ser aberto ao público e aos críticos: “Não pode emitir-se um juízo sobre quanto havia destruído ou construído. O teatro não abriu suas portas ao público, e a história foi privada da possibilidade de valorar suas experiências”.(MEYERHOLD, 1972, p.125)¹³

Meyerhold diz que a experiência lhe fez perceber a necessidade de independência absoluta para a formação adequada de um projeto de escola:

... compreendi que a existência de uma escola junto a um teatro é nefasta para os jovens atores e que uma escola deve ser independente, descobri que não se deve ensinar a maneira admitida de representar mas que esta deve engendrar um novo teatro. (1972, p.81)¹⁴

Também lhe fez perceber veementemente que seus projetos de renovação da encenação dependiam da formação de um novo tipo de ator. Para Meyerhold, um dos motivos pelos quais o projeto não se desenvolveu completamente a contento foi o fato da companhia ter sido formada com atores do TAM. Esta inquietação vai levá-lo, em 1913, a montar o seu próprio estúdio.

Embora, segundo Meyerhold, o Teatro Estúdio tenha chegado a resultados importantes, a experiência não satisfaz a inquietação que começava a se definir em Stanislávski em relação à busca por bases concretas e elementos operativos para o trabalho do ator. Segundo Hormigon, “foi mais importante como

¹³ “... y no pudo emitirse un juicio sobre cuánta había destruido o construido.El teatro no abrió sus puertas al público, y la historia fue privada de la posibilidad de valorar sus experiencias”. (MEYERHOLD, 1972, p. 125)

¹⁴ Pode-se depreender desta citação a gênese de um pensamento pedagógico sobre o teatro: uma reflexão que é esboçada na época tanto por Meyerhold, quanto por Stanislávski e que irá fundamentar a formação dos estúdios posteriores.

experiência de encenação antiilusionista, como concretização das idéias de um diretor, do que como escola de interpretação.” (in MEYERHOLD, 1972, p.39)

Stanislávski não abandonou a idéia do Estúdio. Mais tarde, quando o seu “sistema” começou a definir-se, quis experimentá-lo. Isto era difícil dentro do TAM, “porque Nemiróvitch-Dântchenko e os artistas, mesmo que seguissem seus princípios teóricos, opunham-se a princípio à sua aplicação”. (SLONIM, 1965, p.154)

Segundo Pavel Márkov¹⁵, o TAM, que na época fazia 15 anos, era um teatro “para o público” marcado pelo realismo clássico por um lado e pelo psicologismo por outro. Seus métodos eram fixados e os gêneros emergentes e as obras novas não eram encenados lá. Afirma que as encenações de *Hamlet*, em 1911 e de *O Doente Imaginário*, em 1913 foram as últimas experiências de inovação da encenação dentro do TAM.

Este autor comenta que no início da segunda década do século XX fervilhavam as discussões sobre a crise e a negação do teatro. Com isto, surgia a necessidade urgente de renovação e, acima de tudo, de uma justificação do fazer teatral. Na busca de soluções a estas duas questões é que surgem os estúdios, que Márkov caracteriza como um dos principais acontecimentos teatrais na Rússia do início do século XX. (MARKOV, 1989, p.15-16).

Mollica nos informa que em 1910 Stanislávski já reclamava da rotina de trabalho dentro do TAM. O autor afirma que Stanislávski sentia que a rotina de apresentações de espetáculos começava a chocar-se com sua necessidade de pesquisa, de busca por uma nova profissionalidade. Neste momento, as apresentações públicas começam a

perder o status de primeiro e absoluto referente no trabalho do ator. Stanislávski tem necessidade de maior tempo e

¹⁵ Pavel Aleksándrovich Márkov (1897-1980) – crítico teatral, professor e diretor russo. Nos anos vinte atuou como diretor no Terceiro Estúdio. Publicou, em 1925, um artigo sobre o Primeiro Estúdio do TAM. As informações contidas neste artigo foram fundamentais para a realização do estudo que aqui se apresenta. Para a íntegra do artigo de Márkov, bem como relatos, memórias e reflexões dos participantes da experiência do Primeiro Estúdio, ver MOLLICA (1989)

disponibilidade para seu trabalho com os atores. O tempo da experimentação com a comunidade de atores e o tempo da prática cotidiana tradicional se sobrepõem, e isto torna obrigatória a escolha (MOLLICA, 1989, p.143)¹⁶

Em agosto de 1910 Stanislávski adoece de tifo e fica internado até dezembro num local afastado de Moscou. Em janeiro de 1911 volta a Moscou e logo parte para a Itália, buscando um clima adequado à sua recuperação. Para Mollica, “o longo período de repouso forçado e de afastamento da cena lhe serviu para criar a distância necessária para a reelaboração orgânica daquele tumulto de idéias, sensações, insatisfações que encontrava na rigidez do trabalho cotidiano” (1989, p.143). Voltando ao TAM coloca algumas condições de trabalho que lhe dariam mais disponibilidade de tempo e expõe sua vontade de montar no teatro uma pequena escola.

Stanislávski, em carta à direção do TAM, manifesta sua intenção de formação de um estúdio:

... Eu quero antes de qualquer coisa plena liberdade para todos aqueles que desinteressadamente e puramente amam o nosso teatro de poder fazer os seus experimentos e as suas pesquisas. Este direito o quero também para mim.
Talvez me deixarei levar pela paixão, mas nisto está a minha força. Talvez cometerei erros, mas este é o único modo para ir adiante! Mais do que nunca estou convencido de caminhar pela estrada certa. Creio que muito brevemente encontrarei aquela simples palavra que todos agarraremos e que ajudará o teatro a alcançar aquela essencialidade que lhe servirá de bússola por muitos anos. Eu não quero somente encontrar os princípios basilares da criatividade, não apenas desenvolver uma teoria sobre eles, mas verificá-los na prática. Quem conhece nossa arte, difícil, indefinida, atrasada, sabe quanto é difícil, vasto e importante este trabalho... (in MOLLICA, 1989, p.141)¹⁷

¹⁶ “... perdere lo status di primo e assoluto referente nel lavoro dell’attore. Stanislavskij ha bisogno di maggior tempo e disponibilità per il suo lavoro con gli attori. Il tempo della sperimentazione con la comunità di attori e il tempo della prassi quotidiana tradizionale si sovrappongono, e diventa obbligata una scelta.” (MOLLICA, 1989, p.143)

¹⁷ “... Io voglio prima d’ogni cosa piena libertà per tutti quelli che disinteressatamente e puramente amano il nostro teatro. Chi vorrà, dovrà poter fare i suoi esperimenti e le sue ricerche. Questo diritto lo voglio anche per me. Forse mi lascerò trascinare dalla passione, ma in questo sta la mia forza. Forse compirò errori, ma questo è l’unico modo per andare avanti! Adesso più che mai sono convinto di essere sulla strada giusta. Credo che molto presto troverò quella semplice parola che tutti afferreranno e che aiuterà il teatro a trovare

Para Mollica, isto demonstra a intenção de Stanislávski de não deixar que sua necessidade de pesquisa fosse submetida pelo ritmo da produção teatral; de criar espaços dentro da instituição nos quais pudesse se dedicar diretamente ao trabalho que mais o instigava.

No período em que esteve afastado, Stanislávski tinha começado a produzir textos sobre o “sistema”. Discutiu-os com algumas pessoas, dentre elas Maksim Górkí, que se entusiasmou e propôs a Stanislávski a organização de um estúdio no qual os atores trabalhassem coletivamente na construção da peça, por meio da improvisação.

Segundo Guinsburg, Stanislávski havia começado a tentar aplicar seu “sistema”, ainda incipiente, em 1909, na montagem de *Um Mês no Campo*. Esta tentativa enfrentou fortes resistências dentro do TAM. (GUINSBURG, 2001, p.110). Este seria um dos principais motivos concorrentes para a formação do Primeiro Estúdio. No entanto, segundo Mollica, não se pode afirmar que o processo de formação deste tenha implicado num afastamento de Stanislávski em relação ao TAM. Para o autor, Stanislávski continua a sentir o TAM como sua casa, e participa da sua organização, da escolha do repertório, da divisão dos papéis; não perde o gosto de trabalhar criativamente dentro do TAM. Mas também quer fugir de suas restrições. “Sente que deve reencontrar uma dimensão ‘feliz’ da sua profissão, e que a velha ligação com a velha casa não pode ajudá-lo nisto”. (MOLLICA, 1989, p.145)¹⁸

A partir deste momento Stanislávski começa a organizar a formação de uma escola-estúdio vinculada ao Teatro de Arte, mas independente da companhia principal e voltada à formação de um novo tipo de ator. Para Mollica esta é uma

quell’essenzialità che gli servirà da fedele bussola per molti anni...Io non soltanto voglio trovare i principi basilari della creatività, non soltanto sviluppare su essi una teoria, ma verificarli in pratica. Chi conosce la nostra arte, difficile, indefinita, in ritardo, sa quanto sia difficile, vasto e importante questo compito.” (in MOLLICA, 1989, p.141). A carta, datada de janeiro de 1910, também consta em TAKEDA (2003, p.325)

¹⁸“Sente che in qualche modo deve ritrovare una dimensione ‘felice’ nella sua professione, e che il vecchio legame con la vecchia casa non può aiutarlo in questo.” (MOLLICA, 1989, p.145)

tentativa de Stanislávski de manter “ainda viva a necessidade de fazer teatro”. (1989, p.145)

Segundo Márkov, no projeto do novo estúdio não estava presente o caráter revolucionário que marcou aquele de 1905, com sua luta contra o naturalismo e a busca por uma linguagem baseada na convenção. O novo estúdio tinha como objetivo principal explorar e desenvolver o “sistema” de Stanislávski. (MARKOV,1989, p.19)

Stanislávski dividia suas idéias sobre o “sistema” com Leopold Sulerjítiski. Este passou a dar aulas, em 1911, na escola dramática privada de Adáchev¹⁹. Neste mesmo ano começaram a planejar o estúdio. Um ano depois, sempre com a ajuda de Sulerjítiski, reuniu um grupo de jovens do TAM num pequeno lugar na Rua Tverskáia. Mais tarde este passou a se chamar Primeiro Estúdio do TAM.

Segundo Mollica, na época da organização do Estúdio, Stanislávski afirmou que:

nele se estaria interessado nos problemas da criatividade do ator, da formação do artista por meio de exercícios diários e, talvez no futuro, através de espetáculos; seriam desenvolvidas novas experiências de criação coletiva na realização da peça por parte de autores, atores e diretores, segundo a proposta de Górkij; experiências sobre os efeitos luminotécnicos e cenográficos e sobre as possibilidades do uso da cena; experiências sobre a pantomima e sobre a condução administrativa da atividade teatral (MOLLICA,1989, p.146)²⁰

¹⁹ Aleksander Ivánovich Adáchev (1871-1934) – ator do TAM de 1898 a 1913. Manteve uma escola de teatro em Moscou de 1906 a 1913.

²⁰ “... in esso cisi sarebbe interessati dei problemi della creatività dell’attore, della formazione dell’artista attraverso esercitazioni giornaliere e, forse in futuro, attraverso spettacoli, si sarebbero sviluppate nuove esperienze di creazione collettiva nella realizzazione di pièce da parte di autori, attori e registi, secondo la proposta di Gor’kij, esperienze sugli effetti illuminotecnica e scenografici e sulle possibilità dell’uso della scena, esperienze sulla pantomima e sulla condizione amministrativa dell’attività teatrale.” (MOLLICA,1989, p.146)

Dentre os membros do Primeiro Estúdio estavam Evguiêni Vakhtângov, Mikhail Tchékhev, Grigori Khmara, Nikolai Kólin, Serafima Bírman, Richard Boleslávski e Boris Suchkévich.

A primeira montagem do Estúdio foi *O Naufrágio da Esperança*, de Herman Heyermans, com direção de Boleslávski. O espetáculo estreou em janeiro de 1913. Segundo Slonim, este “foi o primeiro produto do Estúdio e, para Stanislávski, que havia supervisionado todo o trabalho preparatório, foi uma prova para seu sistema, a cujos méritos atribuiu o êxito ressonante da representação”.²¹ Nemiróvitch-Dântchenko, na ocasião, afirmou que sentia como se estivesse presenciando o batismo de um filho do TAM. Slonim afirma que surgiam, assim, os sucessores da primeira geração de atores e diretores do TAM. (SLONIM, 1965, p.155)

A inauguração oficial do estúdio se deu em 15 de novembro de 1913, com *A Festa da Paz*, de Hauptmann, dirigido por Vakhtângov. Segundo Jorge Saura, a crítica se dividiu, mas concordou em que o espetáculo não se parecia em nada com as produções anteriores do TAM. Comentando a montagem, o crítico Serguei Iablónovski diz: “Os atores jovens do Teatro de Arte pegaram esta obra e esparramaram suas almas por ela. [...] Não sei se isto é arte, mas sei que faz muitos, muitos anos que não experimentava no teatro nada parecido ao que experimentei ontem no Estúdio”. Segundo o crítico, o espetáculo, caracterizado pela contenção dos recursos expressivos, causava uma poderosa e perturbadora impressão sobre o espectador: “Fala-se baixo, em tom cotidiano, mas sob esta calma o caos se agita”. (in SAURA, 1997, p.65-66)²²

Em 1914 o Primeiro Estúdio apresentou *O Grilo na Lareira*, de Charles Dickens, com direção de Boris Suchkévich. Segundo Guinsburg, este espetáculo

²¹ Fue el primer producto del Estudio y, para Stanislavski, que habia supervisado toda la labor preparatoria, fue una prueba de su Sistema, a cuyos méritos atribuyó el éxito resonante de la representación. (SLONIN, 1965, p.155)

²² “ Los actores jóvenes del Teatro del Arte han tomado esta obra y han desparramado sus almas por ella. [...] no sé si esto es arte, pero si sé que hace muchos, muchos años que no experimentaba em el teatro nada parecido a lo que experimenté ayer em el “Estudio”. Se habla bajo, em tono cotidiano, pero bajo esta calma “el caos se agita”. (YÁBLONOVSKY in SAURA 1997, p.65-66)

trazia uma síntese entre motivação psicológica e construção plástica e representou um passo rumo a um “tratamento ‘teatralizante’ do material dramático”. (GUINSBURG, 2001, p.115) Para Slonim, um dos elementos que demonstram este passo rumo à teatralidade é a inserção da figura de um comentador, ou leitor (interpretado por Sulerjítiski).

Além disso, o espetáculo apresentava uma visão de mundo que era cara ao Estúdio e que trazia as características do amor pela humanidade, piedade e compaixão. Esta esperança no homem e na vitória da bondade sobre a crueldade e a cobiça, adquirem uma importância especial nesta época. Em 1914 a Alemanha havia declarado guerra à Rússia. Moscou enfrentava um clima de caos e o fanatismo se manifestava de diversas formas. Saura afirma que, neste contexto, o espetáculo teve uma recepção diferenciada: “... um espetáculo que propõe um canto à vida e ao amor, interpretado quase em estilo de conto infantil, é tomado pelo público, umas vezes de forma consciente e outras de forma inconsciente, como um protesto contra a guerra”. (SAURA, 1997, p.72)²³

O espetáculo teve enorme sucesso e acabou tornando-se parte do repertório nacional. Segundo Slonim, ele “provavelmente foi o maior triunfo do Estúdio e o acontecimento teatral mais espetacular da temporada de 1914”. (1965, p.156)

Para Stanislávski este espetáculo significou a definição estética do trabalho do Primeiro Estúdio e sua principal realização artística. Ele diz “*O Grilo* deu ao Primeiro Estúdio o mesmo que *A Gaivota* deu ao TAM”. Afirma que se tratava de um espetáculo “íntimo e comovente”, devido, principalmente, ao trabalho de Sulerjítiski. Para Stanislávski, a peça exigia uma interpretação “especialmente íntima, que tocasse diretamente o coração do espectador”. (STANISLAVSKY, 1989, p.476)

Esta intimidade também era favorecida pelas características do edifício onde funcionava o Estúdio. Tratava-se de uma sala pequena, sem palco elevado.

²³ “... un espectáculo que supone un canto a la vida y al amor, interpretado casi en clave de cuento infantil, es tomado por el público, unas veces de forma consciente y otras de forma inconsciente por una protesta contra la guerra.” (SAURA 1997, p.72)

Segundo Stanislávski, “os espectadores tinham a impressão de estarem no mesmo cômodo onde entravam os personagens e assistirem por acaso ao que se desenrolava na peça. Nessa intimidade residia um dos encantos maiores do estúdio”. (1989, p.479)

O Estúdio começa a ter reconhecimento. Torna-se um exemplo, e também uma concorrência para os artistas mais velhos. Stanislávski diz que a partir de então seu trabalho voltou a encontrar respaldo dentro do TAM.

Slonim caracteriza o trabalho do estúdio nesta época como um “realismo espiritual” (1965, p.156). Rudnitsky afirma que os espetáculos se caracterizavam por um realismo emocional de aspecto confessional (1988, p.21). Para Slonim, nesta época (1913-15) já começam a aparecer dentro deste “realismo” elementos que ele qualifica como tendências tolstoianas. Estas ficariam caracterizadas pela manifestação de: “certa atitude negativa em relação às classes superiores e à realidade capitalista, uma afirmação da ressurreição moral do homem, o pacifismo e a crença nas forças do amor e da irmandade”. (SLONIM, 1965, p.156)²⁴

Em 1917, em meio à revolução, o Estúdio apresenta *Noite de Reis*, com direção de Kólin²⁵ e supervisão de Stanislávski. Segundo Slonim, “a obra toda foi interpretada como um desafio [...] ao pessimismo, como uma explosão de alegria e liberdade de espírito”. (1965, p.158) ²⁶. Neste momento o Estúdio passava por um processo de transformação.

Mollica afirma que após a revolução, o Estúdio começou a se abrir e a formar várias frentes de atividade. Isto já viria ocorrendo desde 1913, quando começam a se manifestar interesses de pesquisas diferenciados dentro da aparente unidade do Estúdio. Depois da revolução “os atores do Estúdio começam

²⁴ “... con cierta actitud negativa hacia las clases superiores y la realidad capitalista, una afirmación de la resurrección moral del hombre, el pacifismo y la creencia en las fuerzas del amor y la hermandad.” (SLONIN, 1965, p.156)

²⁵ Em relação a esta informação há divergências na bibliografia consultada: em MOLLICA (1989), consta que a direção inicialmente estava a cargo de Suchkévitche e que Stánislavski a assumiu ainda no início do processo.

²⁶ “La obra fue toda interpretada como um desafío al aburrimiento y al pesimismo, como una explosión de alegría y libertad de espíritu.” (SLONIN, 1965, p.158)

a atuar nas fábricas, nos quartéis e nos pequenos teatros que surgem às dezenas em todas as cidades”. No entanto, segundo o autor, o Estúdio não se desagrega, não perde forças e continua a reforçar-se enquanto instituição teatral. (MOLLICA, 1989, p.200).

Com a morte de Sulerjitski, ocorrida em 1916, Vakhtângov havia se tornado a figura central dentro do trabalho do Estúdio. Tornou-se um grande professor e diretor. Segundo Slonim, “o Primeiro Estúdio entrou na Revolução de 1917 sob o comando moral e organizacional de Vakhtângov [...] que se inclinava cada vez mais à busca independente de novas formas”. (1965, p.226-227)²⁷

Em 1919 uma decisão da direção do TAM institui a separação dos elencos do Primeiro Estúdio e da companhia principal. Com isto, o Primeiro Estúdio passa a ter uma organização autônoma. Nesta época era possível encontrar atores e diretores do Primeiro Estúdio “nas mais diversas realidades e regiões do teatro russo: de Moscou a Petersburgo ao Cáucaso, do teatro infantil e do teatro-cabaré de gosto refinado, ao teatro operário dos quartéis”. (MOLLICA, 1989, p.203)²⁸. Esta autonomia, somada à desarticulação quase completa da companhia principal do TAM durante o período da guerra civil (1918-1920) impulsiona a tendência do Primeiro Estúdio a se fazer reconhecer como um teatro.

Nesta transformação Stanislávski não teve papel central. Segundo Mollica, ele não via “mais no Primeiro Estúdio o local e as pessoas para continuar sua pesquisa sobre a criatividade do ator”. (1989, p.205)²⁹ O autor afirma que aqui se observa a divisão entre o caminho de Stanislávski e de seus discípulos, que também se tornam professores e desenvolvem suas próprias abordagens buscando uma superação pessoal dos ensinamentos. Para Mollica, o que começa a acontecer aqui é que o “sistema” transforma-se “nos sistemas”. Criava-se uma

²⁷ “El Primer Studio entró em la Revolución de 1917 bajo la jefatura moral y organizativa de Vajtângov[...] cada vez se inclinaba más a la búsqueda independiente de nuevas formas.”. (SLONIM, 1965, p.226-227)

²⁸ “[...] nelle più diverse realtà e regioni del teatro russo: da Mosca a Pietroburgo al Caucaso, dal teatro per ragazzi ai teatrini-cabaret di gusto faffinato, ai teatri operai di quartiere.” (MOLLICA, 1989, p. 203)

²⁹ “[...] più nel Primo studio un luogo e delle persone per continuare le sue ricerche sulla creatività dell’attore.” (MOLLICA, 1989, p. 205)

tensão a dar respostas pessoais às perguntas suscitadas pelos ensinamentos de Stanislávski e esta teria sido uma das causas da transformação do estúdio.

O Primeiro Estúdio já não é para Stanislávski o espaço de experimentação de que necessitava. Havia perdido parte de sua característica original, que, segundo Mollica era a de ser um lugar “de possível osmose entre uma tradição feita de técnicas adquiridas e comportamentos experimentados [dentro do TAM], e a tensão à pesquisa, por meio do sistema e de uma organização diferente das relações de trabalho”. (1989, p.218)³⁰

Em junho de 1922 o Primeiro Estúdio faz sua primeira turnê européia. Segundo Slonim, *Eric XIV*, dirigido por Vakhtângov teve uma excelente acolhida em Berlim.

Em 1924 o Primeiro Estúdio passa a ter vida artística independente, com a denominação de Segundo Teatro de Arte de Moscou. Neste momento Stanislávski já não tinha mais participação direta em suas atividades. Ainda assim, ele não fica satisfeito com esta transformação.

Os alunos haviam criado seus próprios caminhos e Stanislávski também continua a construir o seu. Em 1919 havia sido montado oficialmente o Estúdio de Ópera do Bolshói³¹, no qual Stanislávski já trabalhava desde o ano anterior. Ele também passa a participar mais das atividades do Segundo Estúdio, formado em 1916, conduzindo os exercícios e acompanhando os ensaios³².

Em março de 1915 Stanislávski havia começado a discutir com Mchdiélov, um jovem diretor que trabalhava no Primeiro Estúdio e no TAM, a possibilidade de criar um novo estúdio. Os jovens alunos viriam de uma escola teatral organizada por três atores do TAM: N. O. Massalítinov, N. G. Aleksándrov e

³⁰ :“[...] Di possibile osmosi tra la dimensione di una tradizione fatta di tecniche acquisite e comportamenti ‘sperimentati’, e la tensione alla ricerca, attraverso il sistema e una diversa organizzazione delle relazioni di lavoro.” (MOLLICA, 1989, p.218)

³¹ Para uma análise do trabalho de Stanislávski junto ao Estúdio de Ópera e uma detalhada consideração dos desenvolvimentos da noção de “tempo-ritmo” ver RUFFINI (2003).

³² Em 1935 Stanislávski funda o Estúdio Operístico-dramático, espaço no qual realizou suas últimas experimentações relacionadas ao método das ações físicas. Segundo Ruffini, este é seu “teatro-laboratório extremo” (2004, p.10). Para uma descrição das atividades realizadas neste estúdio ver TOPORKOV (1991).

N. A. Podgórní. Segundo Mollica, aqui começavam a se estabelecer as bases do Segundo Estúdio.

Em junho de 1916 Stanislávski auxilia Mchediéllov a organizá-lo e em novembro deste mesmo ano o Segundo Estúdio é apresentado oficialmente ao público. A direção do estúdio ficou a cargo de Verbítski. Dentre os membros estavam Alla Tarásova, Khmeliov, Batálov e Prúdkin. O grupo realizou apresentações nas províncias e, em 1924, foi incorporado oficialmente ao TAM.

Vakhtângov, neste período, também buscava em outros espaços a possibilidade de experimentação e pesquisa que se tornara cada vez menos presente dentro do trabalho do Primeiro Estúdio. Desde 1913 trabalhava com um grupo de estudantes chamado Estúdio Mansúrov. O primeiro espetáculo deste estúdio foi *A Fazenda Lânin*, de Boris Záitsev. Devido, provavelmente, ao fracasso deste espetáculo, Vakhtângov resolveu não dar espetáculos públicos, senão de forma muito esporádica e sempre lhes dando um caráter de exercício pedagógico em processo. Geralmente apresentavam obras de um ato e adaptações de contos.

Este estúdio acabou tornando-se a residência de Vakhtângov, de sua família e de parte dos alunos. Em 1917 o grupo tornou-se o Estúdio Dramático de Moscou de Vakhtângov, ou Estúdio Vakhtângov, como ficou conhecido. O Estúdio teve uma intensa atividade, mas começaram a surgir falhas na ética e na disciplina (nesta época o estúdio tinha muitos membros, que, em sua maioria, eram muito jovens). Esta vai ser uma das causas da dissolução do Estúdio Vakhtângov e da incorporação de seus membros mais ativos ao TAM. Com a incorporação, realizada em 1920, ele passa a ser denominado Terceiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. O Terceiro Estúdio se converteu, posteriormente, no Teatro Vakhtângov.

O Quarto Estúdio foi estabelecido em 1921 por Vasíli Lujski, Raiévskaja e G. Burdjálov (todos eram atores do TAM). Em 1927 este Estúdio assumiu o nome de Teatro Realista. A direção passou a ser de Fiódorov. Segundo Stanislávski, o Quarto Estúdio era formado por: “artistas do nosso teatro que, por motivos diversos, não encontravam entre nós aplicação suficiente de suas

capacidades e fundaram uma companhia regional, preenchendo uma grande carência”. (1989, p.482)

O TAM também manteve um Estúdio Musical. Stanislávski não participou deste estúdio e também não teve participação direta nos trabalhos do Terceiro e do Quarto estúdios.

A organização da atividade teatral em estúdios acaba se tornando um modelo que passa a ser, muitas vezes superficialmente, reproduzido. Segundo Slonim, no período posterior à revolução os estúdios multiplicaram-se muito rapidamente. Comentando este fenômeno, Stanislávski afirma que:

os pequenos estúdios foram um grande mal para o teatro, círculos e escolas que proliferavam à toa. Criava-se a mania de lecionar: cada artista devia ter forçosamente o seu próprio estúdio e um sistema de ensino. Os artistas de talento mesmo não precisavam disto, pois faziam bicos em concertos e no cinema. Mas foram justamente os mal dotados que se meteram a lecionar. Os resultados são compreensíveis. Muito material ruim incutido aos novos artistas oriundos do povo, que [...] podiam inserir o fluxo vivificador na nossa arte. (1989, p.503)

Mesmo mantendo uma postura crítica em relação a eles, Stanislávski deu conferências em alguns dos numerosos estúdios da época. Segundo Mollica, nesta época havia se formado uma rede de trocas e interações entre os estúdios que permitiu que eles fossem influentes na Rússia por mais de uma década.

Segundo Slonim, em meados da década de 30, o movimento dos estúdios estava completamente extinto. Contudo o autor ressalta a importância deles na história do teatro soviético, já que foram os principais responsáveis pela transmissão das realizações de vanguarda nas artes cênicas. Margot Berthold diz que os estúdios foram a “despesa do teatro russo moderno” (2001, p.466). Para Slonim, eles demonstram a profundidade da penetração das idéias de inovação no mundo teatral russo.

Os estúdios, nascidos do desejo de experimentação e da profunda inquietação de Stanislávski e Sulerjítiski, acabaram se tornando um modelo que se

difundiu largamente. Segundo Eugênio Barba, para os dois pedagogos citados, eles foram um meio de “saborear um sentido, que no teatro dominante lhes parecia negado”. (BARBA, 1994, p.156)

Stanislávski via neles a possibilidade de renovar profundamente o fazer teatral e sonhava com sua expansão. Em 1917, numa carta a Jacques Copeau, ele expressa sua vontade de fundar um estúdio internacional que pudesse reforçar as ligações e os interesses de artistas de todo o mundo e promover um intercâmbio de técnicas.

3- O “SISTEMA” DE STANISLÁVSKI E OS ESTÚDIOS

Fabio Mollica caracteriza a vida do Estúdio como um trecho da grande rebelião de Stanislávski. Ele afirma que é necessário analisar as características do trabalho nos estúdios para compreender Stanislávski. Não continuar a “buscá-lo nas imagens da vida do Teatro de Arte”, mas sim se colocar na “ótica de explorar o tecido vivo do seu trabalho de ator e pedagogo na realidade mais vasta dos Estúdios”. (1989, p.12)³³ Contudo, Mollica adverte-nos de que não seria correto considerar os dois contextos como realidades absolutamente distintas. Mollica diz:

Por meio dos relatos dos *studijcy* é possível penetrar nas motivações que animaram o projeto do Primeiro Estúdio. É reconhecido unanimemente que na origem do estúdio está a vontade de Stanislávski de verificar novas tentativas no campo das possibilidades criativas do ator, mas mesmo reconhecendo isto não se pode esquecer que o Estúdio nasce também dentro da cultura do Teatro de Arte, organicamente impregnada pelo contínuo e apaixonado trabalho dos jovens alunos.[...] O Primeiro Estúdio nasce das tensões ideais e da necessidade concreta de definir (da parte dos *studijcy*) ou redefinir (da parte de Stanislávski e Súler) os modos de ser dentro da própria profissão “. (1989, p.159-160)³⁴

Logo após o fechamento do Teatro Estúdio de 1905 o TAM realiza uma viagem ao exterior na qual obtém grande sucesso. Após a turnê Stanislávski passa um período de férias na Finlândia durante o qual reflete sobre os rumos de

³³ “... nella continuità delle immagini della vita del Teatro d’arte e non si porrà invece nell’ottica di esplorare il tessuto vivo del suo lavoro di attore e pedagogo nella più vasta realtà teatrale degli Studi.” (MOLLICA, 1989, p.12)

³⁴ “Attraverso i racconti degli *studijcy* è possibile penetrare le motivazioni che animarono il progetto del Primo studio. È riconosciuto unanimemente che all’origine dello Studio ci fu la volontà di Stanislavskij di verificare tentativi nuovi nel campo delle possibilità creative dell’attore, ma pur riconoscendo questo non può dimenticare che lo Studio nasce anche all’interno della cultura del Teatro d’arte, organicamente assorbita dal continuo e appassionato lavoro in esso dei giovani allievi.[...]. Il primo studio nasce dall’incontro delle tensioni ideali come delle necessità concrete per definire(da parte degli *studijcy*)o ridefinire (da parte di Stanislavskij e Súler) i modi d’essere dentro la propria professione.” (MOLLICA,1989, p.159-160)

seu trabalho. Para Franco Ruffini é neste momento que inicia a carreira de Stanislávski como mestre de atores (até então ele havia se destacado como ator, diretor e organizador) e sua maturidade artística. (RUFFINI, 1996, p.68)

Segundo Ruffini, o estopim destas reflexões foi o personagem Stockmann³⁵, que Stanislávski vinha representando, com sucesso, havia quatro anos. Embora ele tivesse sido extremamente bem recebido também na turnê do TAM, Stanislávski não estava satisfeito. Ruffini diz que Stanislávski “tem a sensação de que se está consumando alguma coisa terrível, uma *gradual morte espiritual* do papel. A *memória muscular* está se separando – ou já está separada – da *memória dos sentimentos*”. (1996, p.70) Havia uma imitação dos sinais externos da emoção e da ação, mas não sentia mais uma sincera necessidade interna que o conduzisse à ação. Para Nina Gourfinkel, esta crise de 1906 é resultante da percepção da cisão, da repetição e da falta de interioridade na atuação. (in JIMENEZ, 1990) Ela também tem relação com a morte de A. Tchékhov e com a decepção de Stanislávski com as experiências simbolistas.

Ruffini afirma que, como resultado de suas interrogações durante o período na Finlândia, Stanislávski passa a “opor a *condição do ator*, baseada sobre a imitação de um modelo, à *condição criativa*, na qual o ator recorre exclusivamente à própria interioridade.” ³⁶ (2004, p.07). Segundo o autor, o estabelecimento desta condição criativa era o objetivo perseguido por Stanislávski no trabalho com o Primeiro Estúdio.

Stanislávski afirma que seu trabalho sobre o “sistema” iniciou-se em 1907. Segundo José Luis Gomes, os primeiros registros escritos datam de 1909. Trata-se de um texto de aproximadamente 46 páginas, que está nos arquivos do TAM. (GOMES in KNEBEL, 1999) Por volta de 1910, começam a se definir os termos essenciais do sistema.

No entanto, como já exposto anteriormente, Stanislávski encontrou resistência à aplicação de suas idéias dentro do TAM. Também é importante

³⁵ Personagem da peça “O Inimigo do Povo”, de H. Ibsen

³⁶ Grifos do autor

salientar que ele não estava organizando uma pesquisa já realizada, ou procurando estabelecer princípios teóricos da arte do ator. Sobre este ponto, Ruffini afirma que para Stanislávski saber era saber ativo, ou seja, maestria, técnica. (1996, p.170). O próprio Stanislávski expressa esta posição numa carta enviada ao conselho do Teatro de Arte: “Eu não quero só descobrir os princípios fundamentais do processo criativo, não quero só formular sua teoria, quero colocá-la em prática” (in TAKEDA, 2003, p.326)

Não havia um percurso já estabelecido, era necessário encontrar novas maneiras de abordar a profissão. Stanislávski tinha idéias a respeito das renovações, mas necessitava de espaços onde pudesse experimentá-las e desenvolvê-las. Estes espaços foram os estúdios, que funcionaram como laboratórios para o desenvolvimento e enriquecimento do “sistema”. Segundo Gómez, “até o final de seus dias, em 1938, o criador russo explora e codifica as leis criativas que determinam a arte do ator no seio dos estúdios [...] que ele acompanhava de perto, e cuja direção confiou aos seus alunos mais destacados”³⁷ (in KNEBEL, 1999, p.07-08). Os Estúdios e seus membros também foram responsáveis pelo que Slonim chama de expansão do “sistema” na Rússia e no exterior.

A pedagogia teatral anterior era baseada em procedimentos externos transformados em códigos para expressão de sentimentos. Resultava numa representação convencional de estados de ânimo e de imagens. Stanislávski constata que este era um procedimento gerador de clichês³⁸, que, para ele, eram a base da atuação mecânica. Odete Asllan diz:

A formação do ator, a concepção da atuação por Stanislávski se rebelam contra os princípios tradicionais, as banalidades e o exibicionismo em voga nos teatros russos. No tempo de Pedro, o Grande, lembra Nicolau Evreinoff, o ator punha o público a par de

³⁷ “Hasta el final de sus días, em 1938, el creador ruso explora y codifica las leyes creativas que determinan el arte del actor em el seno de ‘Estudios’ [...] que él sigue de cerca, y cuya dirección encomienda a sus alumnos más distinguidos.” (GÓMEZ in KNEBEL, 1999, p.07-08)

³⁸ Segundo Ruffini, Stanislávski define clichê como uma reação que perdeu sua motivação interior e tornou-se, portanto, uma forma despersonalizada, uma reação pré-confeccionada a um estímulo. (1996, p.71)

seu estado afetivo e depois se exprimia com gestos demonstrativos. Por exemplo, para traduzir a cólera ‘rasgava as vestes, ia e vinha como uma fera enjaulada, virava os olhos furibundos’. O escasso número de ensaios incitava os atores a usarem estereótipos... (ASLAN, 2003, p.71-72)

A experiência do Teatro Estúdio de 1905 já havia mostrado a Stanislávski que qualquer tentativa de renovação dependia, necessariamente, da reconsideração da pedagogia teatral, da estruturação de um projeto eficaz de formação de um novo tipo de atores. Segundo Mollica,

a reflexão e a prática de Stanislávski na busca por estímulos novos para alcançar um novo sentido para o próprio trabalho de ator iniciam nesses anos [1905-1910] a viver naquele estado de ativa confusão pela justaposição de uma continuidade de materiais sempre diferentes, que apesar de começar a se definirem como *sistema* não possuem nenhuma rigidez ou fixidez sistemática. (1989, p.142)³⁹

Os questionamentos gerados pela constatação da cristalização de sua representação de Stockmann são indícios da insatisfação de Stanislávski com os procedimentos e técnicas usados até então dentro do TAM. Para Mollica, também indicam a reação de Stanislávski ao fato de a paixão e o prazer do trabalho começarem a ser sobrepujados pelo hábito mecanizante. Mollica e Ruffini afirmam que estas inquietações foram o que impulsionou o projeto de formação do Primeiro Estúdio.

Mollica diz:

A história do primeiro Estúdio inicia quando Stanislávski coloca em discussão o próprio modo de estar vivo no teatro, quando procedimentos e técnicas, que tornaram o Teatro de Arte grande começaram a sentir o efeito do tempo e a se esclerosarem em hábito [...]. O Estúdio nasce ainda como local onde pudesse verificar a possibilidade de uma nova dimensão para o trabalho do

³⁹ “La riflessione e la pratica de Stanislavskij alla ricerca di stimoli nuovi per trovare un senso nuovo al proprio mestiere di attori si inizia questi anni a vivere in quello stato di operosa confusione per il giustapporsi di una continuità di materiali sempre diversi, che sebbene si inizi a definire ‘sistema’ non possiede alcuna rigidità o fissità sistematica”. (MOLLICA, 1989, p.142)

ator. Desenvolvem-se assim as primeiras tentativas de Stanislávski de definir um “sistema” que abra ao ator a estrada para uma criatividade plena e consciente. Por meio da prática dos exercícios com os *studijcy* Stanislávski busca reformular os princípios de uma arte, a do ator, que agora coloca indiscutivelmente no centro da existência do teatro. E isto não acontece por formulações teóricas de princípios, mas por um profundo repensar de toda a própria experiência de teatro. (1989, p.217)⁴⁰

Em Minha Vida na Arte, Stanislávski expõe sua insatisfação e a dificuldade para encontrar apoio para seus projetos de então:

... O nosso teatro estava num beco sem saída. Não havia caminhos novos e os velhos estavam desmoronando. Entretanto, poucos dentre nós pensavam no futuro. Para quê? O teatro fazia sucesso, o público comparecia em avalanches e tudo parecia correr bem... Outros, como Vladímir Ivánovitch e alguns artistas isolados compreendiam o estado das coisas. Era preciso fazer alguma coisa pelo teatro, por todos os artistas e por mim mesmo, tanto pelo diretor de cena que havia perdido a perspectiva como pelos atores imobilizados pela estagnação. De fato, eu sentia que estava em cena vazio por dentro, sem fervor na alma, apenas com os hábitos externos de ator. (STANISLAVSKY, 1989, p.371)

Numa carta endereçada a Nemiróvitch-Dânchtenko, na qual agradece seu apoio na formação do Primeiro Estúdio, Stanislávski diz:

Estou muito sensibilizado e agradecido ao senhor e ao teatro por confiarem em mim desta vez e por ajudarem-me a fazer algo sem o qual, na minha opinião veemente, o teatro ficaria estagnado e morreria. Algum de nós sabe o que devemos fazer agora, em qual direção conduzir os atores e quais peças apresentar? São tempos duros e difíceis. Devemos experimentar e experimentar novamente. [...] O quê? Não sei, ou melhor, tenho só uma intuição a respeito disso. [...] Se não surgir nada desses experimentos,

⁴⁰ “La storia del Primo studio inizia quando Stanislavskij rimette in discussione il proprio modo di essere vivo nel tetro, quando procedimenti e tecniche, che pur hanno fatto grande il Teatro d’arte, iniziano a sentire l’usura del tempo e si sclerotizzano in abitudine [...] Lo studio nasce allora come luogo dove poter verificare le possibilità di una nuova dimensione per il lavoro dell’attore. Si sviluppano così i primi tentativi di Stanislavskij per definire un “sistema” che apra all’attore la strada per una creatività piena e cosciente. Attraverso la pratica delle esercitazioni con gli *studijcy* Stanislavskij cerca di riformulare i principi di un’arte, quella dell’attore, che oramai pone indiscutibilmente al centro dell’esistenza del teatro”. (MOLLICA, 1989, p.217).

significa que estou muito velho e que é hora de me aposentar e dar lugar para outra pessoa (in TAKEDA, 2003, p.343)

O Estúdio, segundo o projeto de Stanislávski e Sulerjítiski seria destinado exclusivamente à experimentação e à pedagogia. Seria o espaço no qual Stanislávski poderia experimentar seus novos métodos de trabalho. Um espaço de exploração das possibilidades criativas do ator.

Segundo Pavel Márkov, o Primeiro Estúdio formulou seus próprios objetivos nos seguintes tópicos:

- “1- desenvolvimento da psicologia da criatividade do ator;
- 2- desenvolvimento da consciência do ator;
- 3- fusão do ator com o autor”. (MARKOV, 1989, p.29)⁴¹

Para Mollica, o Primeiro Estúdio não se caracterizava exatamente como uma escola⁴², pois não apresentava uma estrutura curricular rígida ou especialistas em determinadas disciplinas. Stanislávski dava poucas aulas, preferia realizar exercícios práticos com os atores.

Não havia professores, mas artistas e homens da cultura convidados freqüentemente por Stanislávski para dar demonstrações, exercícios e conferências. Não um diretor, mas um mestre de vida, Sulerjítiski, animador e organizador da vida cotidiana do Estúdio, que trabalha para unir os *studijcy* em torno de princípios éticos baseados no reconhecimento da indissociabilidade, no processo de trabalho artístico, da unidade homem-artista. (MOLLICA, 1989, p.9)⁴³

Para Mollica, Stanislávski dentro do Estúdio realizou um trabalho de criação de possibilidades de teatro. Ele, Sulerjítiski e os participantes buscavam

⁴¹ “1.Sviluppo della psicologia della creatività dell’attore; 2.sviluppo della coscienza dell’attore; 3.fusione dell’attore con l’autore”. (MARKOV, 1989, p.29)

⁴² Franco Ruffini opta por caracterizar os estúdios e laboratórios como “comunidades teatrais”, por considerar que esta noção engloba as de companhia teatral e de escola numa relação de troca constante. (2004, p.06)

⁴³ “Non professori, ma artisti e uomini di cultura invitati di volta in volta da Stanislavskij a tenere dimostrazioni, esercitazioni e conferenze. Non un direttori, ma un maestro di vita, Sulerzickij, animatore e organizzatore della vita quotidiana dello Studio, che lavoro per saldare gli *studijcy* intorno a principi etici fondati sul riconoscimento dell’indissolubilità, nel processo di lavoro artistico, dell’unità uomo-artista.” (MOLLICA, 1989, p.09)

estabelecer sua maneira de abordar o ofício do ator e de dar-lhe sentido. Tratava-se, então, de uma experimentação aberta também para Stanislávski. Não havia um programa rigidamente estruturado cuja eficácia já houvesse sido testada. Mollica diz: “Stanislávski utilizou a sua grande experiência profissional, para colocá-la em discussão [...] analisando os procedimentos do ofício e não para ensinar, didaticamente, a atuar” (1989, p.11)⁴⁴

Por meio dos exercícios buscava-se romper com os automatismos do comportamento cotidiano. Dar ao ator condições e instrumentos eficazes para analisar este comportamento e reconstruí-lo de acordo com os princípios de uma vida cênica. (MOLLICA, 1989, p.11)

Em seu livro *Il Teatro Possibile: Stanislavskij e il Primo studio del Teatro d'arte di Mosca*, Mollica nos dá a oportunidade de conhecer relatos de alguns dos participantes das experiências do Estúdio. O próprio Mollica afirma que é difícil extrair desses textos descrições exatas dos exercícios conduzidos pelos diretores. Ainda assim, é possível obter a partir destes relatos uma noção do funcionamento do Estúdio, dos princípios éticos que norteavam o trabalho e de alguns dos caminhos de experimentação desenvolvidos a partir das propostas de Stanislávski. É possível, enfim, tentar compreender melhor as características gerais deste núcleo que Mikhail Tchékhov descreveu como “uma assembléia de crentes na religião de Stanislávski”. (apud GUINSBURG, 2001)

Sobre o cotidiano de trabalho dos atores que se dividiam entre as atividades no TAM e no Primeiro Estúdio, Sofia Guiatzíntova⁴⁵ diz:

... a nossa vida se estruturou num regime preciso. Às dez da manhã chegávamos ao Estúdio para os exercícios. Ao meio-dia corríamos ao teatro para os ensaios. Após uma pequena interrupção para a refeição, e às vezes sem ela, liberados dos espetáculos vespertinos, voltávamos ao estúdio, aos nossos

⁴⁴ “[...] Stanislavskij vi porto la sua grande esperienza professionale, per rimetterla in discussione [...] analizzando i procedimenti del ‘mestiere’ e non per insegnare, didatticamente, a recitare.” (MOLLICA, 1989, p.11)

⁴⁵ Sofia Guiatzíntova (1895-1982); foi atriz do TAM e trabalhou no Primeiro Estúdio, e posteriormente no Segundo Teatro de Arte de 1912 a 1936. Segundo Mollica, o relato mais detalhado das atividades do Primeiro Estúdio produzido até a época da publicação de seu livro era o de Guiatzíntova.

fragmentos e esboços. Não se pensava em realizar um espetáculo autonomamente (se bem que em segredo todos sonhávamos com isto): o Estúdio era voltado aos experimentos de laboratório. Nós todos estávamos no mesmo nível, não existiam papéis principais ou concorrência; este era um outro princípio importante para Sulerjitski. (apud MOLLICA, 1989, p.163)⁴⁶

Guiatzíntova descreve a formação do grupo que iria dar origem ao Primeiro Estúdio. Ela afirma que o trabalho começou a ser realizado por um pequeno grupo de jovens atores conduzidos por Vakhtângov. Este havia recebido noções do “sistema” por Sulerjitski, na escola de Adáchev. Sobre os exercícios realizados na época, Guiatzíntova diz: “... ainda que fossem ingênuos e primitivos [...], eles nos levaram a um grande progresso. Por meio deles elaborávamos a atenção, a capacidade de penetrar a psicologia humana, eliminar os clichês cênicos. E o fazíamos da melhor maneira possível.” (apud MOLLICA, 1989, p.162)⁴⁷

Guiatzíntova afirma que o trabalho com Vakhtângov era realizado à noite e, que, portanto os participantes abdicavam de seu repouso. Segundo ela, a motivação para isso não era o sucesso, ou uma carreira gloriosa, mas sim a “paixão pela profissão e o desejo de conhecer seus mistérios e suas leis”. Este núcleo de jovens atores, somado aos que atenderam ao convite de Stanislávski é que deu origem ao Primeiro Estúdio, que passou a ser conduzido por Sulerjitski e Stanislávski.

Guiatzíntova diz: “Konstantin Serguiêievitch trabalhava freqüentemente conosco. Algumas vezes chegava depois do espetáculo e parecendo severo dizia:

⁴⁶ “... la nostra vita si strutturò in un preciso regime. Alle dieci del mattino ci recavamo allo Studio per le esercitazioni. A mezzogiorno correvamo in teatro per le prove. Dopo una piccola interruzione per il pranzo, ma stavolta saltandola, liberi dagli spettacoli serali, testa di realizzare uno spettacolo autonomamente (sebbene in segreto tutti lo sognassimo): o Studio era predestinato ad esperimenti di laboratorio. In tal modo tutti erano al medesimo livello, non conoscevano né parti principali né concorrenza; era questo un altro importante principio di Sulerzickij.” (apud MOLLICA, 1989, p.163)

⁴⁷ “... per quanto fossero ingenui e primitivi [...], le esercitazioni ci portarono un grosso giovamento. Attraverso esse elaboravamo l’attenzione, la capacità di penetrare la psicologia umana, eliminare gli stampi scenici. E facevamo del nostro meglio”. (MOLLICA, 1989, p.162)

‘É tarde, precisamos ir dormir, não trabalhar’; logo após, sem nenhuma lógica, acrescentava com vigor ‘Bem, iniciemos’”. (apud MOLLICA, 1989, p.165)⁴⁸

Segundo Guiatzintova, no Estúdio era trabalhada a habilidade de crer nas circunstâncias, de relaxar os músculos, desenvolver a fantasia, “entrar no círculo”, concentrar-se sobre o objetivo. Ela afirma que, na época, a terminologia e os exercícios lhes pareciam estranhos e, às vezes, até mesmo absurdos. Mesmo assim, sem compreender, naquele momento, a totalidade do processo, os alunos se deixavam conduzir por seus mestres, tendo a consciência de que trilhavam um caminho ainda não explorado. Grande parte deste trabalho era concentrada em experimentos realizados sobre cenas curtas. O poeta Aleksander Blok, fascinado pela nova abordagem do trabalho do ator proposta pelo Estúdio, fez algumas anotações de uma conversa com Stanislávski na qual eram relatados procedimentos lá utilizados:

Os primeiros três passos que dão os atores do Estúdio são os seguintes:

1. habituar-se à liberdade de movimento, ter consciência de si em cena... relaxar as tensões exteriores, transportar toda a energia ao interno, “livre”
2. [...] Habituar-se a “estar no círculo”. Concentração da energia interior em si mesmo, não distrair a atenção, não pensar no público [...], estar no papel, no “personagem”
3. Irradiação, sentir o interlocutor, contagiar-se mutuamente [...]. Estes primeiros três estados levam o ator a desenvolver uma nova atitude no palco. São estes os exercícios volitivos[...].

Stanislávski diz que depois destes exercícios se observa um grande desenvolvimento da memória afetiva.

Depois disso se chega ao trabalho sobre a peça, que ele me relatou em poucas palavras: divisão em trechos, análise, ação transversal

Para agir sobre o público, querendo exprimir o próprio sentir, há uma série de novos exercícios.(in MOLLICA, 1989, p.168-169)⁴⁹

⁴⁸: “Konstantin Sergeevic lavorava spesso con noi. Talvolta arrivava dopo lo spettacolo, severo in volto brontolava: ‘E tardi, bisogna andare e dormire, non lavorare’ e senza alcuna logica aggiungeva con vigore ‘Beh, iniziano’”. (in MOLLICA, 1989, p.165)

⁴⁹ “ 1.Abituarsi alla libertà del movimento, aver coscienza di sé in scena...rilassare le tensioni esteriori, trasportare tutta l’energia all’ interno, “libera”.

Em *Minha Vida na Arte*, Stanislávski afirma que o Estúdio reuniu jovens que desejavam aprender pelo seu “sistema”. Ele lamenta o fato de não poder dedicar muito tempo às aulas ali ministradas, mas afirma que havia elaborado um curso sobre o “sistema” naquele período e que Sulerjítiski o conduziu, com indicações suas. Segundo Stanislávski, Sulerjítiski realizou “toda sorte de exercícios de criação do estado criador, de análise do papel e composição de partitura volitiva sobre as bases da seqüência e da lógica dos sentimentos”. A primeira confirmação da eficácia de seus novos procedimentos veio para Stanislávski com a apresentação de *O Naufrágio da Esperança*. Segundo ele, o trabalho dos jovens atores revelou “uma simplicidade e uma profundidade na representação que nunca víamos antes. Não foi sem fundamento que atribuí esta novidade ao nosso trabalho baseado no ‘sistema’”. (STANISLAVSKY, 1989, p.475)

Os espetáculos do Estúdio eram vistos primordialmente por Stanislávski como uma continuação do processo de formação realizado no cotidiano de trabalho do núcleo. Ele diz: “O jovem ator do estúdio deve representar sempre sob o acompanhamento do seu orientador e receber após cada espetáculo as correções e explicações que transformam a exibição pública em aula prática” (STANISLAVSKY, 1989, p.474)

Segundo Slonim, em todas as experimentações conduzidas no Estúdio Stanislávski e Sulerjítiski tratavam de destacar elementos do “sistema”. O estabelecimento de um altíssimo compromisso ético com o ofício e com os companheiros de trabalho era outro elemento de destaque na pedagogia do Estúdio. Slonim afirma que Sulerjítiski impressionava aos membros com seu

2.[...]Abituarsi ad ‘essere nel cerchio .Concentrazione dell’energia interiori in sé, non l’distrarre l’attenzione, non pensare al pubblico(non guardare né, ascoltare la sala), essere nella parte, ‘nel personaggio.

3. ‘Irradiazione’, sentire l’interlocutore, contagiarsi l’un l’altro[...].Questi primi tre stadi portano l’attore ad assuefarsi ad una nuova ‘attitudine’ alla scena. Sono questi gli esercizi volitivi.

Stanislavskij dice che dopo questi esercizi volitivi si osserva un forte sviluppo della memoria affettiva”.(in MOLLICA, 1989, p.168-169)

sentido de responsabilidade moral e seu ideal de disciplina e integridade. “Pode-se dizer que Stanislávski e Sulerjítiski desenvolveram em seus discípulos a idéia do serviço artístico e da missão moral do ator, a qual influenciou muitíssimo à geração mais jovem e manteve os níveis artísticos na Rússia bem superiores ao médio”. (1965, p.155)⁵⁰

A indissociabilidade de ética e estética está na base das idéias de Stanislávski. Segundo Odette Aslan, o sistema de Stanislávski caracteriza-se como um modo de vida, já que “a explicação de seu trabalho cênico é rigorosamente inseparável de sua ética” (2003, p.73). A autora afirma que, devido a estas características, a figura do mestre torna-se praticamente imprescindível para uma adequada transmissão do “sistema”. Sem dúvida, esta função de guia e exemplo de extremo comprometimento ético foi exercida no Primeiro Estúdio, de modo destacado, por Sulerjítiski, cuja trajetória será abordada no próximo capítulo deste trabalho.

Stanislávski acreditava que o teatro podia ser um meio de elevação dos homens, um instrumento poderoso o suficiente para modificar a realidade. Ao ator, senhor deste espaço, estavam reservadas, portanto, exigências que o qualificassem para tal. Numa carta a um jovem estudante de teatro Stanislávski diz:

Você sabe porque abandonei meus assuntos pessoais para dedicar-me ao teatro? Porque o teatro é a tribuna mais poderosa que existe; muito mais poderosa, por sua influência, que os livros e os periódicos. Mas esta tribuna caiu nas mãos da escória da sociedade humana que a prostituiu. A meta que persigo é, até onde alcancem as minhas forças, limpar o meu grupo de atores de tudo o que recende à ignorância, mediocridade e que estafa ao público. A meta que persigo é, até onde alcancem as minhas forças, fazer evidente para as atuais gerações que o ator é um missionário da beleza e da verdade... (in JIMENEZ, 1990, p.164-165)⁵¹

⁵⁰ “Se puede decir que Stanislavski e Sulerzhitski desarrollaron en sus discípulos la idea del servicio artístico y de la misión moral del actor, la cual influyó muchísimo en la generación mas joven y mantuvo los niveles artísticos en Rusia muy sobre el nivel medio”. (SLONIM, 1961, p.155)

⁵¹ “¿ Sabe usted por qué abandone mis asuntos personales, para dedicarme al teatro? Porque el teatro es la tribuna mas poderosa que existe; mucho mas poderosa, por su influencia, que los libros o los periódicos. Pero

Segundo Rudnitsky, com o desenvolvimento do “sistema”, Stanislávski ligava a exigência por uma linguagem teatral altamente expressiva com a exigência por uma absoluta verdade de sentimento, sinceridade e profundidade da experiência do ator. (1988, p.20)

Mollica afirma que além de um espaço concreto, o Estúdio também era um lugar mental. Ele diz:

O Estúdio é também uma idéia e um estado de ânimo. É uma promessa de empenho, lançada a si mesmo e aos companheiros; é um código ético mútuo que se quer fundar baseado no respeito, na colaboração, na troca de experiências; é a salutar sensação de ser vivo, participante e necessário. (1989, p.167)⁵²

Desde o seu início o Primeiro Estúdio caracterizou-se como um espaço de troca de experiências e como um ponto de referência para as mais diversas situações de trabalho. Partindo dos ensinamentos de Stanislávski e Sulerjítiski, os alunos desenvolveram perspectivas pessoais de aplicação e desenvolvimento. Vakhtângov foi um dos mais destacados participantes do movimento dos estúdios e, mesmo desenvolvendo trabalhos de criação que manifestavam propostas estéticas diferentes das de Stanislávski, sempre manteve a crença na eficácia do “sistema” como base para a criação. Vakhtângov explicita alguns dos objetivos do “sistema” de Stanislávski e a maneira como devem ser inseridos em uma proposta pedagógica:

O sistema stanislavskiano tem por objetivo desenvolver no estudante habilidades e qualidades que lhe proporcionarão a oportunidade de liberar sua individualidade criativa, aprisionada

esta tribuna há caído em manos de la escoria de la sociedad humana que la ha prostituído. La metaque persigo es, hasta donde me alcance las fuerzas, limpiar a mi grupo de actores de todo lo que huele a ignorância, mediocridad y estafa al publico. La meta que persigo es, hasta donde me alcancen las *fuerzas*, hacer evidente a la actual generacion que el actor es un misionero de la belleza y la verdad.” (in JIMENEZ, 1990, p.164-165)

⁵² “Lo Studio è anche un’idea e uno stato d’animo. È una promessa d’impegno, lanciata a se stessi e ai compagni; è un mutuo codice etico che si vuole fondare sul rispetto, sulla collaborazione, sullo scambio d’esperienza; è la salutare sensazione di essere vivi, partecipi e necessari.” (MOLLICA, 1989, p.167)

por preconceitos e por padrões estereotipados. A liberação e o descobrimento da individualidade deve ser o objetivo principal de toda a escola teatral; abrir o caminho às potencialidades criativas do estudante, de maneira que possa mover-se e avançar por si mesmo por este caminho; não pode ser ensinado. A escola deve remover todos os escombros convencionais que impeçam a manifestação espontânea das potencialidades profundamente ocultas do estudante. Stanislávski mostrava ao estudante como chegar por si mesmo a um estado criativo, a estabelecer as condições nas quais se faz possível uma criação genuína no palco. (in JIMENEZ, 1990, p.59)⁵³

Numa carta escrita em 1906 Stanislávski já demonstrava a consciência da necessidade de construir uma autonomia criativa para o ator: “Diretores que fazem o trabalho para os atores têm que implorar e rezar, assumir a responsabilidade ou simplesmente trabalhar sobre o que eles mesmos deram para esses atores...” (in TAKEDA, 2003, p.309). Esta idéia é reforçada pelo relato de Elisabeth Hapgood, que afirma que:

...Ao final de sua vida, fosse no Estúdio de Ópera ou no Teatro de Arte de Moscou os atores tinham que aprender a fazer tudo por si mesmos. Stanislávski observou que de cada cem atores que estudavam seu sistema, oitenta o faziam dedicadamente, quinze verdadeiramente o entenderiam, e cinco o adotariam e o utilizariam efetivamente em seu próprio trabalho. (in JIMENEZ, 1990, p.61)⁵⁴

Segundo Nina Gourfinkel a evolução do trabalho de Stanislávski o levou, paulatinamente, a voltar suas preocupações e pesquisas às necessidades

⁵³ “El Sistema stanislavskiano tiene por objeto desarrollar en el estudiante habilidades y cualidades que le proporcionarán la oportunidad de liberar su individualidad creativa, aprisionada por prejuicios y patrones estereotipados. La liberación y descubrimiento de la individualidad debe ser el objetivo principal de toda escuela teatral; abrir el camino a las potencialidades creativas del estudiante de manera que pueda moverse y avanzar por sí mismo a lo largo de este camino; no puede ser enseñado. La escuela debe remover todos los escombros convencionales que impidan la manifestación espontánea de las potencialidades profundamente ocultas del estudiante. Stanislavski mostraba al estudiante como lograr por sí mismo un estado creativo, a establecer las condiciones en las cuales se hace posible una creación genuína en el escenario”. (in JIMENEZ, 1990, p.59)

⁵⁴ “... al final de su vida, ya sea en el Estúdio de Ópera o en Teatro de Arte de Moscú los actores tenían que aprender a hacer todo por ellos mismos. Stanislavski observó que de cada *cien* actores que estudiaban su Sistema, *ochenta* lo harían concienzudamente, *quince* verdaderamente lo entenderían, y solo *cinco* lo adoptarían y lo usarían efectivamente en su propio trabajo”. (in JIMENEZ, 1990, p.61)

do ator. Sua intenção era a de tornar o ator senhor de sua própria criação. Para Mollica, Stanislávski estava buscando estabelecer uma relação diferenciada entre ator, diretor e dramaturgo, dando ao primeiro reais capacidades de criação para que fosse mais do que um intérprete, ou um instrumento da criação alheia. Segundo ele: “Stanislávski não quer o Estúdio para gerar atores úteis ao teatro de encenação, mas para dar a si e a seus alunos um ambiente no qual pudessem verificar as perspectivas de um teatro fundado sobre a centralidade da figura do ator criativo”. (MOLLICA, 1989, p.12)

É necessário ressaltar que os estúdios não foram um projeto desenvolvido solitariamente por Stanislávski. Desde a estruturação do projeto das atividades do Primeiro Estúdio, Stanislávski esteve acompanhado por Sulerjítiski e por Vakhtângov. Seriam estes dois que se responsabilizariam pela condução das atividades do primeiro Estúdio e guiariam suas experimentações. Assim, para uma adequada compreensão do trabalho dos estúdios, faz-se necessária uma análise de suas trajetórias.

4- SULERJÍTSKI E VAKHTÂNGOV

Esta parte do trabalho se destina à percepção da participação dos artistas Leopold Sulerjítiski e Evguiêni Vakhtângov no percurso historiográfico que aqui se apresenta, atentando para as relações que se estabelecem entre estes e Stanislávski no cenário artístico russo do início do século XX.

Leopold Sulerjítiski e Evguiêni Vakhtângov foram personagens centrais da vida do Primeiro Estúdio. Vakhtângov também teve papel central na criação e desenvolvimento das atividades do Terceiro Estúdio e participou de inúmeros outros que surgiam em Moscou. No entanto, a obra destes dois grandes pesquisadores ainda é em grande parte desconhecida do público brasileiro devido à escassez de estudos a respeito de suas idéias e de suas produções.

Segundo Mollica, mesmo dentro da União Soviética a figura de Sulerjítiski foi ignorada durante longo tempo. Isto teria sido causado pela sua ligação ao pensamento de Tolstói e também por sua participação ativa nos experimentos “heréticos”⁵⁵ de Stanislávski com o simbolismo, o que trazia sobre ele uma aura de espiritualismo, ou idealismo que, posteriormente, seria mal vista pelo regime soviético. Em algumas histórias oficiais do teatro publicadas na antiga União Soviética nem mesmo eram citadas as figuras de Sulerjítiski e do Primeiro Estúdio. Analisando os motivos deste deliberado obscurecimento histórico da figura de Sulerjítiski, Mollica diz:

Em efeito, o embaraçado silêncio, ou a condenação infamante, que a censura do regime estende sobre a figura de Sulerjítiski, encontram sua causa original na sua onipresença em todas as pesquisas “heréticas” de Stanislávski. [...] A remoção do significado desses momentos do trabalho de Stanislávski, levava inevitavelmente a velar também a existência de Sulerjítiski. Ainda em 1954, os historiadores Durylin e Zograf, curando a sessão

⁵⁵ Mollica se refere às encenações simbolistas de Stanislávski, que por longo período foram deliberadamente ignoradas na historiografia teatral oficial soviética.

dedicada ao TAM para o Ocerki, falavam da influência deletéria das “reacionárias idéias tolstoianas” de Sulerjítiski no trabalho de formação da nova juventude teatral educada por Stanislávski e Nemiróvitch-Dântchenko “segundo as exigências da realidade revolucionária” para o novo “teatro soviético realista”. (1989, p.147)⁵⁶

As relações que havia mantido em vida com figuras de grande importância, tais como Górkí, Tchékhov e o próprio Stanislávski e o respeito que estes homens dedicavam a ele foi o que impediu o total desaparecimento da memória histórica a seu respeito. Uma abordagem diferenciada desta *oficial* já aparece em *Minha Vida na Arte* na qual Stanislávski relata a importância de Sulerjítiski no desenvolvimento de suas pesquisas. Os escritos de Vakhtângov, publicados em duas antologias (1939 e 1959), também começam a recolocar Sulerjítiski em seu devido lugar na história do teatro russo. Nesta *reabilitação* histórica de Sulerjítiski também foi fundamental a publicação de memórias de alguns participantes do Primeiro Estúdio.

Em 1970 Elena Poliakova publica *L. A. Sulerjítiski*, antologia organizada e prefaciada por ela. Segundo Mollica, esta edição, resultante de uma cuidadosa pesquisa do espólio de Sulerjítiski, foi decisiva para reposicioná-lo como um dos principais mestres do teatro russo da primeira metade do século XX.

Trechos dos depoimentos de Mikhail Tchékhov, Aleksei Díky, Sofia Guiatzíntova, Serafima Bírman e do próprio Sulerjítiski foram reunidos por Fabio Mollica em seu livro *Il Teatro possibile*, obra fundamental para a compreensão dos ideais e do funcionamento do Primeiro Estúdio e que foi uma das principais referências para a redação dos textos sobre Sulerjítiski e Vakhtângov que se seguem.

⁵⁶ “In effetti l’imbarazzato silenzio, o la condanna infamante, che la censura del regime distende sulla figura di Sulerzichij, trovano la causa prima nella sua onnipresenza in tutte le ricerche ‘eretice’ di Stanislavskij. [...] La rimozione del significato di questi momenti nel lavoro di Stanislavskij, portava inevitabilmente a velare anche l’esistenza di Sulerzichij. Ancora nel 1954, gli stori Durylin e Zograf, curando la sezione dedicata al MChT per Ocercki, parlavo di influenza deleteria delle ‘reazionarie idee tolstoiane’ di Sulerzichij nel lavoro di formazione della nuova gioventù teatrale educata da Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko” secondo le esigenze della realtà rivoluzionaria” per il nuovo “teatro sovietico realista”. (MOLLICA, 1989, p.147)

4.1- Leopold Sulerjítiski

Como referido na introdução deste trabalho, Leopold Sulerjítiski vai contribuir, de forma profunda, com a pedagogia desenvolvida no Primeiro Estúdio. Opta-se aqui por abrir um capítulo detalhando os aspectos desta contribuição. Sendo assim, passa-se neste ponto a apresentar, sucintamente, dados biográficos uma vez que sua formação cultural, intelectual e moral, ao comparecerem em seu trabalho artístico, resultam, de alguma forma, em influências no evento teatral do qual participa.

Leopold Antônovich Sulerjítiski nasceu em Jitomir, em uma família sem grandes recursos financeiros. Com treze anos foi assistente do pintor Vasnetsov⁵⁷ na pintura dos afrescos da catedral de Kiev. No final da década de 1880 ingressou na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, mas foi expulso em 1894 acusado de atividades anti-governistas por ter feito um discurso contra a direção da escola e contra qualquer forma de poder. Nesta época foi influenciado pelos ensinamentos de Lévl Nikoláevitch Tolstói, com quem chegou a trabalhar como copista de manuscritos e como colaborador nas edições populares *Posrednik*. Esta influência seria decisiva na formação das concepções artísticas e morais de Sulerjítiski, fazendo com que as noções de moralidade e pureza individuais se tornassem guias de sua vida e de suas atividades profissionais.

Após a expulsão da universidade, foi camponês, pintor de paredes, vendedor de água e marinheiro mercante. Como nos informa Stanislávski em *Minha Vida na Arte*, negou-se a prestar o serviço militar e foi preso por isto. Permaneceu preso de 1896 a 1898⁵⁸. Inicialmente foi mandado para um

⁵⁷ Víktor Mikháilovich Vasnetsov (1848-1926) – pintor russo. Trouxe para sua obra temas e métodos da arte popular de seu país e buscou construir um idioma pictórico genuinamente russo. Influenciou o desenvolvimento do modernismo e do simbolismo na pintura e na poesia russas.

⁵⁸ Quanto a estas datas existe uma divergência na bibliografia consultada, em MOLLICA (1989) consta que Sulerjítiski teria trabalhado como marinheiro entre 1897 e 1898.

manicômio e depois confinado na fortaleza turco-russa de Kushka, na fronteira com o Afeganistão. Logo depois, Tolstói lhe solicitou que providenciasse a transferência de uma seita, conhecida como *Dukhobors* (Lutadores de Deus), do Cáucaso para o Canadá. Esta seita era perseguida pelo poder imperial russo por ser contrária aos dogmas da Igreja Ortodoxa e, principalmente porque sua fé não admitia o serviço militar. Em 1905 Sulerjítiski publicou um relato sobre a viagem.

Em 1901 ligou-se ao Partido Social-Democrático. Nesta época passou a publicar clandestinamente alguns materiais proibidos. Passou por dificuldades por não ter direito de estabelecer residência fixa em Moscou e dormia em uma guarita ou em parques públicos. Em 1905 participou como enfermeiro da guerra contra o Japão e ao retornar a Moscou ligou-se ao movimento de revolta contra o poder imperial. Também se aproximou de Górkí e do grupo do *Iskra*, o que seria um dos motivos de sua segunda prisão, por atividades ilegais.

Estes fatos biográficos se interligam com a própria formação do artista e, por conseguinte, com sua participação direta na estruturação gradativa do “sistema” de Stanislávski.

4.1.1 - Ligação com o Teatro de Arte

Além desta vida curiosa e repleta de ricas experiências, Sulerjítiski tinha uma personalidade fascinante e foi muito respeitado por Tolstói, Tchékhov e Górkí, dentre outros, fato que o levou a estabelecer laços com o TAM e com Stanislávski. Entrou no quadro fixo do TAM como auxiliar de Stanislávski na montagem de *O Drama da Vida*.

Seu primeiro contato com o TAM do qual temos registros data de 1900. Neste ano Sulerjítiski assiste Stanislávski atuar como Doutor Stockman, em *O Inimigo do Povo*. Impressionado pelo espetáculo escreve uma carta a Stanislávski. Nela é possível vislumbrar os ideais de Sulerjítiski que determinariam posteriormente a sua particular aproximação ao fazer teatral e sua obstinada

busca por uma justificação ética deste. Sulerjítiski diz a Stanislávski: “Vós não somente agis sobre o sentimento, mas penetrais no próprio espírito, entraís na vida, no próprio ‘sancta sanctorum’ do homem, e o fazeis como o faria um amigo fraterno e sensível, reforçando a fé na verdade e sustentando as forças das simples individualidades na desigual luta com a ‘maioria compacta’”. (apud MOLLICA, 1989, p.147-148)⁵⁹. Na continuação da carta Sulerjítiski afirma que se encontrava em um período turbulento de sua vida e que a atuação de Stanislávski havia reanimado e reforçado suas convicções:

[encontrei] mais uma vez a confirmação que não há outra solução que não seja a de sustentar a verdade, sempre e onde quer que seja, não fazendo nenhuma conjectura sobre as conseqüências de tal elevação. [...] Com a vossa atuação vós haveis unido em algumas horas todos os pequenos e isolados egoísmos da vida do homem em um só objetivo, haveis dado a possibilidade de respirar alguns instantes de puro ar impregnado de boas, amoráveis, fraternas relações entre os homens, sem as quais se sofre duramente na vida, mas que as pessoas ainda não chegaram a estabelecer por fraqueza ou incompreensão. Fazendo isto vós haveis respondido a primeira exigência da verdadeira arte, que reside em unir aos homens em tudo aquilo que de melhor há neles. (SULERJÍTSKI apud MOLLICA, 1989, p.148)⁶⁰

Apesar do impacto deste primeiro encontro com o teatro de Stanislávski, ainda não é neste momento que Sulerjítiski se uniria ao TAM. Recém chegado do Canadá, ainda viajaria pela Rússia. Viveu um tempo na Criméia trabalhando como jardineiro. Durante essa época visitava Tchekhov, tinha uma

⁵⁹ “Voi non soltanto agite sul sentimento, ma penetrate nello stesso spirito, entrate nella vita, nello stesso ‘sancta sanctorum’ dell’uomo, e lo fate come potrebbe farlo un amico fraterno e sensibile, rafforzando la fede nella verità e sostenendo le forze delle singole individualità nella impari lotta con la ‘maggioranza compatta.’” (SULERJÍTSKI apud MOLLICA, 1989, p.147-148)

⁶⁰ “[ancora]una volta la conferma che non vi può essere altra soluzione al di là del sostenere la verità, sempre e ovunque, non facendo alcuna congettura sulle conseguenze di tale assunzione.[...] Con la Vostra recitazione Voi avete unito in alcune ore tutti i freddi e isolati egoismi della vita degli uomini in un solo fine, avete dato la possibilità di respirare alcuni istanti di pura aria pregna di buone, amorevoli, fraterne relazioni fra uomini, senza le quali si soffre duramente nella vita, ma che la gente ancora non riesce a stabilire per debolezza e incompreensione.Facendo questo Voi avete risposto alla prima esigenza della vera arte, che si racchiude nell’unire gli uomini in tutto ciò che di meglio vi è in loro”. (SULERJÍTSKI apud MOLLICA, 1989, p.148)

estreita ligação com Tolstói e com os intelectuais que se reuniam em torno deste e auxiliava Górkí em suas atividades políticas e editoriais. Acabou sendo preso e exilado em 1902. Durante o período do exílio trabalhou com camponeses. Em 1903 recebeu autorização para voltar a Moscou. Passou então a ter uma relação mais próxima com o TAM, principalmente por meio de Górkí e Tchékhov.

O teatro, particularmente aquele fazer teatral renovado que Stanislávski buscava, parece se apresentar para Sulerjítiski como uma poderosa maneira de concretizar anseios que o acompanharam nas numerosas atividades que exerceu. A este respeito, Mollica diz:

... Há um projeto que anima conscientemente a vida de Súler: trabalhar com o homem e para o homem, como for, onde for. Com Stanislávski descobre que o teatro pode servir a sua vida, ao seu projeto; e busca, a sua maneira, no teatro, um estatuto de necessidade, uma justificação necessária na criação de relações “humanas” inspiradas num mais alto senso de dignidade e justiça. (MOLLICA, 1989, p.148)⁶¹

Ao assistir a encenação de *Júlio César*, Sulerjítiski exalta a capacidade de Stanislávski de reforçar a fé dos homens no Homem. Cabe ressaltar que esta ênfase do fator humano na vida do teatro seria um dos principais pontos de encontro destes dois grandes homens de teatro. Acredita-se, portanto, neste estudo que o encontro de Stanislávski e Sulerjítiski propõe, na conjuntura do nascimento de uma pedagogia teatral, o surgimento de um princípio baseado na exaltação do fator humano na vida do teatro.

Continuando o acompanhamento da cronologia, antes de ingressar oficialmente no TAM Sulerjítiski trabalhou, em 1905, na encenação de *Evgueni Onegin* no estúdio da Rua Povarskáia. O espetáculo foi apresentado no espaço do estúdio quando este já estava desativado. Ainda em 1905 trabalhou na encenação de *Os Espectros*. Em 1906 foi admitido oficialmente como assistente de direção no

⁶¹ “C’è un progetto che anima consciamente la vita di Suler: lavorare con l’uomo e per l’uomo, comunque, dovunque. Da Stanislavskij scopre che il teatro può servire alla sua vita, al suo progetto; e cerca, a suo uso, nel teatro, uno statuto di necessità, una giustificazione necessaria nella creazione di relazioni ‘umane’ ispirate ad un più alto senso della dignità e della giustizia”. (MOLLICA, 1989, p.148)

TAM. Antes da fundação do Primeiro Estúdio realizou trabalhos variados junto à companhia principal do TAM. Destacam-se nesse período as assistências de direção das obras encenadas por Stanislávski. Participou de todas as experiências de fundo simbolista realizadas por Stanislávski neste período. Atuou como diretor, juntamente com Stanislávski na encenação de *Hamlet* realizada em cooperação com Edward Gordon Craig.⁶² Participou também das encenações de *O Pássaro Azul* (1908), *O Drama da Vida* e *A Vida do Homem*. Também apresentou espetáculos no teatro-cabaré *O Morcego*, espaço mantido por Nikita Baliev⁶³ e por alguns atores do TAM.

Em 1911 foi convidado a realizar uma reprodução da montagem de *O Pássaro Azul* em Paris. Esta tarefa foi difícil e frustrante porque Sulerjítiski se viu obrigado a trabalhar naquele ambiente “teatral” que ele e Stanislávski consideravam o principal obstáculo ao estabelecimento de um real compromisso artístico. Este fato, somado à frustração resultante da experiência com Craig, gera em Sulerjítiski certo desânimo em relação ao seu trabalho no teatro. Já nesta época ele manifesta o desejo de retirar-se para o campo e trabalhar com a terra. Neste momento Stanislávski propõe a formação do Primeiro Estúdio, tarefa a qual Sulerjítiski dedicaria a sua vida nos anos subseqüentes.

Ainda antes da formação do Primeiro Estúdio, Sulerjítiski havia sido incumbido por Stanislávski de compilar suas anotações sobre o “sistema”. Além disso, trabalhava com atores que eram encaminhados a ele pelo próprio Stanislávski. Paralelamente a estas atividades, começou a dar aulas sobre o “sistema” na escola de Adáchev.

Pelos relatos de Stanislávski e dos alunos desenha-se um profissional de uma dedicação absoluta às atividades do Estúdio. Relatando o período inicial das atividades do estúdio, Stanislávski diz:

⁶² Embora, conforme MOLLICA (1989), Sulerjítiski, por exigência de Craig, não tenha recebido os créditos por este trabalho, ele ensaiou os atores de 1909 a 1911 e participou da elaboração e execução do projeto cenográfico.

⁶³ Nikita Fedorovitch Baliev (1877-1936) – ator e diretor; de 1908 a 1918 manteve o teatro-cabaré *O Morcego*, no qual apresentava adaptações de obras teatrais e literárias.

... Passei a ministrar-lhes [aos participantes do estúdio] curso completo, uma vez que eu o havia elaborado naquele período. Infelizmente eu não podia dedicar muito tempo às aulas no novo estúdio, mas Sulerjitski trabalhava intensamente por mim, fazendo, com indicações minhas, toda sorte de exercícios de criação do estado criador, de análise do papel e composição da partitura volitiva sobre as bases da seqüência e da lógica dos sentimentos. (STANISLAVSKI, 1989, p.475)

Sulerjitski foi uma figura de central importância nessa época inicial do desenvolvimento do “sistema” de Stanislávski. Foi um defensor e divulgador ardoroso deste em um momento no qual Stanislávski encontrava fortes resistências dentro da companhia principal do TAM à aplicação de suas novas idéias. Para Mollica, “... no encontro com Suler, Stanislávski buscava a grande força passional, assim como a extrema disponibilidade ao trabalho e o engenho artesanal; era a alegria da certeza de sentir ao lado um homem com o qual pudesse encarar a reelaboração da sua atividade teatral”. (MOLLICA, 1989, p.149)⁶⁴

Também manteve, por alguns anos, o Primeiro Estúdio como ambiente privilegiado de experimentação e formulação do “sistema”. A essa época este ainda era um incipiente aglomerado de termos de trabalho e de exercícios. É válido ressaltar que Stanislávski e Sulerjitski resistiam à formulação teórica por considerarem que naquele momento ela seria precipitada, já que a pesquisa ali realizada era fundamentalmente prática e experimental.

Quando o Primeiro Estúdio, como relatado no capítulo anterior, começa a se parecer mais com uma instituição teatral voltada à produção de espetáculos do que com um espaço de experimentação e sistematização de questões relacionadas ao processo criativo do ator, Sulerjitski passa a questionar a relevância de sua permanência ali. Numa carta escrita em dezembro de 1915, endereçada a Stanislávski, mas não enviada, ele manifesta seu descontentamento

⁶⁴ “Nell ‘incontro’ con Suler, Stanislavskij cercava la grande carica passional, così come l’estrema disponibilità al lavoro e l’ingegno artigianale; era la gioia della certezza di sentirsi al fianco un uomo con cui poter affrontare il ripensamento della sua attività di teatro.” (MOLLICA, 1989, p.149)

com os caminhos escolhidos pelo Estúdio. A citação de trechos desta carta que segue é necessária para esclarecer o papel de Sulerjítiski no Primeiro Estúdio com suas próprias palavras:

... Quando, três anos e meio atrás vós me convocastes do Cáucaso para propor-me a organização de um Estúdio, eu hesitei, sabendo quanto seria difícil e terrível lançar-me nesta atividade. Criando, Konstantin Serguêievitch, o Estúdio, eu o guiei segundo claros princípios, que no curso de quatro anos o conduziram à atual posição. Hoje é uma sólida instituição, e eu como organizador não sou mais necessário.(apud MOLLICA, 1989, p.191)⁶⁵

Sulerjítiski continua sua carta afirmando que ao observar, no segundo ano de atividades do estúdio, que o mesmo estava entrando em um processo de desagregação ele pensou em abandoná-lo. Não o fez e o estúdio iniciou o terceiro ano de suas atividades com prazer e entusiasmo renovados. No entanto, também afirma que o estúdio crescia cada vez mais e sua administração se tornava mais complexa. Para Sulerjítiski, neste momento iniciou seu grande erro na condução das atividades do estúdio, ao permitir que as pessoas que ocupavam posições administrativas passassem a se ver como comandantes das atividades. Segundo ele, perdeu-se, assim, a noção de coletivo e os fins passaram a ser aqueles mais facilmente alcançáveis:

Qualquer sonho ou utopia foi removido, e permanece o “trabalho”, bom ou ruim (é necessário analisá-lo atentamente para dizer a que conduzirá); mas não há mais sonhos. O Estúdio não vive mais uma vida comum. Três ou quatro pessoas conduzem autonomamente a atividade, os demais não participam absolutamente, não se interessando e não sabendo o que se faz.
[...]

É necessário notar: eu não posso realizar os meus sonhos. Aqui está o limite. Eu não estou absolutamente interessado com o

⁶⁵ “Quando tre anni e mezzo addietro Voi mi convocaste dal Caucaso per propormi l’organizzazione di uno studio, io dubitai, sapendo quanto sarebbe stato difficile e terribile gettarsi in questa attività. Creando, Konstantin Sergueevic, lo Studio, io l’ho guidato secondo chiari principi, che nel corso di quattro anni l’hanno condotto all’attuale posizione. Adesso è una grossa istituzione, ed io come organizzatore non sono più necesario”. (apud MOLLICA, 1989, p.191)

sucesso exterior do meu trabalho, com o sucesso do espetáculo, [...] não é isto que me ajuda a entusiasmar-me e apaixonar-me, mas uma companhia de irmãos, um teatro de oração, um ator-sacerdote.

[...]

Sinto a necessidade de servir de um outro modo, sem sobrecarregar-me com tarefas que não são para as minhas forças, mas servir adequadamente as minhas capacidades.

Compreenda-me, Konstantin Segueievich, não posso ser o diretor do Estúdio. Ser diretor de um teatro é uma coisa totalmente estranha a mim... (apud MOLLICA, 1989, p.192)⁶⁶

Embora esta carta expresse claramente a decepção de Sulerjítiski com o desenvolvimento do trabalho do Estúdio, também reforça o mesmo como espaço da utopia. Chega a afirmar que o segundo ano de atividades lhe reforçou a crença, uma vez que esta se concretizava, aos poucos. Também manifesta a necessidade de evitar que o espaço de experimentação fosse submetido aos padrões do mercado teatral.

Nesse momento Sulerjítiski se volta ao sonho (nutrido há anos) de estruturar uma comunidade de artistas no campo⁶⁷. Schino diz:

Já há alguns anos Súler havia proposto, como indispensável complemento da vida do Teatro de Arte, a constituição de uma comunidade. O que Súler queria, na realidade, era algo radical: queria um teatro inserido em uma comunidade artística fora da cidade, cujos atores atuariam e trabalhariam a terra, e cujos espectadores fossem hospedados em uma pousada para conviver por alguns dias com a vida do teatro. Súler acreditava firmemente

⁶⁶ “Qualsiasi sogno o utopia viene rimossa, e rimane il ‘lavoro’ , buono o cattivo (bisogna esaminarlo attentamente per dire a cosa conduca); ma sogni non ve ne sono più. Lo Studio ormai non vive più una vita comune. Tre o quattro persone conducono autonomamente l’attività, gli altri non vi partecipano assolutamente, non interessandosi e non sapendo cosa si faccia. [...]Bisogna rendersi conto: io non posso realizzare i miei sogni. Ecco il limite. Io non sono assolutamente interessato al successo esteriore del mio lavoro, al successo dello spettacolo, [...]; non è questo che mi aiuta ad entusiasmare e appassionare, ma una compagnia di fratelli, un teatro di preghiera, un attore-sacerdote.[...] Sento il bisogno di servire in un altro modo, senza accollarmi dei compiti che non sono per le mie forze, ma servire appropriatamente alle loro capacità. Comprendetemi, Konstantin Sergeevic, non posso essere il direttore dello Studio. Essere direttori di un teatro mi è cosa del tutto estranea...” (apud MOLLICA, 1989, p.192).

⁶⁷ De acordo com Mollica, desde 1909 Sulerjítiski passava o verão em Evpatóriia, na Criméia, por motivos de saúde sua e de seu filho. Segundo Mollica, esta também era uma maneira dele fugir de Moscou e retornar às suas origens, ao mundo e às relações humanas que o haviam formado. Mantinha uma relação estreita com os pescadores e camponeses da região, chegando a auxiliá-los em seus trabalhos.

no papel da arte para construir relações humanas mais justas.(SCHINO, 2001, p.37)⁶⁸

Stanislávski apoiou a idéia de Sulerjítiski interferindo junto à direção do TAM para viabilizá-la, mas não teve uma participação significativa no desenvolvimento de suas atividades.⁶⁹

Por volta de 1913 alguns alunos do Estúdio e alguns atores do TAM, com suas famílias unem-se a Sulerjítiski nestas temporadas de verão:

Tiveram [os participantes] férias “diferentes”, um continuum de jogo e trabalho enquadrado em regras precisas, segundo um projeto pedagógico claramente idealizado por Súler. Trabalhavam no campo e aprendiam a velejar, construíam os locais da “comuna” e divertiam-se organizando espetáculos dos quais todos participavam, adultos e crianças. Súler acreditava firmemente que só dividindo a experiência da fadiga do duro trabalho cotidiano, e de modo especial o trabalho com a terra, os homens poderiam sentir-se próximos, profundamente abertos uns aos outros. É desta idéia e destas experiências que Súler elabora o projeto de uma comunidade teatral, onde os atores também trabalhariam a terra, gerindo diretamente o seu teatro, acolhendo ao público convidado permitindo-lhe viver na “comuna”, dividindo o alimento e o trabalho.(MOLLICA, 1989, p.185)⁷⁰

No início de 1915 o projeto de Sulerjítiski parece começar a se concretizar definitivamente. Stanislávski adquiriu, com ele e com alunos do Estúdio, um terreno vizinho a Evpatóriia e começou a discutir oficialmente em

⁶⁸ “Già da qualche anno, Suler aveva propugnato, come indispensabile complemento della vita del Teatro d’Arte, la costituzione di comune. Quel che Suler voleva, in realtà, era qualcosa di radicale: volera um teatro inserito in uma comune agricola fuori città, i cui attori avrebbero recitato e lavorato la terra, e i cui spettatori fossero ospitati in uma foresteria per condividere per qualche giorno la vita del teatro. Suler credera fermamente nel ruolo dell’arte per costruire rapporti umani più giusti.” (SCHINO, 2001, p.37)

⁶⁹ Em Minha Vida na Arte (477) Stanislávski descreve detalhadamente os planos seus e de Sulerjítiski em relação ao funcionamento desta comunidade teatral rural (STANISLAVSKI, 1989, p. 477)

⁷⁰ “... una vacanza ‘diversa’, um continuum di gioco e lavoro inquadrato in regole precise, secondo un progetto pedagogico chiaramente ideato da Suler. Si lavorava nei campi e si imparava e veleggiare, si costruivano i locali della ‘comune’ e ci si divertiva organizzando spettacoli cui partecipavano tutti, grandi e ragazzi. Suler credera fermamente che solo condividendo l’esperienza della fatica del duro lavoro quotidiano, e in special modo il lavoro della terra, gli uomini potessero realmente sentirsi vicini, profondamente aperti l’uno all’altro. È da questa idea e da queste esperienze che Suler elabora il progetto di una comunità teatrale, dove gli attori lavorino anche la terra, gestiscano direttamente il loro teatro, accolgano il pubblico invitato permettendogli di vivere nella ‘comune’, dividendo il cibo e il lavoro.” (MOLLICA, 1989, p.185)

reuniões do TAM a utilização do terreno e de suas construções pelo Estúdio. Em junho foi para o local para discutir o projeto com Sulerjítiski. Permaneceu lá por um mês e organizou espetáculos para um pequeno teatro do local.

Era a tentativa de Sulerjítiski de concretizar o seu sonho de criar uma comunidade de artistas unida, também, pelo trabalho com a terra, uma espécie de retiro. Segundo Nick Worral, tratava-se de uma espécie de retorno artístico à natureza. Durante o período em que lá permaneciam os alunos viviam de modo primitivo e buscavam tornar suas vidas em arte, adotando novas personas e atuando situações ficcionais. Cabe comentar que Vakhtângov foi um participante regular destas temporadas.

Por outro lado, Ripellino aborda este episódio de maneira diferente, relatando-o com evidente ironia:

... Stanislávski comprou nas estepes da Criméia, à beira do Mar Negro, perto de Evpatóriia, um terreno onde Súler dispôs, como já havia feito nos campos dos Dukhobori, cocheiras, venda de alimentos, ferramentas e utensílios, um estábulo, cabanas com teto de tela e cortinas no lugar de portas, assentos de pedra e lampiõezinhos coloridos. Devido à distância do mundo, este brejo recebeu o nome de “Robinson”: os alunos do Primeiro Estúdio ali passavam serenamente o verão. Observando uma disciplina severa, levantavam-se ao nascer do sol, comiam sempre em silêncio – porque Súler pensava que o pão exige profunda consideração – e, no espírito do primitivismo em moda, fingiam serem índios, algonguianos moradores de um *wigman* de pedra. Súler, chamado de Grande Xamã, enfeitava-se, como um herói de Fenimore Cooper, com mocassins e chapéu de *cowboy*. (1996, p.198)

Embora apoiado por Stanislávski, este era um projeto particular de Sulerjítiski, talvez o seu grande projeto. Ruffini afirma que esta era a utopia de Sulerjítiski, não a de Stanislávski (que não participou dos retiros até o verão de 1915). Ruffini ressalta, ainda, que esta noção de teatro comunidade, teatro-templo, lar comunitário manter-se-ia presente como espírito dos teatros-laboratórios que se desenvolveriam durante o século XX. (RUFFINI, 2004, p.07)

Esta experiência, que Schino considera como a face mais extrema da experiência dos estúdios e que para Stanislávski era uma tentativa de Sulerjítiski de criar uma “ordem espiritual dos artistas”, não chegou a se concretizar plenamente.

Esta era também uma tentativa de reencontrar o espaço de experimentação, que Sulerjítiski considerava imprescindível e que não mais encontrava no Primeiro Estúdio. Sulerjítiski continua a freqüentar o Estúdio, mas em abril de 1916 vai para Evpatóriia, com sua família, em busca de uma nova vida. Sua saúde piora e ele é obrigado a voltar a Moscou, onde morre em 17 de dezembro de 1916.

Buscou-se aqui apontar elementos biográficos que se entrelaçam aos projetos artísticos de Sulerjítiski. Passa-se agora a abordar a aproximação de Sulerjítiski a aspectos do pensamento de Tolstói, bem como levantar outros aspectos de sua personalidade artística.

As motivações que conduzem Sulerjítiski a essa vida inquieta e caracterizada por incessantes buscas, assim como a maneira como conduziu o Primeiro Estúdio podem ser melhor compreendidas se considerarmos as influências do pensamento de Tolstói sobre sua personalidade. No momento inicial das atividades do Estúdio tais influências funcionaram como uma espécie de unidade temática do trabalho ali desenvolvido.

Esta inclinação do Estúdio, alimentada por Sulerjítiski, se enquadra em uma tendência presente na época de buscar uma vida autêntica e espiritualmente profunda na arte. Márkov aponta uma tendência de determinados grupos da intelligenza russa de buscar princípios éticos para a justificação do mundo e do homem.

Para Tolstói a arte não poderia ser considerada como uma simples fonte de prazer, mas sim como uma das necessidades fundamentais da vida humana. Ela deveria ser dimensionada como um instrumento de comunicação profunda entre as pessoas. Em linhas gerais, seu pensamento pode ser considerado como uma busca pelo reencontro da paz de espírito, uma tentativa de

fugir do niilismo interior e encontrar um sentido na insanidade da existência. Parte da reinterpretação dos evangelhos, tratando-os como uma concepção de vida e não como uma doutrina mística. Isto resulta numa aproximação aos ideais cristãos primitivos. Sua utopia é a de uma comunidade guiada por princípios de amor e fraternidade e isenta de qualquer forma de poder coercitivo sobre os indivíduos. Todo e qualquer ditame de conduta só poderia resultar da límpida consciência individual.

Sulerjítiski, talvez mais do que o próprio Tolstói, trouxe para o seu cotidiano essas noções. Ele foi um amigo próximo e colaborador constante de Tolstói. Conviveu com o escritor em sua intimidade, organizou manuscritos, e, sobretudo, “experimentou” os preceitos tolstoianos em sua vida e em sua prática profissional. Sua aproximação ao teatro e a maneira particular como desenvolveu suas atividades dentro dele, e até mesmo a sua decepção com os caminhos tomados pelo Primeiro Estúdio, só podem ser adequadamente compreendidas se não as separamos do seu “projeto de vida”. Márkov diz:

... Ele era um tolstoiano: a sua vida apaixonada, rica, transcorrida entre muitas atividades importantes, inflamada pelos ensinamentos de Tolstói, era uma vida inteiramente de aventura. Era um herói da vida aventureira, no melhor e mais profundo significado da palavra. A aventura nascia de uma precisa concepção de mundo e, assim, simplesmente e livremente, como tudo aquilo que Sulerjítiski fazia, unia-se com o ensinamento. Por isto concebia o teatro como um acontecimento vivo, como um dos numerosos acontecimentos que encarou na sua vida, penetrando nos seus significados e nas suas essências. (1989, p.20)⁷¹

Para Ripellino a base de todas as atividades e convicções de Sulerjítiski deve ser buscada nos preceitos de Tolstói. (1996, p.194) Isto se unia a uma

⁷¹ “Egli era un tolstoniano: la vita appassionata, ricca, trascorsa tra molteplici attività importanti, infiammata dall’insegnamento di Tolstoj , era una vita interamente d’avventura. Era uno eroe della vita avventurosa, nel significato migliore e più profondo della parola. L’avventura’ scaturiva da una precisa concezione del mondo e, così, semplicemente e liberamente, come tutto quello che Sulerzichij faceva, si congiungeva con l’insegnamento. Per questo percepi il teatro come un fatto vivo, come uno dei numerosi fatti che visse pela sua vita, penetrando dentro il loro significato e nella loro essenza.” (MÁRKOV, 1989, p.20)

característica da personalidade ímpar de Sulerjítiski, que Meyerhold chamou de “espírito da vadiagem”. Relatando uma visita à casa de Tolstói que fez junto com Sulerjítiski, em 1905, Meyerhold diz:

Percebi que o rosto de Lév Nicoláevitch [Tolstói] iluminou-se de uma alegria extraordinária ao ver Sulerjítiski, que estava atravessando a soleira. Pelas salas do silencioso sobrado, com Súler irromperam os cantos das estepes, e durante o dia inteiro ali reinou aquela alegria de viver, que sempre e com tanta trepidação Tolstói procurava. Então me pareceu que em Sulerjítiski ele amasse não apenas o veículo de suas idéias, mas acima de tudo o espírito da vadiagem. Sulerjítiski adorava o mar, adorava, como Tolstói, a romança cigana, a música, poderia ele por acaso não se interessar por teatro? Vagabundo nato, ele deu ao teatro o que nunca poderá lhe dar um artista com alma de filisteu. (apud RIPELLINO, 1996, p.194)

Esta imagem de Sulerjítiski é reforçada pelo depoimento de Lunatchárski: “Sulerjítiski possuía uma prodigiosa fantasia e uma inesgotável exultação de histrião. Executava seus magníficos truques com imediatez absoluta, mas nele tudo isso não se separava minimamente da *santidade*... Era justamente um alegre santo, um santo palhaço”. (apud RIPELLINO, 1996, p.194-195) Segundo Ripellino, ele “contagiava os companheiros com a própria felicidade interior, a própria aceitação serena do absurdo do mundo”. Ripellino também ressalta que, mesmo tendo uma elevada exigência ética em relação ao trabalho dos atores e ao cotidiano do Estúdio, Sulerjítiski nunca dissociava a festividade dos ditames da ética.

Nos relatos de Stanislávski a respeito de Sulerjítiski vemos um homem profundamente preocupado com a ética e a manutenção de um ambiente de trabalho adequado, que, contudo não caía em uma sisudez excessiva nem em uma disciplina militarizada:

Não é fácil educar pessoas já adultas, que querem ser independentes e ensinar os outros. Por sorte, porém, Súler era de natureza jovial, leve, alegre. Suas reprimendas e sermões misturavam-se com brincadeiras e bobagens que ninguém sabia

fazer melhor. É impossível enumerar todas as bobagens e molecagens que ele engendrava não só no tempo livre, mas também nos ensaios, quando isto se fazia necessário para refrescar o clima...⁷² (STANISLÁVSKI, 1989, p.477) .

Para Sulerjítiski esta dimensão ética era imprescindível para justificar a atividade teatral. Ela aparece tanto nas atividades cotidianas do Estúdio (como veremos adiante), quanto nas encenações realizadas. Os primeiros espetáculos realizados pelo Primeiro Estúdio foram supervisionados e coordenados por ele. Era Sulerjítiski que dava início ao trabalho, corrigia algumas escolhas realizadas pelos alunos e auxiliava a finalizar a encenação. Neste contexto Stanislávski limitava sua atividade a verificação e avaliação do trabalho. Stanislávski diz:

Os trabalhos no Primeiro Estúdio se desenvolviam bem sob a talentosa direção de L. A. Sulerjítiski, um homem de idéias, um tolstoiano. No teatro ele também exigia que seus participantes e alunos servissem à arte. Deste aspecto, evidentemente, ele tinha de minha parte o mais caloroso apoio. Toda a falta de educação, grosseria ou ato incorreto dos pupilos do estúdio lhe feria o coração; desentendia-se com eles, persuadia-os, ensinava com palavras e seu exemplo pessoal, educava aquela geração que, por injunção das condições políticas e sociais, não forjou em si mesma a disciplina e a postura necessárias... (1989, p.476)

Márkov afirma que Sulerjítiski era artista na mais profunda essência, na sua concepção de mundo e no seu sentimento da vida. Considera que a sua aproximação ao teatro se explica pela possibilidade que este lhe dava de trabalhar realmente com os seres humanos transformando-os e aperfeiçoando-os. (MÁRKOV, 1989, p.21) Embora profundamente peculiar, este aspecto da obra de Sulerjítiski não é um fenômeno isolado ou atípico. Marotti aponta como uma característica transversal na produção teórica dos reformadores da cena moderna o fato de trazerem ao plano estético reivindicações de outras ordens (econômicas e sociais, por exemplo). A arte é vista aqui como uma força capaz de promover

⁷² A exemplo disso: as reprimendas a falhas na conduta dos alunos-atores ou a atitudes excessivamente egóicas eram realizadas por meio de cartazes com frases irônicas, conduzidos de maneira cômica pelo espaço de trabalho.

transformações nas estruturas sociais. Para Marotti, “o seu [dos reformadores] empenho estético em tal perspectiva assumia implicitamente uma grande importância revolucionária sobre o plano ético”. (in CRUCIANI, 1986, p.39)⁷³

Neste ponto, novamente, a influência do pensamento de Tolstói é fator determinante no pensamento de Sulerjítiski. Ripellino afirma que ele queria que a arte se tornasse um instrumento ativo de educação social e que o teatro se tornasse meio para o alívio da aflição e o incentivo à fraternidade. Ainda segundo Ripellino, Sulerjítiski acreditava que todo homem “era no fundo um protótipo de mansidão” e que o teatro deveria ajudar a recuperar o caminho do bem, a reencontrar o amor do próximo. O objetivo da arte seria o de convencer os homens a tornarem-se dedicados, a amaciarem seus corações e enaltecerem seus hábitos. (1996, p.197)

Stanislávski referindo-se a Sulerjítiski diz:

Por que ele amava tanto ao Estúdio? Porque realizava um dos fins mais importantes da sua vida: unir os homens, encontrar uma atividade comum, fins comuns, trabalho e alegria comuns, lutar contra a vulgaridade, o ódio e a injustiça, servir ao amor, à nobreza, à beleza e a Deus. (apud MARKOV, 1989)

Ripellino critica esta visão de Sulerjítiski, caracterizando-a como a de “um teatro missionário, que tenciona alimentar a ilusão da solidariedade humana, oferecer um refúgio, uma música consoladora, uma demagogia reparadora. Súler acreditava que, para derrotar o mal, bastava ressuscitar no homem as virtudes adormecidas, que o mundo poderia ser mudado com o bom exemplo e com paradigmas de altruísmo. Os atores seriam os artífices, os sacerdotes desta modificação, os intermediários entre o público e Deus. [...] A arte cênica tornava-se pretexto de comunhão”. (1996, p.198)

O que se evidencia, mesmo nas contradições entre as abordagens dos autores pesquisados, é a figura de um homem extremadamente idealista, que

⁷³ “Il loro impegno estetico in tale prospettiva assumeva implicitamente una grande importanza rivoluzionaria sul piano etico.” (MAROTTI in CRUCIANI, 1986, p.39)

transforma sua existência num exercício concreto de instauração de um novo modo de vida. Se, por um lado, isto o conduz em alguns momentos a uma visão de mundo ingênua, ou pelo menos, parcial, por outro também é o que faz com que seus objetivos estéticos e éticos sejam extremamente elevados. Sulerjítiski chega ao teatro como consequência de uma vida de buscas e não circunscreve sua atividade à delimitação de teatro então estabelecida.

Sua rica experiência extrateatral é que faz com que atue dentro do TAM como uma força de renovação sintonizada com a busca de Stanislávski por uma sinceridade extrema. Também é o que nos permite afirmar que para ele o teatro se apresentava como uma possibilidade de estabelecer um contato mais efetivo com o outro. Seu entusiasmo pelo sistema de Stanislávski poderia, assim, ser explicado por esta necessidade de dar um novo significado ao fazer teatral, que encontra sua expressão naquele que Márkov define como o fundamento do sistema: “o desejo de reconciliação da verdade do ator-personagem com a pessoal verdade do ator-homem”. (1989, p.17)

4.1.2- Espetáculos

Outro modo de aproximação ao conjunto de idéias e propostas estéticas de Sulerjítiski quanto ao fazer teatral seria buscar em relatos sobre o seu trabalho prático, nos espetáculos.

Os principais espetáculos realizados pelo Primeiro Estúdio no período em que Sulerjítiski estava a sua frente foram *O Naufrágio da Esperança*, *A Festa da Paz*, *O Grilo na Lareira*, *O Dilúvio* e uma apresentação conjunta de textos curtos de Tchékhov. As três primeiras, segundo Ripellino, foram as encenações do Estúdio nas quais apareciam de forma mais clara os preceitos de Sulerjítiski. Tinham como temas unificadores as idéias de conciliação, perdão recíproco e do triunfo do bem.

Em *O Naufrágio da Esperança*, encenado em 1913, a visão de mundo de Sulerjĩtski aparece na maneira como a história, de fundo naturalista⁷⁴, foi abordada buscando suscitar piedade e ternura. Também se reflete, segundo Ripellino, no “lirismo amargo” com o qual Mikhail Tchékhov caracterizou sua interpretação (Tchékhov fazia o papel de Kobus e a partir de então se firmou como o principal ator do Primeiro Estúdio). Segundo Ripellino, Tchékhov deu ao seu papel as características do “pequeno-homem” que aparece frequentemente na literatura russa. (1996, p.199) Aleksei Díky, um dos atores deste espetáculo diz:

O jovem Tchékhov o representou como um velho decrepito, de cabelo branco-neve, como uma leve nuvenzinha pousada sobre o feio crânio careca; com passos curtos e velozes, com olhos pequenos em uma face enrugada [...] Kobus era feio e explicitamente velho, mas era tamanha a energia que se escondia naquele corpo ressecado, o calor no coração, a bondade no caráter, que Kobus parecia no espetáculo a encarnação dos elementos mais puros do caráter popular. (in MOLLICA, 1989, p.121)⁷⁵

As indicações de Sulerjĩtski aos atores durante os ensaios traduzem, pelo menos parcialmente, sua visão a respeito do fazer teatral, especificamente no que concerne ao estabelecimento da relação entre o ator e o espectador. Sulerjĩtski indicava aos atores: – “... sobretudo abram o coração, e o coração do público estará com vocês”. Posteriormente ele diria: “a arte cênica, a única da qual não resta nenhum registro, não pode persistir, pois seu material são as pulsações do coração vivo em um dado minuto, o sentimento afetivo que nasce aqui e agora para o público, contágio imediato, de coração a coração”. (apud MARKOV, 1989,

⁷⁴ O texto de Herman Heyermans apresenta a história de um navio mandado ao mar, mesmo estando em péssimas condições, por seu proprietário ganancioso interessado em receber o seguro. O barco afunda com toda a tripulação e as mulheres da aldeia choram por seus entes queridos (SLONIM, 1965, p.155)

⁷⁵ “Cechov lo recito come un vecchio decrepito, daí capelli bianco-neve, come una leggera nuvoletta posta intorno al bruto crânio pelato; daí passi corti e veloci, dagli occhi piccoli in un volto rugoso come una mela cotta. [...] Kobus era brutto ed esplicitamente vecchio, ma era tanta l’energia nascosta che si celava in quel corpo rinsecchito, il calore nel cuore, la bontà nel carattere, che proprio Kobus sembrava nello spettacolo l’incarnazione degli elementi più puri del carattere popolare.” (in MOLLICA, 1989, p.121)

p.23)⁷⁶ Depreende-se nos trechos citados a abordagem centrada nos processos interiores que caracterizou o trabalho inicial do Primeiro Estúdio. Mas também é possível observar que, para Sulerjitski o poder e a justificação principal da arte do ator residia nesta possibilidade de estabelecimento de uma relação viva, sincera, direta e, portanto, mobilizadora.

Aleksei Díky relata que os ensaios de *O Naufrágio da Esperança* tomaram seis meses. Eram realizados nos períodos de folga do dia, incluindo os horários de descanso e do sono. Afirma que, no entanto, cada ensaio agia como um refrescante do espírito. (in MOLLICA, 1989, p.115). A encenação estava sob a responsabilidade de Boleslávski. Stanislávski só intervinha quando o processo chegava a momentos de impasse. Ele manteve-se voluntariamente afastado do processo porque não queria interferir na autonomia de Boleslávski e do Estúdio.

Em relação à influência de Sulerjitski na construção do espetáculo Díky diz:

Também ele era extremamente cuidadoso com Boleslávski, buscando não ferir mais o seu jovem orgulho. E o método de Sulerjitski era tal de tocar a forma sem penetrar no terreno propriamente da encenação. Sulerjitski não era um diretor no sentido comum do termo, se bem que tenha iniciado sua “vida na arte” na época das pesquisas intensivas das formas teatrais. A sua influência sobre o espetáculo se realizava por meio do percurso da “sugestão” espiritual, por meio de uma série de conversas sobre os papéis e sobre todo o espetáculo; conversas não “literárias”, mas efetivamente teatrais, compondo as “sugestões” criativas com as demonstrações. Ele era fundamentalmente um ótimo e refinado intérprete do material dramaturgico. Não parecia, como Nemiróvitch-Dântchenko, um diretor-filósofo, mas dominava a intuição, e a nobreza de seu espírito imprimia a sua marca sobre cada espetáculo do qual participava. Creio que a sinceridade da atmosfera de *A Esperança* foi em grande parte um reflexo da personalidade deste homem estupendo (in MOLLICA, 1989, p.115)⁷⁷

⁷⁶ “L’arte scenica, l’única della quale non rimane alcun ricordo, non può persistere in quanto il suo materiale sono le pulsazioni (palpiti) del cuore vivo in un dato minuto, il sentimento affettivo, che nasce qui e ora per il pubblico, contagio immediato, da cuore cuore.” (SULERJITSKI apud MARKOV, 1989, p.23)

⁷⁷ “Anch’egli era estremamente tattico com Bolesvaskij, cercando de non ferire maiil suo giovane orgoglio. E il metodo di Sulerzickij era tale de toccare la forma senza penetrare nel terreno propriamente della regia. Sulerzickij non era registra nel comune senso del termine, sebbene avesse iniziato la sua ‘vita

Contrariando Ripellino, que afirma que a visão de Sulerjitski teria reduzido a carga de denúncia do texto transformando-o numa ingênua ode à bondade humana, Díky considera *O Naufrágio da Esperança* um espetáculo de protesto:

...Não foi um espetáculo íntimo, nem de câmara, mas foi um espetáculo sério e apaixonado. [...] E o discurso do espetáculo não fluía no privado, ou na névoa de uma refinada psicologia, mas sobre a vida e a morte, sobre famintos e miseráveis, conduzidos ao protesto e à consciência dos próprios direitos por suas condições de vida. Foi um espetáculo de cores acesas, de vivos contrastes, e o seu significado social ultrapassou o limite restrito do palco, fluindo livremente entre o público... (DIKY in MOLLICA, 1989, p.116)⁷⁸

O texto de Hauptmann, *A Festa da Paz*, foi dirigido por Vakhtângov, sob supervisão de Sulerjitski. Segundo Ripellino, a encenação seguiu o cânone naturalista, caracterizando-se pela renúncia aos elementos exteriores e pela ênfase total na revivescência. Isto teria resultado numa atuação interiorizada, com os atores recolhidos em si e esquecidos do público. (1996, p.199-200)

Sulerjitski e Stanislávski não ficaram satisfeitos com o resultado do trabalho. Consideraram que Vakhtângov e o grupo haviam caído na histeria⁷⁹. Sulerjitski criticou duramente a tendência dos atores a caírem na histeria.

dell'arte' all'epoca delle ricerche intensive delle forme teatrali. La sua influenza sullo spettacolo si realizzava attraverso il percorso del 'suggerimento' spirituale, attraverso una catena di conversazioni sulle parti e su tutto lo spettacolo; conversazioni non 'letterarie', ma fattivamente teatrali, componendo i 'suggerimenti' creative con le dimostrazioni. Egli era fundamentalmente un ottimo e raffinato interprete del materiale drammaturgico. Non appariva, come Nemerovic-Dancencko, un regista-filosofo, ma non di meno padroneggiava l'intuizione, e la nobiltà del suo spirito imprimeva il marchio su ogni spettacolo cui prendeva parte. Credo che la nettezza dell'atmosfera di *La Speranza* fu in gran parte un riflesso della personalità di quest'uomo stupendo". (in MOLLICA, 1989, p. 115).

⁷⁸ "[...] non fu né uno spettacolo intimo né da câmera, ma fu uno spettacolo serio e appassionato. [...] E il discorso dello spettacolo non fluisce nel privato, o nelle sfumature di una raffinata psicologia, ma sulla vita e la morte, sugli affamati e i miseri, condotti alla protesta e alla coscienza dei propri diritti dalle loro conduzione di vita. Fu uno spettacolo dai colori accesi, dai vivi contrasti, e il suo significato sociale oltrepasò i limiti ristretti della scena, liberamente fluendo tra il pubblico..." (DIKIJ in MOLLICA, 1989, p. 116)

⁷⁹ Este fato suscita discussão sobre os propósitos perseguidos por este estudo, e será retomado na exposição sobre Vakhtângov.

Considerava este um risco do psicologismo excessivamente aprofundado. Um erro no qual o ator poderia incorrer se não mantivesse a precisão dos elementos do “sistema”. Afirma que levar à cena figuras histéricas e nervosas tende a excitar os nervos do ator e do espectador, mas que isto não é o objetivo profundo da arte teatral, pois não comunica a alegria criativa e acaba tornando a atuação plana, sem a necessária variação de tons. Para evitar este risco seria imprescindível um desenho sincero e preciso do papel e para se chegar a ele se deveria partir de cada objetivo simples presente em cada trecho e unificá-los por meio da ação transversal:

Interpretar no palco personagens histéricos, nervosos, irrita os nervos do ator, que atuará todas as noites em um tom geral excitado, contagiando ao público com os próprios nervos abalados; endereço totalmente inexato, sem gosto, antiartístico, que não comunica alegria criativa nem ao ator nem ao público, já que desta maneira se age com força, mas o que age são os nervos enfermos do ator e não a percepção artística do personagem [...]. Atinge-se o personagem do homem nervoso, histérico, artisticamente, como qualquer personagem, não com um tom geral, mas com uma exata seleção dos objetivos, com a sua disposição, com um exato e sincero desenho do papel; realizando individualmente, neste desenho, cada simples objetivo existente na base de cada trecho, unificados pela ação transversal. Então isto será arte [...] que sempre alegra e vive; caso contrário será uma clínica...(SULERJÍTSKI apud MARKOV, 1989, p.23-24)⁸⁰

⁸⁰ “Rendere sulla scena personaggi isterici, snervati, irrita i nervi dell’attore, che reciterà tutta la sera in un tono generale eccitato, contagiando al pubblico i propri nervi scossi; indirizzo del tutto inesatto, senza gusto, antiartístico, non comunicante gioia creativa nè all’attore nè al pubblico, giacchè in questa maniera si agisce con forza, ma quello che agisce sono i nervi corrotti dell’attore e non quelli del suo eroe. Il personaggio dell’uomo snervato, isterico, si raggiunge artisticamente, come ogni personaggio, non con un tono generale, ma con un ‘esatta selezione dei compiti, con loro disposizione, con un esatto e sincero disegno della parte;; in quanto è possibile realizzare da sé, in questo disegno, ogni singolo compito esistente alla base di ogni singolo pezzo, unificati dall’azione trasversale. Allora questo sarà arte[...], che sempre rallegra e vive; in caso contrario sarà una clinica, e strappatevi la pelle per comunicare”(apud MARKOV, 1989, p.23-24)

⁸⁰ “Non perchè litigano sono cattivi, ma in quanto si riappacificano sono buoni nell’esse. Questa è la cosa più importante. Date tutto il calore che è nel vostro cuore, cercate sostegno ognuno negli occhi dell’altro, incoraggiate affettuosamente ognuno ad aprire lo spirito all’altro. Soltanto in questo modo condurrete con voi la sala. Non servono isterismi, espelleteli. Non vi appassionare agli effetti sui nervi. Andate al cuore.” (SULERJÍTSKI apud MARKOV, 1989, p.27)

Durante a preparação do espetáculo Sulerjítiski, instruindo os atores a respeito da abordagem dos personagens e da atuação desejada, ressaltava:

Não é porque brigam [os personagens] que são maus, mas quando se repacificam são bons na essência. Isto é o mais importante. Dêem todo o calor que há em vosso coração, busquem apoio uns nos olhos do outro, encorajem afetosamente a abrir o espírito ao outro. Somente deste modo conduzirão a sala convosco. Não servem histerismos. Não se apaixonem pelo efeito sobre os nervos. Dirijam-se ao coração. (SULERJÍTSKI apud MARKOV, 1989, p.27)⁸¹

O objetivo não deveria ser o de excitar exteriormente os nervos do espectador, mas sim o de chegar ao mundo espiritual. Adverte contra a intenção de agir sobre o público, já que ela conduz a uma excessiva agitação nervosa caracterizada por risos, lágrimas, gritos e respirações fortes com a intenção única de atingir os nervos do espectador. Assim o ator acaba esquecendo do porque e para que destas lágrimas e gritos:

Sobre o palco a atriz sorri, e começando a sorrir, alarga este sorriso sempre mais até fazer com que, naquele que está sentado junto a mim, entre o público, inicie a histeria, coincidindo o ritmo com a respiração e as entradas em cena da atriz... Os atores amam o próprio sorriso, as lágrimas, o próprio terror mais do que aquilo que neles se manifesta [...]; e assim o espetáculo estimula os nervos com mais força, contagia morbidamente toda a sala, mas terrivelmente, pesadamente, como uma histérica contagia outra. (SULERJÍTSKI apud MARKOV, 1989, p.24-25)⁸²

Márkov afirma que o perigo que Sulerjítiski localiza no trabalho do ator baseado no “sistema” (como estava formulado até aquele momento) deve ser entendido de modo mais amplo do que o perigo da histeria. Sulerjítiski observou

⁸² ” Sulla scena l’attrice sorride, e iniziando a sorridere, allarga questo sorriso sempre più fino ad ottenere che, a chi stia seduto accanto a me tra il pubblico, inizi l’isteria, coincidendo il ritmo con i respiri e le uscite dell’attrice...Che attori amano il proprio sorriso, le lacrime, il proprio terrore più che ciò dove in essi appare, da dove in essi, come negli artisti, nasce, e adesso lo spettacolo irrita i nervi con più forza, contagia morbosamente tutta la sala, ma terribilmente, con pesantezza, come un’ isterica contagia un’ altra”. (SULERJÍTSKI apud MARKOV, 1989, p.24-25)

que depois de trabalhar arduamente para chegar ao sentimento, os atores ainda assim não conseguiam dar-lhe vida da maneira que desejavam. Para isto seria necessário retornar à técnica interior do ator em toda a sua pureza, recordar o núcleo do papel, a ação transversal, realizar os objetivos um após o outro. Para Sulerjitski nisto consistia o trabalho criativo. Para Márkov,

Sulerjitski purificou o germe sadio da atuação do ator. Lutou no Estúdio contra a sua mortificação espiritual, contra o esclerosamento dos procedimentos habituais. Distinguia a possibilidade de agir sobre o público *com os nervos sobre os nervos e com o espírito sobre o espírito*. (1989, p.24)⁸³

Isto implicava na rejeição a qualquer espécie de clichê cênico. Um possível antídoto contra estes, segundo Sulerjitski seria a utilização de espaços pequenos, sem ribalta, nos quais o ator se defrontasse face a face com o espectador. Esta proximidade do ator com o público, que inicialmente era uma contingência relacionada ao espaço disponível para o funcionamento do estúdio, tornou-se uma característica determinante das primeiras montagens. A proximidade permitia, ou até mesmo forçava, uma atuação detalhista, que valorizava a sutileza nas relações entre os personagens e a sua aprofundada elaboração psicológica. No entanto, Díky diz:

... é lícito pensar que as próprias condições de trabalho do Estúdio conduzissem ao cameratismo, à restrição dos horizontes sociais da sua arte. Na literatura sobre o Estúdio as expressões “teatro íntimo” e “teatro ético” são uma constante. Não é este o local e momento para se julgar se estas definições são exatas, mas não se pode não notar que isto não depende do local; seria excessivamente simplista se se pudesse reconduzir a causas simplesmente organizativas e administrativas complexos problemas ideológicos. Estou profundamente convencido de que a ressonância social de um espetáculo não é determinada pelas

⁸³ “ Sulerzickij purifico il sano germe della recitazione dell’attore. Combatté nello Studio contro la sua mortificazione spirituale, contro la sclerotizzazione di procedimenti abitudinari. Distinguera la possibilità di agire sul pubblico con i” nervi sui nervi” e “con lo spirito sullo spirito”. (MARKOV, 1989, p.24)

medidas do palco sobre o qual é realizado... (in MOLLICA, 1989, p.116)⁸⁴

O Grilo na Lareira, apresentado em 1914, e dirigido por Suchkévich, foi, segundo Ripellino, o espetáculo do Primeiro Estúdio mais consoante à visão de mundo e aos ideais de Sulerjítiski. (1996, p.200) Stanislávski considerava que este espetáculo poderia ser considerado como um marco do trabalho do Estúdio, assim como *A Gaivota* o havia sido para a companhia principal do TAM. O sucesso do espetáculo firmou a fama do Estúdio e suas características, tanto no que concerne à temática abordada, quanto aos aspectos formais e à atuação, expressam de maneira clara os fundamentos do primeiro período das atividades do Estúdio. *O Grilo* apresenta o núcleo fundamental das idéias do Estúdio e de Sulerjítiski. Em relação à temática, o espetáculo ressaltava valores tais como a clemência, o compadecimento e a harmonia familiar.

Um dos elementos evidenciados nas críticas e relatos a respeito do espetáculo é a simplicidade na atuação. Para Márkov a diferença principal em relação aos espetáculos do TAM residia na maneira de atuar, caracterizada pela simplicidade, sinceridade e ingenuidade. Segundo ele, esta simplicidade impunha-se como elemento central até mesmo no processo de preparação do espetáculo. (1989, p.33) Márkov afirma que Sulerjítiski e o Estúdio refinaram os princípios de direção do TAM, livres dos detalhes naturalistas. Este processo conduziu o Estúdio a novos questionamentos éticos e estéticos.

Relatando o processo de criação do espetáculo, Stanislávski diz:

Sulerjítiski entregou todo o coração a este trabalho. Deu-lhe muitos sentimentos elevados, força espiritual, bom vocabulário, convicções acolhedoras, belos sonhos com que alimentou todos

⁸⁴ “è lecito pensare che le stesse conduzioni di lavoro dello Studio conducessero al cameratismo, ad un restringimento degli orizzonti sociali della sua arte. Nella letteratura sullo Studio le espressioni ‘teatro intimo’ e ‘teatro etico’ sono una contante. Non è questo il luogo e il momento pregiudicare quanto siano esatte queste definizioni ma si può non notare che ciò non dipende dal locale; sarebbe troppo semplice se si potesse ricondurre a cause semplicemente organizzative e amministrative complessi problemi ideologici. Sono profondamente convinto che la risonanza sociale di uno spettacolo non è determinata dalle misure della scena sulla quale viene recitato.” (DÍKY in MOLLICA, 1989, p.116)

os participantes, tornando o espetáculo inusitadamente íntimo e comovente. A peça exigia dos atores não uma interpretação comum, mas uma interpretação especialmente íntima, que tocasse diretamente o coração do espectador. (1989, p.476).

O objetivo manifesto do espetáculo, para Sulerjítiski, seria o de levar o público a uma alegria límpida.

Segundo os relatos dos atores, um dos procedimentos utilizados por Sulerjítiski nos ensaios de *O Grilo na Lareira* era o de buscar revelar o espírito do personagem aos atores fazendo pequenas demonstrações, transformando-se nos personagens e evitando assim os longos discursos. Este procedimento é verificável também em Vakhtângov, conforme se abordará na próxima parte deste capítulo.

Com *O Grilo* também se afirmava um procedimento que depois seria desenvolvido por Vakhtângov: a agudização, que consistia no destaque de alguns traços característicos do personagem. As próprias características do texto de Dickens impunham que os personagens fossem abordados com certo estranhamento, com uma dose de ironia. Márkov exemplifica este elemento com a composição paradoxal de qualidades íntimas com traços exteriores estranhos, com maneiras inexatas de expressão dos sentimentos (maneiras cômicas de chorar, bailados mecânicos, etc...). Com isto buscava-se um efeito simultâneo de comoção e riso. (1989, p.33)

O espetáculo seguinte, *O Dilúvio*, que foi dirigido por Vakhtângov, já trazia indícios de crítica ao caráter utópico das idéias de Sulerjítiski. Para Ripellino isto fica claro pela abordagem dada por Vakhtângov ao terceiro ato da peça no qual, após uma passageira união solidária causada pela ameaça de uma iminente inundação, os personagens retornam ao seu comportamento egoísta cotidiano ressaltando a hipocrisia social. Ficaria clara por meio deste ato uma posição contrária ao esforço, inspirado por Sulerjítiski, para reduzir qualquer texto ao tema da piedade e da redenção. Segundo Ripellino, Vakhtângov “mostrava com impiedade a inconsistência do teatro ético, o desesperado utopismo das aspirações de Súler”. (1996, p.202)

Segundo Márkov, Sulerjítiski e o Primeiro Estúdio tinham como guia da escolha do repertório o princípio que denominavam de *para que*, o qual Sulerjítiski traduz da seguinte maneira: “quando escolher uma peça para encenar, pergunte-se por que a realizaria”. Esta exigência esteve na base dos primeiros espetáculos do Estúdio e sua resposta residia na justificação da conduta humana mesmo em suas mais profundas quedas, o que, concretamente, gerava uma busca pelo desnudamento do homem e de seus sentimentos. No entanto, isto era acompanhado por um olhar benévolo, que tendia a individuar a bondade, os elementos positivos e solidários da natureza humana mesmo nas condutas mais distanciadas deste modelo. (MARKOV, 1989, p.27)

Em uma entrevista de 1915, Sulerjítiski afirma esta busca pelo humano no homem como elemento central do seu trabalho com o Estúdio:

A guerra com particular agudeza enfatiza imediatas tarefas da arte. Coloca-se cada vez com maior insistência o objetivo de unir todos os esforços para a realização do objetivo fundamental da arte: despertar no homem o humano.

Este princípio guia todo o trabalho do Estúdio.

Na pesquisa das formas a atenção principal dos diretores do Estúdio é dirigida à expressão da idéia. Neste ano, como no passado, na escolha das peças, na encenação e nos ensaios, tratamos de encontrar e sustentar tudo aquilo que une o homem, que fala daquela humanidade que descende do princípio divino no homem. (SULERJÍTISKI apud MOLLICA, 1989, p.190)⁸⁵

Justamente este conjunto de idéias e atitudes é que parece conduzir o trabalho de Sulerjítiski a voltar-se para a educação do ator. Ele não pesquisa de maneira aprofundada questões formais ligadas à estruturação do espetáculo. Mais do que um encenador, Sulerjítiski era um pedagogo. Sua atenção estava voltada aos processos de formação dos atores, à pesquisa e à sistematização de

⁸⁵ “La guerra con particolare acutezza preme sugli immediati compiti dell’arte. Si pone sempre più insistente il compito di unire tutti gli sforzi per la realizzazione del compito dell’arte: destare nell’uomo l’umano. Questo principio guida tutti i lavori dello Studio. Nella ricerca della forma l’attenzione principale dei registi dello Studio è diretta all’espressione dell’idea. In quest’anno, come nel passato, nella scelta della pièce, nella messa in scena e nelle prove, abbiamo cercato di trovare e dal principio divino nell’uomo.” (SULERJÍTISKI apud MOLLICA, 1989: p. 190)

princípios e procedimentos que pudessem conduzir o ator a essa essencialidade acima abordada. A experimentação no Primeiro Estúdio concentrava-se totalmente na atuação. Como já citado, Sulerjitski e Stanislávski não voltaram a experimentação do Estúdio às buscas formais dominantes na época, mas sim a desvendar os processos criativos do ator visando a sua posterior sistematização pedagógica⁸⁶.

Os relatos a respeito dos espetáculos nos remetem a um estilo de atuação caracterizado pela sutileza e pelo detalhismo. O espaço do Estúdio facilitava que os menores detalhes das ações dos atores fossem percebidos pelos espectadores, permitindo o que Márkov denomina de *interpretação de câmara*, caracterizada por uma gestualidade que tendia à contenção. Márkov diz: “No centro da arte técnica dos atores do Primeiro Estúdio estava a expressividade do olhar, a eloquência das mãos, as imperceptíveis transformações da encenação, que deviam testemunhar as ligações entre os personagens sobre a cena”.(1989, p.29)⁸⁷. Contudo, segundo alguns autores, dentre eles, Ripellino, isto teria resultado numa atuação excessivamente interiorizada.

Ao tentar definir o estilo dessas encenações, Márkov caracteriza-o como *psicologismo extremo*, afirmando que elas não poderiam ser adequadamente compreendidas na perspectiva do naturalismo. Para isto, ele se apóia na contenção da gestualidade, na valorização do olhar e no papel que era dado a estes de mostrar as relações profundas entre os personagens, suas ligações e sua interioridade. Outra característica dos espetáculos do Primeiro Estúdio que justificaria a classificação citada seria o uso particular da linguagem falada. As falas eram trabalhadas de maneira a gerar rompimentos no significado e na estrutura das frases com o objetivo de tornar manifesta a ambigüidade da palavra. Márkov diz: “... nas primeiras encenações do Estúdio se revelava o

⁸⁶ Isto se evidencia nos objetivos formulados pelo Primeiro Estúdio, tais como foram expostos no relato de Márkov citado no segundo capítulo deste trabalho.

⁸⁷ “Al centro dell’arte técnica dell’attore, il Primo studio pose l’espressività dello sguardo, l’eloquenza delle mani, l’impercettibile trasformazione della messa in scena, che doveva testimoniare di quei legami che si tendevano tra i personaggi sulla scena.” (MARKOV, 1989, p.29)

significado no insignificante e constantemente retornava-se ao tema fundamental da justificação do homem. Era claro o desejo de ver em cada palavra não o seu sentido lógico, mas o seu significado psicológico”. (1989, p.30)⁸⁸

Segundo o autor, nestas encenações unia-se a busca por uma extrema naturalidade na atuação a um anseio por sondar as profundezas psicológicas dos indivíduos, por uma corajosa e livre análise das qualidades espirituais do homem. Este olhar livre e corajoso sobre as quedas humanas foi uma das características que Sulerjítiski se esforçou em imprimir nos trabalhos do Estúdio. Introjetava nos atores esta corajosa determinação à criatividade quando obrigados a se defrontar com os fundamentos dos sentimentos líricos e emotivos, com os contrastes e tormentos espirituais. (MARKOV, 1989, p.34)

Contudo, Márkov ressalta a impossibilidade de se compreender adequadamente a produção e o pensamento de Sulerjítiski dentro da circunscrição do naturalismo psicológico:

Devemos recordar que ele levou o Estúdio a uma elevada, corajosa e severa disposição ao livre e audaz trabalho criativo. Recordemos também que ele foi o mais próximo colaborador de Stanislávski na realização das encenações “rebeldes” ao Teatro de Arte: *O Drama da Vida; A Vida do Homem e Hamlet...* (MARKOV, 1989, p.34)

É difícil caracterizar claramente a atuação dos atores do Primeiro Estúdio nestes espetáculos realizados durante o período em que suas atividades foram guiadas por Sulerjítiski. O que se pode afirmar, com base em críticas da época e nos relatos dos participantes das experimentações é que a ação tendia à simplicidade e à essencialidade e que a exigência central era a de que os atores fossem totalmente honestos na exposição de sua interioridade. Márkov relata:

⁸⁸ “[...] nelle prime messe in scena lo Studio rivelava “il significato nell’insignificante” e costantemente ritornava al tema fondamentale della giustificazione dell’uomo. Era chiaro il desiderio di vedere in ogni parola non il suo sentimento logico, ma il suo significato psicologico.” (MARKOV, 1989, p.30)

...não há dúvida de que os princípios do psicologismo foram refinados e conduzidos a uma extrema e clara precisão. Contemporaneamente, graças à própria forma do palco – a ausência do palco determinava a sutileza da comunicação [...] Os atores buscavam transmitir o próprio conteúdo interior com meios simples e precisos. [...] O profundo sentimento do “trágico” característico do ator, foi transferido no Estúdio para o plano específico da estrutura do papel: os movimentos reduzidos ao mínimo; olhares vazios e aterrorizados lançados ao público; gestos lentos e plásticos: clareza da entonação e imperceptíveis sussurros da voz; parecia que o Primeiro Estúdio se estruturava como um teatro da percepção interior e imobilidade, já que o movimento e o gesto apareciam somente na medida de sua estrita necessidade. A interpretação era envolta por um sentido de valor e importância daquilo que acontecia... (MARKOV, 1989, p.57-58)⁸⁹

O perigo evidente aqui, e que não deixou de ser percebido por Sulerjitski, era o de que estes elementos se transformassem em novos clichês e afetações. Daí, a extremada atenção que dava à pedagogia, o retorno constante aos processos de formação do ator, de construção do seu saber fazer.

A influência de Sulerjitski sobre estes espetáculos é caracterizada de duas formas, simultaneamente: tangencial, pois a responsabilidade pela encenação era dos alunos do estúdio; e determinante, pois a concepção do espetáculo não pode ser desvinculada dos processos pedagógicos por ele desenvolvidos. Sua inquietação parece se dirigir à redução de todo detalhismo exterior em busca de uma essencialidade teatral sustentada pela sinceridade do ator. Refinando e buscando sistematizar os princípios da educação do ator, ele cria possibilidades para o estabelecimento de um fazer teatral diferenciado.

⁸⁹ “...è indubbio che i principi dello psicologismo erano raffinati e condotti fino ad un'estrema e chiara precisione. Contemporaneamente, grazie alla stessa forma della scena – l'assenza del palco predeterminava la sottigliezza della comunicazione [...] Gli attori imparavano a trasmettere il proprio contenuto con mezzi semplici e precisi. [...] il profondo sentimento del 'tragico', proprio dell'attore, fu trasferito allo Studio sul piano specifico della parte: i movimenti ridotti al minimo, sguardi vacui e atterriti lanciati al pubblico; gesti lenti e plastici; chiarezza dell'intonazione e impercettibili sussulti della voce; talvolta sembrava che al Primo studio si costruisse un teatro dalle percezioni interiori e immobili, in quanto movimenti e gesti apparivano qui soltanto in misura della loro stretta necessità. L'interpretazione era avvolta da un sentimento di valore e importanza di ciò che accadeva.” (MARKOV, 1989, p.57-58)

Em linhas gerais, no trabalho com os atores delinearam-se princípios da pedagogia de Sulerjítiski, que se formulava, gradativamente dentro do Estúdio, em confluência e pertinência à proposta inicial de Stanislávski.

Resumindo, Sulerjítiski pode ser visto como um estudioso e pedagogo da arte, que se negou a teorizações fúteis e classificações estanques (tais como: naturalismo, impressionismo, realismo); como um resistente à fixação de algo que se apresentava como processo (pesquisa prática ainda não sistematizada plenamente). Talvez possamos apontar a experiência de Sulerjítiski e Stanislávski, com o Primeiro Estúdio como seminal para a visão de técnica que seria estabelecida posteriormente, tomando parte fecunda na tradição teatral do século XX.

No entanto, por vários fatores, reconstruir os processos pedagógicos utilizados por Sulerjítiski torna-se tarefa árdua. A historiografia teatral soviética relegou-o ao obscurantismo por muitos anos e, mesmo depois da publicação de relatos dos participantes do processo, esta reconstrução ainda parece ser incompleta, insuficiente. Daí o interesse desta parte do presente estudo em buscar a apreensão e a observação de pistas deixadas na biografia, relatos e comentários encontrados acerca de princípios gerais de seu trabalho prático, visando uma aproximação de sua pedagogia, bem como de modos pelos quais esta pedagogia vem oferecer contribuições ao “sistema” de Stanislávski.

4.1.3- Pedagogia

Para dar continuidade, uma outra leitura pode ser feita nos relatos e comentários buscando localizar aspectos de sua pedagogia na relação com os atores e no modo como concebe a relação com o público.

Estas observações encontram sua base nos testemunhos a respeito da atuação de Sulerjítiski como pedagogo. Seria ingênuo considerá-lo como um mero divulgador de um conhecimento produzido solitariamente por Stanislávski. Ao

experimentar pedagogicamente elementos que naquele momento eram ainda inquietações e tentativas de descoberta de caminhos concretos, Sulerjítiski torna-se um ativo criador de um novo fazer teatral e contamina-o, de uma maneira como somente alguém com vasta vivência extrateatral poderia propor.

Stanislávski disse sobre ele:

Súler foi um bom pedagogo. Ele melhor do que eu soube explicar aquilo que me sugeria a minha experiência artística. Súler amava os jovens e ele também era espiritualmente jovem. Sabia discutir com os alunos sem assustá-los com aquelas sabedorias científicas tão perigosas na arte. Isto fazia dele um ótimo guia do chamado “sistema”; ele propiciou a um pequeno grupo de alunos de crescer com novos princípios de treinamento. Este grupo confluía no núcleo do Primeiro Estúdio [...] Súler foi um educador da juventude. [...] E eu afirmo que o estúdio e o Teatro de Arte devem muito à influência moral, ética e artística de Súler. (apud MARKOV, 1989, p.21)⁹⁰

A prática pedagógica de Sulerjítiski é indissociável de sua obstinação pela justificação ética do fazer teatral. Isto se evidencia pelos próprios relatos dos participantes do Estúdio. Neles fica mais clara a exigência por uma modificação da atitude do ator em relação ao seu ofício e por uma conseqüente conscientização de sua relevância do que a descrição exata dos procedimentos adotados. No período inicial a orientação dada por Sulerjítiski determinava o funcionamento do Estúdio em sua totalidade e os atores se submetiam totalmente a ela. Para compreender adequadamente este estabelecimento da figura de Sulerjítiski como mestre e guia dos estudantes ali reunidos é necessário remeter à diferenciação de Tolstói entre autoridade e influência moral: “O homem que sofre a influência moral age segundo a sua vontade. Enquanto que o poder, no sentido ordinário da

⁹⁰ “Suler fu un buon pedagogo. Egli meglio di me seppe spiegare quello che mi suggeriva la mia esperienza artistica. Suler amava i giovani ed egli stesso era spiritualmente giovane. Sapeva discorrere con gli allievi senza spaventarli con quelle saggezze scientifiche così pericolose nell’arte. Questo faceva di lui un ‘ottima guida del cosiddetto ‘sistema’; egli permise ad un piccolo gruppo di allievi di crescere con nuovi principi d’allenamento. Questo gruppo confluì nel nucleo del Primer Studio...”; e ancora “Suler, più di questo non conoscendo, fu un educatore della gioventù. Questo ruolo stava in lui oîù del suo sangue e dei suoi nervi. E io affermo che lo studio e il Teatro d’arte devono molto all’influenza morale, etica e artistica de Suler.” (STANISLASKI apud MARKOV, 1989, p:21)

palavra, é um meio de forçar o homem a agir contrariamente a seus desejos”. (TOLSTÓI in ZWEIG, 1961, p.93). Sulerjítiski não impunha esta modificação da relação do ator com sua arte por meio de um código disciplinar rígido e impessoal, pelo contrário, impunha-a personificando-a. Era um “mestre da vida” e disto se nutria para expandir os limites da compreensão da atividade teatral.

A prática pedagógica de Sulerjítiski centrou-se no aprofundamento dos elementos do “sistema”, tais como ele e Stanislávski os formulavam na época, dando destaque ao conhecimento do núcleo do papel e da ação transversal.

Sulerjítiski compreendia o processo de formação do ator numa perspectiva bastante ampla que tendia a ultrapassar os limites da assimilação de técnicas, buscando fazer com que o ator ressignificasse sua relação com seu universo. Nesta perspectiva o “sistema” era visto como um dos numerosos instrumentos que deveriam ser colocados em movimento no processo de treinamento do ator. Sulerjítiski diz:

... há um único meio para ajudar quem é pouco talentoso a se tornar um bom ator, um ator que trabalhe na raiz da arte, para tornar-se um verdadeiro artista e não um ostentador das próprias qualidades e capacidades. Está em encontrar o meio de elevar o olhar sobre a vida e a atitude em relação a esta, desenvolver um interesse mais amplo pela filosofia, a moral, os problemas sociais; trabalhar sobre a intuição em todos os campos do espírito humano e da natureza... (apud MARKOV, 1989, p.21)⁹¹

No entanto, o “sistema” teria uma importância destacada dentre estes elementos já que poderia ser eficaz também como gerador, ou catalisador desta mudança de olhar. Um eficaz instrumento de descoberta do humano.

Ainda que Sulerjítiski não chegue a formulá-la explicitamente, é visível em seus escritos e nos depoimentos sobre o seu trabalho, a noção da indissociabilidade entre a técnica e a individualidade do ator. Talvez possamos

⁹¹ “...c’è un unico mezzo, per aiutare chi è poco dotato, a diventare un buon attore, un attore che lavori alle radici dell’arte, , per diventare veri artisti, e non ostentatori di proprie qualità e capacità. Sta nel trovare il mezzo di elevare lo sguardo sulla vita e l’atteggiamento verso di essa, sviluppare un più vasto interesse verso la filosofia, la morale, i problemi sociali, lavorare sull’intuito in tutti i campi dello spirito umano e dalla natura...” (SULERJÍTSKI apud MARKOV, 1989, p.21)

localizar aqui o germe da afirmação da necessidade de personalização dos procedimentos técnicos que seria afirmada posteriormente pelos grandes pedagogos teatrais da segunda metade do século XX. Márkov afirma: “para Sulerjitski os modos técnicos de interpretação estavam estreitamente ligados com aquilo de fundamental que existia na essência da criatividade do ator”.(1989, p.22)⁹²

Contrariando a parcela da historiografia que critica a atividade de Sulerjitski por isolar o ator-aprendiz da realidade circundante é possível afirmar que o que o diferencia na sua época e o mantém como uma figura de relevância atualmente é justamente a sua tendência a pensar os processos de formação de maneira integrada, sem desvinculá-los da experiência e da concepção de mundo do indivíduo. Para Márkov,

Sulerjitski queria penetrar nas fontes da criatividade, queria encontrar o germe da genuína criatividade, porque era profundamente sincero. Era este seu principal preceito ao ator para a afirmação da “disposição à criatividade”. No “sistema” se fala muito da fé do ator no significado e na realidade daquilo que faz em cena. Sulerjitski ensinou aos atores reunidos no Primeiro Estúdio a crer, mas ampliando esta fé além dos limites do simples ensinamento cênico: ensinou a crer na vida. (1989, p.22)⁹³

Como já citado anteriormente, Sulerjitski foi um grande defensor das propostas de Stanislávski na época em que a validade destas ainda era fortemente questionada. Um dos principais objetos dos questionamentos que eram lançados sobre o “sistema” era a excessiva intelectualização que ele traria à atuação. Sobre este assunto Sulerjitski diz:

⁹² “Per Sulerzickij i modi tecnici d’interpretazione erano strettamente legati con que di fondamentale giaceva nell’essenza della creatività dell’attore” (MARKOV, 1989, p.22)

⁹³ “Sulerzickij voleva penetrare alle fonti della creatività, voleva trovare il germe della genuina creatività perché era profondamente sincero. Era questo il suo primo precetto all’attore per l’affermazione della ‘disposizione alla creatività’. Nel ‘sistema’ si parla molto intorno alla fede dell’attore nel significato e nella realtà di quello che fa in scena. Sulerzickij insegnò agli attori riuniti nel Primo studio a credere, ma ampliando questa fede al di là dei limiti del semplice insegnamento scenico: insegnò a credere nella vita.” (MARKOV, 1989, p.22)

Certamente tudo o que é possível deve ser realizado intuitivamente, mas nem tudo é fornecido na mesma medida pela intuição e, por outro lado, é possível em grande parte excitá-la e sacudí-la através do intelecto [...] Em toda a minha vida sempre odiei o intelecto quando se coloca como patrão, mas como servidor é ótimo, e é necessário saber utilizá-lo. (appud MARKOV, 1989, p.22)⁹⁴

Para sustentar sua afirmação Sulerjítiski cita A. Tchékhev que afirmava que quem diz que o intelecto domina ou se sobrepõe ao talento na verdade não possui nem inteligência nem talento. Ele reconhece o papel prejudicial do intelecto quando este se coloca como um causador de uma crítica paralisante do ator sobre si mesmo, quando se torna gerador de um ceticismo. Considerava esta postura de crítica irônica e mordaz uma das mais destrutivas do ator em relação ao seu próprio trabalho: “Este gênero de intelecto é muito perigoso em nós, porque estimula os piores instintos, a dissolutez, a irreverência, o individualismo egoísta”. (MARKOV, 1989, p.22)⁹⁵

A função da crítica em relação ao trabalho do ator é um ponto ao qual Sulerjítiski dedica parte importante de sua reflexão. Em um interessante artigo intitulado *A quem servem os críticos teatrais?*, escrito em 1915 e ainda surpreendentemente atual, afirma que o crítico deveria atuar como último *espelho* do ator, dando-lhe a possibilidade de conhecer-se melhor e de, assim, poder continuar a aperfeiçoar-se. Para ele este *espelho* era um elemento imprescindível em todas as fases do trabalho do ator, já que seu material de trabalho é sua própria individualidade, seu próprio *espírito*, “tudo aquilo que um homem não pode ver em si mesmo senão através deste espelho preciso, fiel, imparcial e necessariamente benévolo”. (SULERJÍTSKI in MOLLICA, 1989, p.104)⁹⁶ Nos

⁹⁴ “Certamente, tutto cio che è possibile deve essere realizzato intuitivamente, ma non tutto nela medesima misura è fornito dall’intuizione e, inoltre, essa stessa in notevole misura è possibile eccitrala e scuoterla attraverso l’intelletto [...] Io, in tutta la mia vita, ho sempre odiato l’intelletto quando si pone da padrone, ma come servitore è ottimo, e bisogna saperlo utilizzare” (MARKOV, 1989, p.22)

⁹⁵ “Questo genere d’intelletto è molto pericoloso in noi, perche stimola peggiorri istinti, la dissolutezza, l’irriverenza, l’individualismo egoísta” (MARKOV, 1989, p.22)

⁹⁶ “[...] tutto quello che um uomo non può vedere in se stesso se non attraverso questo specchio preciso, fedele, imparziale e necessariamente benévolo” (SULERJÍTSKI in MOLLICA, 1989, p. 104)

momentos iniciais do processo esta função deveria ser encarnada pelo companheiro de cena, nos sucessivos pelo diretor e, finalmente, após a estréia do espetáculo, pela crítica e pelo público. Estes últimos seriam imprescindíveis no processo de aperfeiçoamento do ator, já que este é um artista que cria em “solidão pública”. (MARKOV, 1989, p.20)

Esta metáfora de Sulerjitski que nos apresenta o diretor como espelho do ator é esclarecedora a respeito de sua atividade pedagógica e do seu papel na construção dos espetáculos apresentados pelo Estúdio na época. Sulerjitski diz:

O diretor é o melhor, e necessário, amigo do ator; ou pelo menos deveria sê-lo. E quanto mais agudo, talentoso e preciso for o diretor como espelho do ator, tanto mais será útil e necessário para ele. Todo o mérito do diretor não está em ensinar ao ator, mas em dar ao ator a capacidade de se ver, de compreender o próprio “eu”. O ator aprenderá com o próprio talento, dado-lhe por Deus. Toda a arte do diretor está em mostrar ao ator, como um espelho, a sua imagem quando segue as indicações do próprio talento, quando, enganado pelas próprias deficiências, cai nos procedimentos da trivial rotina cênica, cai em poder dos clichês e de criador livre se torna copiador profissional, vendendo o espírito e o corpo para a diversão da multidão. (in MOLLICA, 1989, p.104)⁹⁷

Para Sulerjitski, o diretor-pedagogo tem, portanto, a fundamental função de indicar ao ator os momentos em que seu processo criativo é dominado pelos clichês e procedimentos teatrais padronizados. Sulerjitski considerava estes momentos extremamente perigosos. Afirmava que cada pequeno momento em que o ator se abandona a eles faz com que progressivamente eles se estabeleçam e se arraiguem no seu trabalho. Daí a importância e a necessidade

⁹⁷ “il regista è l’amico migliore, e necessario, dell’attore; o almeno tale dovrebbe essere. E quanto il regista sarà più acuto, ricco di talento e preciso come specchio dell’attore, tanto sarà per lui più utile e necessario. Tutto il merito del regista non sta nell’insegnare all’attore, ma nel dare all’attore la capacità di vedersi, di comprendere il proprio ‘io’. L’attore imparerà dal proprio talento, datogli da Dio. Tutta l’arte del regista sta invece nel mostrare all’attore, come uno specchio, la sua immagine quando segue le indicazioni del proprio talento, quando, ingannato dalle proprie deficienze, cade nei procedimenti della triviale routine scenica, cade in potere degli stampi e da libero creatore diviene professionista ripetitore, vendendo lo spirito e il corpo per il divertimento della folla.” (SULERJITSKI in MOLLICA, 1989, p.104)

desta função de espelho exercida por diferentes pessoas durante as diferentes fases do processo.

O contato com o público também é colocado por Sulerjitski como parte fundamental do aprendizado do ator. O público teria a função de ser o último espelho para o ator. Com diferentes composições de públicos e com suas reações o ator aprende a dominar o seu ofício. Sulerjitski diz:

... Por meio de uma série de ensaios com diversas composições de público na sala, o ator enfim amadurece uma clara compreensão de si e pode concluir o seu trabalho [...] Assim, trabalhando dia após dia, o ator cresce, desenvolve-se, educando a si mesmo e ao público por toda a vida. (in MOLLICA, 1989, p.106)⁹⁸

Sulerjitski exige que este olhar seja simultaneamente objetivo e respeitoso, benévolo. Ele diz:

... Mesmo que seja um ator ruim, no minuto da criação ele abre diante dos homens o próprio espírito no seu melhor aspecto, confiadamente deixa entrar um homem estranho dividindo com ele tudo o que de melhor há nele. Mesmo que todo o seu melhor seja pouco interessante, ruim, sem habilidade, em todo caso, para um abrir-se tão sincero, ele possui todo o direito de que aqueles em frente aos quais faz isto, não o ofendam com sua desatenção... (in MOLLICA, 1989, p.108)⁹⁹

A atividade pedagógica baseada no “sistema” não poderia, portanto, tornar-se um instrumento de massificação, de produção de uma nova série de clichês cênicos. Para Sulerjitski ela se apresentava como uma possibilidade de auxiliar pessoas dispostas a se empenhar integralmente em seu ofício a

⁹⁸ “Attraverso una serie di prove con diverse composizioni del pubblico in sala, l’attore infine matura una chiara comprensione di se e può concludere il suo lavoro [...] Così, lavorando giorno dopo giorno, l’attore cresce, si sviluppa, educando sé e il pubblico per tutta la vita.” (SULERJITSKI in MOLLICA, 1989, p. 106)

⁹⁹ “Per quanto sia un cattivo attore, nel minuto della creazione egli apre davanti agli uomini il proprio spirito nel suo aspetto migliore, fiduciosamente vi lascia entrare un uomo estraneo dividendo con lui tutto ciò che di meglio vi è in esso. Ammettendo che tutto il suo meglio sia poco interessante, cattivo, senza abilità, ma, in ogni caso, per un aprirsi così fiducioso, egli possiede tutto il diritto che coloro davanti ai quali fa questo, non lo offendano con la propria disattenzione [...]” (SULERJITSKI in MOLLICA, 1989, p.108)

produzirem um mergulho em sua própria individualidade, em busca de materiais orgânicos o suficiente para provocarem uma poderosa e transformadora experiência do humano.

Neste sentido, M. Tchékhev diz:

Ele conhecia outro segredo. Que reside na clara compreensão de que dirigir significa servir e não exigir serviço. A sua autoridade artística era tão forte quanto a moral. A sua influência artística penetrou em todas as encenações do Estúdio, mesmo naquelas não realizadas por ele. (in MOLLICA, 1989, p.111)¹⁰⁰

Desenvolver a disciplina, a vontade e a consciência da importância do momento em que atua eram, na visão de Sulerjitski, elementos básicos para que o ator pudesse entrar em cena. Comparava o ator a um cirurgião, que deve ter pleno conhecimento de suas atribuições e uma presença integral na realização de sua tarefa. (MOLLICA, 1989, p.163)

Segundo Serafima Bírman, atriz do Estúdio, ele evitava a demonstração de como determinada cena ou papel deveria ser feita. Preferia buscar os caminhos que tornassem possível o estabelecimento de um processo criativo autônomo. Assim como Stanislávski, via o “sistema” como um caminho para ativar e desenvolver a capacidade criativa do ator.

Relatando a chegada de Sulerjitski na escola de Adáchev, Bírman diz:

... Um belo dia apareceu na escola um desconhecido, um homem de baixa estatura com uma jaqueta azul [...]. Trabalhava somente com poucos alunos e separadamente. O acesso às suas exercitações era difícil, e todos queríamos participar delas [...]. As aulas do novo professor me fascinaram. Sulerjitski não era um ator famoso como Katchálov ou Leonidov. Ele não podia ser tão brilhante quanto eles em *mostrar* aos alunos esta ou aquela passagem do papel, mas sabia melhor do que eles esclarecê-lo.

¹⁰⁰ “Egli conosceva ancora un segreto. Questo si racchiude nella chiara comprensione che dirigere significa servire e non esigere servizi. La sua autorità artistica era forte come quella morale. La sua influenza artistica penetrò in tutte le messe in scena dello Studio, anche si messe in scena proprie non ne realizzò”. (TCHEKOV in MOLLICA, 1989, p.111)

Sabia tocar “as molas da natureza criativa” do aluno.... (apud MOLLICA, 1989, p.153)¹⁰¹

Afirma que os exercícios com Sulerjitski eram extraordinariamente interessantes, pois davam ao aluno a possibilidade de acreditar em si mesmo como criador. Ele não ensinava ao aluno a interpretar o papel, mas sim a desenvolver a consciência de suas próprias possibilidades artísticas.

Neste ponto, relembra-se que Sulerjitski foi propositalmente apagado da historiografia teatral oficial soviética durante décadas. As referências a respeito dos procedimentos por ele utilizados derivam das memórias dos atores participantes, que começaram a ser publicadas no final da década de 30 e do material de seus arquivos compilado e publicado em 70. Mollica afirma que não é possível compreender, a partir do material publicado, como se dava exatamente a relação pedagógica:

Os termos precisos da relação ensino/aprendizagem entre Sulerjitski, Vakhtangov e os alunos presentes nas exercícios não são possíveis de serem recuperados nos materiais publicados. [...] É possível saber quais personagens, e como, interpretaram Vakhtangov e Bírman, Deikun e Petrov naquelas esquetes e vaudevilles, mas dos exercícios de Súler “segundo o sistema” só permanece a sensação de que qualquer coisa de importante estivesse se apresentando frente à experiência deles, pouco compreensível, mas que implicava em uma quantidade e qualidade de energia superiores em relação ao trabalho comum. O sistema de Stanislávski mantinha seu fecundo status de direção de busca de uma nova profissionalidade do ator. (MOLLICA, 1989, p.154)¹⁰²

¹⁰¹ “Un bel giorno alla scuola apparve uno sconosciuto, un uomo di bassa statura con una giubba azzurra [...]. Lavorava solo con pochi allievi e separatamente. L’accesso alle sue esercitazioni era difficile, e tutti volevamo ‘penetrarvi’ [...]. Le lezione del nuovo insegnante mi affascinarono. Sulerzickij non era un attore famoso come Kacalov o Leonidov. Egli non poteva essere brillante come loro nel *mostrare* agli allieve questo o quell’altro momento del ruolo, ma meglio di loro sapeva *chiarirlo*. Sapeva toccare ‘le molle della natura creativa’ degli allievi. “ (BIRMAN apud MOLLICA, 1989, p.153)

¹⁰² “I termini precisi del rapporto insegnamento/apprendimento tra Sulerzickij, Vachtangov e gli allievi presenti alle esercitazioni non è possibile recuperarli nei materiali pubblicati. È possibile sapere quali personaggio, e come, interpretarono Vachtangov e la Birman, Dejkun e Petrov in questi vaudeville e scenette, ma delle esercitazioni di Suler’s secondo il sistema’ rimane solo la sensazione che qualcosa d’importante si stesse presentando davanti alla loro esperienza, poco comprensibile, ma che comunque implicava una quantità

O que se pode observar é que Sulerjítiski colocava a “disposição à criatividade” como primeiro requisito no processo de formação do ator. Embasados nela se desenvolvem os demais elementos do “sistema”. Trata-se de uma disponibilidade para o trabalho criativo que depende inteiramente do indivíduo; que não pode ser ensinada, mas no máximo estimulada e que é absolutamente fundamental, já que, segundo Sulerjítiski, é sobre ela que se desenvolvem os elementos técnicos da atuação.

Junto com os alunos, Sulerjítiski pesquisava e estruturava exercícios que pudessem auxiliar no estabelecimento da *condição criativa*. L. I. Deikun, atriz participante das pesquisas do Estúdio, diz: “Naquela época o sistema ainda estava em estado embrionário. Fazíamos pesquisas, ensaios, criávamos uma série de exercícios, estudos, que ajudavam a avizinhar-se da criatividade consciente, ajudavam o ator a ser orgânico em cena”. (apud MOLLICA, 1989, p.154)¹⁰³

Relaxamento, concentração e ingenuidade seriam, para Sulerjítiski, os três pontos básicos dos quais o ator deveria partir. Segundo Colomba, Sulerjítiski utilizava-se de técnicas da yoga para demonstrar a relação entre controle da respiração e tensão do corpo. Trabalhava detidamente sobre a atenção, exigindo que o ator tivesse sob seu raio de atenção todos os objetos da cena e que tivesse a capacidade de alargar ou restringir este círculo de atenção. Buscando reestabelecer a ingênua capacidade artística que observava nas crianças e nos povos primitivos utilizava-se também de jogos infantis e da imitação de animais¹⁰⁴.

O ator deveria identificar-se com o personagem a ponto de poder improvisar coerentemente sem seguir o texto. A improvisação adquiria uma

e una qualità d'energia superiore rispetto al lavoro ordinario. Il sistema de Stanislavskij manteneva il suo fecondo satatus di direzione di ricerca verso una nuova professionalità dell'attore.” (MOLLICA, 1989, p.154)

¹⁰³ “A quel tempo il sistema era ancora in stato embrionale. Si facevano ricerche, prove, si creavano una serie di esercizi, che aiutavano ad avvicinarsi alla creatività cosciente, aiutavano l'attore ad essere organico in scena”. (MOLLICA, 1989, p.154)

¹⁰⁴ Colomba se refere ao trabalho realizado por Sulerjítiski com os atores na montagem de *Um Mês no Campo*, dirigida por Stanislávski em 1909 em sua primeira tentativa de aplicação do “sistema”. Não se trata, portanto, de um espetáculo do Primeiro Estúdio, mas é lícito supor a continuidade de alguns desses procedimentos.

importância até então inédita. Ela é um dos elementos de base da pesquisa desenvolvida por Stanislávski, Sulerjítiski e pelos alunos no Primeiro Estúdio. (COLOMBA, 2001, p.1036)

Górki entusiasmou-se com as experiências com improvisações realizadas no Estúdio. Vislumbrou nelas a possibilidade de renovar também os processos de criação dramaturgica. Chegou a propor a Stanislávski um processo de criação centrado nas improvisações dos atores e que, posteriormente, seria organizado dramaturgicamente por ele. Embora Stanislávski tenha se interessado pelo projeto ele não chegou a ser concretizado. Num texto enviado a Górki em 1913 Sulerjítiski relata o trabalho com improvisações realizado no Estúdio:

Eu dou os temas de acordo com aquilo que se quer atingir com o aluno: concentração, temperamento, capacidade de interagir com o partner, capacidade de influir de um modo ou de outro sobre um objetivo preciso, etc. [...] Eventualmente, quando a fantasia não me auxilia com um tema, apresento um conto ou um episódio de um conto, e os alunos com suas palavras atuam sobre esta linha, mas sempre apoiando-se no tema e não nos personagens. (in MOLLICA, 1989, p.168)¹⁰⁵

Sulerjítiski também trabalhou em colaboração com A. N. Tolstói, que elaborava *canevas* para serem utilizados em exercícios no Estúdio. Os atores elaboravam os detalhes e o texto utilizando materiais de suas observações e de sua imaginação (a capacidade de observar e de recordar de fatos e de pessoas era uma das habilidades que Sulerjítiski tentava desenvolver em seus alunos)¹⁰⁶. O autor realizaria um trabalho de aperfeiçoamento do material criado pelos atores, num processo com nítida inspiração na *Commedia Dell'arte*.

¹⁰⁵ Io do i temi in relazione a quello che si vuole raggiungere con l'allievo: concentrazione, temperamento, capacita di interagire col partner, capacita di influire in un modo o in un altro su un preciso obiettivo ecc.[...]Talvolta, quando la fantasia non mi aiuta con un tema, presento un racconto o un episodio di un racconto, e gli allievi con le loro parole recitano su questa traccia, ma nuovamente rispunta il tema e non i personaggi. (SULERJITSKI in MOLLICA, 1989, p.168)

¹⁰⁶ Em seu relato das atividades conduzidas por Sulerjítiski, Guiatzíntova descreve a realização de exercícios voltados a desenvolver a capacidade de observação. Sulerjítiski pedia que os atores relatassem detalhadamente acontecimentos e impressões de seu cotidiano (por exemplo, pessoas observadas na rua). Em alguns casos, as narrativas tornavam-se temas para estudos cênicos improvisados. O relato de Guiatzíntova é transcrito em (MOLLICA, 1989)

Em um texto de 1913 no qual aborda este trabalho com improvisação realizado no Estúdio, Stanislávski afirma que não buscavam um renascimento da *Commedia Dell'Arte*, mas sim a utilização de alguns princípios dela na estruturação de seus procedimentos pedagógicos. Para ele o objetivo principal seria “a elaboração dos processos ‘emotivos’ [perezivanie] nas improvisações”. Revelando sua aproximação às idéias formuladas no projeto com Górkí, Stanislávski diz: “... a improvisação, a meu ver, possui um grande significado para o ator e para o autor. [...] No processo de uma recíproca troca criativa entre o ator e o autor reside a idéia dos exercícios, no Estúdio, sobre improvisações”. (1989, p.175)

Segundo Colomba, pela primeira vez no Teatro de Arte a função criativa é tirada do autor e do diretor e confiada ao ator. Para ele, a busca de Sulerjítiski no Estúdio “... é voltada sobretudo a ajudar o ator a alcançar um nível profissional constante, o mais alto possível; e a encontrar em sua própria interioridade a energia para renovar-se a cada apresentação, utilizando meios espirituais de efeito seguro”. (2001, p.1037)¹⁰⁷

Outro elemento central na pedagogia de Sulerjítiski é o esforço para gerar no ator-aprendiz a consciência da relevância e da dignidade do seu ofício. Como já citado, Sulerjítiski não dissociava o processo de aperfeiçoamento humano do profissional. Esta indissociabilidade, aliás, pode ser considerada como um dos fundamentos dos seus procedimentos pedagógicos. Guiatzintova, citando falas de Sulerjítiski aos participantes do Estúdio, diz:

O homem e o ator em uma única pessoa devem possuir a mesma dignidade; o teatro não é um escritório, mas uma casa a qual cada um leva o melhor de si: estas considerações não eram para Leopold Antônovich frases usuais, mas o sentido de toda a sua atividade. Não quero afirmar que sob a sua influência todos nós nos tornamos irrepreensíveis e atingimos aquele nível ético ao

¹⁰⁷ È volta soprattutto ad aiutare l'attore a raggiungere un livello professionale costante, il più alto possibile: e a trovare nella propria interiorità l'energia per rinnovarsi ad ogni replica, utilizzando mezzi spirituali di sicuro effetto. (COLOMBA, 2001, p.1037)

qual ele se conduzia. Mas a sua proximidade enobreceu a todos, enriqueceu-nos espiritualmente. (MOLLICA, 1989, p.163)¹⁰⁸

Sulerjĩtski buscava desenvolver em seus alunos a iniciativa e a independência. Educava neles a moral, a humanidade, a disciplina de trabalho e do espírito. Guiatzĩntova ressalta que a fé ilimitada dos participantes em seus mestres foi fundamental para o desenvolvimento das atividades do Estúdio nesse período. Segundo ela as atividades guiadas por Sulerjĩtski eram um teste diário de capacidade de trabalho e de determinação. O Estúdio era, nesse período, um real espaço de experimentação, de criação de novos procedimentos de formação e aperfeiçoamento do ator. Guiatzĩntova diz: “era difícil, muito difícil para os nossos mestres encontrar percursos precisos para a formação de novos artistas de uma nova escola”. (apud MOLLICA, 1989, p.166)

4.1.4- Reflexões e questionamentos

Finalizando, cabe propor uma reflexão a respeito dos elementos levantados, buscando articular um pensamento sobre as contribuições de Sulerjĩtski ao “sistema” e os modos pelo qual influenciou seus alunos, continuadores do processo.

Esta influência, na acepção que Tolstói dá ao termo, que Sulerjĩtski exercia sobre aqueles que com ele estudavam pode ser apontada como sua mais duradoura contribuição ao trabalho artístico desses indivíduos e dos coletivos que continuaram a ser organizados em torno da companhia principal do TAM. Os participantes da experiência do Primeiro Estúdio, mesmo que posteriormente optem por escolhas formais e estéticas que em nada se ligam ao trabalho de

¹⁰⁸ “*L’uomo e l’attore in un’única persona devono possedere la medesima dignità; il teatro non è un ufficio, ma una casa, nella quale ognuno porta il meglio di sè: queste considerazioni non erano per Leopold Antonovic delle frasi usuali, ma il senso di tutta la sua attività. Non voglio affermare che sotto la sua influenza tutti noi diventammo irreprensibili e raggiunsemmo quel livello etico verso il quale egli ci conduceva. Ma la sua vicinanza nobilitò tutti, ci arricchì spiritualmente.*” (MOLLICA, 1989, p.163)

Sulerjítiski, mantêm a noção do profundo e integral comprometimento com seu ofício, da indissociabilidade entre ética e criação artística.

Tomando por base os relatos de sua vida e de sua personalidade, podemos afirmar que para Sulerjítiski o teatro se apresentava como mais um caminho possível, talvez o mais eficaz vistas a paixão e a dedicação que ele dá ao ensino do “sistema”, em sua trajetória de busca por uma relação humana profunda, fundada em sólidas bases éticas. Como já citado, a sua concepção de mundo, marcada por suas experiências extrateatrais e pelo pensamento de Tolstói, foi determinante na escolha dos caminhos que seriam percorridos pelo estúdio. Seu interesse pela filosofia hinduísta e pela yoga também trouxe novos elementos às atividades ali desenvolvidas. Esta expansão dos limites da atividade teatral, que se afasta do mero entretenimento e passa a ser vista como um possível e válido instrumento de conhecimento, é apontada por Marco de Marinis como uma das principais características da renovação da atividade teatral no século XX. Sem dúvida podemos situar Sulerjítiski como um dos iniciadores deste processo (e talvez como um dos menos reconhecidos dentre os artífices desta transformação).

No entanto, mesmo que a obra e a reflexão de Sulerjítiski sejam definitivamente marcadas por um profundo viés utópico no qual o teatro é visto como instrumento viável de instauração de um mundo regido por valores mais humanitários, ele não incorre no equívoco de buscar resultados diretos e imediatos por meio de uma abordagem panfletária. Esta mudança de perspectiva era buscada de maneira mais profunda: modificar a postura do ator frente ao seu ofício; gerar, organicamente, processos nos quais houvesse uma necessidade de comprometimento integral do participante para assim atingir as poderosas potencialidades que vislumbrava no fazer teatral. Segundo Guinsburg, Sulerjítiski via o teatro como um instrumento para unir as pessoas e provocar emoções autênticas, como um meio para uma missão ética.(2001, p.112)

Este compromisso ético determina todas as etapas do trabalho. Sintomática desta abordagem é a veemente insistência de Sulerjítiski em não

submeter o trabalho do Estúdio a um ritmo de produção, às regras do mercado teatral e, principalmente, de não deixar que os vícios desse ambiente *teatral* penetrassem no cotidiano de trabalho do estúdio. Mollica diz: “... As relações que Súler estabelecia no seu ambiente de trabalho eram antes ‘humanas’ que ‘teatrais’. Na sua vida o teatro e os movimentos éticos não podiam de modo algum ser submetidos às ‘exigências da produção’”.(1989, p.150). Nos próprios relatos da época é possível observar a dificuldade em manter esta característica experimental como base do trabalho do Estúdio. A necessidade de administrar as tensões internas do núcleo, a ansiedade de alguns dos membros pelo reconhecimento público de seu trabalho, desagradam Sulerjítiski e exigem sua constante atenção. Ainda com Sulerjítiski vivo o Estúdio já começa a se aproximar dos moldes de funcionamento de um teatro convencional, perdendo suas características de pesquisa e experimentação. As mais significativas experimentações posteriores de Stanislávski e de Vakhtângov foram realizadas em outros espaços, criados, justamente, para permitir o tipo de experimentação que anteriormente era realizada no Primeiro Estúdio.

Devido à já citada dificuldade em estabelecer precisamente os procedimentos utilizados por Sulerjítiski e Stanislávski no Primeiro Estúdio, podemos considerar que a influência mais visível e duradoura desse trabalho se firma na projeção de um ideal de relação do artista de teatro com seu ofício e deste com o contexto social. Mollica diz:

Provindo de formações, experiências e profissões diferentes, Súler e Stanislávski exaltam a sua afinidade no reconhecimento do ator como totalidade de homem-profissional, e do espectador como individualidade psíquica e social. Está nisto o seu ideal, em não separar mais a dimensão humana da profissional, em não confundir o espectador com público-massa; no respeito constante da própria dignidade e da dos outros. (1989, p.150)¹⁰⁹

¹⁰⁹ “Provenendo da formazione, esperienze e professioni diverse, Suler e Stanislavskij esaltano la loro affinità nel riconoscimento dell’attore come totalità di uomo-professionista, e dello spettatore come individualità psichica e sociale. Sta in questo il loro ideale, nel non separare mai la dimensione umana da quella professionale, e non confondere lo spettatore col pubblico-massa, nel rispetto costante della propria e dell’altrui dignità”. (MOLLICA, 1989, p.150)

Sulerjítiski também tem uma influência significativa sobre o desenvolvimento do “sistema”. Ele foi um interlocutor constante de Stanislávski justamente na época em que este desenvolvia e definia alguns dos temas essenciais de sua pesquisa. A partir de 1906 e até sua morte foi um grande entusiasta e colaborador das experimentações desenvolvidas por Stanislávski e, como já descrito no capítulo anterior, foi o primeiro a explorar pedagogicamente o incipiente “sistema” nas classes que orientava na Escola de Adáchev. O Primeiro Estúdio, mais especificamente as características que Sulerjítiski imprime nele nos primeiros anos, é uma espécie de modelo mítico que guiaria a geração de novos espaços de experimentação na trajetória posterior de Stanislávski. É nestes espaços dos numerosos estúdios nos quais Stanislávski e seus colaboradores experimentavam que sua pesquisa se dinamiza e se aprofunda. Portanto, o modelo de “laboratório” criado por Stanislávski e Sulerjítiski não pode ser separado da pedagogia ali criada.

Ou seja, é mais adequado buscar compreender o desenvolvimento das pesquisas de Stanislávski dentro deste contexto dos estúdios do que analisando seu trabalho junto à companhia principal do TAM.

Para Iúri Zavádski, não se deve subestimar a influência de Sulerjítiski no desenvolvimento do “sistema”:

talvez o sistema de Stanislávski não tivesse ganhado vida sem Sulerjítiski com seu inocente entusiasmo por Tolstói, pela filosofia hindu e a yoga, com seu vivo sentimento de realidade, seu extraordinário talento pedagógico e sua profunda compreensão dos seres humanos e da vida. Sulerjítiski influenciou enormemente a Stanislávski quando este trabalhava em seu sistema... (in SLONIN, 1961, p.129-130) ¹¹⁰

¹¹⁰ “sistema de Stanislavski no hubiera tomado vida sin Sulerzhitski com sua inocente entusiasmo por Tolstoi, por la filosofia hindu y el yoga, com su vivo sentimiento de la realidad, su extraordinario talento pedagógico y su profunda comprension de los seres humanos y de la vida. Sulerzhitski influyo enormemente em Stanislavski cuando este trabajava em su Sistema [...]” (ZAVADSKI apud SLONIN, 1965, p.129-130)

Como já foi dito, a organização do cotidiano de trabalho dentro do Primeiro Estúdio foi profundamente marcada pelos ideais de Sulerjitski. Vários dos estudiosos que abordam de alguma maneira este ponto tendem a enfatizar o seu afastamento em relação ao ambiente teatral e ressaltam uma visão que aproxima este afastamento do funcionamento dos círculos esotéricos. Guinsburg, por exemplo, diz:

... Para Sulerjitski, [...] a oficina dramática constituía-se numa espécie de convento onde os atores, irmãos em uma fé e um mistério, celebravam um santo ofício, longe de olhares leigos e incrédulos. É a idéia de uma comunhão de leigos em busca de uma completude quase mística. Com tal propósito, os membros do Estúdio teriam que obedecer a uma disciplina rigorosa, dar provas de dedicação e obediência, fraternizar-se em desinteressada e apaixonada entrega à arte, libertar-se da vaidade, do egoísmo e dos interesses menores. (2001, p.118)

Ripellino, um dos autores mais críticos em relação a esta postura de Sulerjitski, afirma que ele via o Estúdio como uma espécie de “monastério apartado dos ruídos do mundo”. Ripellino baseia sua afirmação na exigência reinante no estúdio por “uma disciplina inabalável, uma intensa concentração e um ardor artístico”, que se refletia, por exemplo, na punição dos atrasos e na anotação das transgressões em um protocolo. O autor afirma que Sulerjitski proibia estas indelicadezas e infrações porque acreditava que elas poderiam minar a *disciplina mística do retiro*.

Esta metáfora do retiro místico pode ser justificada pela influência de Tolstói sobre Sulerjitski. Contudo, parece, algumas vezes carregar em si um julgamento redutor que, de certa maneira, parece revalidar as objeções do regime soviético à figura de Sulerjitski. Uma consideração mais cuidadosa deste movimento de afastamento do centro da produção teatral que caracterizou o nascimento de algumas das mais significativas experiências do século XX será realizada no capítulo final deste trabalho. Aqui é suficiente observar que mesmo as exigências especificamente dirigidas ao comportamento dos estudantes

encontram sua justificativa final na reconstrução, ou se quisermos, na regeneração, de sua atividade teatral. São resultado da busca de Sulerjitski por uma justificação ética da arte cênica.

Para Mollica, esta exigência ética que permeia todas as atividades do Estúdio foi o principal dentre os diversos elementos extraestéticos trazidos por Sulerjitski. Ele era, nas palavras de Márkov, mais mestre da vida do que da cena. Alguém que forneceu ao Primeiro Estúdio os fundamentos éticos de seu trabalho por meio das próprias idéias e da própria vida. Trouxe à sua atividade teatral e pedagógica os resultados de uma longa vida e de uma grande experiência exterior e interior. “Se ele falava e pensava de tal modo do teatro, fazia-o para renovar na sua atividade teatral a sua vida precedente”. (MARKOV, 1989, p.20)¹¹¹.

Na visão artística de Sulerjitski não havia espaço para uma separação rígida entre o ator e o homem; entre as possibilidades do artista em cena e sua personalidade como ser humano. Criar um novo tipo de ator estava indissociavelmente ligado a criar um novo homem. Todo seu pensamento é marcado por uma fascinante dimensão utópica na qual transformar o trabalho do ator era visto como um caminho para transformar o homem e produzir uma sociedade mais humana. O novo ator deveria nascer de um novo homem. “A dignidade, a ética do homem e do ator devem ser uma coisa só, porque só o homem novo poderá gerar o novo ator, o artífice de um teatro do futuro, espaço organicamente necessário para uma sociedade diferente, mais humana”. (MOLLICA, 1989, p.218)¹¹²

É em função deste ideal e desta visão holística do trabalho do ator que Sulerjitski busca reestruturar também seu cotidiano de trabalho. Este é um fator de importância inestimável para a tradição teatral. Sulerjitski estabelece claramente a vinculação entre ofício e arte, afirmando com isso a indissociabilidade entre

¹¹¹ “Se egli parlava e pensava in tal modo del teatro, lo faceva per rinnovare nell’attività teatral ela sua precedente vita”. (MARKOV, 1989, p.20)

¹¹² “La dignità, l’etica dell’uomo e dell’attore devono essere una sola cosa, perché solo l’uomo nuovo potrà generare il nuovo attore, l’atefice di un teatro del futuro, luogo organicamente necessario ad una società diversa, più umana.” (MOLLICA, 1989, p.218)

procedimentos técnicos e até mesmo de organização do cotidiano de trabalho teatral e características estéticas ou possíveis conteúdos ideológicos por ele veiculados. Como já exposto, leva isto a cabo por meio do seu próprio trabalho e de sua vida, torna-se exemplo da viabilidade desta possibilidade e não alguém que busca impor uma rigidez disciplinar estranha a si mesmo.

Guiatzintova diz:

E se o Primeiro Estúdio, e depois o Segundo Teatro de Arte de Moscou, tornaram-se para a maioria de nós um teatro-casa, um teatro-coletivo unido em torno de um ideal (apesar de todas as diversidades individuais), foi mérito dos esforços de Sulerjitski, da sua existência entre nós. [...] Neste estúdio ele organizava o seu “poema-pedagógico”, do qual nós éramos os heróis. O seu trabalho se baseava na continuidade do processo de aperfeiçoamento humano e profissional. (apud MOLLICA, 1989, p.163)¹¹³

O trabalho realizado no Primeiro Estúdio é totalmente voltado ao ator, ao estabelecimento de uma possibilidade de domínio do seu ofício que lhe permita estabelecer um padrão profissional elevado. Como é sabido, neste momento de suas pesquisas as experimentações de Sulerjitski e de Stanislávski estão voltadas às técnicas relacionadas à interioridade do ator. É nelas que Sulerjitski se apóia para afastar o ator dos clichês da teatralidade e também da cristalização da atuação em uma forma esvaziada como efeito das sucessivas repetições. No entanto, a experiência pedagógica aprofundada faz com que Sulerjitski diagnostique algumas limitações desta abordagem. O risco da histeria e a possibilidade de que mesmo explorando aprofundadamente a sua interioridade o ator não seja capaz de formalizá-la em ação são as principais fragilidades apontadas por ele. Se não chega a solucioná-las nos exercícios realizados no estúdio ou em sua esparsa produção teórica, ajuda a estabelecer as bases dos

¹¹³ “E se il Primo studio, e dopo il MChAT II, divennero per la maggioranza di noi un teatro- casa, un teatro-collettivo unito attorno ad ideale(accanto a tutte le diversità individuali), fu merito degli sforzi di Sulerzickij, della sua esistenza tra noi.[...]In questo Studio egli organizzava il suo ‘poema pedagogico’, del quale noi eravamo gli eroi.Il suo lavoro si fondava sulla continuità del processo di perfezionamento umano e professionale”.(apud MOLLICA, 1989, p.163)

desdobramentos desta pesquisa que posteriormente seriam realizados por Vakhtângov e Stanislávski em outros contextos de trabalho.

Outra característica importante imprimida por Sulerjítiski e Stanislávski nas atividades do Primeiro Estúdio é seu caráter experimental. É evidente que, por tratar-se de uma pesquisa relacionada aos processos criativos do ator, esta experimentação só poderia se efetivar na prática, por meio do exercício, do trabalho do ator sobre si mesmo. Os exercícios têm uma importância central durante todo o período de atividade do Primeiro Estúdio. Colomba diz:

Como em um verdadeiro laboratório se procede por tentativas, erros e correções; evitando de estabelecer rapidamente a formulação de um método único e imutável de formação do ator: qualquer definição fixada pode comprometer irreparavelmente o desenvolvimento do trabalho. Stanislávski e Súler consideravam este momento ainda experimental e imperfeito, sabiam que seus adversários estavam prontos a atacar-lhe, e que qualquer canonização prematura do sistema poderia levar à determinação de um programa artificioso e rígido de formação. Concentraram-se assim nas técnicas preparatórias, que por mais de uma década continuaram a ser desenvolvidas e aperfeiçoadas. (2001, p.1037)¹¹⁴

Como os relatos não nos trazem informações detalhadas a respeito destas práticas, como resultado da temporária obliteração de sua figura na historiografia teatral russa e também devido à dificuldade de enquadrar em uma classificação estanque a multifacetada busca da vida de Sulerjítiski ele permanece para nós como uma figura nebulosa, um dos *mestres desconhecidos* do teatro do século XX. Mirela Schino diz:

¹¹⁴ “Come in un vero laboratorio si procede per tentativi, errori e correzioni: evitando di giungere subito alla formulazione di un metodo unico e costante di formazione dell’attore: ogni definizione affrettata potrebbe compromettere irreparabilmente lo svolgimento del lavoro. Stanislavskij e Suler considerano questo momento ancora sperimentale e imperfetto, sanno che i loro avversari sono pronti ad attaccarli, e che qualsiasi canonizzazione prematura del sistema potrebbe portare alla determinazione di un programma artificioso e rigido di formazione. Si affidano dunque alle tecniche preparatorie, che per più di un decennio continuano a essere sviluppate e perfezionate”. (COLOMBA, 2001, p.1037)

Sulerjitski permanece como uma daquelas figuras de extraordinária influência, difícilimas de decifrar e às quais não se sabe que posto dar. Foi um daqueles que descobriram e mostraram como no nosso século o teatro pode ser local privilegiado para percursos atípicos, políticos e espirituais. Era um homem mítico e titânico, que antes de chegar ao teatro havia realizado empresas memoráveis... (SCINO, 2001, p.37)¹¹⁵

Uma das principais dificuldades na tentativa de compreender o trabalho teatral de Sulerjitski e de situá-lo na tradição teatral do século XX é a de desvencilhar-se dos lugares-comuns que o enquadram como um místico, utópico, idealista sem qualidades especificamente teatrais. Talvez só seja possível compreender a influência de Sulerjitski penetrando neste campo um pouco indefinido, difícil de enquadrar em categorias teatrais ou estéticas, mas que, justamente por isto, traz em si uma enorme potencialidade de renovação do teatro e de expansão de suas fronteiras.

Sulerjitski dedica parte de sua vida ao aprofundamento pedagógico do “sistema” não somente pelos resultados teatrais que este possibilita, mas principalmente por vislumbrar nele um instrumento de trabalho sobre si mesmo capaz de chegar à *vida do espírito humano*. Sua compreensão de técnica, de domínio do ofício impõe como pré-requisito uma dedicação do ator ao seu trabalho que beira sim a de um monge. No entanto, não pela via do ascetismo ou do isolamento permanente, mas sim na entrega integral de si mesmo a uma tarefa que só assim pode encontrar seu sentido. Afastando os estudantes do viciado ambiente teatral, propondo uma experimentação que não aceita os truques da profissão e que busca evitar que o ator cristalice suas descobertas em novos hábitos Sulerjitski joga sobre este ator a responsabilidade de dar sentido ao seu ofício por meio da prática cotidiana.

Ruffini diz:

¹¹⁵ “Sulerzichij è stato una di quelle figure di straordinaria influenza, difeficilissime da decifrare e a cui non si as che posto dare. È stato uno di colore che hanno scoperto e hanno mostrato come nel nostro secolo il teatro possa essere luogo privilegiato per percorsi anomali, politici e spirituali. Era un uomo mite e titano, tolstojano, che prima di approdare al teatro aveva compiuto imprese memorabili.” (SCHINO, 2001, p.37)

Sobre os rastros do Primeiro Estúdio, pode ser encontrada uma definição essencial do teatro laboratório: uma comunidade teatral que, conduzida por um guia espiritual, trabalha para incorporar como segunda natureza a condição criativa, enquanto atores mas também enquanto homens, para serem capazes de viver livres dos automatismos. (2004, p.07)

Portanto, enquadrar seu trabalho como um utopismo carente de valor teatral é tentar compreender uma proposta que busca construir possibilidades de fazer teatral fora das fronteiras do então já estabelecido, com as categorias deste já estabelecido. Sulerjítiski, juntamente com outros renovadores do início do século XX, faz com que a teoria teatral tenha que trabalhar com categorias e conceitos que até então lhe eram estranhos para poder compreender pesquisas que subvertem o fazer teatral institucionalizado expandindo seus limites e incorporando conceitos e práticas de outras áreas. Ruffini diz:

Não é culpa de Stanislávski, Copeau ou Grotowski [e aqui podemos colocar também Sulerjítiski] se os historiadores – em obséquio à malfadada neutralidade – se negam a ser extremistas. Lemos aquelas descrições, como a carta dos teatros-templos ou as congregações de artistas, como não possuindo fundamento na realidade, ao invés de lermos como o espírito dos teatros laboratórios, de tal forma fundados na realidade que possam transcendê-la para precisamente afirmar o seu fundamento. (2004, p.07)

Em última instância, o que Sulerjítiski visa reconstruindo as relações internas do grupo sobre sólidas bases éticas é possibilitar que o teatro tenha uma ativa influência ética também sobre o espectador. Modificar as relações entre aqueles que produzem a obra artística cênica para assim modificar a relação desta com a sociedade. Evidentemente, se o ator passa a ser visto como centro da criação cênica é sobre ele que devem se direcionar os esforços de renovação dos procedimentos. É aqui que se localiza a principal contribuição de Sulerjítiski: na modificação no modo do ator ver ao teatro e a si mesmo. Este é o mais concreto ponto de contato dos relatos dos participantes do Estúdio. Como todo grande mestre, Sulerjítiski semeia em seus aprendizes um elevadíssimo ideal

artístico, que persistiria neles e os guiaria na experimentação com poéticas teatrais diversificadas.

4.2- Evguiêni Vakhtângov

Vakhtângov foi o grande incentivador do trabalho dos estúdios após a morte de Sulerjítiski. Desde seu ingresso no TAM destacou-se por sua inclinação para a atividade pedagógica e foi um dos principais colaboradores de Stanislávski na exploração e aprofundamento do seu “sistema”. Sem abandonar os princípios do “sistema” e a preocupação ética de Sulerjítiski, guiou, posteriormente, sua atividade para poéticas teatrais diferenciadas.

Vakhtângov ligou, voluntariamente, sua atividade teatral ao trabalho dos estúdios. Seu nome está diretamente relacionado à intensa proliferação destes espaços teatrais que acontece na Rússia pós-revolução. Chegou a trabalhar simultaneamente em quase uma dezena deles. Mesmo doente manteve uma frenética atividade pedagógica com a finalidade manifesta de levar os ensinamentos de Stanislávski ao maior número possível de atores e diretores. Tendo como base esta atividade de experimentação, produziu espetáculos que devem ser colocados entre os mais significativos da primeira metade do século XX (*O Dibuk* e *A Princesa Turandot*).

No entanto, sua presença na historiografia teatral é, no mínimo, discreta. Juan Antonio Hormigon o coloca como o grande desconhecido dentre os grandes mestres do primeiro terço do século XX. (in MEYERHOLD, 1972) O motivo mais evidente é a sua prematura morte, quando se encontrava no auge de sua produção artística. No entanto, outros motivos também contribuem para isto. Vakhtângov vinculou sua pesquisa à de Stanislávski. Assumiu a si mesmo como um pesquisador das possibilidades do “sistema”. Assim, acabou, juntamente com Sulerjítiski, obscurecido pela figura de Stanislávski, que na década de 30 foi transformado, à sua revelia, em uma espécie de símbolo oficial do teatro soviético.

Além disso, segundo Nick Worrall, nessa década, com a instauração do “realismo socialista” como norma, a obra de Vakhtângov (especialmente suas encenações de *Erick XIV* e *O Dibbuk*) passa a ser enquadrada como “formalista”. Com isso, uma reconsideração de suas realizações no contexto teatral russo do início do século XX só começaria a ser estabelecida na metade da década de 1950 com a reabilitação de Meyerhold e, ainda assim mediada pelo debate em relação aos métodos formais toleráveis dentro dos parâmetros do “realismo socialista”.(WORRAL,1989,p.78) A publicação de duas antologias de seus escritos, em 1939 e 1959, também foi fundamental nesta reconsideração. A partir de então sua importância no desenvolvimento do “sistema” e na projeção de suas possibilidades passa a ser reconsiderada.

Mais do que uma sombra de Stanislávski, Vakhtângov é um criador de personalidade artística ímpar. Articula os ensinamentos de Stanislávski e Sulerjitski dentro de poéticas cênicas particulares e profundamente diferenciadas. É um diretor-pedagogo no mais evidente sentido do termo: suas encenações resultam de processos formativos realizados com atores-aprendizes; suas preocupações estão prioritariamente voltadas aos processos. Aproxima conceitos e procedimentos de Stanislávski e Meyerhold em um momento em que a oposição entre ambos parecia um fato estabelecido. Aprofunda e experimenta o “sistema”, enfim, não o encarando como um restritivo impositor de uma poética cênica realista-naturalista, mas como um eficaz instrumento de desvendamento dos processos criativos do ator.

Optou-se aqui por estruturar esta parte do texto tendo por base os textos teóricos e anotações do próprio Vakhtângov e os relatos de críticos e de participantes dos estúdios¹¹⁶. Embora as citações sejam, eventualmente, bastante extensas, elas nos permitem acompanhar as modificações na prática e no pensamento teatrais de Vakhtângov por seu próprio prisma. Por meio destes trechos, na sua grande maioria ainda não publicados no Brasil, observa-se um

¹¹⁶ A maior parte dos textos analisados consta em *E. Vajtângov: Teoria e prática teatral*, compilação de textos organizada por Jorge Saura.

homem de teatro que coloca em movimento dentro de sua prática cênico-pedagógica influências de variadas correntes do agitado panorama teatral da época.

4.2.1- Período de formação: a experiência teatral amadora

Evguiêni Bagrationovitch Vakhtângov nasceu em 13 de fevereiro de 1883, em Vladikavkaz, filho de uma família russo-armênia de boa condição financeira. Uma relação problemática com o pai (autoritário e conservador) encontraria eco em algumas das encenações realizadas por Vakhtângov antes do seu ingresso no TAM, nas quais apresentava uma visão crítica do cotidiano da família burguesa. O primeiro registro de suas atividades teatrais refere-se a uma encenação amadora de *O Casamento*, de Gógol, realizada em 1900.

Paralelamente às atividades teatrais, organizou um círculo de autoformação chamado de *Arzamas* (homenagem a Górkí, que na época estava exilado nesta localidade). As reuniões deste círculo tinham um caráter semi-clandestino. Eram realizadas na casa de um dos estudantes (filho de um militar respeitável) e disfarçadas de simples encontros festivos entre amigos. Após os adultos, se retirarem os estudantes realizavam leituras de textos de Górkí, Kuprin, Bunin, Tolstói, Nietzsche, Schopenhauer, Marx e de textos do periódico *Iskra*, editado por Lênin.

Em 1903, contrariando a vontade do pai, ingressou no departamento de Ciências Naturais da Faculdade de Física e Matemática da Universidade de Moscou. Em 1905 passou para a Faculdade de Direito, na qual permaneceu até 1911. Durante este período participava das atividades do Círculo Dramático da Universidade, com o qual atuou em três espetáculos. Também era um freqüentador assíduo das apresentações do Maly e do TAM.

Participou ativamente dos acontecimentos revolucionários de 1905. Após isto, retirou-se temporariamente em Vladikavkaz onde, para profundo

desgosto do pai, dirigia espetáculos de um círculo dramático-musical. Como um gesto de vingança contra o pai, que não concordara em financiar uma de suas produções, apresentou um de seus espetáculos em um circo instalado em frente à sua fábrica. Ao contrário de outros filhos de famílias privilegiadas, Evguiêni Vakhtângov não utilizava pseudônimo para disfarçar sua participação nas atividades teatrais (como o fez Stanislávski, por exemplo), o que causava enorme constrangimento para seu pai. A relação entre os dois complicou-se ainda mais, o que conduziu a um rompimento definitivo em 1906.

Em 1908 os participantes do círculo de Vladikavkaz resolvem dar-lhe caráter semi-profissional e convidam Vakhtângov para dirigí-lo (os ensaios eram realizados durante as férias). Desta época, há registros de suas anotações, que estabelecem uma série de normas de disciplina interna, e desenhos de direção. Entre 1907 e 1909 também publicou críticas num jornal local. Os relatos e escritos desta época de atividade teatral amadora já nos revelam uma grande exigência e um grande cuidado com os detalhes do espetáculo.

Uma crítica publicada na época, na qual não consta o nome do autor, sobre o espetáculo *As Portas do Reino* (texto de Knut Hamsun, dirigido por Vakhtângov no Círculo Artístico-Dramático Estudantil de Vladikavkaz, em 1909), afirma:

Saltava aos olhos que não eram simples amadores que montam uma obra somente por montá-la, mas pessoas que manifestam um respeito em relação à arte. Toda a obra havia sido compreendida, meditada e organizada, cada intérprete estava em seu lugar. [...] Deve-se fazer justiça ao Círculo Dramático-Musical Estudantil. Deu tudo o que se pode dar nas condições nas quais se move um teatro de província. Com um cenário simples cria imagens maravilhosas, com a ajuda de artistas não profissionais, mas amadores, cria tipos. E acompanha-se a obra com interesse, por isto muito obrigado ao Círculo e ao seu diretor, o Sr. Vakhtângov. (in SAURA 1997, p.23-24) ¹¹⁷

¹¹⁷ “Saltaba a la vista que no eran unos simples aficionados que montan una obra sólo por montarla, sino personas que manifestaa un respeto hacia el arte. Toda la obra había sido comprendidas, meditada y organizada, cada intérprete estaba en su sitio[...]. Hay que hcer justicia al Círculo Dramático-Artístico de Estudiantes. Há dado todo lo que se puede dar em las condiciones em que se mueve um teatro de

O rigor artístico que caracterizaria o trabalho profissional de Vakhtângov também transparece nas críticas que publicava. O trecho abaixo, publicado em 1908, é de uma crítica sua à encenação de uma opereta por um Círculo Artístico:

Mais respeito com o público! Não se pode abusar assim de sua paciência.
 Mais atenção ao trabalho, mais amor, senhores membros do Círculo Artístico!
 Não são os aplausos nem as coletas a razão de sua entrada no palco; vocês entram para mostrar o que preparam ao longo de um período de tempo. [...]
 Deve-se trabalhar.
 Deve-se pensar em cada pequeno detalhe, em cada gesto, em cada passo. (SAURA, 1997, p.22)¹¹⁸

A atividade teatral passa, cada vez mais, a tornar-se o centro da vida de Vakhtângov. Em 1909 passou a freqüentar a escola de Adáchev, na qual ensinavam atores e diretores do TAM. Durante sua passagem por esta escola Vakhtângov já se destacava dentre os demais alunos. Foi admitido diretamente no segundo ano, cumprindo o programa de três anos em um ano e meio. Por esta época, anterior ao seu ingresso no TAM, Vakhtângov começa a dar aulas na Escola Dramática de Zlatin.

Como já citado, Sulerjítiski dava aulas sobre o “sistema” na escola de Adáchev, tendo aí influenciado Vakhtângov. Inicia-se uma relação de amizade e trabalho. Em 1911, ao formar-se na Escola de Adáchev, Vakhtângov candidatou-se a uma vaga no TAM. Foi entrevistado por Nemiróvitch-Dântchenko, aceito, e em março foi apresentado a Stanislávski. Por volta de agosto, já estava sendo

provincias.Com un sencillo decorado crea imágenes maravillosas, con la ayuda de artistas no profesionales, sino aficionados, crea tipos.Y la obra se sigue con interés, por ello muchas gracias al círculo y a su director, el Sr.Vajtángov.” (in SAURA, 1997, p.23-24)

¹¹⁸ “Más respeto hacia el público!No se puede abusar así de su paciencia.Mas atención al trabajo, más amor, señores miembros del Círculo Artístico!No son los aplausos ni las colectas la razón de su salida a escena; ustedes salen a mostrar qué es lo que han preparado a lo largo de un período de tiempo. Hay que trabajar. Hay que pensar en cada pequeño detalle, en cada gesto, en cada paso.” (SAURA, 1997, p.22)

preparado por Stanislávski, para conduzir exercícios baseados no “sistema” com os jovens atores.

4.2.2- Vakhtângov no Teatro de Arte de Moscou e nos estúdios

Desde o seu ingresso no TAM Vakhtângov tem uma atividade bastante intensa. Atua em pequenos papéis nos espetáculos da companhia principal e passa a dar aulas para os atores jovens. Em relação ao seu trabalho como ator, comentários de atores contemporâneos a ele destacam sua especial capacidade para a plasticidade, que aparecia, principalmente, em cenas cômicas sem palavras. No entanto, sua atuação como ator dentro do TAM limitou-se a papéis pequenos. Posteriormente ele manifestaria ironicamente seu descontentamento com esta situação.¹¹⁹

Ainda no início de 1911 começou a dirigir um grupo de jovens atores do TAM, em sua maioria também egressos da escola de Adáchev. Sua tarefa era preparar um repertório de peças para uma turnê a ser realizada em maio daquele ano. Dentre estes atores estavam Serafima Bírman, Lídia Deikun, Aleksei Bóndariev, que, junto com outros jovens da companhia, formariam o núcleo do futuro Primeiro Estúdio.

Em setembro de 1911¹²⁰ passou a dar aulas sobre o “sistema” aos jovens atores do TAM. Também começou a dar aulas de interpretação na Escola de Teatro de Sofia Khalyutina, atividade que manteve até 1915.

Nesta época, as inquietações de Stanislávski estão voltadas à sondagem dos processos interiores do ator, o que unia-se, então, ao rechaço à teatralidade exterior. Em algumas anotações de seu diário de 1911 Vakhtângov

¹¹⁹ Em uma anotação de seu caderno de notas, datada de 7 de abril de 1921 (comemoração de seus dez anos de trabalho com o TAM), Vakhtângov expõe de maneira irônica sua insatisfação com os personagens a ele destinados durante este período. O texto integral da nota consta em SAURA (1997: p.260).

¹²⁰ Quanto a esta data existe divergência na bibliografia consultada, em WORRAL (1989) consta que as aulas sobre o sistema iniciaram em 1912.

revela seu entusiasmo com esta perspectiva e sua intenção de explorá-la aprofundadamente em um estúdio criado com este fim:

Diário – 12 de abril de 1911

Quero que no teatro não haja nomes. Quero que o espectador no teatro não possa colocar em ordem suas sensações, que as leve para casa e conviva com elas por muito tempo. Isto só se pode fazer quando os intérpretes (não os atores) abram uns aos outros suas almas na obra, sem mentiras (cada dia uma nova adaptação às circunstâncias). *Expulsar ao teatro do teatro. Ao ator da obra. Expulsar à maquiagem, ao traje.* (SAURA, 1997: p.33)¹²¹.

[...]

15 de abril de 1911

Quero formar um estúdio onde aprendamos. Seu princípio, a autoformação. O diretor, todos. Experimentar o sistema de K.S. em si mesmo. Aceitá-lo ou transformá-lo. Corrigir, aumentar ou eliminar a mentira. Todos os membros do estúdio hão de amar a arte em geral e a cênica em particular. Buscar a alegria na criação. *Esquecer do público. Criar para si mesmo. Julgar-se a si mesmo.* (SAURA, 1997, p.33)¹²².

Vakhtângov elaborou junto com Stanislávski e Sulerjítiski o projeto do Primeiro Estúdio e participou das atividades desde a sua fundação. Mesmo no período em que estas eram comandadas por Sulerjítiski, teve uma atuação destacada dentro do Primeiro Estúdio, dirigindo alguns dos principais espetáculos realizados por este núcleo. Após a morte de Sulerjítiski, em dezembro de 1916, Vakhtângov passaria a ser o responsável pelas atividades deste estúdio.

No entanto, mesmo após a fundação do Primeiro Estúdio, Vakhtângov mantinha o projeto de ter seu próprio estúdio. Em 1913 foi procurado por três jovens que, insatisfeitos com o amadorismo dos círculos dramáticos, desejavam formar um estúdio. Eles haviam assistido a encenação de *A Festa Da Paz*, dirigida

¹²¹ Grifo nosso. “Quiero que em el teatro no haya hombres. Quiero que el espectador en el teatro no pueda poner en orden sus sensaciones, que se las lleve a casa y conviva con ellas mucho tiempo. Eso puede hacerse sólo cuando los intérpretes (no los actores) abren unos a otros su alma en la obra, sin mentiras (cada día una nueva adaptación a las circunstancias). Expulsar al teatro del teatro. Al actor de la obra. Expulsar al maquillaje, al traje.” (SAURA, 1997, p.33)

¹²² Grifo nosso. “Quiero formar un estudio donde aprendamos. Su principio, la autoformación. El director, todos. Probar el sistema de K.S. en uno mismo. Aceptarlo o volverlo al revés. Corregir, aumentar o eliminar la mentira. Todos los miembros del Estudio han de amar el arte en general y el escénico en particular. Buscar la alegría en la creación. Olvidar al público. Crear para sí mismo. Juzgarse a uno mismo.” (SAURA, 1997, p.33)

por Vakhtângov no Primeiro Estúdio e desejavam explorar seriamente o caminho aberto por este espetáculo. Vakhtângov aceita a proposta, pois que significava a possibilidade de realizar um trabalho independente, não submetido ao controle da direção do Teatro de Arte.

Inicialmente o novo núcleo foi chamado de Estúdio Teatral dos Estudantes, mas logo passou a ser conhecido como Estúdio Mansúrov (nome da rua em que foi instalado). Em 1917 passa a se chamar Estúdio Teatral de Moscou Vakhtângov e em 1920 foi incorporado ao TAM, juntamente com remanescentes de outros estúdios, dando origem ao Terceiro Estúdio.

O estúdio ocupou o espaço na Rua Mansúrov em setembro. Tratava-se de um prédio pequeno no qual foi montado um palco de aproximadamente 5m x 3m e uma pequena platéia de quarenta lugares. A primeira reunião do grupo se deu em dezembro e nela foi decidido que trabalhariam sobre o texto *A Fazenda dos Lânin*, de Boris Záitsev. Em 16 de março de 1914 foi realizada a estréia do espetáculo, que resultou em um enorme fracasso. Por este motivo Vakhtângov decide centrar seu trabalho com o novo estúdio na formação dos atores. Nos próximos anos, apresentações públicas deste estúdio só seriam realizadas ressaltando o caráter de “obras em progresso” dos trabalhos apresentados, colocando-os como resultado de um processo pedagógico ainda inconcluso.

Em 1916 formou-se, sob a direção de Mchdiélov o Segundo Estúdio do TAM. Vakhtângov também passa a trabalhar neste estúdio, dando aulas de interpretação. A partir de 1917, indicado por Stanislávski, une ao seu já volumoso trabalho a direção do Estúdio Habima.

Embora sua trajetória nunca tenha se caracterizado como a de um ativista político e sua reação inicial à revolução de outubro de 1917 tenha sido de autopreservação e desconfiança, logo tornou-se um entusiasta do novo mundo que então parecia desenhar-se. Desde 1905, Vakhtângov havia se ligado ao Partido Revolucionário Socialista e mesmo que depois não tenha realizado atividades significativas junto a ele, simpatizou com sua doutrina até sua morte. No entanto, ao que tudo indica, seu contato com a literatura marxista era

superficial, não excedendo as leituras realizadas na época do círculo Arzamas. Mesmo assim, ele passa por uma espécie de conversão revolucionária. Comentando esta transformação Mikhail Tchékhev diz:

Sendo comparativamente jovem, vivendo constantemente em um estado emocional criativo, circundado pelas imagens de sua imaginação, Vakhtângov estava naturalmente inclinado ao romantismo. Sua inteligência nunca era abstrata ou seca. Suas idéias fluíam do coração. Sua vida era plena e ele permaneceu por longo tempo indiferente àquilo que a Revolução de outubro trouxe consigo. Mas logo, sua sensibilidade começou a sugerir-lhe que ele, apesar de viver uma vida plena, estava de alguma maneira isolado e afastado da realidade. Ele começou a absorver, a ler e observar e a sentir que, por trás de tudo que acontecera em torno de si existia, ou pelo menos deveria existir, algo totalizante e harmonioso. E assim, frente a sua mente, desdobrou-se uma forte e sólida visão de mundo materialista. Ele viu como aqueles que fizeram a revolução inculcavam sistematicamente esta visão de mundo na consciência do povo russo e que esta era, de fato, a realidade do presente. Com os dons que lhe eram naturais, Vakhtângov começou a poetizar esta realidade. (TCHÉKHOV apud WORRAL, 1989, p.96-97)¹²³

Como veremos adiante, esta modificação no pensamento de Vakhtângov refletiria-se nos seus espetáculos e em seus escritos posteriores a 1918.

Com a multiplicação de estúdios teatrais que acontece no período posterior à revolução, multiplica-se também a atividade pedagógica de Vakhtângov, que chega a trabalhar, simultaneamente em nove estúdios. No entanto, em 1917, passa por problemas de saúde (que haviam começado por volta de 1914), que a partir de então resultariam em sucessivas internações.

¹²³ “Being comparatively young, living constantly in a creatively emotional state, surrounded by the images of his imagination, Vakhtangov was naturally inclined towards romanticism. His intelligence was never abstract or dry. His ideas flowed from the heart. His life was full and he long remained indifferent to that which the October revolution brought with it. But soon, his sensibility began to suggest to him that he, despite living a full life, was somewhat isolated and apart from reality. He began to get more used to it, to read and to observe and to feel that, behind everything that happened around him there was, or at least there ought to be, something whole and harmonious. And there before his mind, there unfolded a strong and logically welded materialist world view. He saw how those who made the revolution systematically inculcated this world view in the consciousness of the Russian people and that this was, in fact, the reality of the present day. With the gifts which were natural to him, Vakhtangov began to poeticise reality.” (CHEKOW apud WORRAL, 1989, p.96-97)

Mesmo durante elas, não deixa de acompanhar o trabalho dos estúdios. É também por volta desta época que passa a produzir textos teóricos.¹²⁴

Com a morte de Sulerjítiski e devido às divergências internas causadas pelos posicionamentos políticos em relação à revolução, a unidade do Primeiro Estúdio entrara em processo de desmoronamento. No Estúdio Mansúrov também havia se gerado uma atmosfera interna de tensão que vinha se construindo há alguns anos. Durante a internação de Vakhtângov isto começa a provocar um colapso em sua estrutura. A disciplina do estúdio e a qualidade artística das apresentações decaem, os conflitos internos se manifestam abertamente e administração do estúdio torna-se desorganizada.

No Estúdio Mansúrov Vakhtângov havia tentado estabelecer em sua plenitude a noção ética de *estudiedade* que herdara de Sulerjítiski. Sua motivação para aceitar a direção deste estúdio está diretamente ligada a este objetivo. No Mansúrov Vakhtângov buscava conciliar a formação teatral dos alunos com uma formação ética geral. Criar o que ele qualificou como “um coletivo educado e organizado em uma atmosfera de pureza a partir de suas próprias possibilidades artísticas”. (in SAURA, 1997, p.172). Reproduzindo e aprofundando os procedimentos de Sulerjítiski estabeleceu um conjunto de normas que buscavam manter, em todas as esferas do funcionamento do estúdio, a disciplina necessária para um trabalho diferenciado (o que ele chamava de “espírito de estúdio”). No entanto, desejava que estas normas fossem organicamente assimiladas pelos participantes, que eles se conscientizassem de sua relevância sem a necessidade do excessivo dirigismo que via no TAM.

As dificuldades que surgiam, tanto no Primeiro Estúdio quanto no seu próprio, para manter efetivamente este ideal de estúdio e de comportamento de

¹²⁴ A produção teórica de Vakhtângov não chegou a ser volumosa e ele não chegou a publicá-la em vida. Os textos aos quais tivemos acesso são os apresentados nas compilações de Saura e de Mollica. Em sua maioria consistem em notas pessoais, registros de discursos e de conversas com os alunos (aqui inclui-se também a publicação de Gorchakov). Portanto, trata-se de textos não destinados originalmente à publicação, ou no mínimo, não revisados pelo autor com esta finalidade. Não apresentam, assim, uma teorização sistematizada. Ainda assim, Tovstonógov afirma que é possível observar nestes escritos esparsos a sustentação teórica do novo teatro que Vakhtângov construía em sua prática cênica e pedagógica.

estudante em prática aparecem em seus escritos da época. Vislumbrando o possível fracasso de seu ideal, Vakhtângov reage de maneira incisiva, como pode-se observar em uma carta, escrita em novembro de 1918 e dirigida ao conselho do Estúdio Mansúrov:

[...] Os recém chegados sentiam-se melhor, mais leves e alegres junto a vós. Respeitavam vosso fanatismo, consideravam uma honra estar em vosso grupo e sonhavam em segredo com isto. Vós éreis rigorosos convosco mesmos e exigentes com os demais. Aonde está tudo isto?
Com uma amargura que nenhum de vocês já viu em meus olhos [...] exijo uma resposta.
Exijo-o porque dentre estas paredes vivem os ecos de minha voz ocultos por vosso murmúrio, porque dentro destas paredes fica um pedaço de minha vida, talvez curta, talvez próxima ao seu fim. Por isto, em cada um dos que agora se sentam aqui, há algo meu, o mais valioso que há em mim, se é que há algo de valor.
[...] Aonde foi parar tudo o que tínhamos de maravilhoso?(VAJTÁNGOV in SAURA, 1997, p.161-162) ¹²⁵

A cisão no Estúdio Mansúrov, no entanto, mostra-se irremediável. Cinco membros do conselho resolvem se retirar e formar um novo conselho. A maior parte dos membros alinhou-se com este. Vakhtângov aceitou a existência deste segundo conselho, acreditando que esta seria a única maneira de salvar o estúdio. No entanto, alguns dos membros do conselho e, junto com eles, doze dos mais experientes atores (dentre eles Iúri Zavádski) acabam abandonando o estúdio. Em abril de 1919 Vakhtângov resolveu não dar continuidade ao seu trabalho junto a este estúdio.

Permanecem trabalhando com Vakhtângov cinco atores (dentre eles Bóris Zajava) e um grupo de novatos. Stanislávski havia solicitado a Vakhtângov,

¹²⁵ “...Los recién llegados se sentían mejor, más ligeros y alegres junto a vosotros Respetaban vuestro fanático, consideraban un horror estar en vuestro grupo y soñaban en secreto con ello.Vosotros erais riguroso con vosotros mismos y exigentes con los demás.?Dónde está todo esto?Con una amargura que todavia ninguno de vosotros há visto en mi ojos, com ojos en los que sé refleja, os miro y exijo, oídme, exijo una respuesta.La exijo porque entre estas paredes viven los ecos de mi voz ocultos por vuestro murmullo, porque em esta caja ahora se queja um pedazo de mi vida, tal vez corta, tal vez cercana a su fin.Por eso, em cada uno de los que ahora se sientan aquí, hay algo *mío*, lo más valioso que hay en mí, si es que hay algo que tenga valor.[...]?dónde há ido a para todo lo que teníamos de maravilloso?” (VAJTÁNGOV in SAURA, 1997, p.161-162)

ainda antes da cisão do Mansúrov, que encenasse algum espetáculo com o Segundo Estúdio. Ele concordou, desde que pudesse incorporar ao grupo estes remanescentes de seu Estúdio. O grupo começou a trabalhar, em 1919, sobre *Ivan, o Tolo*, de Tolstói. No entanto, a doença de Vakhtângov forçou-o a abandonar o trabalho, que foi completado por M. Tchékhov.

Suas inúmeras atividades fazem com que alguns dos membros do Primeiro Estúdio passem a criticá-lo, afirmando que ele não estaria dando a devida atenção ao seu trabalho junto a este. Estas críticas multiplicavam-se desde 1914, mas Vakhtângov só as responde formalmente em uma carta enviada ao conselho do Estúdio em dezembro de 1918. Após afirmar que a pior acusação que poderia ser feita a um deles é a de falta de “espírito de estudante”, Vakhtângov defende seu trabalho no Mansúrov e nos demais estúdios como uma maneira de exercer sua vocação e como uma dívida com o Estúdio, com Stanislásvki e com Sulerjítski. (in SAURA, 1997, p.171-172)

Ao final de 1919 a atividade de Vakhtângov como diretor e pedagogo é muito ampla. Segundo Gorchakov ele era o diretor mais admirado entre os jovens. Yosif Rapoport diz: “pode-se dizer que não havia um só estúdio jovem em Moscou – e não havia poucos – que não sonhasse com um encontro com Vakhtângov”. (in SAURA, 1997, p.243) Além daqueles com os quais trabalhava regularmente, ele também aceitava convites de outros estúdios para conversas e palestras.

Na temporada de 1918-1919 também foi responsável pela administração do Teatro Popular. A fundação deste foi resultado de um acordo firmado pelo comitê diretivo de seu estúdio com a seção de Música e Teatro do Soviet de Moscou durante uma de suas internações de 1918. Por meio do acordo, o estúdio se comprometia a funcionar como um dos teatros pertencentes à seção e recebia um novo espaço. O novo prédio era melhor equipado que o da Rua Mansúrov e tinha uma platéia para 520 pessoas. Vakhtângov concordou com o acordo e sugeriu a denominação do teatro. Nele também se apresentariam o Primeiro e o Segundo Estúdios do TAM, mas a administração estava a cargo do estúdio de Vakhtângov.

A inauguração foi realizada em dezembro de 1918. Em fevereiro Vakhtângov havia sido convocado para chefiar a Seção de Diretores do Departamento Teatral do Commissariado Popular para a Educação. Por motivos de saúde não pode assumir a função, mas trouxe para a administração do Teatro Popular alguns projetos que havia pensado para o departamento. Dentre eles estava a apresentação diária de *As Auroras*, de Verhaeren, encenada por diferentes companhias (Kamerny, Maly, TAM, e outras).

Este projeto, assim como vários outros deste período não chegou a ser efetivado. Nick Worrall observa neles as influências das idéias de Romain Rolland, Vyacheslav Ivanov¹²⁶ e de Richard Wagner. Vakhtângov queria que as encenações do Teatro Popular fossem grandiosas e heróicas, ligando a arte aos grandes movimentos da sociedade e atuando na elevação das massas para a construção de uma idealizada sociedade futura.

O livro de Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, foi uma das principais influências na transformação pós-revolução de Vakhtângov. No entanto, sua resposta a esta influência não se formatou nos grandes festivais e espetáculos ao ar livre executados por amadores ideados por Rolland. Numa demonstração de maturidade artística Vakhtângov busca as respostas a estas perguntas suscitadas por um mundo em transformação dentro das próprias formas e processos do seu fazer teatral. Não abandona o espaço tradicional e os atores profissionais para buscar um pretenso contato direto com as massas proletárias, mas busca sim renovar seus procedimentos e sua poética cênica em busca de um contato mais direto e eficaz com o espectador.

Em setembro de 1920, passa a dirigir também o recém-formado Terceiro Estúdio. A idéia de remontar um estúdio próprio, dirigido por Vakhtângov, já era nutrida há algum tempo pelos remanescentes do Estúdio Mansúrov que haviam sido incorporados ao Segundo Estúdio. Foi este núcleo, junto com ex-

¹²⁶ Filósofo e poeta. Pregava um retorno do teatro às fontes ancestrais, ao rito, à tragédia clássica e ao mistério medieval para criar um novo tipo de evento capaz de envolver grandes massas em “ações coletivas”. Considerava que o teatro deveria ser capaz de substituir a igreja para uma humanidade que havia perdido sua fé. Para uma consideração mais detalhada a respeito da idéias de Ivanov, ver RUDNITSKY (1988).

estudantes do Estúdio Hunst e do Estúdio Mamonovski¹²⁷ que originou o novo estúdio, que seria o principal espaço de trabalho de Vakhtângov nos anos seguintes¹²⁸. Durante o período em que Vakhtângov dirigiu o Terceiro Estúdio manteve um contato muito próximo entre os trabalhos deste e do Primeiro.

A implementação da Nova Política Econômica (NEP), em 1921, impõe novos desafios à sobrevivência do estúdio. As diretrizes econômicas instituídas pelo X Congresso do Partido propunham um retorno parcial ao capitalismo como forma de superar o empobrecimento progressivo provocado pela Primeira Guerra, pela Revolução, pelo bloqueio econômico e pela guerra civil. A abertura de pequenas empresas e comércios privados passou a ser permitida e os subsídios estatais foram cortados. Com o fim da subvenção, os teatros vêem-se obrigados a se autofinanciar. O preço dos ingressos eleva-se, o afluxo de público cai e a qualidade do repertório despenca na tentativa de atrair mais público. Segundo Zavádski, o desafio que se apresentava ao Terceiro Estúdio naquele momento era o de conseguir financiar-se sem baixar a qualidade do repertório. Em uma carta de outubro de 1921, na qual solicita a ajuda de Lunatchárski, Vakhtângov expõe a situação do estúdio:

O trabalho, frente a uma situação tão difícil [o Estúdio já não recebia verbas há cinco meses], pode desmoronar de um dia para o outro. [...] Todos vendem o que têm, inclusive livros. Não há com que pagar aos professores. Os operários foram embora. Os cenários estão retidos. Os atores vivem muito mal. Não podemos dar um passo, por menor que seja, pois implica em fazer gastos. É imprescindível uma ajuda de urgência [...]. O principal é que não se permita o desaparecimento de um organismo tão disciplinado, apaixonado pela criação, artisticamente formado e fortemente consolidado. (in SAURA, 1997, p.271)¹²⁹

¹²⁷ Estúdios com os quais Vakhtângov também trabalhava na época.

¹²⁸ Pavel Antokólsky e Iúri Zavádski (que haviam abandonado o Estúdio Mansúrov) regressaram para o estúdio. Junto com Anna Órochko, Rubén Simonov e Boris Schúkin formaram o núcleo principal de atores do Terceiro Estúdio.

¹²⁹ “El trabajo, ante una situación tan difícil, puede venirse abajo de un día a outro. [...] Todos venden cuanto tienen, libros incluso. No hay con qué pagar a los profesores. Los obreros se marchan. Los decorados estan retenidos. Los actores viven muy mal. No podemos dar un paso, por pequeño que sea, pues implica hacer gastos. Es imprescindible una ayuda de urgencia, [...] Lo principal es que no se permita la desaparicion de un organismo tan disciplinado, apasionado por la creacion, artisticamente formado y fuertemente consolidado.” (VANJTANGOV in SAURA, 1997: p. 271)

De acordo com Saura, o Terceiro Estúdio conseguiu superar a crise graças ao pequeno tamanho da sala e, principalmente, à grande atração que as encenações de Vakhtângov exerciam sobre o público moscovita.

Em janeiro e março de 1919 Vakhtângov passa por duas cirurgias nas quais parte do seu estômago é removida. A partir desta data até sua morte em 1922, apesar do agravamento de seu estado de saúde, continua trabalhando obstinadamente. Além de suas atividades como pedagogo e como encenador, continua a atuar nos espetáculos do repertório do Primeiro Estúdio.

Em 31 de janeiro de 1922 estreou *O Dibbuk*, com o Estúdio Habima. Nesta época também estava realizando os ensaios finais de *A Princesa Turandot*, com o Terceiro Estúdio e participando, como ator, dos ensaios de *O Arcanjo Miguel*, no Primeiro Estúdio (quando Vakhtângov não teve mais condições de continuar os ensaios M. Tchékhov o substituiu).

Em 13 de fevereiro de 1922 Vakhtângov realizou sua última aparição em cena em *O Dilúvio*. Os ensaios de *Turandot* continuavam, em ritmo intenso. O último ensaio com a presença de Vakhtângov foi realizado na madrugada de 23 para 24 de fevereiro. Em 27 de fevereiro, data da apresentação do ensaio geral de *Turandot* para Stanislávski e os demais membros do TAM, Vakhtângov já não pode comparecer, vindo a falecer em 29 de maio deste ano.

4.2.3- Espetáculos e Pedagogia

Desenvolve-se agora a abordagem do trabalho de Vakhtângov junto aos espetáculos, no intuito de verificar aspectos de sua pedagogia. Assim, tem-se que Vakhtângov foi um dos maiores responsáveis pela compreensão e desenvolvimento das idéias de Stanislávski e também um encenador ímpar, que articulou os elementos da gramática do ator proposta por Stanislávski em poéticas cênicas diversificadas. Apesar de sua trajetória profissional ser curta, a

curiosidade, a inquietação e o vigor que transparecem em seu trabalho nos mostram um encenador em constante processo de busca e experimentação.

Sempre como resultado das experiências pedagógicas, do trabalho desenvolvido com diferentes coletivos, Vakhtângov experimenta, aprofundadamente, diferentes possibilidades de construção do espetáculo. Depois de levar o realismo psicológico das primeiras montagens do Primeiro Estúdio às últimas conseqüências, modifica a direção de seu trabalho, conduzindo-o à teatralidade explícita de seus últimos espetáculos. Como todo o grande encenador, Vakhtângov articula e concretiza nestes espetáculos a sua visão do fazer teatral e a sua relação com os acontecimentos que o cercam.

Assim, seria inadequado desvincular o trabalho pedagógico de Vakhtângov das realizações cênicas construídas por ele junto com os diferentes coletivos com os quais colaborou. No trabalho deste diretor-pedagogo a indissociabilidade entre estes dois elementos aparece de forma muito clara. As diferentes poéticas cênicas são resultado de modificações instituídas nos processos de formação e, simultaneamente, estas modificações são, em grande parte, motivadas pela percepção da necessidade de renovação de seu fazer teatral. Portanto, no texto que segue buscar-se-á analisar algumas destas transformações com base nos principais espetáculos realizados por ele.

Alguns destes espetáculos já foram abordados neste trabalho nos momentos em que se apresentou o processo de formação de alguns dos estúdios do TAM e a trajetória de Sulerjítiski. Assim, em relação aos espetáculos já citados anteriormente, serão retomados somente os elementos que se relacionem diretamente aos desenvolvimentos de Vakhtângov como diretor e pedagogo.

4.2.3.1- A Festa da Paz

A Festa da Paz, de Hauptmann, segundo espetáculo apresentado pelo Primeiro Estúdio e sua inauguração oficial, foi dirigido por Vakhtângov em 1913.¹³⁰

Segundo Saura,

¹³⁰ Vakhtângov já havia encenado este texto, em 1904, com o Círculo Estudantil de Vladikavkaz.

Os atores que participaram desta montagem falam de um Vakhtângov exigente até beirar a crueldade para conseguir a atmosfera e os estados de ânimo requeridos pela obra. Segundo ele, qualquer estado de ânimo, por extremo que parecesse, podia ser “vivido” pelo ator, buscando em sua memória afetiva estados de ânimo semelhantes aos do personagem. (1997, p.54)¹³¹

Esta ênfase na vivência, nos processos interiores do ator caracteriza este período do trabalho de Vakhtângov. Para Ripellino, ele dirigiu este espetáculo seguindo os esquemas do naturalismo e renunciando a qualquer tipo de sinais exteriores, o que teria resultado num tipo de atuação com os intérpretes recolhidos em si e esquecidos do público. Isto teria conduzido os atores a um comportamento cênico próxima à histeria. (1996, p.200)

Este foi o centro da crítica que Stanislávski fez ao assistir ao ensaio. O excessivo naturalismo e a conseqüente histeria fizeram com que ele pensasse em não deixar o espetáculo ser apresentado. Sofia Guiatzintova relata o episódio:

Aproximava-se o dia em que devíamos mostrar a Stanislávski *A Festa da Paz*. Estávamos preparados para isto, animados, excitados pela mudança e um pouco fascinados pelo êxito de *O Naufrágio da Esperança*, mas não estávamos absolutamente preparados para a desgraça que cairia sobre nós. Dizer que Konstantin Sergueievich não deu sua aprovação ao espetáculo não é dizer nada. [...]. Depois de acusações de naturalismo – pelo visto, nos havíamos excedido na busca da verdade em seus aspectos mais duros e desagradáveis – Stanislávski não fez menção de nada bom nem digno. Sobre nossas cabeças caíam como pedras as palavras “convulsão”, “histeria” e outras não menos destrutivas. Escondendo-nos uns atrás dos outros, começamos a chorar em silêncio. Depois de anunciar a Vakhtângov, como conclusão, que somente poderia chegar a ser um bom preparador de material atoral, ou seja, pedagogo, mas que, diferentemente de Boleslávski,

¹³¹ Los actores que participaron en este montaje hablan de un Vajtângov exigente hasta casi rayar en la crueldad para conseguir las atmósferas y los estados de ánimo requeridos por la obra. Según él, cualquier estado de ánimo, por extremo que parezca, podía ser vivido por el actor, buscando en su memoria afectiva estados de ánimo semejantes a los del personaje. (SAURA, p.54)

nunca seria diretor de cena, Stanislávski abandonou a sala. (in SAURA, 1997, p.62-63)¹³²

No entanto, Guiatzíntova ressalta que a forma teatral era a parte mais forte do talento de Vakhtângov e alegra-se pelo fato deste erro de julgamento de Stanislávski não ter posto a perder a sua inclinação para a direção cênica.

Após este incidente, eles conseguem permissão de Stanislávski para apresentar a obra aos atores mais antigos do TAM. Estes se entusiasma e acabam convencendo Stanislávski a permitir que o espetáculo vá a público. Segundo Guiatzíntova, os atores antigos afirmaram que eles haviam “encontrado uma nova forma de abordar o personagem através do sistema”, e que atuavam sobre o espectador “revelando as mais profundas paixões humanas”.(in SAURA, 1997, p.64).

No entanto, segundo Nick Worral, embora Vakhtângov tenha trabalhado com os atores baseado no “sistema”, somente Mikhail Tchékhev chegou ao ponto desejado. Worral diz:

Foi dito da encenação posteriormente que ela produzia, por meio da performance dos atores, uma não-usual e poderosa impressão de veracidade e uma fusão do ator com o personagem. Tal doação de si mesmo aos eventos no palco era desconhecida até mesmo no Teatro de Arte. O sentimento de comunicação interna entre os atores era tão surpreendente quanto era o sentido de conjunto. De acordo com Serafina Bírman, que interpretou Auguste, a produção como um todo, foi, infelizmente, prejudicada pela tendência dos

¹³² “Se acercaba el día em que debíamos mostrar a Stanislavsky *La fiesta de la paz*. Estábamos preparados para ello, animados, excitados por la mudanza y un poco fascinados por el éxito de *El naufragio* del “Esperanza”, pero no estábamos em absoluto preparados para la desgracia que había de caer sobre nosotros. Decir que Konstantin Serguéivich no dio su aprobación al espectáculo no es decir nada. Lanzó unos venablos tales que, sin duda habrían suscitado la envidia de Zeus tronante. Tras acusarnos de naturalismo- por lo visto, nos habíamos excedido em la búsqueda de la verdad em sus aspectos más duros y desagradables- Stanislavsky no hizo mención de nada bueno ni digno. Sobre nuestras cabezas caían como piedras las palabras “histeria” y otras no menos destructivas. Ocultándonos uns detrás de otros, nos pusimos a llorar em silencio. Tras anunciar a Vajtângov, a modo de conclusión, qu esólo podría llegar a ser buen preparador de materia actoral, es decir, pedagogo, pero que, a diferencia de Boleslavsky, nunca seria director de escena, Stanislavsky abandonó la sala.” (GUIATZINTOVA in SAURA, 1997, p.62-63)

atores em esquecer completamente a audiência e atuar inteiramente para eles mesmos. (WORRAL, 1989, p.87)¹³³

Nas anotações do caderno de direção de Vakhtângov aparece a ênfase na busca do “núcleo” do personagem. Neste momento, Vakhtângov acreditava que a descoberta do núcleo correto era o ponto de partida para permitir que o trabalho do ator se desenvolvesse de maneira adequada. Confirmando os relatos que falam de uma atuação interiorizada estão as anotações de Vakhtângov, que solicitam a eliminação de “toda a tensão teatral”. Outra preocupação visível nas anotações é a de eliminar a ingenuidade da interpretação em busca de uma maior profundidade e seriedade. (in SAURA, 1997, p.56-57)

Segundo Aleksei Díky este foi o espetáculo mais característico do naturalismo psicológico. Ele aponta Vakhtângov como o “primeiro vivencista” do estúdio e resalta como característica de sua personalidade artística o entusiasmo com o qual levava todas as idéias que o inquietavam a sua máxima expressão.

4.2.3.2- A Fazenda dos Lânin

A Fazenda dos Lânin, de Boris Záitsev, foi o primeiro espetáculo produzido por Vakhtângov com o Estúdio Mansúrov. O espetáculo foi realizado com escassos recursos financeiros e os ensaios eram realizados nos intervalos do seu trabalho com o Primeiro Estúdio e com o TAM. Os ensaios eram realizados em locais alternativos, pois nesta época o estúdio ainda não possuía uma sede. Estreou em março de 1914 e resultou num grande fracasso.

Segundo Ripellino, um dos motivos do insucesso foi, novamente, a excessiva preocupação dos atores com seus processos interiores a despeito do

¹³³ “It was said of the production afterwards that it produced, through the actor’s performances, an unusual and powerful impression of truthfulness and a merging of the actor with the character. Such giving of themselves to the events on stage, was unknown even in the Arte Theatre. The feeling of inner communication between the actors was thought striking as was the general feeling of ensemble. According to Serafima Birman, who played Auguste, the production as a whole was, unfortunately marred by the actor’s tendency to forget completely about the audience and to act entirely for themselves.” (WORRAL, 1989, p.87)

espectador. Ele afirma que o espetáculo acabou se tornando “uma resenha de ‘revivescências’, uma representação sem casca, uma espécie de homilia dialogada”. Ripellino afirma que, seguindo a indicação de Vakhtângov que na época afirmava que o ator deveria criar para si e esquecer-se do público, os atores buscaram dissolver-se em seus personagens revivendo seus estados emocionais e esquecendo-se do espectador. (1996, p.204)

Stanislávski apontou como motivos do fracasso o excesso de trabalho de Vakhtângov e o caráter excessivamente naturalista da encenação, que criava uma atmosfera de neurastenia mórbida. (WORRAL, 1989, p.89) Nesta época Stanislávski solicita a Vakhtângov que interrompa suas atividades fora do Primeiro Estúdio para amenizar as críticas dos que afirmavam que ele estaria priorizando seus projetos particulares. Ele continua trabalhando com o Mansúrov, mas mantém o trabalho em segredo, dando-lhe um caráter semi-clandestino.

Apesar do fracasso do espetáculo, foi em seu processo de criação que Vakhtângov passou a explorar as idéias de Stanislávski com um rigor ainda maior. (WORRAL, 1989, p.87) Os atores conseguiam evitar os clichês teatrais, mas esbarravam em sua própria inexperiência em construir um espetáculo eficaz. Bóris Zajava, que participou do espetáculo, diz:

Em uma palavra, haviam compreendido e assimilado o que não se deve fazer em cena; sem dúvida não haviam aprendido o que se deve fazer. Não eram capazes de transmitir seus sentimentos, expressados simples e sinceramente, até o público: suas palavras, suas lágrimas, seus sofrimentos, suas alegrias – sinceros e autênticos – da mesma maneira que um pássaro sem asas tratavam de elevar-se e caíam ali mesmo, no palco, sem força para chegar à sala. (in SAURA, 1997, p.74)¹³⁴

Zajava afirma que, apesar de Vakhtângov reconhecer o fracasso já no camarim, após a apresentação, nenhum dos atores ficou abatido ou bravo, pelo

¹³⁴ “Em una palabra, habían comprendido y asimilado lo que no se debe hacer en escena; sin embargo no habían comprendido y asimilado lo que no se debe hacer en escena; sin sentimientos, expresados sencilla y sinceramente, hasta el público: sus palabras, sus lágrimas, sus sufrimientos, sus alegrías-sinceros y auténticos-lo mismo que um pájaro sin alas trataban de elevarse y caían allí mismo, en el escenario, sin fuerzas para llegar a la sala.” (ZAJAVA in SAURA, 1997, p.74)

contrário, estavam radiantes como se houvessem experimentado uma vitória. Vakhtângov disse aos atores: “Este espetáculo tem um sentido: o de haver unido em torno de si a um grupo de pessoas fundidas em um objetivo comum. Agora pode-se e deve-se começar a trabalhar a sério”. (in SAURA, 1997, p.75) De acordo com Zajava:

Por mais estranho que pareça, os intérpretes não foram conscientes de seu fracasso. Cativados e encantados, viveram a vida dos habitantes da fazenda dos Lânin: amaram e sentiram ciúmes, se alegraram e sofreram, riram e choraram... Seus sentimentos ficaram sem ser conhecidos do público. Viveram o personagem e se sentiram imensamente felizes... E o público? Vá com Deus o público. Certamente aquele foi um autêntico “teatro para si mesmo”. (in SAURA, 1997, p.75)¹³⁵

É provável que esta reação positiva dos atores seja resultado da ênfase que Vakhtângov colocava no processo. No detalhado relato que nos oferece a respeito desta montagem Zajava diz: “... A Vakhtângov interessava o processo de trabalho e não seu resultado... Ensinou isto a seus alunos. ‘O resultado prático virá por si mesmo’ – dizia Vakhtângov, e seus alunos deixavam de pensar no ‘resultado’: entregavam-se por completo à alegria criativa de cada ensaio, de cada aula, de cada busca”. (ZAJAVA in SAURA, 1997, p.73)¹³⁶

A conclusão negativa sobre este espetáculo foi o principal motivo da decisão de Vakhtângov de suspender as apresentações do estúdio. Nos anos seguintes ele só levaria trabalhos do estúdio ao público ressaltando que tratavam-se de resultados parciais de um processo pedagógico. Seguindo esta proposta, o Estúdio Mansúrov realizaria sua próxima apresentação pública com um programa

¹³⁵ “Por muy extraño qu eparezca, los intérpretes no fueron cosncientes de su fracaso.Cautivados y encantados, vivieron la vida d elos habitantes de la finca de los Lanin:aamaron y sintieron celos, se alegraron y sufrieron, rieron y lloraron...Sus sentimientos se quedaron sin ser conocidos pr el público.Vivieron el personaje y se sintieron inmensamente felices...? Y el público?Vaya com Dios el úblico.Ciertamente aquel fue um aténtico”teatro para uno mismo”. (ZAJVA in SAURA, 1997, p.75)

¹³⁶ “... A Vajtángov le interesaba el proceso de trabajo y no su resultado...Esto lo enseño a sus alumnos.”El resultado práctico vendrá por sí sólo”-decia Vajtángov, y sus alumnos dejaban de pensar em el ‘resultado’:se entregaban por completo a la alegría creativa de cada ensayo, de cada clase, de cada búsqueda.” (ZAJAVA in SAURA, 1997, p.73)

estruturado sobre contos e peças em um ato. Nele estavam textos de Tchékhov, Shcheglov, Prevost e vaudevilles. Revelando a influência da concepção moral de Sulerjitski, Vakhtângov solicitava que até mesmo os vaudevilles fossem abordados pelos atores com um olhar “elevado”: “um vaudeville deve ser interpretado com o coração puro... Deixe ser como se uma criança dissesse – Eu sou gentil, eu sou bom... Tudo no mundo é bom. Se as pessoas são corruptas, é porque elas não sabem que suas ações são corruptas”. (VAKHTÂNGOV apud WORRAL, 1989, p.90)

A segunda apresentação pública deste período aconteceu em dezembro de 1916, nela foram retomadas algumas das cenas apresentadas na sessão anterior. Durante a preparação dos atores, Vakhtângov dedicou especial atenção à descoberta precisa de cada frase e de cada movimento. Nick Worrall afirma que estas apresentações se caracterizaram pela atenção à intimidade das relações; pelo refinamento da construção psicológica da situação, revelado pelo estabelecimento de um contato sutil de olhares dos atores e pela consciência do subtexto. Ainda segundo Worrall, esta atmosfera intimista era favorecida pelo tamanho do espaço e pela ambientação cênica. (1989, p.90-91)

Em 1915, o Estúdio Mansúrov havia começado a trabalhar sobre *Ivan, o Tolo*, de Tolstói. No entanto este trabalho não chegou a ser finalizado (seria retomado por Vakhtângov com o Segundo Estúdio em 1919). O caráter processual do trabalho aumenta o clima de insatisfação dentro do estúdio. Os alunos reclamavam da insistência em trabalhar sobre uma série de estudos cênicos improvisacionais e de não encenar a obra de Tolstói em sua totalidade. Estavam insatisfeitos com sua “ilegalidade” e com o fato de não finalizarem obras e as apresentarem para públicos maiores.

Cabe ressaltar que esta ênfase dada, por meio dos “estudos”, à improvisação é uma característica central da pedagogia de Vakhtângov e que o acompanharia por toda a sua trajetória profissional.

Numa declaração sua de 1914, já aparecem elementos da terminologia do “sistema”:

Em cada papel o autor colocou uma seqüência de “tarefas”, que o ator deve determinar e executar; a criatividade do ator consiste na bela e precisa execução destas tarefas. Cada tarefa é constituída por três elementos: ação, desejo (propósito) e a forma da execução (meios). Cada ação do ator é determinada por um desejo específico; vivendo no papel, ele ativamente deseja alguma coisa em cada momento e deste desejar, nasce a ação e, finalmente, aparece o sentimento. Assim, o sentimento é determinado por dois elementos da tarefa: pelo desejo (propósito) e pela ação [...] Atuar no palco é executar as tarefas. Os sentimentos que foram atingidos devem ser expressados externamente. Esta expressão é chamada de meios; o caráter dos meios depende do talento do executor, quanto mais talentoso o ator mais variados seus meios, mais variadas suas resoluções das tarefas. Um ator ruim dispõe de meios limitados para resolver as várias tarefas... e atua, como nós dizemos, com clichês. (VAKHTÂNGOV apud WORRAL, 1989, p.88)¹³⁷

Temos aqui o “vivencista” Vakhtângov trabalhando com conceitos e princípios dos quais depreende-se a importância da ação física já neste momento inicial do “sistema”. Em seus diários de trabalho dos anos anteriores lêem-se expressões tais como: “encontrar as características externas” do personagem, “encontrar o estado físico” do ator dentro da situação, liberar o ator de seus hábitos de comportamento e “fixar os movimentos” depois de alguns ensaios.¹³⁸ A presença destes procedimentos em seu trabalho já nesta época, nos obriga a relativizar qualquer tentativa excessivamente estanque de estabelecer em sua trajetória uma fase exclusivamente “vivencista” e outra “formalista”. Impede-nos

¹³⁷ “In each role the author has placed a sequence of ‘tasks’, which the actor must determine and execute; the creativity of the actor consists in the beautiful and precise performance of these tasks. Each task consists of three elements: action, desire (purpose) and the form of execution (the means). Each action of the actor is determined by a specific desire; living in the role, he actively wishes something at every moment and from this desiring, action is born and, finally, feeling appears. Feeling is thus determined by two elements of the task: by whole range of tasks constitute the 1gamut of feelings of the role. The execution of the tasks is the fact acting on stage. The feelings which have been aroused need to be expressed externally. This expression is called the means; the character of the means depends on the talent of the performer, the more talented the actor the more varied his means, the more varied his resolution of the tasks. A bad actor has a limited means with to resolve the various tasks... and acts, as we say, in clichés.” (VAKHTÂNGOV apud WORRAL, 1989, p.88)

¹³⁸ Trechos de anotações dos diários de 1913. Não se referem a *A Fazenda dos Lânin*, mas sim a *A inundação*, mas estão colocados aqui porque nos permitem problematizar a compreensão da abordagem de Vakhtângov na época como exclusivamente “vivencista”.

também de dividir o “sistema” de Stanislávski em fases estanques e bem demarcadas.

Em verdade, a união de uma profunda sinceridade na atuação a uma elaborada forma não cotidiana da ação não é, portanto, algo que surja bruscamente na atividade teatral de Vakhtângov no período pós-revolucionário, mas uma tendência latente desde este período inicial. Aparece, por exemplo, na sua atuação em *O Grilo na Lareira*. Nela se destacam elementos que caracterizariam os seus últimos trabalhos como diretor-pedagogo. Vakhtângov dá especial atenção à elaboração física de suas ações, buscando manifestar nela o caráter de seu personagem. Alguns críticos da época chegaram a afirmar que ele era o único ator do espetáculo que havia sido capaz de dar forma cênica ao sarcasmo da obra de Dickens. Saura diz:

... Vakhtângov interpreta o papel de Tekleton, o fabricante de brinquedos, um homem de caráter seco e desumanizado que ao final da obra, ao tomar consciência de sua solidão se “transforma” em um ser humano. O que habitualmente, segundo a interpretação ortodoxa do “sistema”, era o segundo plano, Vakhtângov leva ao primeiro plano e transforma a falta de humanidade do seu personagem em movimentos, mímica e voz que fazem pensar num dos brinquedos mecânicos, desprovidos de sentimentos, que fabrica. (1997, p.72)¹³⁹

Nick Orwal vê nesta fusão de elementos estilizados e naturalistas um germe do desenvolvimento das futuras teorias de Vakhtângov sobre a atuação. Para Márkov indicava uma tendência de Vakhtângov a uma abordagem arquetípica dos personagens:

No Estúdio se formaram diferentes tipos de atores e diferentes modos de utilizar a técnica atoral. Um grupo de atores levou até

¹³⁹ “Vajtángov interpreta el papel de Tekletton, el fabricante de juguetes, un hombre de carácter seco deshumanizado que al final de la obra, al tomar conciencia de su soledad se “transforma” en un ser humano. Lo habiitualmente, según la interpretación ortodoxa del “sistema”, era el segundo plano, Vajtángov lo lleva al primer plano y transforma a falta de humanidad de su personaje en movimientos, mímica y voz que hacen pensar em uno de los juguetes mecánicos, desprovistos de sentimientos, que fabrica.” (SAURA, 1997, p72)

seu limite o detalhismo psicológico, outro, fugindo do detalhismo, dedicou-se à busca de arquétipos.

O segundo grupo encontrou sua expressão mais característica em várias das interpretações de Vakhtângov. Seu Tekletton e seu Frazer¹⁴⁰ estavam constituídos sobre o princípio da máxima economia e austeridade de movimentos. Possivelmente este ator conhecia melhor que qualquer outro a força imediata do gesto e da entonação no palco. [...] Construía o personagem sobre um conjunto dos movimentos mais bruscos e característicos... (in SAURA, 1997, p. 77)¹⁴¹

4.2.3.3- O Dilúvio

Em 1915, estréia *O Dilúvio*, de Henning Berger, segundo espetáculo dirigido por Vakhtângov no Primeiro Estúdio. O elenco era formado por Boris Suchkévich, Grigori Khmara, Aleksandr Gueyrot, Mikhail Tchékhov, Olga Baklánova, Valentin Smyshliáyev, Aleksei Bóndariev, Ivan Lázariev e Dmitri Zenand. Vakhtângov atuava eventualmente no papel de Frazer, dividindo-o com Tchékhov. Segundo Slonim, o espetáculo caracterizou-se pelas grandes interpretações e destacou Vakhtângov como diretor.

Este espetáculo já apresenta algumas perspectivas de mudança no trabalho de Vakhtângov. A primeira delas, apontada por Ripellino, refere-se à temática. O texto de Berger apresenta personagens que, ameaçados pela iminência de morte devido ao rompimento de uma represa e à anunciada inundação de sua cidade, abandonam sua mesquinhez e solidarizam-se momentaneamente de maneira fraternal. No terceiro ato, no entanto, ao receberem a notícia de que a ameaça era falsa, os personagens retomam seu

¹⁴⁰ Personagem que Vaktângov dividia com Mikhail Tchékhov em *O Dilúvio*, espetáculo apresentado pelo Primeiro Estúdio na temporada seguinte.

¹⁴¹ “Em el Estúdio se formaron diferentes tipos de actores y diferentes modos de utilizar la técnica actoral. Um grupo de actores llevó hasta su limite el detallismo psicológico, outro, huyendo del detallismo, se dedico a la búsqueda de arquétipos. El segundo grupo encontro su expresión más característica em varias de las interpretaciones de Vajtângov. Su Tekletton e su Frazer estaban constituídos sobre el principio de la máxima economia y austeridad de movimientos. Posiblemente este actor conocia mejor que cualquier outro la fuerza inmediata del gesto y la entonación em el escenario. [...] Construía el personaje sobre um conjunto de los movimientos más bruscos y característicos...” (MÁRKOV in SAURA, 1997, p.77)

comportamento habitual. Sulerjítiski via o significado da peça na revelação da “boa essência” da alma humana que apareceria na união dos personagens no segundo ato, motivada pelo perigo. No entanto, segundo Ripellino (1996:p.202), o retorno das diferenças de classe e dos enfrentamentos pessoais no terceiro ato desmontava a teoria ingenuamente humanista do Estúdio.

Vakhtângov fez vários cortes e modificações no texto ressaltando sua conexão com a lenda bíblica, mas não modificou este cinismo do terceiro ato. Segundo Ripellino ele era uma demonstração objetiva da impossibilidade de reduzir qualquer drama ao motivo comum da piedade e da redenção, orientação até então seguida pelo Estúdio. Ele diz: “o terceiro ato, maquinado como que a despeito das teorias do Estúdio, mostrava com impiedade a inconsistência do teatro ético, o desesperado utopismo das aspirações de Súler”. (1996, p.202)

A segunda perspectiva de mudança é o início de seu afastamento do realismo quase fotográfico que caracterizava os trabalhos anteriores. Segundo Nick Worrall, Vakhtângov buscou uma qualidade rítmica para este espetáculo e concentrou-se nos aspectos expressivos externos dos personagens. O resultado foi uma atuação menos próxima ao cotidiano, caracterizada pela limpeza na movimentação, por uma qualidade gráfica e pela hiperbolização dos traços e detalhes característicos dos personagens. A tensão entre a manutenção das características dos espetáculos do estúdio e o anseio por uma maior teatralidade começa a se manifestar de maneira mais evidenciada. (WORRAL,1989, p.93)

Parte da crítica da época considerou que este cuidado com a movimentação tornava o espetáculo excessivamente rígido e podava a “espontaneidade” dos atores. Emanuel Bieskin, por exemplo, afirmou que o espetáculo era interessante, mas que trazia uma impressão de “precisão cruel” e de “gravidade afetada”, fazendo com que o palco parecesse um “tabuleiro de xadrez” e que a representação parecesse carente de frescor. No entanto, ressalta o fato de tudo estar submetido a uma idéia de conjunto, a uma enorme organização e a uma interpretação equilibrada. Segundo ele, tratava-se de uma

encenação correta, mas sem profundidade, sem “progressão da tensão”. (SAURA, 1997, p.96-98)

No entanto, vários outros críticos consideraram que a encenação era superior ao texto (excessivamente previsível e esquemático). O espetáculo permaneceu no repertório do Primeiro Estúdio por muitos anos.¹⁴²

Antes da estréia, Stanislávski havia assistido a um ensaio e, novamente, considerado a encenação excessivamente naturalista. Solicitou que grande parte do espetáculo fosse reensaiada, buscando maior teatralidade. Para Vakhtângov, isto significava uma espécie de traição de Stanislávski de seus próprios ideais artísticos. Suchkévich observa: “Nós todos acreditávamos no sistema de Stanislávski até o limite, a ponto do fanatismo. Vakhtângov mais do que cada um de nós... Ele considerava que Súler deveria lutar com Konstantin Sergeievich para defender as leis que o próprio Stanislávski havia criado”. (apud WORRAL, 1989, p.94)¹⁴³

Nesta época, Vakhtângov é um encenador em busca de sua identidade. Alguém que manifesta um sentido cênico pessoal, mas que ainda está preso aos modelos de sua escola. Há um processo evidente em sua trajetória: inicia por uma imersão nos processos de Stanislávski e Súlerjítiski até levá-los ao seu limite, dominá-los aprofundadamente pela prática e, depois, personalizá-los. Apesar das perspectivas de mudança esboçadas no espetáculo, pode-se observar por meio desta incompreensão de Vakhtângov da crítica de Stanislávski uma restrição de sua abordagem teatral aos processos experimentados até então junto ao Primeiro Estúdio.¹⁴⁴

Apresenta-se aqui novamente a dificuldade de estabelecer cronologias e cortes historiográficos precisos na trajetória de um artista. Na literatura a

¹⁴² Como já citado, a última aparição de Vakhtângov como ator se deu em uma apresentação de *O Dilúvio* realizada em fevereiro de 1922.

¹⁴³ “We all believed in the Stanislavsky system to the point of fanaticism. Vakhtangov most of all of us... He considered that Súler should fight with Konstantin Sergeievich to defend the new laws which Stanislavsky himself had created.” (apud WORRAL, 1989, p. 94)

¹⁴⁴ Numa de suas anotações de direção da época Vakhtângov chega a afirmar que “o ensaio é uma busca de sentimentos e sensações por parte do ator”. (in SAURA, 1997, p.86)

respeito de Vakhtângov é consenso localizar uma transformação radical em sua produção artística na temporada de 1918-1919 como resultado, principalmente, da revolução de 1917. Didaticamente esta divisão de períodos é pertinente. Contudo, talvez os acontecimentos desta época não passem de um pretexto, ou mesmo de um impulso, para alavancar um processo de “teatralização” das poéticas cênicas de Vakhtângov que já se esboçava, no mínimo, desde esta encenação de 1915.

Este “conflito de inclinações” é visível no confronto entre alguns dos projetos que Vakhtângov tenta desenvolver na época e alguns de seus escritos: simultaneamente aos ensaios de *O Dilúvio*, Vakhtângov começa a ensaiar com o Primeiro Estúdio um texto de Jacinto Benavente (*Os Laços do Interesse*) baseado nos tipos da *Commedia Dell'Arte*.¹⁴⁵ Ao mesmo tempo que manifesta interesse por um estilo de explícita teatralidade, mantém em seus escritos uma visão do processo de criação do ator como uma manifestação de sua interioridade.

As anotações sobre o processo de criação deste espetáculo feitas por ele em setembro de 1916 são esclarecedoras a respeito de como compreende o trabalho do ator na época:

...Uma pessoa não se preocupa em revelar os traços de sua fisionomia interna. Disto se encarrega a própria natureza, as reações se realizam de forma inconsciente. Há momentos em que o homem deseja viver e com alegria descobre que pertence ao mundo dos vivos. Torna-se ativo, bom, ou os princípios do mal se revelam com inusitada força.

Nestes momentos o homem está inspirado, seus olhos se iluminam e todo ele se enche de enérgicos desejos e de sede de atividade. Este é um momento de regozijo.

Assim ocorre com o ator.

Dia após dia, ensaio após ensaio, vai tomando forma o personagem que interpreta.

Grão após grão, de forma imperceptível para o ator, vai acumulando-se em seu espírito tudo o que encontra para seu personagem.

Mas chega o momento em que o fruto amadurece e o ator não tem que se preocupar em revelar a lógica das características da

¹⁴⁵ Em 1911, Vakhtângov havia assistido *O Xale da Colombina*, espetáculo de Meyerhold, inspirado na *Commedia Dell'arte* que despertou seu interesse pelo estilo. O espetáculo com o Primeiro Estúdio não chegou a ser finalizado (realizaram somente oito ensaios) devido à sobrecarga de trabalho dos atores.

fisionomia interna e externa de seu personagem. A própria natureza artística se ocupa disto.
 Tão somente se precisa uma festa.
 A alegria da percepção cênica.
 É preciso preencher-se de “enérgicos desejos” para revelar ou, em outras palavras, criar.
 Nestes momentos não é necessário “atuar”.
 Tão somente se precisa cumprir a tarefa cênica. Ser ativo no cumprimento desta tarefa
 [...]

 Sem festa não há obra.(in SAURA, 1997, p.87)¹⁴⁶

Neste mesmo texto, Vakhtângov afirma que no ano seguinte o Primeiro Estúdio se dedicaria a descobrir os meios pelos quais o ator pudesse ativar voluntariamente em si mesmo este estado criativo.

Depois de *O Dilúvio*, Vakhtângov ficaria dois anos sem estrear um novo espetáculo no Primeiro Estúdio. Durante este período ele aprofunda sua atividade pedagógica e, com isto, aponta algumas fragilidades na abordagem do “sistema”. Segundo Saura, Vakhtângov discordava do papel excessivo que vinha sendo dado à imaginação pelos discípulos de Stanislávski. Para ele, a imaginação não deveria ser usada para conduzir o ator à beira de um processo de alucinação na tentativa de que tomasse o mundo convencional do palco como algo real, mas sim para conduzi-lo a relacionar-se adequadamente com estas convenções de acordo com o que era exigido pelo texto:

Os olhos do ator, quando se encontra no palco, devem ver tudo: lâmpadas, refletores, a maquiagem dos outros atores, etc; tudo tal e qual é na realidade, e o mesmo ocorre no que se refere ao

¹⁴⁶ “Una persona no se preocupa por desvelar los rasgos de su fisionomia interna. De eso se encarga la propia naturaleza, las reacciones se llevan a cabo de forma inconsciente. Hay momentos en que el hombre desea vivir y con alegría percibe su pertenencia al mundo de los vivos. Se vuelve activo, bueno, o los principios del mal se revelan con inusitada fuerza. En esos momentos el hombre esta inspirado, sus ojos se iluminan y todo él se llena de enérgicos deseos y sed de actividad. Esse es um momento de reogocijo. Asi ocurre con el actor. Dia tras dia, ensayo tras ensayo, va tomando forma el personaje que interpreta. Grano tras grano, de forma imperceptible para el actor, va acumulandose en su espiritu todo lo que encuentra para su personaje. Mas llega el momento en que el fruto madura y el actor no há de preocuparse por desvelar la lógica de los rasgos de la fisionomia interna y externa de su personaje. La propia naturaleza artística se ocupa de ello. Tan solo se precisa una fiesta. La alegría de la percepcion escénica. Es preciso llenarse de “enérgicos deseos” para desvelar o, em otras palabras, crear. Em esos momentos no se necesita “actuar”. Tan solo se necesita cumplir la tarefa escénica. Se necessita ser activo en el cumplimiento de esa tarea.[...] Sin fiesta no hay obra. [...] (VAJTANGOV in SAURA, 1997, p. 87-88)

ouvido. É impossível ver um bosque de árvores autênticas no lugar de um bosque pintado, isto é uma alucinação. Olhos são devem proporcionar ao ator a visão do cenário real e dos bastidores reais. Mas o ator deve se relacionar com este cenário não como o cenário em si exige, mas como se exige na obra. (in SAURA, 1997, p.103)¹⁴⁷

Para Saura, isto conduz Vakhtângov à noção de teatro de convenção que, posteriormente, seria colocada em prática com *Turandot*.

4.2.3.4- Rosmersholm

Rosmersholm vem a ser o primeiro espetáculo encenado por Vakhtângov no Primeiro Estúdio após a morte de Sulerjítiski. O processo de cisão interna que já vinha se desenhando no estúdio acentua-se após a revolução. Como já citado, o estúdio havia perdido suas características iniciais. Isto se evidencia no fato de que, nesta época tanto Stanislávski quanto Vakhtângov estavam buscando espaços de experimentação em outros coletivos. Ainda assim, segundo Pavel Márkov, as encenações de Vakhtângov foram as mais marcantes no Primeiro Estúdio depois da morte de Sulerjítiski. (MARKOV, 1989, p.92-93)

Em 1917, Vakhtângov começa a trabalhar sobre o texto de Ibsen, e a estréia acontece em 1918. Neste processo, leva às últimas consequências as idéias que são apontadas como características de seu trabalho no período anterior à revolução: evitar a teatralidade e buscar uma identificação integral com o personagem sem recursos externos. (RIPELLINO, 1996, p.219) .

Segundo Nick Worral,

Na encenação de Vakhtângov de *Rosmersholm* não seria exagero dizer que ele leva certos princípios do teatro psicológico ao seu

¹⁴⁷ “Los ojos del actor, cuando se encuentra en el escenario, han de verlo todo: lámparas, reflectores, el maquillaje de otros actores, etc; todo tal y como es en la realidad, y lo mismo ocurre en lo referente al oído. Es imposible ver un bosque de árboles auténtico en lugar de un bosque pintado, eso es una alucinación. Unos ojos sanos han de proporcionar al actor la visión del decorado auténtico y de los bastidores auténticos. Pero el actor ha de relacionarse con ese decorado no como en sí exige, sino como se exige en la obra.” (VAKHTÂNGOV in SAURA, 1997, p.103)

extremo, quase ao paroxismo, em uma tentativa de criar uma situação na qual o teatro deixaria de ser teatro e se tornaria a própria verdade. Já em 1911 ele havia resolvido expulsar a teatralidade do teatro e agora, quase um ano e meio depois da revolução, ele está buscando colocar este slogan em prática (1989, p.97)¹⁴⁸

Apesar de ter sido aprovado pelos diretores e pedagogos do TAM, o espetáculo não foi bem recebido pelo público e pela crítica. Saura aponta como um dos motivos deste fracasso a mistura dos elencos do Primeiro Estúdio e da companhia principal do TAM. Segundo ele, “mesmo que todos eles partissem da mesma base, Vakhtângov havia desenvolvido um estilo, exercícios preparatórios, formas de conduzir os ensaios muito pessoais suas, que eram estranhas aos provenientes da companhia mãe”. (1997, p.116)¹⁴⁹

Em um texto de 1918, durante o processo de criação de *Rosmersholm*, Vakhtângov diz o que gostaria de obter dos atores com o seu trabalho. Opta-se aqui por recuperar tais palavras:

Gostaria de conseguir o que para mim representa o ideal de um ator. É impossível expressar em duas palavras o modo de conseguí-lo.

Considero que o momento mais importante consiste na criação de condições nas quais o ator possa conservar totalmente “seu rosto”¹⁵⁰, condições nas quais o ator que entra em cena não saiba de antemão como vai soar tal ou qual de suas frases, tal ou qual de suas réplicas. Nem sequer aproximadamente. Que esteja totalmente seguro e tranqüilo, que até o final, em corpo e alma continue sendo ele mesmo, e que seu rosto, na medida do possível, permaneça sem maquiagem. [...]

O rosto é um dom divino, a voz é um dom divino. O intérprete há de transformar-se por meio de um impulso interno.

¹⁴⁸ In Vakhtangov's production of *Rosmersholm*, it would be no exaggeration to say that he carried certain principles of the psychological theatre to extremes, almost to absurd lengths, in an attempt to create a situation where theatre ceased to be 'theatre' and became truth itself. As early as 1911 he had resolved to chase the 'theatrical' out of the theatre and now, almost a year and after the revolution, here he was trying to put this slogan into practice. (WORRAL, 1989, p.97)

¹⁴⁹ “... Aunque todos ellos partían de la misma base, Vakhtangov había desarrollado un estilo, unos ejercicios preparatorios, unas formas de conducir los ensayos muy personales suyas, que eran extrañas a los provenientes de la”compañía madre.” (SAURA, 1997, p.116)

¹⁵⁰ Saura ressalta a ambiguidade da palavra no texto original russo, afirmando que ela também pode remeter às acepções de personalidade e de personagem.

A condição fundamental será a fé em que ele, o ator, se encontre nas condições e relações indicadas pelo autor, que ele necessite tudo o que necessita o personagem da obra. Se o ator compreende bem o personagem que tem que interpretar e compreende que os passos indicados pelo autor são lógicos e não podem ser outros, se depois o ator se deixa seduzir pela idéia de ser ele mesmo nestas circunstâncias, se ama (sem sentimento de compaixão) algo na obra e no papel, se por fim está seguro daquilo que está seguro seu personagem e sente necessidade de passar umas horas na atmosfera de *Rosmersholm* e se prepara para a festa que produz a criação, já terá se transformado e não extraviará seu rosto com nada.

[...]

É horrível ver a um ator que quer repetir o fragmento bem sucedido de ontem, ou que está se preparando para um episódio intenso. Na maior parte das vezes estes episódios conduzem um autodescobrimento, quer dizer, uma reação ante causas que se encontram fora de mim, e essa reação se leva a cabo de determinada forma e não de outra, quer dizer, que a forma e a força de minha resposta vêm condicionadas pelas causas que existem fora de mim, ante as quais eu não posso reagir de forma diferente da que eu faço. Como pode pretender um ator preparar-se para isto e como pode recordar e pretender repetir o que fez ontem, ainda que fosse algo afortunado?

Gostaria que os atores improvisassem toda a apresentação.

[...]

O ator tem que:

- 1) saber o que faz em cena e para que;
- 2) deve “ter um passado”
- 3) deve desenvolver nos ensaios novas relações com os outros personagens;
- 4) deve desejar e atuar tal e como disse o autor (aqui convém esclarecer que os desejos e ações escolhidos pelo ator devem ser os únicos possíveis e lógicos para o personagem);
- 5) deve saber o texto.

Nada mais. Isto é algo que afirmo e posso demonstrar se é preciso. Se bem que penso que para nós, os que fomos formados no Teatro de Arte, é algo evidente e não necessita de nenhuma demonstração.

Todos os ensaios deverão ser empregados em:

- 1) Exata, minuciosa e criativa análise do texto (idéia principal, subtexto);
- 2) Determinação de episódios e tarefas cênicas (o quê e para quê);
- 3) Acumulação de relações (pois um ensaio é um dia na vida de um personagem, e uma série de dias conforma uma personalidade);

- 4) Desenvolvimento orgânico em si mesmo da concepção e relação com todo o circundante durante os ensaios, feito desde o personagem.

[...]

Gostaria que para eles [os atores] fossem necessidades orgânicas todas as necessidades do personagem. *Para eles. Orgânicas. Necessárias.* Estas três palavras são importantes na mesma medida...¹⁵¹ (SAURA, 1997, p.116-119)¹⁵²

¹⁵¹ Grifos do autor

¹⁵² “Me gustaria conseguir lo que para mi representa el ideal de um actor. Es imposible expresar em dos palabras el modo de conseguirlo.

Considero que el momento mas importante consiste em la creacion de unas condiciones em las que el actor pueda conservar totalmente “su rostro”, condiciones em las cuales el actor que sale a escena no sepa de antemano como va a sonar tal cual de sus frases, tal o cual de sus réplicas. Ni siquiera aproximadamente. Que este totalmente seguro y tranquilo, que hasta el final , em cuerpo y alma continúe sendo él mismo, y que su rostro, em la medida de lo posible permanezca sin maquillaje.

[...]

El rostro es um don divino, la voz es um don divino. El intérprete há de transformase por médio de um impulso interno.

La condicion fundamental será la *fé em que él*, el actor, se halle em las condiciones y relaciones indicadas por el autor, que *él* necesite todo lo que necesita el personaje de la obra. Si el actor comprende bien el personaje indicados por el autor son lógicos y non oueden ser otros, si después el actor *se deja seducir* por la idea de ser *él* mismo em estas circunstancias, si ama (sin sentimiento de compasion) algo em la obra y em el papel, si por fin *esta seguro* de aquello que esta seguro su personaje y *siente necesidad* de pasar unas horas em la atmosfera de Rosmersholm y *se prepara para la fiesta* que produce la creacion, ya se habra transformado y no se esxtaviara su rsoto com nada.

No quiero que el actor interprete uma misma parte de su papel de uma forma igualmente intensa o igualmente débil. Quiero que de manera totalmente natural aparezcan por si mismos los sentimientos em el grado de intensidad necesario cada dia para que el actor sea sincero y creibe. [...] Resulta horrible ver a um actor que quiere repetir el fragmento afortunado de aver, o que se esta preparando para um episodio intenso. La mayor parte de las veces estos episodios concevan um autodescubrimiento, es decir, una reaccion ante unas causas que se hallan fuera mi, y esa reaccion se lleva a cabo de una determinada forma y no de outra, es decir, que la forma y la fuerza de mi respuesta vienen condicionadas por la causas que existen fuera de mi, ante las que yo no puedo reaccionar de outra forma diferente a como lo hago. ? Como puede pretender um actor prepararse para esto y como puede recordar y pretender repetir lo que hizo ayer, aunque fuese algo afortunado?

Me gustaria que los actores improvisasen toda la funcion.[...]

Non se puden hacer clichées.

Cada ensayo ha de ser un nuevo ensayo.

Cada representacion, una nueva representacion.

El actor tiene que:

1) *saber quéé hace em escena y para qué;*

2) *há de “tener” um passado;*

3) *há de desarrollar em los ensayos nuevas relaciones hacia otros personajes;*

4) *ha de desear y actuar* tal como dice el autor (aquí conviene aclarar que los deseos y acciones elegidos por el actor han de ser los unicos posibles y logicos para el personale);

5) *há de saber el texto.*

Nada mas. Esto es algo que afirmo y puedo demostrar si es preciso. Aunque pienso que para nosotros, los que hemos sido formados em el Teatro del Arte, es algo evidente y no se precisa ninguna demostracion.

Todos los ensayos han de ser empleados em:

1) Exacto, minucioso y creativo *analisis del texto* (ideal principal, subtexto);

2) Determinacion de episodios y tareas escénicas (qué y para qué);

Segundo Nick Worral, Vakhtângov tomava como base para esta abordagem interiorizada da atuação a afirmação de Lessing de que cada conflito interno, cada pensamento, também é uma ação. Guiatzíntova diz: “Em *Rosmersholm*, ele estava totalmente tomado com a possibilidade de concretizar o pensamento. Ele queria que os atores permanecessem parados, não se movessem, e somente liberassem seus pensamentos no palco”. (1989, p.98) O objetivo era atingir uma “qualidade espiritual” na atuação, que permitisse a manifestação das mais sutis nuances do pensamento e do sentimento. Guiatzíntova afirma que Vakhtângov conseguia atingir esta transformação interna quando atuava no papel de Brendel.

Rosmersholm é o espetáculo no qual Vakhtângov se conduz à exploração dos limites extremos do realismo psicológico. Como exposto em uma carta de 1917, ele esperava que o espetáculo fosse uma defesa dos princípios do trabalho do Primeiro Estúdio contra a teatralidade exterior explorada por Stanislávski em *Noite de Reis*. Apesar disto, pode-se individuar no texto de Vakhtângov acima transcrito alguns princípios que guiariam seus trabalhos posteriores. Dentre eles pode-se destacar as afirmações de que:

- a representação se desse com um espírito de improvisação, fazendo com que cada espetáculo fosse um evento único e não uma reprodução de formas cristalizadas;

3) Acumulacion de relaciones (pues un ensayo es un dia em la vida del personaje, y una serie de dias conforman una personalidad);

4) *Desarrollo orgânico em uno mismo* de la conception y relacion con todo lo circundante durante los ensayos, hecho desde el personaje.

De este modo veo un grupo de personas *preparadas* para realizar una serie de ensayos.

con una verdadera relacion de unos con otros

con um bagaje de material prévio a la obra

con la aspiracion de materializar sus deseos

con conocimiento de los aspectos internos y externos de la obra.

Este grupo hoy, para su fiesta, tomara una situacion creada por el autor y *realizara* sus pretensiones. [...]

Me gustaria que los actores se tomasen em serio esas *pretensiones* y no las fingiesen. Me gustaria que para ellos fuesen necesidaddes orgânicas todas las necesidades del personaje. *Para ellos. Orgânicas. Necesarias.* Estas três palabras son importantes em igual medida.

Com tranquilidad y seguridad, haciendo todo lo posible por alcanzar su objetivo principal, yo diria que su objetivo, los actores se transforman inconscientemente en su personaje, y los espectadores-observadores valoran hasta qué punto lo consiguen.” (VAJTANGOV in SAURA, 1997, p. 116-119).

- os atores trabalhassem com espírito festivo, mesmo em situações densas;
- o ator se colocasse nas circunstâncias da obra e tornasse organicamente suas as necessidades do personagem; ou seja, que fosse ele mesmo dentro das circunstâncias dadas.

Para estabelecer com clareza estas circunstâncias Vakhtângov realiza uma cuidadosa divisão da obra em episódios e uma igualmente cuidadosa determinação de sua ação transversal. Seguindo a noção stanislavskiana de que é impossível abordar uma obra partindo de sua totalidade e de que “o principal se realiza por meio de episódios auxiliares”, Vakhtângov define estes episódios como cada uma das etapas cumpridas na aproximação ao objetivo da ação transversal. (SAURA, 1997, p.129)

A determinação precisa destes episódios seria uma pré-condição para permitir que o ator soubesse o que faz em cena e para que o faz. No entanto, ao que tudo indica, a análise ainda estava excessivamente vinculada ao estabelecimento dos estados emocionais do personagem dentro de cada situação. Em suas notas de direção Vakhtângov diz, por exemplo: “Na encenação de qualquer drama, o ator busca instintivamente os sentimentos. É preciso conhecer os sentimentos à perfeição”. (SAURA, 1997, p.132)¹⁵³

Segundo Márkov, em *Rosmersholm* Vakhtângov levou até o limite a saturação interna do personagem em momentos de máxima contenção: “...o método empregado por ele nas montagens anteriores chegou a uma conclusão lógica. A saturação do personagem e a paixão contida explodiam em alguns momentos como vendavais de sentimentos agitados: o gesto se fazia agudo e amplo, o olhar violento e fogo, a voz potente e aberta...” (in SAURA, 1997, p.397). Para Márkov, com isto ele conseguiu revelar a tragicidade da obra.

¹⁵³ “Em la puesta em escena de cualquier drama, el actor busca instintivamente los sentimientos. Es preciso conocer los sentimientos a la perfeccion.” (VAJTANGOV in SAURA, 1997, p.132)

4.2.3.5- O Casamento

O Casamento, de Tchékhov, encenado por Vakhtângov com o Estúdio Mansúrov em 1920, é uma das primeiras manifestações concretas das profundas transformações ocorridas em suas concepções teatrais. A aversão quase fanática a qualquer teatralidade que havia sido levado ao seu limite em *Rosmersholm* transforma-se em uma aguda percepção de que naquele momento era imprescindível promover um retorno da teatralidade ao teatro.

Além disso, Vakhtângov acreditava que a Revolução impunha uma nova abordagem da obra de Tchékhov. Para ele era necessário afastar-se do lirismo, do sentimentalismo e da compaixão pela natureza humana e compreender suas obras como um ataque ao comportamento pequeno-burguês. Ruben Simonov, que atuou no espetáculo, afirma que Vakhtângov tomou como chave para a compreensão do texto de Tchékhov a idéia do triunfo do espírito humano livre sobre a morte cotidiana.

Zajava afirma que ele conduziu os atores a encontrar características de marionetes em seus personagens. Buscava revelar o que havia de morto no vivo e com isso transformava a comicidade inicial em algo assustador. Estabelecia-se o contraste entre tragicidade e comicidade, vida e morte, que caracterizou as últimas encenações de Vakhtângov. Este comportamento marionetizado é uma imagem recorrente nos seus espetáculos como uma forma de abordar o embrutecimento das pessoas pelo meio social.

De acordo com Slonim, Vakhtângov “tinha tendência a enfatizar as forças que impedem o homem de ser bom e isto o levou ao conceito de dois mundos, o das almas vivas e o das marionetes mortas, que colocou em cada uma das suas representações”. (SLONIN, 1961, p.56)

A esse respeito Smirnova diz:

O tema da morte está no centro de todas as suas produções. O problema do “viver e morrer” também estava no coração de sua criatividade. Ele cuidadosamente procurou exteriorizar as formas de expressão cênica desta ossificação interna, este aspecto de morte da alma (morte espiritual) e incapacidade de ser criativo, que torna seres vivos em verdadeiros cadáveres. (SMIRNOVA apud WORRAL, 1989, p.104)¹⁵⁴

A intenção de concretizar cenicamente o “segundo plano” da obra de Tchêkhov e atacar assim o comportamento burguês fez com que os personagens fossem tratados como caricaturas grotescas. Smirnova liga este grotesco à tragicidade que localiza na origem das encenações de Vakhtângov. Segundo ela, trata-se de um grotesco autêntico: não o confronto do cômico e do trágico, mas o cômico que desenvolve-se e torna-se trágico e vice-versa. Esta abordagem se evidencia nestes seus últimos espetáculos, nos quais Vakhtângov dá grande atenção à plasticidade da ação. Segundo Ripellino, nesta época Vakhtângov compara o ofício do diretor ao do escultor, compõe pormenorizadamente as disposições espaciais e a modelagem dos personagens e coloca em seus espetáculos uma “intensa gestualidade”. (1996, p.229) Por volta de 1920 ele afirmou que estava criando um novo sistema, que chama de sistema da representação. O diferencial estaria no fato de considerar a *revivescência* somente como um primeiro estágio no processo criativo do ator e enfatizar a construção exterior da ação. Vakhtângov afirma que seu interesse estava totalmente voltado à estas questões e, especialmente, à expressividade das mãos e da boca.

Cada movimento e cada fala dos atores passam a ser cuidadosamente burilados e fixados. Vakhtângov desejava que a partitura do espetáculo fosse repetida de modo inalterado em todas as apresentações. Mas também queria que o ator utilizasse esse material como se ele estivesse sendo descoberto naquele momento, em frente ao espectador. Segundo Worral, “por estes meios ele

¹⁵⁴ The theme of death is at the centre of each of his productions. The problem of the “living and tehe dying” is also at the heart of its creativity. He carefully seeks out the forms of scenic expression of that inner ossification, that death-like aspect of the soul (spiritual deadness) and incapacity to be creative, wich makes nominally living beings into actual corpses...” (SMIRNOVA apud WORRAL, 1989, p.104)

alcançou uma combinação de ‘sentimento improvisado’ com uma precisa forma externa...”. (1989, p.107)

4.2.3.6- O Milagre de Santo Antônio

A primeira versão de *O Milagre de Santo Antônio*, de Maeterlinck, foi encenada por Vakhtângov em setembro de 1918, com o Estúdio Mansúrov. Era a primeira obra completa apresentada por este estúdio após o fracasso de *A Fazenda dos Lânin*. Vakhtângov acreditava que este deveria ser o marco de uma nova fase na vida do estúdio e com esta intenção deu início aos ensaios na temporada de 1916-1917.

Segundo Ripellino, este foi o auge do “sulerismo” na trajetória de Vakhtângov, resultando num espetáculo “tão piegas quanto uma árvore de natal”. Ripellino interpreta este “sulerismo” como um humanismo acrítico, que se concretizou na noção de “absolvição do personagem” (princípio-guia presente nas montagens iniciais do Primeiro Estúdio). Ela se traduzia em uma abordagem piedosa do comportamento do personagem, buscando justificar mesmo seus mais terríveis atos e suscitar com isto o compadecimento por suas fraquezas. Na abordagem de seus personagens os atores deveriam evitar qualquer tom de sátira ou caricatura. Eles deveriam ser apresentados de maneira suave, sem causar desprezo. A intenção era a de descobrir e revelar no humano sua bondade e inocência intrínsecas e ocultas. Para Ripellino, os espetáculos acabavam se transformando em um “catálogo de bons exemplos” e em uma tentativa de “incitação ao perdão”. (1996, p.207)

No entanto, em 1921 é montada por Vakhtângov a segunda versão de *O Milagre de Santo Antonio*, que foi apresentada na abertura oficial do Terceiro Estúdio. Ao contrário da montagem de 1918, caracterizou-se pela utilização da sátira e do grotesco como elementos de personificação do mundo burguês.

Juntamente com *O Casamento* e *Erick XIV*, *O Milagre* indica uma mudança radical na trajetória artística de Vakhtângov. Esta mudança se

estabelece no fim de 1920 e aparece tanto em seu trabalho como diretor, quanto em sua pedagogia. Saura afirma:

Até este momento o jovem diretor havia mantido um respeito bastante grande às encenações naturalistas, como resultado de uma minuciosa preparação do personagem, baseada na observação dos comportamentos da vida real. A partir de agora, sem abandonar esta minuciosa preparação vai colocar no palco o que o personagem sente mas não diz, sua visão subjetiva do mundo circundante; como resultado disto seus espetáculos vão encher-se de símbolos e poesia, de uma poesia desgarrada, às vezes cruel e quase sempre grotesca [...], com uma temática que quase sempre gira em torno da luta contra a morte, tanto física como moral.... (1997, p.249)¹⁵⁵

Esta atitude radical passa a aparecer também em sua metodologia e em seus escritos. Nesta época, ele chega a afirmar que, com exceção de Meyerhold, Stanislávski, Taírov e Nemiróvitch-Dântchenko, os diretores soviéticos faziam um teatro morto, sem validade para a nova sociedade surgida após a revolução. Nos escritos também é visível a influência cada vez mais forte do trabalho de Meyerhold. Nas anotações de seu diário de março de 1921 lê-se:

O teatro tradicional deve morrer. Já não fazem falta os atores “característicos”. Todos os que têm capacidade para o característico devem sentir a tensão trágica que tem todo o papel característico (inclusive os cômicos) e fazer presente seu lado grotesco.

O grotesco é trágico e cômico.

Penso em Meyerhold. Que diretor genial, o maior entre todos os do presente e do passado. Cada uma de suas encenações é um novo tipo de teatro. Cada uma de suas encenações poderia gerar uma nova corrente.

¹⁵⁵ “Hasta esse momento el joven director habia mantenido um respeto bastante grande hacia las puestas em escena realistas, como resultado de una minuciosa preparacion del personaje, basad en la observacion de los comportamientos de la vida real. A partir de ahora, sin abandonar esa minuciosa preparacion va a poner en el escenario lo que el personaje piensa pero no dice, su vision subjetiva del mundo circundante; como resultado de ello sus espectaculos van a llenarse de símbolos y poesia, de una poesia desgarrada, a veces cruel y casi sienpre grotesca, [...] con una temática que casi siempre gira em torno a la lucha contra la muerte, tanto física como moral, [...]” (SAURA, 1997, p.249)

Todos os naturalistas se assemelham entre si e a encenação de um deles poderia ser tomada como a de outro qualquer. Meyerhold é original [...]

Meyerhold lançou as bases para o teatro do futuro. O futuro se manifesta nele [...]

Morra o naturalismo no teatro! (in SAURA, 1997, p.254-256)¹⁵⁶

Para Vakhtângov era necessário unir o profundo conhecimento sobre o ator de Stanislávski com a inventividade cênica de Meyerhold (que segundo ele, havia se antecipado a Stanislávski na preocupação com a plasticidade e o ritmo):

Tanto Nemiróvitch como Stanislávski conhecem o ator mercê a uma amplíssima prática. Meyerhold o desconhece por completo. Meyerhold não sabe despertar no ator a emoção adequada, a teatralidade imprescindível. Isto sabem fazê-lo Nemiróvitch e Stanislávski; melhor dito, Nemiróvitch sabe unicamente como analisar psicologicamente a obra e o papel, assim como despertar no ator determinadas vivências. Mas Stanislávski, que analisa mal psicologicamente, o constrói de maneira intuitiva (às vezes mais profundamente e agudamente que Nemiróvitch). Tem um profundo conhecimento do ator: da cabeça aos pés, das vísceras à pele, da mente ao espírito. [...] é um mestre no concernente à caracterização e adaptação dos personagens a situações inesperadas, mas não o é em absoluto no concernente à forma da representação... (SAURA, 1997, p.255)¹⁵⁷

Como já citado, Vakhtângov busca unir a precisa construção formal da ação à aprofundada justificação desta. A forma deve ser aquela necessária para

¹⁵⁶ “El teatro tradicional debe morir. Ya no hacen falta lo sacotres ‘característicos’. Todos que tienen capacidad para lo característico han de sentir la tensión trágica que tiene todo papel característico (incluso los cómicos) y hacer presente su lado grotesco. El grotesco es trágico y cómico. Pienso en Meyerhold. ! Qué director tan genial, el más grande entre todos los presentes y pasados! Cada una de sus puestas en escena podría dar lugar a una corriente. Todos los naturalistas se asemejan entre sí y la puesta en escena de uno de ellos podría tomarse por la de otro cualquiera. Meyerhold es original. En los trabajos donde, percibiendo una auténtica teatralidad, no se apoya en la autoridad de lo slibros, donde, de manera intuitiva y no a través de la reconstrucción de planos históricos y formas teatrales, busca esos planos y formas en si ismo[...] es casi un genio (VAJTÁNGOV in SAURA, 1997, p.254-255)

¹⁵⁷ “Tanto Nemiróvich como Stanislavsky conocen el actor merced a una amplísima práctica. Meyerhold le desconoce por completo. Meyerhold no sabe despertar en el actor la emoción adecuada, la teatralidad imprescindible. Eso saben hacerlo Nemiróvich y Stanislavsky; mejor dicho Nemiróvich sabe únicamente cómo analizar psicológicamente la obra y el papel, así como despertar en el actor determinadas vivencias. Pero Stansialvsky, que analiza mal psicológicamente, lo construye de manera intuitiva(a veces más profundamente del actor: lde la cabeza a lo spies, de las concerniente a la caracterización y adaptación de los personajes a situaciones inesperadas, pero no lo es en absoluto en lo concerniente a la forma de la representación...” (in SAURA, 1997, p255)

chegar à vida do espírito humano. Deve ser uma condensação da realidade, mais potente do que ela é, portanto, não-naturalista. Vakhtângov ressalta que esta forma deve ser expressão das verdadeiras necessidades da obra e do coletivo que a encena e não de um apego às “modas” teatrais.¹⁵⁸ Ele se dirige à formulação do que, posteriormente, chamou de “realismo imaginativo”.

Em relação à metodologia ele começa a desenvolver o que denominava de “sistema do estupor” (para diferenciá-lo do sistema da vivência ou do da representação). Vakhtângov o apresenta como uma possibilidade de superação do sistema de Stanislávski. Basicamente, consistia em fazer com que o ator ficasse estupefato frente a circunstâncias dadas absolutamente inesperadas e começa-se a agir a partir de um estado de extrema excitação. Saura afirma:

O resultado era que, ao ter que atuar em circunstâncias dadas extremamente difíceis, os atores se viam obrigados a partir de estados de ânimo extremadamente intensos. Naquela época era habitual durante os ensaios ouvir dos lábios de Vak frases como: “coloque temperamento em seu sangue”, [...] “comece a atuar a partir das lágrimas”, “inicie sua parte a partir do êxtase”, etc. (1997, p.250)¹⁵⁹

Assim como em *O Casamento*, Vakhtângov explora aqui a oposição entre o vivo e o morto. Neste espetáculo esta oposição aparece no contraste entre a banalidade do mundo profano e a pureza e ingenuidade do mundo sacro. Segundo Nick Worrall, a construção dos personagens era hiperbólica e satírica, beirando o fantástico e criando figuras aterrorizantes ou grotescas que remetiam a Hoffmann e a Goya. Vakhtângov descreveu o espetáculo como uma manifestação do “realismo imaginativo”.

¹⁵⁸ Nesta parte de seu texto Vakhtângov critica o trabalho de Taírov. Afirma que, apesar de possuir um domínio da forma, ele era incapaz de penetrar no espírito humano e revelar suas zonas mais profundas. Segundo Vakhtângov, o Kamerny era um teatro vulgar, pois “mudava de moda” a cada ano.

¹⁵⁹ “El resultado era que, al tener que actuar en unas circunstancias dadas extremadamente difíciles, los actores se veían obligados a partir de estados de ánimo extremadamente intensos. Por aquella época era habitual durante los ensayos oír de lábios de Vajtangov frases como: ‘meta el temperamento em su sangre’, ‘hinque el papel em cada uma de sus frases’, ‘comience a actuar a partir de las lagrimas’, ‘inicie su parte a partir del éxtasis’, etc.” (SAURA, 1997, p.250)

Vakhtângov retoma também a idéia do comportamento marionetizado (imagem recorrente em seus trabalhos desde o Takleton de *O Grilo...*). Solicitou que os atores evitassem quaisquer ações que pudessem ser consideradas cotidianas ou naturais. Estabeleceu uma movimentação altamente definida e propositadamente rígida, buscando remeter ao comportamento autômato. Segundo Nick Worral, Vakhtângov buscou uma precisão matemática no desenho externo, na expressividade escultural da forma e realizou uma intrincada e altamente grotesca composição plástica das cenas de massas, que se transformavam numa espécie de fundo escultural para a ação. (1989, p.109)

Esta mudança radical na poética dos espetáculos de Vakhtângov não implica, no entanto, em um abandono das conquistas obtidas até então em sua trajetória de exploração do “sistema”. Vakhtângov não dissocia esta construção rigorosa da forma da necessidade de justificativa interior. Para ele, esta forma não cotidiana da ação deve ser plenamente preenchida pelo ator. Na montagem de *O Milagre de Santo Antônio*, Vakhtângov dá especial relevância ao tempo-ritmo como instrumento gerador desta justificação da forma exterior. Cabe observar aqui que este era justamente um dos temas que tornava-se central para Stanislávski neste momento do desenvolvimento de seu “sistema”.

Nick Worral relata:

Durante os ensaios, Vakhtângov tentou ensinar seus atores a viver e respirar ritmicamente em cena. Inventou exercícios relacionando movimentações da mobília, limpeza da sala, etc com música. Era necessário aprender não somente se mover em certo ritmo, mas a viver nele. Ele ensinava que cada indivíduo, cada nação, cada fenômeno da natureza, cada evento da existência humana, tinha seu próprio ritmo especial. Descobrir o ritmo da peça era a chave para o sucesso da encenação. (1989, p.110)¹⁶⁰

¹⁶⁰ “During rehearsal, Vakhtangov tried to teach his actord to live and breathe rhytmically on stage. He invented practical exercises involving the moving of furniture, cleaning the room, etc., to music. It was necessary to learn, not only to move on a certain rhythm, but to live in it. He taught that every individual, every nation, every phenomenon of nature, every event of human existence, possessed its own especial rhythm. To discover the rhythm of the play was the key to the success of the production.” (WORRAL, 1989, p.110)

Toda e qualquer movimentação deveria ser organicamente gerada, justificada interiormente. O ator deveria ter pleno domínio do significado de cada ação ou palavra. Esta justificação era exigida mesmo nos vários momentos de imobilidade presentes no espetáculo. Para Vakhtângov eles nunca podiam se transformar numa ausência de vida interior, mas sim deixar transparecer na imobilidade externa a dinâmica interna. Com o objetivo de obter a máxima simplicidade e sinceridade na atuação, mesmo as menores ações eram repetidas e trabalhadas exaustivamente. As falas eram trabalhadas da mesma maneira.

Enfim, este espetáculo pode ser considerado uma primeira expressão da maturidade artística de Vakhtângov, que se caracteriza por equilibrar a preocupação com a justificativa interior da ação com a de sua precisa e extracotidiana plasticidade. Nick Worral diz:

Vakhtângov, devotou enorme atenção ao desenho dinâmico da cena, o tempo-ritmo de cada ator, aumento e diminuição do movimento, o ponto máximo de uma cena. [...] Cada ator dava uma moldagem escultural para seu corpo que melhor expressasse seus sentimentos em movimentos e em um ritmo preciso. As vinte pessoas em cena tinham que expressar sentimentos de raiva, incômodo, impaciência, curiosidade, etc., em poses definidas, ações precisas e por meio do corpo inteiro. Era importante não somente sentir esta ou aquela emoção, mas expressá-la em uma forma definida com coerência composicional com as pessoas próximas e da maneira harmoniosa com o grupo. (1989, p.111)¹⁶¹

Lev Ruslanov, que participou do processo de criação deste espetáculo, relata o entusiasmo de Vakhtângov nos ensaios. Embora já estivesse bastante debilitado, ele corria ao palco dezenas de vezes para fazer demonstrações. Ruslanov chama estes momentos de “milagres artísticos” devido à completa transformação interior e exterior de Vakhtângov. (in SAURA,1997, p.275) Mikhail

¹⁶¹ “... Vakhtangov devoted enormous attention to the dynamic design of the scene, the tempo-rhythm of each actor, increase and decrease of movement, the culminating point of a scene. [...] Each actor was given a concrete, sculptural moulding for his body which best expressed his feelings in movement and in a precise rhythm. The twenty people on stage had to express feelings of anger, displeasure, grief, impatience, curiosity, etc., in definite poses, positive gestures and by means of their entire bodies. It was important not only to feel this or that emotion, but to express it in a definite form which cohered compositionally with the adjacent person and which blended harmoniously with the group...” (WORRAL, 1989, p.111)

Tchékhov também afirmou que Vakhtângov possuía uma capacidade ímpar de fazer demonstrações para os atores.

4.2.3.7- Erik XIV

Erick XIV, de Strindberg, apresentado pelo Primeiro Estúdio em 1921, foi mais uma concretização da nova orientação das pesquisas de Vakhtângov. Afastando-se dos resquícios realistas, o encenador construiu o espetáculo numa perspectiva expressionista, apresentando um universo retratado de maneira subjetiva, filtrado pela mente conflituada do personagem-título.

Mikhail Tchékhov interpretava Erick e trouxe estas características expressionistas para a sua atuação. Uma “enorme tensão nervosa”, um “dilacerante esbanjamento de forças”, a utilização de impulsos convulsivos e de contorções fizeram com que alguns críticos da época considerassem sua atuação não artística e patológica (SAURA, 1997, p.252). Boris Alpers disse:

A atuação de Tchékhov não era arte em seu sentido comum. O corpo humano palpitante, com seus nervos e músculos nus, seu coração aberto e pulsante, os pensamentos correndo através das circunvoluções do cérebro, pulsavam de maneira convulsiva frente a uma platéia atônita... O próximo passo seria eliminar a arte, remover o ator como uma consciência criativa e mestre do palco, transformá-lo numa mênade com uma consciência fragmentada e jogar a multidão num círculo de êxtase. (apud WORRAL, 1989, p.118)¹⁶²

Saura aponta a atuação de Tchékhov como o elemento principal deste espetáculo:

¹⁶² “Chekhov’s acting was not art in the ordinary sense. The palpitating human body, with its bared nerves and muscles, its open and pulsating heart, the thoughts running through the convolutions of the brain, beat convulsively before the astonished auditorium... The next step must be to eliminate art, to remove the actor from the stage as a conscious creator and master, to change him into a maenad with a shattered conscience and to draw the crowd into a circle of ecstasy.” (ALPERS apud WORRAL, 1989, p.118)

... a interpretação que Mikhail Tchékhov fazia de Erick; sem nenhuma transição passava de um estado de ânimo ao oposto, do monarca triunfante sobre os conjurados ao homenzinho atemorizado e inseguro que teme por sua vida, de uma atitude plena de energia e vitalidade a uma pose imóvel com o olhar perdido no espaço, como buscando dentro de si mesmo a força repentinamente perdida. (1997, p.252-253)¹⁶³

O grotesco aparece novamente. Agora como resultado da tentativa de mostrar um mundo fraturado, como que visto pela mente de Erick. O contraste entre morte e vida também retorna, encarnado, respectivamente, nas forças imperialistas e nos servos. Os personagens concebidos como espiritualmente mortos eram também física e vocalmente assim representados (de maneira fria e rígida). Segundo Nick Worral, Stanislávski não aprovou o resultado. Considerou que o espetáculo só conseguia apresentar caricaturas e que era impossível ver nele a “vida do espírito humano”. (1989, p.114) No entanto, as memórias de Lídia Deikun contradizem Worral:

... Recordo com extraordinária clareza a noite em que mostramos nosso espetáculo a Konstantin Serguéievich Stanislávski.[...]. Acabada a apresentação nos reunimos em nosso próprio vestíbulo. Apareceu Konstantin Serguéievich, olhou-nos aos participantes da obra ali reunidos e... suas primeiras palavras foram: “Onde está o diretor?”. Alguém explicou timidamente que Evguiêni Bagрати́онович, devido à agudização de sua doença, tinha ido ao hospital.

“É uma lástima”; uma pausa, e claro, forte, como se se tratasse de um veredito: “Futurismo!”. E depois de novo uma angustiante e tensa pausa [...] “Mas este futurismo sim eu entendo!” e começou uma série de elogios à concepção do diretor, à interpretação de Tchékhov do papel principal, a toda a construção do espetáculo, ao vigoroso tratamento dado aos personagens, etc. Em uma palavra, a montagem foi totalmente do gosto de Konstantin Serguéievich e com sua aprovação iniciou um longo, longo caminho. (in SAURA, 1997, p.284-285)¹⁶⁴

¹⁶³ “La interpretación que Mijail Chéjov hacia de Erik; sin apenas transición pasaba de un estado de ánimo al opuesto, del monarca triunfante sobre los conjurados al hombrecillo atemorizado e inseguro que teme por su vida, de una actitud plena de energía y vitalidad a una pose inmóvil con la mirada perdida en el espacio, como buscando dentro de sí mismo la fuerza repentinamente perdida.” (SAURA, 1997, p.252-253)

¹⁶⁴ “... Recuerdo con extraordinaria claridad la noche en que mostramos nuestro espectáculo a Konstantin Serguéievich Stanislavsky. [...] Acabada la función nos reunimos en nuestro propio vestíbulo. Apareció

A crítica e o público dividiram-se em relação ao espetáculo. Serafima Bírman vê esta recepção controversa de *Erick XIV* como um sintoma do seu caráter renovador. Nesta época as encenações de Vakhtângov se afastavam cada vez mais dos modelos do Teatro de Arte. Contudo, ele continuava a dar aulas sobre o “sistema” e a utilizar seus princípios nos ensaios, nunca chegando a negar a sua validade. Alguns outros atores do Primeiro Estúdio, pelo contrário, após a morte de Sulerjitski afastaram-se progressivamente das teorias do sistema chegando a ironizar alguns de seus princípios e a ética exigida.

Na verdade, Vakhtângov aprofunda os ensinamentos do sistema sem incorrer no equívoco de reproduzir as formas de encenação do TAM, ou mesmo os modelos já experimentados pelos estúdios. Em um texto de março de 1921, Vakhtângov define o significado do espetáculo para ele e para o Estúdio:

É um experimento do Estúdio em busca de formas cênicas, teatrais, com conteúdo dramático (arte da vivência). Até agora o Estúdio, fiel ao sistema de Stanislávski, empenhou-se obstinadamente no domínio das técnicas da vivência. Agora, fiel ao sistema de Stanislávski, que busca novas formas expressivas e resalta meios cênicos (respiração, som, palavras, idéia, gesto, corpo, plástica, ritmo, tudo em um especial sentido teatral, que tem uma justificação interna, proveniente da própria natureza), o Estúdio inicia um período de busca de formas teatrais. Esta é a primeira experiência. Uma experiência a qual se dirige nossa época, a época da Revolução. (in SAURA, 1997, p.259)¹⁶⁵

Konstantin Serguéievich, nos echó una mirada a los participantes em la obra alli reunidos y... sua primeras palbras fueron: “Dónde está el director?”. Alguien explico timidamente que Evgueni Bogratiónovich, debido a la agudización de su enfermedad, se había ido al sanatório. “Es una lástima”; una pausa, y claro, fuerte, como si se tratase de un veredicto: “Futurismo!”. Y después, de nuevo, una agobiante y tensa pausa. [...] “Pero este futurismo sí lo entiendo!” y comenzó una serie de alabanzas hacia la concepción del director, la interpretación de Chéjov del papel principal, toda la construcción del espectáculo, el vigoroso tratamiento de los personajes, etc. Em uma palavra, el montaje fue totalmente del gusto de Konstantin Serguéievich y con su visto bueno inició um largo, largo camino. (in SAURA, 1997, p.284-285)

¹⁶⁵ “Es um experimento del Estudio em busca de formas escénicas, teatrales, com contenido dramático(arte de la vivencia). Hasta ahora el Estudio, fiel al sistema de Stanislavsky,se há empeñado obstinadamente em el dominio de las técnicas de la vivencia;Ahora, fiel al sistema de Stanislavsky, que busca nuevas formas expresivas y señala medios medios escénicos(respiración, sonido, palabras, idea, gesto, cuerpo, plástica, ritmo, todo em um especial sentido teatral, que tiene una justificación interna, proveniente de la propia naturaleza), el Estudio inicia um período de búsqueda de formas teatrales.Esta es la primera experiencia.Uma

Ripellino vê nestes últimos espetáculos de Vakhtângov a conclusão de uma trajetória de afastamento do mundo de clemência suleriano em direção a um teatro caracterizado pela crueldade. Um “teatro ofensa” voltado a estigmatizar o burguês, satirizar suas afetações. (1996, p.231)

É impressionante observar o volume da produção artística de Vakhtângov nesta época, principalmente considerando a precariedade de sua saúde. Serafima Bírman diz:

Vakhtângov dirigia os ensaios gravemente enfermo e suspeitava qual era o verdadeiro caráter de sua enfermidade. Depreciando a dor que o desgarrava dirigia-se a todos os presentes com a alegria que proporcionava o trabalho criativo. E sem dúvida seu corpo lutava com seu espírito. [...] Sim, verdadeiramente isto era uma heroicidade. Sua vida estava afetada pela dor. Mesmo que permanecesse na sala, todo o seu ser subia ao palco, transformado em olhos e ouvido. (in SAURA, 1997, p.283)¹⁶⁶

Bíрман também expõe a habilidade de Vakhtângov para fertilizar o imaginário do ator, conduzí-lo a um estado de criação:

Ao começar o período de ensaios lemos a obra por quadros. Antes de começar e durante a leitura Vakhtângov falava muito, na realidade sonhava em voz alta e nos o escutávamos. Seguramente algumas palavras “íntimas” voaram de Vakhtângov a nós e despertaram nossa imaginação. [...] Vakhtângov organizava a montagem por meio de seu sentido da orientação cênica, por meio de seus sonhos. (in SAURA, 1997, p.282-283)¹⁶⁷

experiencia a la que se dirige nuestra época, la época de la Revolución.” (VAKHTĀNGOV in SAURA, 1997, p.259)

¹⁶⁶ “Vajtângov dirigía lo sensayos gravemente enfermo y sospechaba cuál era al verdadero carácter de su enfermedad.Despreciando el dolor que desgarraba se dirigía a todos los presentes com la alegría que proporcionaba el trabajo creativo.Y sin embargo, su cuerpo luchaba com su espíritu.[...]Sí verdaderamente esto era uma herocidad.Su vida estuvo aplastada por el dolor.Auque permaneciese em la sala, todo su ser subíua al escenario, transformado em vista y oido.” (BIRMAN in SAURA, 1997, p.283)

¹⁶⁷ “Al comenzar el periodo de ensayos leímos la obra por cuadros.Antes de empezar y durante la lectura Vajtângov hablaba mucho, em realidad soñaba em voz alta y nosotros le escuchábamos.Seguramente algunas palabra ‘íntimas’ volaron de Vajtângov a nosotros y despertaron nuestra imaginación.[...]; Vjatângov

4.2.3.8- O Dibbuk

Em janeiro de 1922, estréia, no Estúdio Habima, *O Dibbuk*, de Ansky. Anteriormente, Vakhtângov já tinha dirigido algumas peças curtas com este estúdio. Após sua morte, o estúdio iria viajar o mundo com este espetáculo, levando o trabalho de Vakhtângov para uma platéia mais vasta.

O texto foi totalmente encenado em hebraico. Embora não compreendesse a língua e não fosse um conhecedor da cultura, Vakhtângov concorda em encená-lo desta maneira. Durante os períodos de internação dedicase à leitura da Bíblia e nos intervalos da doença trabalha intensamente com os membros do estúdio.

Vakhtângov fascinou-se pela musicalidade do hebraico e pelas possibilidades que a encenação de um texto em uma língua desconhecida para grande parte do público lhe abria. Exigia que as situações estivessem a tal ponto estruturadas, por meio de ações claramente dirigidas a objetivos concretos, que a compreensão da palavra se tornasse dispensável. Mikhail Tchékhov relata um dos ensaios de *O Dibbuk*, que assistiu a pedido de Vakhtângov:

Quando desceu a cortina pela última vez fez todos os atores vieram como estavam, ou seja, com os figurinos e a maquiagem, e diante de todos me perguntou se havia entendido tudo o que havia acontecido no palco. Disse-lhe que somente alguns pequenos fragmentos não foram compreensíveis, devido ao meu desconhecimento do idioma hebreu. Solicitou que eu dissesse concretamente quais as cenas que eu não havia entendido. Enumerei-as e então Vakhtângov disse, dirigindo-se aos atores:
- O que Tchékhov não entendeu não é por causa do idioma, mas porque vocês atuaram mal. Uma boa atuação deve ser compreensível para todos, independentemente do idioma. Vamos

ensaiar de novo todas as cenas enumeradas por Tchékhev. (in SAURA, 1997, p.305-306)¹⁶⁸

Vakhtângov pretendia comprovar que, se a atuação e a encenação são corretas, o espetáculo pode prescindir das palavras para ser eficaz sobre o espectador. Para o espectador não familiarizado com a língua as falas do espetáculo acabavam se assemelhando a uma abstrata sucessão de sons. No entanto, o ator deveria ser capaz de, com a materialidade imediata de sua voz e de suas ações, atingir o espectador e conduzi-lo ao universo criado por Ansky. Vakhtângov burilou a musicalidade do texto, ressaltando o caráter rítmico e melodioso dos diálogos e transformando-os numa espécie de cantilena linear nos momentos de maior tensão.

Também com esta intenção trabalhou minuciosamente a plasticidade das ações, criando uma detalhada partitura. Segundo Ripellino, Vakhtângov buscava chegar, por meio da estilização do gestual, ao que ele denomina de “essência étnica da obra”. Ripellino relata que durante o período em que estava internado Vakhtângov observou um paciente hebreu e descobriu como um dos temas de trabalho que poderiam conduzir a esse objetivo a oscilação das mãos com as palmas voltadas para o ar e estendidas em direções contrárias. Esta preocupação com a expressividade gestual das mãos já acompanhava Vakhtângov desde a segunda versão de *O Milagre de Santo Antonio*. Isto fica claro em algumas das orientações dadas por ele aos atores:

Sois-vós uma mendiga faminta. Como serão vossas mãos? Com que avidez vossos tortos dedos reumáticos agarram tudo o que aparece! Há tempo desaprendestes a segurar com delicadeza, arrebatais e segurais cada objeto espasmodicamente.

¹⁶⁸ “Cuando cayó el telón por última vez hijo venir a los actores tal y como estaban, es decir, con lo trajes y el maquillaje, y delante de todos me preguntó si había entendido todo lo ocurrido em el ex]scenario. Le dije que sólo unos pequeños fragmentos quedaron sin entender, debido a mi desconocimiento del idioma hebreo. Me pidió qu ele dijese cuáles em concreto eran las escenas que no había entendido. Las enume´r y entonces Vajtângov dijo, dirigiéndose a los actores: -Lo que Chéjov no há entendido no es por causa del idioma, sino porque ustedes han actuado mal. Una buena actuación há de ser comprensible para todos, com independencia del idioma. Vamos ensayar de nuevo todas las escenas enumerdas por Chéjov.” (CHÉJOV in SAURA, 1997, p.305-306)

[...]

Vós sois um rico mercador, que dá marido para a filha. Quanta satisfação em vosso peito, em vosso ventre, nas palmas semi-abertas das mãos tranqüilas que afirmam: em nossa casa há de tudo em abundância, não fizemos outra coisa a não ser acumular. Por isso caminhas empertigado, a barriga para fora e as mãos diante do corpo, entreabertas, gordinhas, satisfeitas.(apud RIPELLINO, 1996, p.243)

As ações e todos os demais elementos do espetáculo eram extremamente estilizados, indicando uma influência expressionista. Cada movimento e cada elemento cênico possuía uma conotação simbólica. O gestual e a dança tinham papel central no espetáculo. No segundo ato Vakhtângov desenvolve a cena da dança dos mendigos, que se tornaria uma de suas mais comentadas criações. Nela explorou o grotesco para expor de forma cruel a exclusão social. Suas indicações aos atores explicitam esta intenção: “Vós sois manco, dançar vos é incômodo. Mesmo assim dançais, dançais. Vós sois cego, nada vedes, não sabeis dançar, não precisais dançar. E no entanto dançais, dançais. Necessito de uma dança-protesto, de uma dança-grito”. (apud RIPELLINO, 1996, p.245)

Vários dos comentários sobre o espetáculo mencionam a criação de uma atmosfera próxima ao ritual. O estranhamento sonoro, unido ao caráter melódico das falas; a estilização da maquiagem e dos demais elementos visuais do espetáculo; a elaboração precisa e rítmica da movimentação incluindo a utilização de figuras animalizadas acabava por gerar uma ambientação extrateatral.

Vakhtângov chegou a este resultado trabalhando com atores sem grande experiência, mas com uma confiança e uma entrega totais a sua proposta. Vladimir Podgórni relata a resposta que Vakhtângov lhe deu quando lhe perguntou porque não exigia o mesmo detalhamento dos pequenos papéis com os atores do Primeiro Estúdio:

Para muitos no Primeiro Estúdio não sou somente o diretor, mas simplesmente Zhenia, um camarada da mesma idade com o qual

se pode discutir. Isto nos tira muito tempo, às vezes nos esfria. Aqui cada palavra minha é lei. A ninguém passa pela cabeça colocar em dúvida meu sentido da justiça artística. Este mendigo que acaba de dançar na cena coletiva com o dedo apontando para o alto, leva quase um ano ensaiando obstinadamente e sem protestar seu “trechinho” de dança, acreditando em cada uma de minhas indicações e feliz com seu trabalho. Por isso posso conseguir aqui o que nem sempre consigo com vocês. (in SAURA, 1997, p.309)¹⁶⁹

Em sua fala antes da apresentação do ensaio geral do espetáculo, Vakhtângov afirma que o realismo e o naturalismo não poderiam mais ser aceitos em cena porque eram estéticas mortas, sem ligação com a atualidade. Ele define a sua experimentação estética da época como “realismo teatral”:

... experimentei a estética a que chamo realismo teatral. Sobre a base do jogo cênico se colocou uma autêntica atenção orgânica de um ator em relação ao outro e uma autêntica vivência segundo a escola do Teatro de Arte, quer dizer, tudo o que estudei com Konstantin Serguéievich. Os meios para refletir esta atenção e esta vivência foram buscados por mim na vida contemporânea, em nossos dias. (in SAURA, 1997, p.298)¹⁷⁰

Esta afirmação da necessidade de estabelecer uma renovação estética sem abandonar os princípios da tradição teatral que vinham criando nos estúdios também aparece numa carta enviada a Bírman em 1921:

Enquanto percorremos o caminho trilhado pelo Teatro de Arte tudo foi tranqüilidade e comodidade, e não tivemos nenhuma idéia do que significava montar uma obra. Com a mesma massa fizemos

¹⁶⁹ “... Para muchos em el Primer Estudio no soy sólo el director, sino simplemente Zhenia, um camarada de la misma edad com el que se puede discutir. Eso nos quita mucho tiempo, a veces nos enfria. Pero aquí cada palabra mia es ley. A nadie se lê pasa por la cabeza poner en duda mi sentido de la justicia artística. Esse mendigo que acaba de bailar em la escena general com el dedo señalando a lo alto, lleva casi um año ensayando obstinadamente y sin protestar su “trocito” de danza, creyendo em cada uma de mis indicaciones y feliz com su trabajo. Por eso puedo conseguir aqui lo que no siempre consigo com ustedes.” (in SAURA, 1997, p.309)

¹⁷⁰ “... he probado la estética a la que yo llamo realismo teatral. Sobre la base del juego escénico se há puesto uma autêntica atención orgânica de um actor hacia outro y uma autêntica vivencia según la escuela del Teatro del Arte, es decir, todo lo que yo he estudiado com Konstantin Serguéievich. Los médios para reflejar esta atención y esta vivencia han sido buscados por mi en la vida contemporânea, em nustrós dias.” (in SAURA, 1997, p.298)

tanto roscas como *krendels*, [...] que tinham todos o mesmo sabor. Se tivéssemos continuado por este caminho, teríamos chegado a um cemitério de luxo.

Agora sabemos o que deve ser feito.

Sem desprezar os velhos, pelo contrário, respeitando-lhes ainda mais, devemos seguir nosso próprio caminho. (in SAURA, 1997, p.266)¹⁷¹

Sua intenção nesta época era a de renovar o velho repertório com uma nova estética e com novos e modernos princípios de interpretação.

4.2.3.9- A Princesa Turandot

A Princesa Turandot, de Gozzi, no Terceiro Estúdio, foi o último espetáculo encenado por Vakhtângov. No elenco estavam, dentre outros: Iúri Zavádski, Cecília Mánsurova, Anna Órocho, Rúben Símonov e Aleksandra Remizova. No ensaio geral Zavádski leu um texto escrito por Vakhtângov explicando os objetivos que o espetáculo se propunha a alcançar. Neste discurso ele afirma que o que iriam apresentar eram trabalhos de laboratório de um grupo completamente formado no “sistema experimental” de Stanislávski, realizados com o objetivo de dar uma forma atual ao conto de Gozzi.¹⁷²

Turandot é também a realização máxima de seu anseio por um retorno à teatralidade. Neste espetáculo os atores assumiam e explicitavam a ludicidade da representação. Vakhtângov estabelece uma encenação na qual se afasta definitivamente da verossimilhança e da identificação. Ele havia constatado que o caminho que havia absorvido seus esforços no seu período inicial de trabalho com

¹⁷¹ “Mientras hemos recorrido el sendero trillado por el Teatro del Arte todo há sido tranquilidad y como didad, y no hemos tenido no idea de lo que significa montar una obra. Com la misma masa hemos hecho tanto roscos como krendels [...] que tenían todos el mismo sabro. Si hubiésemos continuado por esse camina, habríamos llegado a um cementerio de lujo. Agora sabemos o que hay que hacer. Sin despreciar a los viejos, sino, al contrario, respetándoles aún más, nosotros hemos de seguir nuestro camino.” (in SAURA, 1997, p.266)

¹⁷² Nesta mesma alocução Vakhtângov coloca esta tentativa de atualização das obras, ou seja, de encontrar formas de encená-las sintonizadas com o presente, como elemento central das pesquisas do Terceiro Estúdio na época. Nesta perspectiva o Estúdio estava trabalhando sobre textos de Ostrovsky, Gógol, Dostoyevsky e Shakespeare (*Hamlet*).

os estúdios, expresso em sua intenção de “expulsar o teatro do teatro”, não oferecia saída, conduzia necessariamente a uma estagnação criativa. Em seus escritos da época afirma que Stanislávski se tornara uma vítima desta estagnação e que Meyerhold, estabelecendo uma encenação autônoma e francamente teatral, abria os caminhos para o teatro do futuro.

Para este espetáculo Vakhtângov vai procurar as fontes desta teatralidade na *Commedia Dell'arte*. Interessava-lhe não somente reproduzir o aspecto externo dos comediantes italianos, mas compreender seu humor, seu temperamento e o tipo de relação que estabeleciam com seu público. Durante o processo de criação do espetáculo os exercícios e os exemplos que propunha aos atores visavam gerar um domínio de si mesmos que lhes permitisse, por exemplo, passar imediatamente de uma situação a outra diametralmente oposta. Assim como acontecia na *Commedia*, os atores deveriam ser capazes de manter constantemente a atenção do espectador. Para isto deveriam ter extensas possibilidades físicas e vocais (acrobacia, canto...) e habilidade para improvisar. No trabalho inicial com as características das máscaras contaram com o auxílio do regente italiano da orquestra do Circo de Moscou, que relatou também alguns truques e *lazzis* da *Commedia*.

Os atores não deveriam interpretar o conto de Gozzi, mas sim interpretar cômicos italianos que estariam apresentando a história de Turandot, gerando uma impressão de improvisação, uma sensação de risco causada pela perspectiva do fracasso junto ao público. Segundo Saura, neste espetáculo “o ator era sempre ator que transitava, entrava e saía do personagem, o artifício não se escondia, mas se convertia num elemento estético fundamental do espetáculo”. Embora Meyerhold e Taírov já houvessem utilizado este recurso em seus espetáculos, Saura considera que a abordagem de Vakhtângov é diferenciada, pois o utiliza como uma maneira do ator expressar seu ponto de vista sobre o que acontecia na cena. (1997, p.315)

Vakhtângov estabelece uma abordagem irônica do texto. Explora inúmeros estudos cênicos até chegar à forma final do espetáculo e por meio deles

cria uma estrutura que explicita a duplicidade do jogo do ator. Sugere, por exemplo, que uma das atrizes comporte-se como uma comediente preguiçosa obrigada a atuar naquele momento. A outra das atrizes propõe a circunstância de ser uma atriz trágica secretamente apaixonada pelo protagonista com o qual tem que atuar.

Segundo Ripellino, Vakhtângov exigia que, desligando-se da história, os intérpretes extrapolassem continuamente os limites do papel, para significar o próprio distanciamento do personagem e ao mesmo tempo ironizar a si mesmos.(1996, p.209)

A encenação de Vakhtângov estabelece momentos de jogo direto com a platéia, rompendo a quarta parede que havia imperado nos espetáculos do TAM até então. A paródia e a sátira dão o tom do espetáculo. Satirizam a política, a crítica teatral e manifestações do teatro e da dança da época (danças a *la* Duncan, etc...). O próprio teatro psicológico torna-se pretexto para paródias. Em uma das cenas Briguella diz: “Zavádski, não sofra tão desesperadamente, ou acabará inundando de lágrimas a cena”. (RIPELLINO, 1996, p.216-218)

Um dos procedimentos pedagógicos mais utilizados por Vakhtângov era o de criar “armadilhas”, situações de jogo nas quais ele mesmo se colocava e que obrigavam o ator a se colocar presente e ativo na solução do problema. Nos ensaios de *Turandot* esta prática é aprofundada. Vakhtângov faz, por exemplo, com que todos os atores participem de todos os ensaios e solicita que aqueles que não estão diretamente envolvidos na cena que está sendo ensaiada comportem-se como supunha que se comportava o público dos cômicos ambulantes: manifestando explicitamente sua aprovação por meio de aplausos e vibrações, ou vaiando e lançando objetos quando a cena não lhes agradasse.

A impressão de teatralidade improvisada também era criada pela utilização dos objetos e da trilha sonora. Os atores se apresentavam ao público, as máscaras executavam um prólogo e por meio de um ágil e coordenado jogo cênico; toalhas e tecidos transformavam-se em barbas, figurinos e recursos de caracterização dos personagens da história de *Turandot*. Pentas e outros objetos

cotidianos eram utilizados na orquestra. Os atores também utilizavam objetos comuns, dando-lhes diferentes possibilidades de uso e mobilizando com isto a imaginação do espectador.¹⁷³ Vakhtângov propõe como exemplo aos atores o teatro japonês, no qual, por meio do jogo do ator, um bastão torna-se um cavalo para instantes depois transformar-se em um cetro. Aparece novamente aqui a busca em formas teatrais antigas ou não ocidentais da teatralidade perdida, atitude que caracterizou a pesquisa de grande parte dos encenadores da época.

Para Vakhtângov, *Turandot* era a realização mais completa alcançada por ele do que denominou de “realismo imaginativo” (este ponto será melhor analisado na sequência deste texto). Via os modelos deste “realismo” em algumas encenações de Meyerhold, nos textos de Gógol e nos espetáculos simbolistas de Stanislávski.¹⁷⁴ Chega a esta formulação partindo da constatação da falta de teatralidade nos espetáculos de Stanislávski e da falta de vida nos de Meyerhold.

Vakhtângov, com este espetáculo de teatralidade desenfreada, de alegre celebração da vida, de “realismo imaginativo”, sintetiza, baseado no trabalho com a improvisação e com o ritmo, vivências e elaboração formal da ação. Chega a uma genial resolução da tensão que se estabelecia em seu trabalho desde a metade da década de 1910, entre seu anseio por maior teatralidade e o ascetismo das encenações influenciadas por Sulerjítiski. Para Ripellino o tema fundamental da encenação de *Turandot* é a própria teatralidade do teatro.

O Dibbuk e *A Princesa Turandot*, seus dois últimos espetáculos, são apontados por Ripellino como uma espécie de testemunho autobiográfico:

Vakhtângov reverbera a própria visão do mundo como nas duas faces contrárias de um díptico: em chave trágica e enquanto arlequinada. De um lado a gravidade da atmosfera pesada de

¹⁷³ Ripellino aponta os retiros de verão conduzidos por Sulerjítiski junto aos alunos do Primeiro Estúdio como uma das fontes da teatralidade alegre de *Turandot*. Nestas temporadas que passavam no campo, além de produzir seus próprios alimentos e moradias, realizavam longos “jogos” nos quais assumiam personagens de marinheiros inexperientes sob o comando de Súler. Isto era realizado numa atmosfera festiva e bem humorada. Como “figurinos” utilizavam panos e objetos disponíveis. (1996, p.236)

¹⁷⁴ *O Pássaro Azul, A Vida do Homem e O Drama da Vida*.

sinagoga, a liturgia das mãos enrugadas, - do outro a leveza de um burlesco, invadido por um desejo de sol. [...]

Sobre uma das faces do díptico, Vakhtângov verte toda sua dilaceração diante do horror do iminente passamento [...]. Na outra, ao contrário, prodigaliza seu vitalismo na ansiedade de distrair-se, de sufocar a dor da dissolução. Diria-se que em *Turandot* ele quisesse escapar das interrogações obsessivas sobre o enigma da morte, sobre a incongruência do nosso ser. Por isso [...] esforça-se em opor à morte, numa manobra diversionista, o fulgor da fantasia. (1996, p.249-250)

O que é certo, evitando este instável campo de suposições das relações entre biografia e obras, é que estes espetáculos podem ser vistos como uma síntese do conflito característico da obra de Vakhtângov entre o vivo e o morto. Em *Turandot* isto se resolve na afirmação de um otimista amor à vida.

Vidmantas Syliunas observa, nos últimos espetáculos de Vakhtângov, um “esteticismo apaixonado” que se afastava das criações artísticas de Stanislávski. Caracteriza este esteticismo como uma invenção artística aberta, que transfigura, quebra a vida e torna o material da vida algo incrível, insólito. Segundo ele, Vakhtângov criava figuras cênicas que não existiam na realidade, mas que tinham mais realidade que a vida mesma, porque a condensavam. (informação verbal)¹⁷⁵

Stanislávski e Nemiróvitch-Dâncthenko reconheceram a vitalidade do espetáculo e a possibilidade de renovação que ele abria no trabalho do Teatro de Arte. Stanislávski fez questão de levar seus cumprimentos a Vakhtângov no intervalo entre os atos do ensaio geral. Ele diz: “O que eu vi é genial, inusitado e acima de tudo inundado de um fervoroso apego à vida”. Depois diria, lamentando estar perdendo o seu principal discípulo: “Na existência de nosso teatro, tais vitórias contam-se nos dedos. Estou orgulhoso de um aluno deste porte, se é que ele é meu aluno...”. (in SAURA, 1997, p.247)

Inicialmente o espetáculo dividiu a crítica (a renovação estética em relação à tradição do TAM foi demasiadamente brusca para o conservadorismo

¹⁷⁵ Prof. Vidmantas Syliunas. Disciplina *Tendências estéticas do Teatro Russo no século XX*, ministrada no Curso de pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Russas, FFLCH – USP, no segundo semestre de 2005.

dos críticos). No entanto, o público e os membros do TAM aprovaram entusiasticamente o espetáculo e, aos poucos, a opinião da crítica começou a se modificar. O espetáculo alcançou enorme popularidade e a encenação original de Vakhtângov permaneceria em cartaz por longo tempo. Em 1963, Rueben Simonov, que fez Truffaldino na versão original, reconstituiu o espetáculo no Teatro Vakhtângov.

Paralelamente ao último mês de ensaios de *Turandot*, Vakhtângov começa a dar aulas no Estúdio Cultur-Liga. Vakhtângov aceitou o convite feito por este estúdio com a intenção de realizar nele um trabalho conjunto com Meyerhold. A idéia de ambos era a de gerar um “território neutro” no qual pudessem experimentar uma fusão de suas práticas em um processo sistemático de formação. Com esta intenção, Vakhtângov começou a dar aulas no estúdio Cultur-Liga em janeiro de 1922.

Efraim Loyter, membro deste estúdio, relata o interesse de Vakhtângov em acompanhar as aulas de biomecânica de Meyerhold e a intenção de ambos de dar aulas conjuntas. Contudo, devido aos ensaios de *Turandot* e *O Dibbuk* e ao agravamento da doença de Vakhtângov, o encontro dos dois acaba não se realizando.

Observa-se nas falas de Vakhtângov dirigidas aos alunos do Cultur-Liga a mudança de perspectiva na abordagem do “sistema” que se consolidava na época. Segundo Loyter, após perguntar aos alunos em que consistia o papel que um ator interpreta e não ficar satisfeito com as respostas que tendiam a compreendê-lo como a personalidade fictícia a ser interpretada, Vakhtângov disse:

O papel é, antes de tudo, o que eu faço na obra. Interpretar significa atuar, realizar ações. Não se podem interpretar sentimentos (tristeza, alegria, etc.) nem seu reflexo externo (pranto, riso, etc.). O sentimento cênico é resultado da ação, não pensamos que o sentimento surge depois da ação ou ao final da

ação. O sentimento surge durante a ação. O processo da ação é simultâneo ao processo do sentimento. (in SAURA, 1997, p.302)¹⁷⁶

De modo geral podemos constatar que nestes espetáculos delineiam-se os pressupostos e princípios de Vakhtângov, os quais vão, gradativamente, subsidiando sua pedagogia.

4.2.4- Contribuições e influências de Vakhtângov

4.2.4.1- Uma particular exegese do “sistema”

Um tema recorrente nos escritos de Vakhtângov é a defesa do “sistema” de Stanislávski em relação à crítica superficial e desinformada. Neste esforço, Vakhtângov atinge preciosas realizações: afirma a complexidade do “sistema” e a impossibilidade de reduzi-lo a um método acriticamente reproduzível; afirma o caráter necessariamente prático de qualquer aprendizagem do mesmo e, principalmente, problematiza questões da abordagem do “sistema” enfatizando a ação física numa perspectiva que só se afirmaria definitivamente com a publicação dos escritos de Stanislávski nas décadas de 30 e 40.

Nos anos de 1919 e 1920, Vakhtângov escreveu alguns textos sobre o “sistema”. Segundo ele, embora Stanislávski não houvesse ainda publicado seus estudos, já proliferavam críticas e interpretações parciais. Vakhtângov ressalta que qualquer abordagem parcial desvirtuaria a natureza das pesquisas de Stanislávski:

Se devem-se expor seus ensinamentos tal e qual ele mesmo os realiza, só é possível fazê-lo em forma de exposição geral de todo

¹⁷⁶ “El papel es, ante todo, lo que yo hago en la obra. Interpretar significa actuar, llevar a cabo acciones. No se pueden interpretar sentimientos (tristeza, alegría, etc.) ni su reflejo externo (llanto, risa, etc.) El sentimiento escénico es el resultado de la acción, no pensamos que el sentimiento surge tras la acción o al final de la acción. El sentimiento surge durante la acción. El proceso de la acción es simultáneo al proceso del sentimiento.” (VAJHTÁNGOV in SAURA, 1997, p.302).

o sistema de ensino. A exposição unicamente da parte prática, que está assentada sobre um sólido sistema, pode enganar a aquele que tome esta exposição como um autêntico guia de trabalho sobre o palco. Em um livro não se pode aprender a escrever versos, voar em um aeroplano, formar em si mesmo os dotes que um ator precisa, e menos ainda ensinar a pedagogia cênica. (in SAURA, 1997, p.189)¹⁷⁷

O primeiro elemento que Vakhtângov contesta é a compreensão do sistema unicamente como um instrumento de sondagens interiores e de auto-sugestão emocional:

As críticas à doutrina de Stanislávski passam freqüentemente por alto a declaração que ocupa um primeiro lugar no sistema e métodos deste: que o ator não deveria se preocupar com seus sentimentos durante uma obra, virão por si mesmos. [...] Uma ação dirigida à satisfação do desejo está continuamente acompanhada de uma série de sentimentos espontâneos [...].

Stanislávski ensinou que o ator, portanto, deve pensar primeiro no que quer obter num momento dado e no que fazer, mas não no que vai sentir. A emoção, assim como os meios de sua expressão, estão sendo gerados espontânea e subconscientemente no processo de execução de ações dirigidas à satisfação de um desejo. O ator, portanto, deve entrar no palco não para sentir ou experimentar emoções, mas para atuar. [...] Cada ação se diferencia do sentimento pela presença do desejo. Persuadir, consolar, pedir, afastar, perdoar, esperar..., são verbos que expressam ação de desejo. Estes verbos designam a ação que o ator situa frente a ele quando trabalha com um personagem, enquanto que os verbos irritar-se, compadecer-se, chorar, rir, impacientar-se, amar, odiar..., expressam sentimentos, e por esta razão não podem nem devem figurar como uma tarefa na análise do papel. Os sentimentos indicados por estes verbos devem nascer subconscientemente e espontaneamente como resultado das ações executadas pela primeira série de verbos. [...]

Qualquer coisa que eu, como ator, diga ou faça no palco, deve ser-me necessária de uma forma orgânica... a *mim*, e não a qualquer outro (não ao personagem imaginado) tal coisa deve ser necessária aos meus nervos, meu sangue, aos meus pensamentos.

¹⁷⁷ “Si han de exponerse sus enseñanzas tal y como él mismo las lleva a cabo, sólo es posible hacerlo en forma de exposición general de todo el sistema de enseñanza. La exposición únicamente de la parte práctica, que está asentada sobre un sólido sistema, puede aprender a escribir versos, volar en aeroplano, formar en sí mismo las dotes que un actor precisa, y menos aún enseñar pedagogía escénica.” (VAJTÁNGOV in SAURA, 1997, p.188)

[...] Não se pode buscar o personagem fora de si mesmo e depois adaptá-lo... Deve-se criá-lo a partir do material que se possui.(SAURA, 1997, p.218-221)¹⁷⁸

Vakhtângov expõe transformações pelas quais o “sistema” vinha passando e que, de fato, só começariam a ser adequadamente compreendidas com a publicação das obras de Stanislávski. Contudo, os excertos acima transcritos são de anotações do seu diário, e também não foram publicados na época. São, portanto, um importante referencial para compreendermos os desenvolvimentos do “sistema”, mas não instrumentos que tenham modificado ou guiado o debate teórico em torno dele na época. Como ressalta Mollica; para Stanislávski, Vakhtângov e os participantes dos estúdios o “sistema” não era uma teoria a ser explicada ou debatida, mas sim a formulação de um processo vivo, encarnado em seu cotidiano de trabalho.

Como fica evidente no relato da trajetória de Vakhtângov, sua contribuição para a erradicação destes equívocos ocorre pela pedagogia. Trabalhando com os atores aprendizes a prática aprofundada dos princípios do “sistema”, auxilia a instaurá-lo como uma tradição teatral viva, concretizando assim o objetivo gerador dos estúdios: formar uma nova geração de atores que dominassem a artesanaria de seu ofício. Segundo Nemiróvitch-Dântchenko,

¹⁷⁸ “Las críticas a la douctrina de Stanislavsky pasan a menudo por alto la declaración que ocupaba un primer lugar en el sistema y métodos de éste:que el actor no debería inquietarse por sus sentimientos durante una obra, vendrán por sí mismos.[...]Una acción dirigida a la satisfacción del deseo está continuamente acompañada de una serie de sentimientos espontáneos[...]Stanislavsky enseño que el actor, por lo tanto, debe pensar primero en lo que quiere obtener en un momento dado y lo que medios se su expresión, están siendo generados espontánea y subconscientemente en el proceso de ejecución de acciones dirigidas a la satisfacción de un deseo. El actor, por lo tanto, debe entrar al escenario no para sentir o experimentar emociones, sino para actuar.[...]Cada acción se diferencia del sentimiento por la presencia del deseo. Persuadir, consolar, pedir, reprochar, perdonar, esperar, hostigar..., son verbos que expresan acción de deseo. Estos verbos designan la acción que el actor sitúa frente a él cuando trabaja con un personaje, mientras que los verbos irritarse, compadecer, llorara, reír, impacientarse, amar, odiar..., expresan sentimientos, y por esa razón no pueden ni deben figurar como una tarea en el análisis del papel. Los sentimientos indicados por estos verbos deben nacer subconsciente y espontáneamente como resultado de las acciones ejecutadas por la primera serie de verbos.[...]Cualquier cosa que yo, como actor, diga o haga en el escenario, debe serme necesario de una forma orgánica...a mí, y no a cualquier otro(no al personaje imaginado), tal cosa debe ser necesaria a mis nervios, mi sangre, a mis pensamientos.[...]Non se puede buscar al personaje fuera de uno mismo y luego adaptarlo...hay que crearlo a partir del material que uno mismo posee.” (SAURA, 1997, p.218-221)

Vakhtângov foi o melhor divulgador do “sistema” de Stanislávski. A esse respeito Mikhail Tchékhov diz:

E. B. Vakhtângov foi um perito no “sistema” de Stanislávski. Nas suas aulas o “sistema” ganhava vida e nós começávamos a compreender a sua força de ação. O gênio pedagógico de Vakhtângov produziu neste sentido um milagre. E ao ensinar-nos, o próprio Vakhtângov desenvolvia-se com uma incrível rapidez. (TCHÉKHOV in SAURA, 1997, p.206)¹⁷⁹

Outra contribuição fundamental de Vakhtângov às abordagens posteriores do “sistema” é a comprovação da possibilidade de sua utilização fora de poéticas teatrais de matriz realista. Gueorgui Tovstonógov¹⁸⁰ dá especial valorização a este aspecto:

... Vakhtângov, discípulo de Stanislávski, foi o primeiro na história de nosso teatro a levar a cabo a “separação” entre o método de Stanislávski e a estética do TAM. Separou o Stanislávski como criador de um coletivo concreto, com cujo nascimento começou uma nova era na história da arte cênica, e que pertence a um determinado período da história da Rússia e a uma determinada estética, do Stanislávski criador de um método universal que pertence a todas as épocas e a todos os homens do teatro, independentemente da orientação que sigam... (in SAURA, 1997, p.375)¹⁸¹

Vakhtângov era não somente um profundo conhecedor do “sistema” de Stanislávski, como também um dos principais responsáveis pelo seu

¹⁷⁹ “E.B.Vakhtângov fue perito em el ‘sistema’ de Stanislavsky.En sus clases el ‘sistema’ cobraba vida y nosotros empezábamos a comprender su fuerza de acción.El genio pedagógico de Vajtângov produce en ese sentido un milagro.Y al enseñarnos, el propio Vajtângov se desarrollaba con una increíble rapidez.” (CHÉJOV in SAURA, 1997, p.206)

¹⁸⁰ Gueorgui Aleksandrovitch Tovstonogov (1913-1989). Diretor e professor de interpretação. Nomeado Artista do Povo em 57 e Herói do Trabalho Soviético em 83. Diretor principal do Grande Teatro Dramático de Leningrado desde 56. Publicou vários livros e apresentou vários espetáculos de destaque, dentre eles *História de um cavalo*, de L. Tolstói

¹⁸¹ “...Vajtângov, discípulo de Stanislavsky, fue el primero em la historia de nuestro teatro em llevar a cabo uma “separación”entre el método de Stanislavsky y la estética del Teatro de Arte .Separó a Stanislavsky como creador de un colectivo concreto, con cuyo nacimiento comenzó una nueva era en el la historia del arte escénico, al que pertenece un determinado período de la história de Rusia y una determinada estética, del Stanislavsky creador de un método universal que pertenece a todas las épocas y a todos lo shombres de teatro, con independencia de la orientación que sigan...” (TOVSTONÓGOV in SAURA, 1997:p.375)

desenvolvimento. Junto com Stanislávski, Sulerjítiski e os demais participantes da experiência dos estúdios aprofunda pontos somente esboçados e propõe desafios e caminhos. Não via os estúdios com os quais trabalhava como escolas tradicionais nas quais se devesse reproduzir uma fórmula bem sucedida, mas como coletivos reunidos por um ideal artístico. Era também, como se observa nos relatos e críticas, um encenador com um grande domínio da forma teatral. No entanto, não compreendia a forma do espetáculo meramente como uma concepção visual do diretor a ser imposta à obra e aos participantes. Para ele a forma do espetáculo era uma resultante da concretização da idéia da obra por meio do jogo dos atores.

Guiado por estes princípios Vakhtângov passa a articular os elementos do “sistema” em formas teatrais diferenciadas das do TAM. As formas cênicas que Vakhtângov passa a utilizar em seus últimos trabalhos remetem, pelos contrastes e pela hiperbolização de traços, ao grotesco e explicitam o caráter convencional da cena. Unindo isto à manutenção da exigência de que o ator justifique plenamente todas as suas ações Vakhtângov chega ao seu “realismo imaginativo”.¹⁸²

Para Grotowski, Vakhtângov e Meyerhold são os verdadeiros discípulos de Stanislávski, justamente por terem, de alguma forma, “traído” seus ensinamentos:

Os verdadeiros alunos não são jamais alunos. Um verdadeiro aluno de Stanislávski foi Meyerhold. Ele não aplicava o Sistema escolasticamente. Dava sua própria resposta. Era um rival, não uma “boa alma” que protestava um pouco por não estar de acordo. Tinha convicções, era ele mesmo. [...] Outro verdadeiro aluno de Stanislávski foi Vakhtângov. Não se opôs a Stanislávski. No entanto, quando aplicou o sistema na prática, foi tão pessoal e tão definitivo em suas relações entre ele e seus atores (devido à época, e às mudanças que haviam ocorrido no modo de ver da nova geração...) que os resultados foram muito diferentes dos espetáculos de Stanislávski.

¹⁸² Os autores pesquisados divergem a respeito da tradução mais adequada para esta expressão. Saura utiliza “realismo fantástico”, ou “realismo teatral”, enquanto Slonim opta por “realismo espiritualizado”.

Stanislávski foi um velho sábio. E dentre os alunos ao que mais aceitou foi Vakhtângov. [...] Sabia que Vakhtângov, como ele anteriormente, havia dado uma resposta própria às perguntas colocadas pela profissão, às perguntas que tinha coragem de fazer-se, evitando ao mesmo tempo os estereótipos; sobretudo os estereótipos das montagens de Stanislávski. (GROTOWSKI in JIMENEZ, 1990, p.488-489)¹⁸³

Tanto Grotowski, quanto Jorge Eines afirmam que uma primeira dificuldade colocada para se entender a relevância do trabalho de Stanislávski para a atualidade é a incapacidade de se diferenciar técnica de poética. O trabalho de Vakhtângov coloca-se, justamente, sobre o nó desta questão. Manteve sua crença extremada na eficácia dos processos de formação do ator desenvolvidos nos estúdios, no entanto afastou-se progressivamente da poética do realismo psicológico, não se deixou engolir por algo que já se instituía como um cânone.

Vakhtângov personaliza os procedimentos sem afastar-se dos princípios. Faz com que os atores ajam de formas inusitadas, mas plenamente justificadas e ligadas ao núcleo da obra. Gorchakov, que acompanhou o período final do trabalho de Vakhtângov no Terceiro Estúdio afirma que a regra essencial de suas encenações, mesmo neste momento, era:

Não fazer nada que não partisse do núcleo do personagem, que não partisse do núcleo do ator encarnando o personagem. Buscar a forma que esclareça o conteúdo da obra, a forma que corresponda ao estilo, ao caráter do autor. Atuar em cena de acordo com o procedimento artístico adotado pela obra. (GORCHAKOV, 1987, p.198)¹⁸⁴

¹⁸³ “Los verdaderos alumnos no son jamás alumnos. Un verdadero alumno de Stanislavski fue Meyerhold. E no aplicaba el Sistema escolásticamente. Daba su propia respuesta. Era un rival, no un “alma buena” que protestaba un poco por no estar de acuerdo. Tenía convicciones, era él mismo. [...] Otro verdadero alumno de Stanislavski fue Vajtangov. No se opuso a Stanislavski. Sin embargo, cuando aplicó el Sistema en la práctica, fue tan personal y tan definitivo en sus relaciones entre él y sus actores (por el influjo de la época, y los cambios que habían sucedido, en el modo de ver de la nueva aeración...) que los resultados fueron muy diversos a lo sespectáculos de Stanislavski. Stanislavski fue un viejo sabio. Y entre lo salumnos al qu emás aceptó fue a Vajtangov [...] Sabía que Vajtangov, como él anteriormente, había dado una respuesta propia a las demandas que ponía la vocación, a las preguntas que tenía el coraje de hacerse, evitando al mismo tiempo los estereotipos; sobre todo los esterotipos en los montajes de Stanislavski.” (GROTOWSKI in JIMENEZ, 1990, p.488-489)

¹⁸⁴ “No hacer nada que no partiera del núcleo del personaje, que no partiere del núcleo del actor encarnando el personaje. Buscar la forma que aclare el contenido de la obra, la forma que corresponda al estilo, al carácter del

Com isto, chegava-se a uma fusão da organicidade na ação buscada pelo “sistema” com a aceitação das convenções cênicas. De acordo com Slonim, Vakhtângov afirmou a teatralidade, mas também destacou o “valor intrínseco e humano do ator”. (1965, p.228) Conseguiu, enfim, articular a tradição do TAM, sua cultura teatral, dentro de um percurso artístico próprio, caracterizado por uma constante busca de um fazer teatral renovado e organicamente ligado ao seu tempo. Embora, com isto, seu trabalho se afaste estilisticamente do de Stanislávski continua a utilizar princípios de seus métodos, sua terminologia e sua forma de abordar a análise da obra. Zajava diz: “A essência da questão reside em que a relação de Vakhtângov com a proposta artística de Stanislávski, apesar de ser crítica, não é de modo algum ‘cética’, mas estabelece uma união e supõe a ‘retenção do positivo’”. (in SAURA, 1989, p.246)

De modo geral estabelece-se na literatura a respeito de Vakhtângov uma compreensão de seu “realismo imaginativo” como uma aproximação das práticas e teorias de Stanislávski e de Meyerhold. Uma antecipação do reencontro dos dois grandes encenadores que aconteceria posteriormente. Uma conferência de Mikhail Tchékhov, de 1955 reforça esta impressão:

Stanislávski e Meyerhold encarnavam dois extremos opostos. Mas suas criações eram tais que sempre se pensava: isto é verdade; muito diferente, mas sempre é verdade.

Algo assim como o centro entre estes dois interessantíssimos artistas – sim, precisamente isto – representava Vakhtângov, cuja arte experimentava a influência de Stanislávski e de Meyerhold ao mesmo tempo. Conseguiu reunir estas duas aparentemente excludentes tendências. [...]

Vakhtângov fazia todo o possível para recordar ao espectador uma vez mais: “Olhem, isto é um teatro, isto não é a realidade, como em Stanislávski, e tampouco é o mundo do além, como em Meyerhold, isto é simplesmente a fresca teatralidade”.

Com Vakhtângov tudo acontecia aqui, na terra, na realidade, mas sem nenhum realismo, sem nenhuma ilusão, (nem segundo o

autor. Actuar en escena de acuerdo al procedimiento artístico adoptado por la obra.” (GORCHAKOV, 1987, p.198)

espírito de Stanislávski, nem segundo o de Meyerhold) [...]. Sua teatralidade chegava a tal perfeição que, graças a Vakhtângov, começava-se a amar o teatro de uma maneira totalmente diferente; amar o teatro por si mesmo. Havia nele diversão e fantasia. Mas Vakhtângov herdou de Stanislávski uma insuperável aspiração à verdade. Em toda a sua teatralidade sempre foi verídico. Ademais, não havia nada inventado, que não se pudesse justificar, que não se pudesse explicar.

Ao comparar os extremos de Meyerhold e Stanislávski com a relativamente moderada teatralidade de Vakhtângov, chegamos, no fim das contas, a uma conclusão: tudo é realizável, tudo é possível no teatro. E a nos só resta escolher por que caminho ir. (in SAURA, 1997, p.356)¹⁸⁵

Contudo, é necessário problematizar esta colocação, evitando o estabelecimento de uma visão restrita a respeito da criação artística de Stanislávski. Cabe lembrar aqui que um dos motivos que lhe levam a dar início à formação dos estúdios é justamente sua constatação de que os atores não possuíam um domínio suficiente de seus meios expressivos para oferecer algo mais que a reprodução da superfície da realidade. Observe-se também que, ao buscar exemplos para explicar em que consistia o “realismo imaginativo” que propunha, Vakhtângov cita, junta a alguns espetáculos de Meyerhold, os espetáculos simbolistas de Stanislávski.

Além disso, mais do que o resultado de uma tentativa de equilibrar, encontrar um meio-termo entre propostas estéticas radicais, a trajetória de Vakhtângov como diretor-pedagogo indica uma assimilação aprofundada da

¹⁸⁵ “Stanislavsky e Meyerhold encarnavam dos extremos opuestos. Pero sus creaciones eran tales que uno siempre pensaba: esto es verdad; muy diferente, pero siempre es verdad. Algo así como el centro entre estos dos interesantísimos artistas – si, precisamente eso – representaba Vajtângov, cuyo arte experimentaba la influencia de Stanislavsky y de Meyerhold al mismo tiempo. Consiguió reunir estas dos aparentemente excluyentes tendencias. [...] Vajtângov hacia todo lo posible para recordar al espectador una vez más: ‘Miren, esto es un teatro, esto no es la realidad, como en Stanislavsky, y tampoco es el mundo del mas allá, como en Meyerhold, esto es sencillamente la fresca teatralidad’. [...] Com Vajtângov todo sucedia aquí, em la tierra, em la realidad, pero sin ningún naturalismo, sin ninguna ilusión (ni según el espíritu de Stanislavsky, ni según el de Meyerhold) [...]. Su teatralidad llegaba a tal perfección que uno, gracias a Vajtângov, comenzaba a amar al teatro de una manera totalmente diferente; amar el teatro por si mismo. Había en él diversión e fantasia. Pero Vajtângov heredó de Stanislavsky una insuperable aspiración a la verdad. Em toda su teatralidad siempre fue verídico. Además, no había nada inventado, que no se pudiese justificar, que no se pudiese explicar.[...] Al comparar los extremos de Meyerhold y Stanislavsky con la relativamente moderada teatralidad de Vajtângov, llegamos, a fin de cuentas, a una conclusión: todo es realizable, todo es posible em teatro. Y a nosotros solo nos queda elegir por qué camino ir.” (TCHÉKHOV in SAURA, 1997, p.356)

essência do “sistema”. O que Vakhtângov faz sintetiza um ideal de relação pedagógica, de processo de formação artística. Ao assimilar os princípios do “sistema” e personalizá-los, transforma-os em instrumentos adequados à sua visão de mundo. Não reproduz os procedimentos de seu mestre, mas articula-os de maneira pessoal de acordo com suas inquietações artísticas.

Tovstonógov também ressalta a importância do trabalho bem sucedido de Vakhtângov em *Turandot* no contexto das discussões estético-ideológicas da época. Segundo ele, a partir do final da década de 1910 o TAM passara a ser alvo de críticas da “esquerda artística”, que, associando os ensinamentos de Stanislávski, à estética das encenações tchekhovianas do TAM, questionava sua validade para concretizar os ideais revolucionários. Tovstonógov diz:

É neste momento que Vakhtângov e seus discípulos criam A Princesa Turandot e demonstram na prática que as leis sobre o comportamento orgânico no palco, descobertas por seu mestre Stanislávski, são aplicáveis a qualquer tipo de estética.[...] Deste modo Vakhtângov se incluiu com seu espetáculo no debate em torno de Stanislávski, e com a prática demonstrou a viabilidade de seu método que muitos, sem tê-lo estudado adequadamente, renegavam juntamente com o Teatro de Arte, cujas criações consideravam mortas...(in SAURA, 1989, p.377)¹⁸⁶

Vakhtângov considerava que ao estudar aprofundadamente o “sistema”, e não somente reproduzir sua superfície, os atores e diretores o descobririam como uma chave para a diversidade criativa no teatro. Era nesta perspectiva que o levava aos diferentes estúdios com os quais trabalhou.

¹⁸⁶ “Es entonces cuando Vajtangov y sus discípulos crean La Princesa Turandot y demuestran en la práctica que las leyes sobre el comportamiento orgánico en el escenario, descubiertas por su maestro Stanislavsky, son aplicables a cualquier tipo de estética. [...] De este modo Vajtangov se incluyó con su espectáculo dentro del debate alrededor de Stanislavsky, y con la práctica demostró la viabilidad de su método, al que muchos, sin haberlo estudiado adecuadamente, rechazaban juntamente con el Teatro del Arte, cuyas creaciones consideraban muertas...” (TOVSTONÓGOV in SAURA, 1989, p.377)

4.2.4.2- Diretor-pedagogo

Outra contribuição significativa do trabalho de Vakhtângov é o fortalecimento da noção de estúdio, ou laboratório teatral. Como será melhor analisado no último capítulo deste trabalho, este tipo de organização viria a caracterizar grande parte das experiências mais significativas do teatro do século XX.

A dificuldade que se impõe na abordagem deste ponto é a de definir uma noção ampla, que extrapola os limites da sala de trabalho e engloba a ética na postura do ator em todos os momentos de sua atividade. No trabalho de Vakhtângov esta noção se concretiza, por exemplo, no princípio da responsabilidade coletiva sobre o funcionamento dos núcleos. Este princípio, instituído por Sulerjitski no Primeiro Estúdio, foi levado por Vakhtângov a todos os demais com os quais trabalhou. Este se concretiza também na compreensão da encenação como resultado do trabalho cotidiano de uma coletividade criadora.

Como já citado Vakhtângov utiliza as noções de “espírito de estúdio” e de “qualidade de estudante” para definir o tipo de atitude esperada dos participantes. Na prática elas se traduziam, inicialmente, numa série de regras que deveriam ser respeitadas no cotidiano de trabalho do estúdio. Em uma carta aos membros do Estúdio Mansúrov, Vakhtângov diz:

“qualidade de estudante” – Se vocês me pedissem que lhes explicasse o que é isto, eu me negaria. Negaria-me porque agora, ante mim, há diferentes grupos, com diferentes preparações para compreender este conceito. E cada grupo entenderá algo diferente por “qualidade de estudante” [...]

Para que todos sejam iguais neste sentido, para que este conceito desperte o mesmo em todos, é preciso antes de tudo viver a vida do Estúdio; em segundo lugar, dar ao Estúdio algo de si mesmo, para que ele se converta em algo de valor; em terceiro lugar, senti-lo como algo seu, de valor, defendê-lo de todos os perigos.

Para isto se precisa tempo e trabalho.

[...] Para converter-se em estudante é preciso viver a vida do Estúdio. Para converter-se em estudante deve-se se entregar ao Estúdio. E depois, para ser estudante, deve-se defender tudo o que custou muito tempo e trabalho para conseguir.

Isto quer dizer que a “qualidade de estudante” é uma qualidade graças à qual o Estúdio existe. Esta qualidade alcança a tudo: à relação com a arte, à relação de uns com outros, ao comportamento entre as paredes do Estúdio e fora dele.

Esta propriedade está presente na vida artística, ética, moral, espiritual e social de cada estudante.

Manifesta-se, antes de tudo, na disciplina.

Disciplina em tudo, a cada passo.

Se esta disciplina existe no grupo, logicamente, está defendendo o grupo... (in SAURA, 1987, p.165)¹⁸⁷

Vakhtângov afirma que o único direito que deveriam se dar os participantes do estúdio era o de exigir disciplina de si mesmos e dos demais; de entregar-se completamente ao trabalho para depois poder exigir o mesmo dos outros. Este modelo de conduta abrangia desde a manutenção da sede do estúdio em condições adequadas ao trabalho, até a relação entre os participantes e a deles com o público. Vakhtângov esperava, no entanto, que elas fossem uma consequência natural da consciência do ator da relevância e da dificuldade de seu ofício. Não eram um conjunto de normas disciplinares exteriores voltadas a criar uma disciplina monástica, mas uma maneira de proteger o trabalho, de impedir que ele fosse afetado por oscilações de humores e de egos. Numa carta aos membros do Estúdio Mansúrov, datada de 1915, ele diz: “... cada um de nós deveria criar em si mesmo algo importante, querido e desejado e fazer todo o

¹⁸⁷ “Si ustedes me pidiesen que les explicase qué es esto, yo me negaría. Me negaría porque ahora, ante mí, hay diferentes grupos con diferente preparación para comprender este concepto. Y cada grupo entenderá algo diferente por ‘calidad de estudiante’. [...] Para que todos sean iguales en este sentido, para que este concepto despierte en todos lo mismo, es preciso ante todo vivir la vida del Estúdio; en segundo lugar darle al Estúdio algo de uno mismo, para que este se convierta en algo de valor; en tercer lugar, sentirlo como algo próprio, de valor, defenderlo de todos los peligros. Para esto se precisa tiempo e trabajo. [...] Para convertir-se en estudiante es preciso vivir la vida del Estúdio. Para convertirse en estudiante hay que entregar-se al Estudiop. Y después, para ser estudiante, hay que defender todo lo que há costado mucho tiempo y trabajo conseguir.” (VAKHTÂNGOV in SAURA, 1997, p.165)

resto a partir desta importância, carinho e desejo: dar aulas, estudar na escola, suportar o peso da vida”. (VAKHTÂNGOV in SAURA, 1997, p.90)¹⁸⁸

Em suas memórias a respeito do período em que trabalhou com Vakhtângov, Maria Sinelnikova diz:

Vakhtângov nos ensinava a ser exigentes conosco mesmos, disciplinados. Quando lhe perguntavam o que fazer se dói a cabeça, se sente um mal-estar e é difícil atuar, ele nos aconselhava: não tratem de atuar, somente cumpram a tarefa cênica, creiam nas circunstâncias e se esquecerão da dor de cabeça. Sejam constantes: elejam um caminho e sigam por ele, não se desviem! Não tragam a cotidianidade ao teatro. Não porque o teatro seja um templo (não exigia de nos nenhum ritual), mas porque em um trabalho grande, verdadeiro, apreciado, em qualquer atividade, não só no teatro, não se deve trazer as mesquinhezas cotidianas que incomodam, sujam, diminuem o principal da vida. (in SAURA, 1997, p.239)¹⁸⁹

Esta disciplina é, portanto, uma manifestação concreta, que se dá no cotidiano de trabalho, da postura do ator frente ao seu ofício. Analisando este aspecto do trabalho de Vakhtângov, Mollica diz: “a *estudiedade* como necessidade de um princípio ético era o ponto de ligação da sua atividade nos dois estúdios [Primeiro e Mansúrov]; junto com a pesquisa estética, a consciência de que uma identidade de grupo se formata na disciplina do trabalho cotidiano”.(MOLLICA, 1989, p.176)¹⁹⁰ Para Mollica, Vakhtângov concretizava em seu estúdio seu “desejo de criar o seu teatro, vivo, ainda antes do que nos espetáculos, nos valores do tecido das relações humanas”.

¹⁸⁸ “...cada uno de nosotros debería crear em sí mismo algo importante, querido y deseado, y hacer todo lo demás a partir de esa importancia, cariño y deseo: dar clases, estudiar en la escuela, soportar el peso de la vida.” (VAKHTÂNGOV in SAURA, 1997, p.90)

¹⁸⁹ “Vakhtângov nos enseñaba a ser exigentes con nosotros mismos, disciplinados. Cuando le preguntaban qué hace si duele la cabeza, se siente uno mal y cuesta trabajo actuar, él nos aconsejaba: no traten de actuar, solamente cumplan la tarea escénica, crean en las circunstancias y se les olvidará el dolor de cabeza. Sean constantes: elijan un camino y vayan por él! no traigan la cotidianidad al teatro. No porque el teatro sea un templo (no exigia de nosotros ningún ritual), sino porque en un trabajo grande, verdadero, apreciado, en cualquier actividad, no sólo en teatro, no hay que traer las menudencias cotidianas que molestan, ensucian, empuñeñen lo principal de la vida.” (SINELNIKOVA, in SAURA, 1997, p.239)

¹⁹⁰ “La *studieità* come necessita di un principio etico era il punto di saldatura della sua attività nei due Studi; insieme alle ricerche estetiche, la coscienza di un’identità di gruppo formatasi nella disciplina del lavoro quotidiano [...]” (MOLLICA, 1989, p.176)

Sem dúvida, esta é uma noção que Vakhtângov herdou de Sulerjítski. A particularidade do seu trabalho e sua contribuição para o fortalecimento dela está no fato de, literalmente, tê-la espalhado pela juventude teatral moscovita da época. Relatando uma visita de Vakhtângov, realizada em 1920, ao estúdio do qual fazia parte Sinelníkova diz:

Falou-nos com entusiasmo do sistema de Stanislávski. Recordo muito bem de sua frase: “esta é minha missão: onde vá, onde esteja, considero meu dever levar o sistema de Konstantin Stanislávski a todas aquelas pessoas que querem ser atores”. Neste apaixonado afeto pelo sistema de Stanislávski, na profunda relação artística com o mesmo consistia sua extraordinária força atrativa para com a juventude que buscava algo novo na arte teatral. (SINELNIKOVA in SAURA, 1997, p.237)¹⁹¹

Apesar da extensão de sua atividade pedagógica, Vakhtângov não a transforma em um meio de padronização, em uma reprodução dos mesmos procedimentos em diferentes contextos. Para ele o trabalho com os estúdios também era uma maneira de renovar e colocar em movimento o próprio fazer, de impedir sua fixação nas formas já conhecidas. Ao considerar o trabalho de cada um dos estúdios como projeção do ideal dos participantes do coletivo ele evidencia a necessidade de dar um tratamento diferenciado a cada um deles.

Evidentemente, isto implica em colocar o estudante na obrigação de adotar uma postura ativa, de colocar-se como participante da construção de um teatro que seja a manifestação de sua cosmovisão. A responsabilidade pela construção do trabalho é coletiva. Não há, portanto, o pólo passivo característico da relação pedagógica tradicional. Vakhtângov não “ensina” os estudantes a fazer teatro. O que faz é experimentar, amparado pelos princípios do “sistema” a forma de trabalho mais adequada à obra encenada e ao coletivo que a encena. Sinelnikova diz: “Um dos legados mais importantes que nos deixou é um

¹⁹¹ “Nos habló con gran entusiasmo del sistema de Stanislavsky. Recuerdo muy bien su frase: ‘Esta es mi misión: allí donde vaya, allí donde esté, considero mi deber traer el sistema de Konstantin Stanislavsky a todos aquellas personas que quieren ser actores.’ Em este apasionado afecto hacia el sistema de Stanislavsky, em la profunda relación artística con el mismo consistia su extraordinaria fuerza atractiva para com la juventud que buscaba algo nuevo em el arte teatral.” (SINELNÍKOVA in SAURA, 1997, p.337)

sentimento de enorme responsabilidade frente ao teatro, frente ao público, uns frentes aos outros. Para mim, além disso, a responsabilidade ante o próprio Evguiêni Bagrationóvitch”. (in SAURA, 1997, p.239)¹⁹²

Para Vakhtângov, a forma de cada encenação deveria ser determinada pela relação da obra com a atualidade e com o coletivo que a encenava. Ela era resultante, portanto, da efetiva relação cotidiana do coletivo de atores e diretores de um estúdio em ambiente de trabalho. O diretor deveria pensar a obra em função dos atores com os quais trabalhava e estes não deveriam sobrepor seus interesses pessoais ao ideal coletivo. Assim, cada um dos processos realizados nos diferentes estúdios tinha um caráter único e irrepetível.

Diante de tais considerações pode-se notar o surgimento da figura do diretor-pedagogo no universo da criação teatral, que é apontado por Marinis como uma das principais renovações realizadas pelos encenadores do início do século XX. Vakhtângov, sem dúvida, é um dos principais artífices desta renovação. A indissociabilidade entre pedagogia e criação que caracteriza a sua trajetória o coloca, juntamente com Stanislávski, Sulerjítski, Meyerhold e Copeau, no marco inicial desta mudança de paradigmas em relação à função do diretor.

Nemiróvitch-Dântchenko, afirma que o diretor que o TAM criou não se preocupa somente com a forma do espetáculo, mas é um inspirador do processo de criação em sua totalidade, um professor, um amigo e um organizador.

A herança de Vakhtângov, uma possível tradição fundada por seu trabalho, deve ser buscada prioritariamente neste aspecto de seu trabalho, e não propriamente na estética de suas encenações. Para Tovstonógov o grande equívoco em relação à tradição vakhtangoviana que se produziu nos anos posteriores a sua morte foi, justamente, o de tentar reproduzir como uma fórmula seus procedimentos cênicos:

¹⁹² “Uno de los legados más importantes que nos há dejado es um sentimiento de enorme respnsabilidad ante el teatro, ante el público, unos ante otros. Para mi, además de esto, la responsabilidad ante el próprio Evgueni Bogrationóvich.” (SINELNÍKOVA in SAURA, 1997, p.239)

O que aconteceu com a herança de Vakhtângov é algo trágico. Não menos trágico que o que continua acontecendo atualmente. A verdade é que são muitos os que não compreenderam nem estudaram o “núcleo” do método vakhtangoviano. Desenvolve-se somente a parte utilizada em *A Princesa Turandot*, o único espetáculo conservado durante muito tempo no repertório do Teatro Vakhtângov, e que por este motivo é o mais popular. Utiliza-se essa parte do método de uma maneira puramente formal em muitas encenações, sem relação com o conteúdo da obra, sem modificar o jogo dos atores, ou seja, emprega-se como algo puramente externo que acabou convertendo-se em um clichê de direção. [...] Para Vakhtângov a expressão formal nunca foi importante por si mesma. Estava condicionada à expressão da idéia de cada espetáculo através dos atores... (TOVSTONÓGOV in SAURA, 1997, p.381)¹⁹³

Vakhtângov era um diretor que criava o espetáculo junto com o ator como resultado de um processo de formação contínuo. Sobre a sólida base dos princípios do “sistema” cria procedimentos adequados à obra e ao coletivo que a encena. Como se pode observar nos relatos a respeito de seus espetáculos, não há uma repetição de fórmulas de encenação. Além disso, sua vocação dirige-se, fundamentalmente, à pedagogia. Stanislávski o considerava excepcionalmente dotado para a direção e o ensino. Zavádski diz:

O que é que mais me surpreendeu nos ensaios de Vakhtângov? A enorme paixão não só sua, mas de todos os silenciosos alunos presentes, que pareciam participar do ensaio de forma muito ativa. Todos os presentes estudavam, absorviam ativamente todas as impressões produzidas pelo ensaio, analisavam os exemplos propostos por Vakhtângov. Os membros do Estúdio exercitavam sua agudeza visual e seu ouvido – não só externo, mas interno -, imprescindíveis para um artista completo. Durante este período Vakhtângov era, antes de tudo, pedagogo. Sua exigência de uma unidade

¹⁹³ “Lo que ha sucedido con la herencia de Vajtángov es algo trágico.No menos trágico que lo que continua sucediendo actualmente. La verdad es que son muchos los que no han comprendido ni estudiado la “almendra” del método vajtangoviano. Se desarrolla sólo la parte utilizada en *La princesa Turandot*, el único espectáculo conservado durante mucho tiempo en el repertorio del Teatro Vajtángov, y que por ese motivo es el más popular. Sin embargo, se usa esa parte del método de una manera puramente formal en muchas puestas en escena, sin relación con el contenido de la obra, sin cambiar el juego actoral, es decir, se emplea como algo puramente externo que ha terminado por convertir-se en un cliché de dirección.[...]Para Vajtángov la expresión formal nunca fue importante por sí misma.Estaba condicionada a la expresión de la idea de cada espectáculo a través de los actores.” (TOVSTONÓGOV in SAURA, 1997, p.381)

artística em relação aos membros do Estúdio significava um reconhecimento da integridade da arte cênica. (ZAVADSKY in SAURA, 1997, p.99)¹⁹⁴

Os relatos dos participantes dos estúdios são unânimes em apontar sua extrema capacidade para compreender os processos criativos dos atores, seduzí-los imperceptivelmente e conduzi-los a um envolvimento integral com o trabalho. Neles, observa-se um diretor que trabalha de um modo quase passional, entregando-se integralmente ao ensaio e exigindo que o ator fizesse o mesmo.

No entanto, esta exigência não se manifesta em uma violência desnecessária sobre o ator, mas sim em um domínio ímpar de procedimentos destinados a mobilizar suas potencialidades. Tchékhov diz:

O problema da relação entre ator e diretor é difícil e complexo. Podem dar-se dezenas de conferências sobre este tema, que não servirão para nada se o diretor não possuir uma especial percepção do ator. Vakhtângov manejava perfeitamente esta percepção. Ele mesmo falava dela como do sentimento que se tem quando se pega uma pessoa pela mão e com cuidado e precaução se a leva ali onde é necessário fazê-lo. É como se se colocasse de forma invisível junto ao ator e o tomasse pela mão. O ator nunca se sentia forçado por Vakhtângov e não podia afastar-se de sua concepção cênica. Uma vez cumprida a idéia e a tarefa de Vakhtângov, o ator as sentia como se fossem suas próprias. Esta surpreendente capacidade de Vakhtângov eliminava a pergunta de a quem pertence a voz decisiva na elaboração do papel: ao ator ou ao diretor. [...] Vakhtângov resolveu esta questão de forma prática. E esta resolução parte da humanidade do próprio Vakhtângov, de sua capacidade de penetrar na alma alheia e falar em seu próprio idioma.

Pode-se surpreender muito a uma pessoa se se começa a falar em seu idioma, no idioma de sua alma. Vakhtângov sabia fazê-lo. [...] Para chegar a ser um diretor como Vakhtângov faz falta adquirir

¹⁹⁴ “¿? Qué es lo que mas me sorprendio de los ensayos de Vajtangov? El enorme apasionamiento, no solo suyo, sino de todos los silenciosos alumnos presentes, que parecían participar en el ensayo de forma muy activa. Todos los presentes estudiaban, absorbían activamente todas las impresiones producidas por el ensayo, analizaban los ejemplos propuestos por Vajtangov. Los miembros del studio ejercitaban su agudeza visual y su oído –no solo externo, sino interno-, imprescindibles para un artista completo. Durante este período Vajtangov era, ante todo pedagogo. Su exigencia de una unidad artística hacia los miembros del estudio significaba un reconocimiento de la integridad del arte escénico.” (ZAVADSKY in SAURA, 1997, p.98-99)

humanidade e atenção com todo mundo... (TCHÉKHOV in SAURA, 1997, p.206)¹⁹⁵

Esta capacidade de Vakhtângov de estabelecer um contato eficaz com o ator é vista por Boris Suchkévich como consequência do fato dele, assim como todos os diretores de sua geração, ser também ator. Nikolai Volkov reforça esta afirmação:

Vakhtângov, que era um excelente ator, revelou-se não como um diretor, mas sim como um ator-diretor. Pensava como ator. Buscava como um ator. Qualquer forma teatral que explicasse, explicava-a sempre como uma forma de atuação.[...] Tinha uma fantasia viva e intensa, contida unicamente pelo sentido da medida do ator..." (in SAURA, 1997, p.387)¹⁹⁶

Evidentemente também é resultante de seu trabalho com inúmeros atores explorando um caminho caracterizado pelo experimentalismo. O trabalho de Vakhtângov com os estúdios indica sempre um processo em movimento, que não se fixa nas conquistas já obtidas. É uma exploração de possibilidades acompanhada pela tentativa de sistematização das descobertas. Isto implica na necessidade de um olhar preciso do diretor sobre o trabalho do ator. Não se trata de aplicar fórmulas visando um resultado cênico previsível, mas sim de lançar-se

¹⁹⁵ "El problema de la relacion entre actor y director es difícil y complejo. Puede darse docenas de conferencias sobre este tema, que no serviran para nada si el director no posee una especial percepcion del actor. Vajtangov manejaba perfectamente esta percepcion. Élmismo hablaba de ella como del sentimiento que se tiene cuando se coge a una persona de la mano y com cuidado y precaucion se la lleva alli donde es necesario harcelo. Es como si se colocase de forma invisible junto al actor y lê cogiese de la mano. El actor nunca se sentia forzado por parte de Vajtangov y no podia apartarse de su concepcion escénica. Una vez cumplida la idea y la tarea de Vajtangov, el actor las sentia como si fuesen suyas próprias. Esta sorprendente capacidad de Vajtangov eliminaba la pregunta de a quien pertenece la voz decisiva em la elaboracion del papel: al actor o al director. [...] Vajtangov resolvio esta cuestion em forma practica. Y esta resolucion parte de la humanidad del próprio Vajtangov, de su capacidad de penetrar em un alma ajena y hablar en su próprio idioma. Es mucho lo que se puede sorprender a una persona si se comienza a hablar en su idioma, en el idioma de su alma. Vajtangov sabia harcelo. [...] Para llegar a ser un director como Vajtangov hace falta adquirir humanidad y atencion hacia todo el mundo. [...] (CHEJOV in SAURA, 1997, p.206)

¹⁹⁶ "... Vajtangov, que era un excelente actor, se revelo en adelante no como un director, sino como un actor-diretor. Pensaba como un actor. Buscaba como un actor. Cualquier forma teatral que discurriese, la discurria siempre como una forma de actuacion. [...] Tênia una fantasia viva e intensa, contenida unicamente por el sentido de la medida del actor. ..." (VOLKOV in SAURA, 1997, p.387)

junto com o ator em sua busca, observá-lo, estimulá-lo, desafiá-lo e conseguir perceber a eficácia, ou o fracasso dos procedimentos utilizados. Portanto, ensinando, Vakhtângov catalisa o seu próprio processo de percepção dos fundamentos da arte do ator. Isto se evidencia se considerarmos que o seu contato com os ensinamentos de Stanislávski inicia-se em 1909, e que, portanto, o profundo domínio da técnica e da pedagogia que ele apresenta são resultantes de um período não maior do que treze anos.

Vakhtângov evitava uma abordagem intelectualizada da atuação. Em lugar de propor uma aproximação conceitual ao “sistema” gerava situações por meio das quais os atores assimilassem os seus princípios pela experimentação prática. Segundo ele:

O mais importante para um diretor é sua capacidade para chegar ao espírito do ator, ou seja, como encontrar o que é necessário. Ao ator não faz falta explicar-lhe muito o texto, mas sim mostrar-lhe de forma imperceptível para ele, o caminho prático para realizar sua tarefa cênica. [...] Deve-se fazê-lo ver com meios simples e elementares *como* cumprir esta tarefa. Na maioria dos casos fica claro que o ator não entende frases tais como não sentir o objetivo, não entender a tarefa organicamente, partir das palavras, estar longe da ação transversal, estar tenso, etc. (SAURA, 1997, p.145-146)¹⁹⁷

A assimilação prática dos princípios estava mediada, principalmente pela realização de “estudos” cênicos. Os estudos consistiam em pequenas cenas criadas a partir da improvisação sobre uma situação e suas circunstâncias. Neles os alunos deveriam realizar um desenvolvimento completo da estrutura da situação dramática (estabelecimento da situação, estabelecimento do conflito e resolução). Posteriormente, trabalhando detalhadamente sobre o “estudo” e aprimorando-o, Vakhtângov apresentava concretamente aos atores os elementos

¹⁹⁷ “Lo mas importante para un director es su capacidad para llegar al espiritu del actor, es decir, como encontrar lo que es necesario. Al actor no hace falta desentrarle mucho el texto, sino mostrar-le de forma imperceptible para él, el camino practico para realizar su tarefa escénica. [...] Hay que harcele ver, con médios sencillos y elementales *como* cumplir con esa tarea. En la mayoria de los casos esta claro que el actor no entiende frases tales como no sentir el objetivo, no entender la tarea organicamente, partir de las palabras, estar lejos de la accion transversal, estar tenso, etc.” (VAJTANTOV in SAURA, 1997, p.145-146)

do “sistema”. Pelos relatos observa-se que conduzia o processo de maneira a evitar que ele se tornasse árido. Suas sugestões aos atores e a maneira como desvendava com eles as relações entre os personagens dirigem-se à construção de um universo imagético que auxiliasse o ator, que fosse capaz de mobilizá-lo interna e externamente. Para ele, o principal objetivo do “sistema” era o de despertar a fantasia criativa do ator.

Assim, o “estudo” funcionava como um meio para o ator trabalhar sobre si mesmo, para auto-educar-se dentro dos princípios do “sistema”. Em anotações do diário de trabalho dos alunos do Estúdio Hunst, datadas de 1918, Vakhtângov diz: “Em um estudo não é importante atuar bem, mas recorrer com a maior frequência e da forma mais consciente possível ao nosso sistema de formação. Isto é necessário para educar em si mesmo de forma inconsciente o costume de utilizar todas as capacidades que ‘cultivamos’ em nós mesmos”.(in SAURA, 1997, p.159)¹⁹⁸ Vakhtângov compara este processo ao de aprendizagem de um idioma estrangeiro. Este mesmo processo de trabalho consciente sobre si mesmo visando uma assimilação tal que permita a utilização inconsciente dos recursos aprendidos também deveria ser utilizado pelo ator como guia ao abordar a plasticidade de suas ações. Para Vakhtângov, somente quando o ator tivesse educado todos os seus meios de expressão chegaria à liberdade criativa. Em suas anotações de 1921 lê-se: “A arte da representação supõe a artesanaria da atuação. [...] O ator é um artesão dotado de técnica exterior e interior”.(in SAURA, 1997, p.254)¹⁹⁹

Segundo Tchêkhov, a capacidade de Vakhtângov de fazer com que o ator se colocasse em trabalho de maneira ativa, aberta e íntegra gerava uma maior eficácia no processo de aprendizagem:

¹⁹⁸ “En un estudio no es importante actuar bien, sino acudir con la mayor frecuencia y la forma más consciente posible(aunque esto parezca extraño) a nuestro sistema da formación. Esto es necesario para educar em uno mismo de forma inconsciente la costumbre de utilizar todas las capacidades que “cultivamos” em nosotros mismos.” (VAJTÁNGOV in SAURA, 1997, p.159)

¹⁹⁹ “El arte de la representacion supone la artesanaria de la actuacion.[...] El actor es un artesano dotado de técnica interior y exterior; [...]”(VAJTANGOV in SAURA, 1997, p.254)

Graças a esta surpreendente habilidade de Vakhtângov, em seus ensaios se falava pouco. [...] Sabia perfeitamente que se o ator fala muito do seu papel, isto quer dizer que tem preguiça e está adiando o momento do verdadeiro ensaio. Atores e diretores devem elaborar uma linguagem básica de trabalho. Não têm direito a replicar-se mutuamente durante o processo de trabalho. Devem aprender a encarnar suas idéias e sentimentos em forma de imagens, lançarem-se mutuamente essas imagens e colocá-las no lugar das longas, chatas, sisudas e inúteis discussões sobre o papel, a obra e outras coisas. (in SAURA, 1997, p.207)²⁰⁰

Nina Rusinova, diz:

... As lições de Vakhtângov se davam em presença de todo o coletivo. Enquanto trabalhava, Vakhtângov mantinha a atenção de todos e de cada um. A atmosfera de trabalho, agradável, amistosa, criativa, produtiva, era gerada não somente pelo processo de descoberta e formação de cada um de nós como homens e artistas, mas também pelo entusiasmo criativo do próprio Vakhtângov. Evguiêni Bagrationóvitch não dava possibilidade de entediar-se nos ensaios. (in SAURA, 1997, p.234-235)²⁰¹

Este entusiasmo de Vakhtângov pelo processo de trabalho, por cada ensaio e cada aula é outro elemento recorrente nos relatos. Ele nos auxilia a compreender sua motivação para dedicar-se ao seu trabalho com a intensidade que o fez, o que reforça o conceito de “estudiedade”.

Vakhtângov, portanto, deixa uma marca duradoura na tradição teatral do século XX. Como seu mestre, Stanislávski, realiza experimentações que apontam trajetórias variadas, leva às últimas conseqüências os problemas técnicos e artísticos que o inquietam e tem a coragem de transformá-los

²⁰⁰ “Gracias a esta sorprendente habilidad de Vajtangov, en su ensayos se hablaba poco. [...] Sabia perfectamente que si el actor habla mucho de su papel, eso quiere decir que tiene pereza y esta aplazando el momento del verdadero ensayo. Actores y directores han de elaborar un lenguaje básico de trabajo. No tienen derecho a replicarse mutuamente durante el proceso de trabajo. Han de aprender a encarnar sus ideas y sentimientos en forma de imagenes, lanzarse mutuamente esas imagines y ponerlas en lugar de las largas, aburridas, sesudas e inutilis conversaciones sobre el papel, la obra y otras cosas. [...]” (CHEJOV in SAURA, 1997, p.207)

²⁰¹ “... Las licciones de Vajtangov se llevaban a cabo em presencia de todo el colectivo. Mientras trabajava, Vajtangov mantenía la atencion de todos y cada uno. La atmosfera de trabajo, agradable, amistosa, creativa, productiva, conseguia no solo el descubrimiento y formacion de cada uno de nosotros como hombres y artistas, sino el entusiasmo creativo del próprio Vajtangov. Evgueni Bogrationovich no daba posibilidad de aburrirse em los ensayos.” (RUSINOVA in SAURA, 1997, p.234-235)

radicalmente quando observa a sua caducidade, a sua incapacidade de responder adequadamente a um mundo que também se transforma. Por meio de sua quase messiânica atividade pedagógica também deixa uma marca que se estende além da transitoriedade de seus espetáculos.

Em um artigo intitulado *As Descobertas de Vakhtângov*, Tovstonógov sintetiza de forma muito clara esta permanência de sua obra:

Nunca vi a Evguiêni Vakhtângov, pois, como pode compreender-se, nunca tive possibilidade de vê-lo, e no entanto, me considero um de seus alunos. Por que? A metodologia de K. S. Stanislávski me foi revelada em grande medida por Vakhtângov: com sua criação, com um só de seus espetáculos, “explicou-me” a idéia e a essência daquele grande teórico, e o que é mais importante, sua projeção.

Eu posso dizer: “Stanislávski foi e permanece para mim como o Grande Mestre e Vakhtângov como o Grande Pedagogo”.

A história de sua relação é ainda hoje para nós uma lição de criação artística, ética e moral. É verdadeiramente um caso único na história de nosso teatro o fato de que não somente surja junto ao mestre um aluno pleno de força criativa, mas que em boa medida este defina e esclareça a própria essência do “sistema”, inclusive é possível que impulssionasse com suas buscas atorais, cênicas e pedagógicas o seu mestre a descobertas práticas e teóricas posteriores. Vakhtângov nunca tomou as descobertas metodológicas de seu mestre como receitas preparadas. Sua prática cênica não é uma repetição, mas uma continuação do aprendido com Stanislávski. (in SAURA, 1997, p.371)²⁰²

²⁰² “Nunca vi a Evgueni Vajtangov pues, como puede comprenderse, nunca tuve posibilidad de verle, y sin embargo, me considero uno de sus alumnos. ? Por qué? La metodologia de K. S. Stanislavsky me fue desvelada en gran mediad por Vajtangov: con su creacion, con uno solo de sus espectacuos, me “explico” la idea y la esencia de aquel gran teórico, y lo que es mas importante, su proyeccion. Yo puedo decir: “Stanislavsky fue y há quedado para mi como el Gran Maestro y Vajtangov como el Gran Pedagogo”. La historia de su relacione s aun hoy para nosotros una leccion de creacion artística, ética y moral. Es verdaderamente un caso único en la historia de nuestro teatro el hecho de que no solo surja junto al maestro un alumno pleno de fuerza creativa, sino que en buena medida este defina y aclare busquedas actorales, escénicas y pedagógicas a su maestro hacia descubrimientos practicos y teóricos posteriores. Vajgantov nunca tomo los hallazgos metodológicos de su maestro como recetas preparadas. Su própria practica escénica no era una repeticion, sino una continuacion de lo aprendido con Sanislavsky.” (TOVSTONOGOV in SAURA, 1997, p.371)

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS ESTÚDIOS E A PEDAGOGIA TEATRAL DO SÉCULO XX

A história do teatro no nosso século não se limita à história dos espetáculos. Basta apenas confrontar o conteúdo de qualquer livro de história com o que é encontrado nas crônicas da época para verificar como grande parte do iceberg do teatro está sob a historiografia.

Fabrizio Cruciani

As realizações dos estúdios, sem dúvida, influenciaram a estética do espetáculo teatral no século XX. No entanto, sua principal contribuição reside na busca obstinada por uma nova forma de se fazer teatro, de compreender o ofício do ator. A este é reservado o papel de dar um novo significado ao fazer teatral modificando as bases éticas e operativas por meio de seu próprio posicionamento frente ao seu ofício.

Dentro dos estúdios opera-se uma reformulação completa do universo teatral. Inventa-se uma maneira de se fazer teatro em sua totalidade, desde as bases mais prosaicas (organização do espaço, postura no ambiente de trabalho), até a concepção estética do espetáculo e a estruturação de metodologias para a transmissão da experiência adquirida. Utilizando a expressão de Mollica, trata-se de um contínuo processo de invenção do teatro. Não são reproduzidos procedimentos consagrados. Temos aqui o estabelecimento de uma real abordagem experimental do teatro, ou seja, de um fazer que gera seus próprios e inéditos/exclusivos processos de acordo com uma lógica que é gerada organicamente pelo próprio desenvolver da pesquisa.

Esta busca por uma nova maneira de fazer teatro tinha sua primeira e talvez mais significativa expressão na atividade pedagógica. Como demonstrado nos capítulos anteriores, tanto Sulerjitski quanto Vakhtângov davam extrema importância às aulas e ensaios como espaços de descobertas. A prática pedagógica não era vista como uma aplicação de fórmulas de atuação

consagradas, mas sim como uma jornada criativa em direção à estruturação de um corpo de procedimentos que pudesse ser visto como uma real e concreta arte do ator. A estética do espetáculo, o resultado artístico, não surgia como produto da mente criativa de um encenador excepcionalmente dotado, mas como resultado de um processo cotidiano de experimentação realizado por professores/diretores e alunos/atores.

Fabrizio Cruciani qualifica a pedagogia desenvolvida nos estúdios como ato criativo. Afirma que a busca realizada neles por professores e alunos era a de invenção de instrumentos da própria criatividade e não a de uma mera formação de quadros de atores e diretores para os teatros instituídos. A pedagogia teatral é vista, portanto, como um espaço de invenção de um novo e revitalizado fazer teatral. O processo de formação é um processo investigativo e criativo, pois busca estabelecer novos paradigmas para a atividade criativa do ator. Trata-se de um processo vivo, que rechaça a imitação dos modelos de atuação institucionalizados e fossilizados. Cruciani diz:

A procura de leis pelos professores-diretores²⁰³ é mais uma necessidade de fazer do que uma necessidade teórica do saber. A pedagogia como um ato criativo é uma realização da necessidade de criar uma cultura teatral, uma dimensão do teatro cujos espetáculos somente satisfazem parcialmente, e que a imaginação traduz em tensão vital. É por isso que o teatro, nas primeiras décadas do século, existiu primariamente por intermédio da pedagogia [...] e porque a pedagogia deve ser vista como uma linha direta na continuidade da maioria das experiências teatrais significantes da época. (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.28)

Para Cruciani esta “... apaixonada procura, frenética e insatisfeita, pela verdade em situação pedagógica” realizada nos estúdios do TAM funda uma

²⁰³ Cruciani prefere utilizar o termo professores-diretores em lugar de pedagogia teatral para evitar a concepção de que a dedicação destes homens de teatro às escolas e aos estúdios seria resultante de momentos de crise ou de falta de criatividade artística. Cruciani diz: “... A experiência escolar é um fenômeno complexo: uma expressão orgânica de sua maturidade e criatividade artística e uma exigência lúcida feita pela sua poética” (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.28)

cultura teatral que será extremamente significativa na fundação das escolas de teatro posteriores. (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.27)

Encontrar uma nova maneira de fazer teatro ou reencontrar um sentido para o ofício era, portanto, um anseio que encontrava sua expressão inicial na atividade pedagógica. Reformar o teatro dar-lhe sólidas bases artísticas, significava, inicialmente, criar uma verdadeira pedagogia teatral pensada sobre bases sólidas e operativas. Esta constatação aparece de maneira clara nas práticas e nos escritos de todos os grandes reformadores teatrais do início do século XX. A trajetória que levou Stanislávski e Meyerhold a ela pode ser acompanhada nas propostas e frustrações das experimentações com a dramaturgia simbolista e do Estúdio de 1905. Utilizando a expressão de Mollica, pode-se afirmar que a pedagogia passa a ser concebida como uma atividade de invenção/reinvenção do teatro. Mollica diz:

A pedagogia teatral é aqui [no contexto dos estúdios] fecunda exaltação de um contínuo processo de invenção do teatro vista por meio da organização de núcleos de atores unidos na pesquisa de técnicas e princípios relacionais próprios; e esta pedagogia teatral tem nos estúdios – entre Moscou e Petersburgo, de 1912 a 1914, com os estúdios de Stanislávski, Meyerhold e Komissarzevskij – o momento historicamente determinado (e que se revelará determinante) da sua origem. (1989, p.218)²⁰⁴

Cabe ressaltar que esta especial importância dada à atividade pedagógica também é resultante de um ideal mais amplo: reformar, renovar o homem e a sociedade. À tentativa de reconstruir o teatro e de redefinir a função do ator relaciona-se um ideal utópico de reformulação e aprimoramento das relações humanas e das estruturas sociais. Rompem-se as fronteiras do que se entendia por especificamente teatral para buscar reencontrar um sentido para um fazer teatral esvaziado.

²⁰⁴ “La pedagogia teatrale è qui feconda esaltazione di un continuo processo di invenzione del teatro vissuta attraverso l’organizzazione di nuclei attorici saldati nella ricerca di tecniche e principi relazionali sempre e soltanto propri; e questa pedagogia teatrale há negli Studio- tra Mosca e Pietroburgo, dal 1912 al 1914, con gli Studio di Stanislavskij, Mejerchol’de Komissarzevskij- il momento storicamente determinato (e che si rivelerà determinante)della sua origine.” (MOLLICA, 1989, p.218)

Cruciani diz:

... O elemento essencial: a pedagogia, a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura por um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define. (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.26)

É interessante observar que Sulerjitski, Stanislávski e Vakhtângov mantiveram uma dimensão utópica na sua aproximação à arte teatral. Para eles, modificar o teatro não era uma tarefa que tivesse seu fim em si própria. Ela era significativa porque aqui vislumbravam uma possibilidade de uma verdadeira e profunda transformação do mundo. Contudo, cabe ressaltar que, embora tenham desenvolvido sua atividade num período de profunda agitação política, nenhum dos três cedeu ao panfletarismo ou ao engajamento imediato do artista. Sua visão de possibilidade de transformação por meio do teatro, e isto fica mais claro em Stanislávski e Sulerjitski, passava pela busca constante de uma espécie de revelação daquilo que de profundamente humano há no homem.

Em relação ao trabalho do ator, esta questão se reflete na dificuldade de definição de limites entre o trabalho técnico especificamente teatral e o trabalho de aprimoramento do humano. Esta é uma característica presente em muitos dos experimentos pedagógicos do século XX, como ressaltava Marco de Marinis. Os escritos de Copeau, as práticas de Laban, a condução do Primeiro Estúdio por Sulerjitski são exemplos da ligação entre o projeto de formação de um novo ator e o projeto de formação de um novo, e melhorado, ser humano. Nesta perspectiva, o trabalho sobre si mesmo não pode ser visto como um acúmulo de habilidades e truques do ofício, mas, pelo contrário, como um processo de auto-revelação, de fuga dos clichês para reencontrar o contato com a autenticidade da vida. Esta abordagem do treinamento encontraria eco no trabalho que Grotowski iria desenvolver durante as décadas de 60 e 70.

As relações entre o grupo e a individualidade dos participantes são fatores decisivos nos aportes estéticos e pedagógicos de cada coletividade teatral. Neste sentido é exemplar o funcionamento do Primeiro Estúdio e sua abordagem particular dos ensinamentos de Stanislávski mediada, principalmente, pela inquietude do espírito artístico de Vakhtângov. Esta aparente insubmissão do Primeiro Estúdio é manifestação da necessidade de desenvolver os procedimentos organicamente, respeitando individualidades e aproveitando o material humano disponível. Isto só confirma o que Stanislávski, e posteriormente Grotowski, afirmaram a respeito da impossibilidade de se chegar a um sistema possível de ser aplicado como uma receita infalível para se chegar à criatividade em diferentes grupos e contextos. Os estúdios, por meio da aparente rebeldia de Vakhtângov e de outros atores-diretores, demonstraram a afirmação de Sulerjítiski de que é impossível separar rigidamente procedimentos técnicos daquilo que de essencial reside no humano.

Esta personalização dos procedimentos enriqueceu a reflexão do próprio Stanislávski. É bastante difícil ainda precisar a medida exata de contribuição de cada período de experiência, ou de cada estúdio e de cada pesquisador que trabalhou dentro deles. Contudo, não resta dúvida de que o caminho de Stanislávski não seria o mesmo sem as contribuições, os questionamentos e as oposições surgidas nestes contextos de pesquisa. Em uma conferência de 1939, Meyerhold afirmou: “... O sistema de Konstantin Sergueievich não é somente o elaborado por ele; ali há muito do que foi alcançado/descoberto por outros companheiros da arte: Vladímir Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko, Vakhtângov e por este pecador”. (MEYERHOLD, 1972, p.318).²⁰⁵

Como demonstrou-se neste trabalho, o desenvolvimento das pesquisas de Stanislávski se dá, principalmente, no contexto dos estúdios e é a eles que Sulerjítiski e Vakhtângov dedicam sua vida profissional no teatro. Realizam suas

²⁰⁵ “... el sistema de Konstantin Sergueievich no es sólo lo elaborado por él; allí hay mucho de lo logrado por otros compañeros del arte: Vladimir Ivanovich Nemirovich-Dantchenko, Vajtangov y por este pecador.” (MEYERHOLD, 1972, p.318)

experimentações práticas no processo de formação de atores de diferentes estúdios e assim contribuem de maneira decisiva com o desenvolvimento e a reformulação dos conceitos do “sistema”. Seria mais adequado, portanto, pensar no “sistema” como consequência de um amplo contexto de experimentação prática da arte do ator, coordenado por Stanislávski, mas alimentado e experimentado por diversos atores e pedagogos reunidos em torno ao TAM. Sulerjitski e Vakhtângov são os principais responsáveis pela exegese e experimentação dos princípios do “sistema” no período que vai da formação do Primeiro Estúdio até a morte de Vakhtângov em 1922. Vakhtângov chega a antecipar em seus escritos e em sua prática questões que apontam para o trabalho final de Stanislávski com a estruturação de seu método das ações físicas.

A experiência dos Estúdios do TAM também demonstra que a coesão em torno de uma proposta comum não implica na eliminação das individualidades. Ao Primeiro Estúdio estava integrado um forte grupo de jovens atores que, aos poucos foram desenvolvendo seus estilos e suas concepções sem uma subordinação servil aos caminhos então traçados por Stanislávski. Talvez esta visão da formação teatral não como uma reprodução de procedimentos, mas como uma constante busca centrada em um sólido núcleo de princípios norteadores seja uma das principais e menos assimiladas contribuições dos Estúdios à pedagogia do século XX.

O surgimento dos estúdios também marca o surgimento da figura do diretor-pedagogo, que não se limita a ter uma função de gerador de uma interpretação cênica da obra dramatúrgica. Passa a ser um pesquisador da pedagogia e de propostas estéticas em estreita colaboração com os participantes do núcleo. Para Mollica a perspectiva do surgimento desta nova abordagem do trabalho do diretor foi criada por Stanislávski ao fundar seus estúdios. Ele vê, neste momento, a possibilidade de estabelecimento de um corte historiográfico entre as figuras de diretor-intérprete e diretor-pedagogo. (MOLLICA, 1989, p.217-218)

Marco de Marinis propõe que se inverta a relação normalmente estabelecida entre encenação e pedagogia e que se passe a “... pensar a pedagogia teatral como um ponto de chegada da encenação no século XX, o resultado da transformação de diretor-demiurgo em diretor-maiêuta, [...] ou diretor-pedagogo”. (MARINIS, 2000, p.57)²⁰⁶ Marinis observa esta transformação em quase todos os grandes homens de teatro do século XX, geralmente quando se envolveram mais profundamente no trabalho teatral prático e, em particular, no trabalho com o ator. Na trajetória de Stanislávski esta mudança tem como sintoma e como catalisador o trabalho realizado dentro dos estúdios.

Nas cartas de Stanislávski e nos relatos de *Minha Vida na Arte* é possível observar que o foco de suas inquietações vai progressivamente distanciando-se das questões formais do espetáculo em favor de um aprofundamento em problemas relativos ao ofício do ator. Um dos pilares do pensamento teatral de Stanislávski é o de que o saber do ator é um saber prático, adquirido de modo ativo. Portanto, tanto a construção deste saber, quanto a sua transmissão só podem se dar por meio da autoexploração por parte do ator de procedimentos práticos que lhe guiem no caminho de um domínio cada vez mais complexo e profundo de seu ofício. Fica clara, assim, a necessidade do trabalho sobre si mesmo, do exercício, do treinamento. Para Ruffini, o aparecimento dos exercícios como parte constituinte do trabalho do ator foi uma revolução do teatro do século XX, já que tradicionalmente o trabalho do ator limitava-se ao ensaio e ao espetáculo. (RUFFINI, 1996, p.80). Nicola Savarese também reforça esta afirmação:

No ocidente não foi antes do começo do século XX que a necessidade da preparação do ator desvinculada de sua produção foi afirmada. Isto aconteceu em reação aos conservatórios e escolas do séc XIX, que tinham institucionalizado o treinamento do ator [...] baseado no ensino de textos e na elaboração de papéis. A preparação profissional, estudo e treinamento, e a invenção da pedagogia do ator são inovações revolucionárias iniciadas pelas

²⁰⁶ “... pensare la pedagogia teatrale come un punto d’arrivo della regia novecentesca, il risultato della trasformazione del regista-demiurgo in regista-maieuta [...] in regista-pedagogo.” (MARINIS, 2000, p.57)

escolas e pelos ateliês que priorizavam a formação do ator independentemente dos espetáculos. (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.250)

Como já citado em capítulos anteriores, os estúdios foram, por excelência, os locais de surgimento e desenvolvimento dos exercícios. São, portanto, fundamentais para compreendermos o surgimento de uma nova dimensão do trabalho do ator, que sem dúvida, revolucionou também a maneira de se pensar o fazer teatral. O sentido do ofício, aquilo que permite a alguém se intitular ator passa a não mais residir, ou pelo menos não mais somente, na apresentação de espetáculos públicos. Afirma-se pela primeira vez de maneira explícita a necessidade de uma prática cotidiana de exercícios como base para o trabalho criativo do ator. E, principalmente, este espaço do exercício, do trabalho cotidiano passa a ser visto como o espaço de construção da identidade profissional e artística do ator. Este novo enfoque teve profunda influência sobre o desenvolvimento da prática e da teoria teatral do século XX. Ruffini define metaforicamente o papel dos estúdios:

Nascidos por separação do teatro tradicional como ilhas à deriva, os estúdios acabaram por formar o arquipélago de um novo teatro. [...] O Primeiro Estúdio chamou-se primeiro porque o era na série de Stanislávski, mas o foi também na série das *ilhas dos exercícios* que se espalharam pelo teatro do século XX. (RUFFINI, 1996, p.81)²⁰⁷

Grotowski também dá especial valor a este aspecto do trabalho de Stanislávski e à sua influência na compreensão da necessidade de treinamento para o ator: “Com toda a sua vida na arte Stanislávski deu o exemplo de que é necessário estar preparado para o trabalho; precisamente ele formulou a

²⁰⁷ “Nati per distacco dal teatri tradizionali come isole alla deriva, gli Studi finirono col formare l’arcipelago di un nuovo teatro.[...]Il primo Studio essenzialmente perchè lo era nella serie di Stanislavskij, ma lo fu anche nella serie della tante” isole degli esercizi Che costellarono il teatro del Novecento.” (RUFFINI, 1996, p.81)

necessidade do trabalho de laboratório e dos ensaios enquanto processos criativos sem espectadores”. (in JIMENEZ, 1990, p.494)²⁰⁸

Eugênio Barba vê neste momento o surgimento de uma característica que iria marcar o teatro do século XX: a tendência a um afastamento progressivo do campo dos ensaios e dos espetáculos. A preparação para o trabalho criativo adquire uma importância inédita. Para Barba:

De Stanislávski em diante, os exercícios começaram a ser considerados como um complexo de práticas que serviam para transformar o corpo-mente cotidiano dos atores em um corpo-mente cênico. Até aquele momento, usavam os exercícios apenas para o abecedário da profissão ou para aprender esgrima, balé, acrobacia, prestidigitação, habilidades necessárias para interpretar alguns personagens. Depois de Stanislávski, para alguns atores, novos exercícios começaram a representar a plenitude do fazer teatro. (BARBA, 1994, p.156)

Como já citado Barba vê no teatro do século XX uma tendência a uma valorização progressiva desta dimensão do trabalho do ator. Passa-se a valorizar uma dimensão do trabalho cotidiano do ator que, a princípio, não apresenta ligação direta com a dos ensaios e dos espetáculos. Barba diz:

Se os exercícios não serviam para preparar o repertório, mas sim para formar o corpo cênico, compreende-se por que não se limitaram a ser uma introdução ao teatro mas converteram-se, do ponto de vista dos atores, no próprio coração do teatro, na síntese de seus valores. (BARBA, 1994)

Esta vertente do trabalho sobre si mesmo que ultrapassa a busca especificamente teatral permite, segundo Barba, compreender o fenômeno da “studjionost”. É também uma das linhas de continuidade possíveis de se estabelecer entre os trabalhos de Stanislávski e de Grotowski.

²⁰⁸ “Con toda su vida em el arte Stanislavski dio el ejemplo que es necesario estar preparados para el trabajo; precisamente él formuló la necesidad del trabajo del laboratorio y dos ensayos em cuanto procesos creativos sin espectadores.” (GROTOWSKI in JIMENEZ, 1990, p.494)

Ruffini localiza o aprofundamento destes elementos no trabalho de Stanislávski na fase que ele denomina de *Revolução da Música*, relacionada ao trabalho com o Estúdio do Bolshoi. Neste momento Stanislávski centra suas experimentações e reflexões sobre a questão do tempo-ritmo, visto como uma via de acesso à interioridade. Para Ruffini esta abordagem abre um potencial campo de ação do trabalho sobre si mesmo muito vasto, que extrapola os limites do trabalho do ator em direção a um trabalho sobre si mesmo enquanto ser humano. Esta abordagem também é ratificada pelos estudos de Marco de Marinis. Segundo Ruffini, Stanislávski teria voltado a fechar estas experiências num campo de pesquisa especificamente teatral ao formular o método das ações físicas no período final de sua vida.

Por meio deste, as descobertas realizadas nos experimentos de trabalho sobre si mesmo foram circunscritas ao trabalho de criação do personagem.(RUFFINI, 2003) Mesmo assim é possível destacar as possibilidades que são abertas em relação ao trabalho psicofísico sobre si mesmo. Esta é outra possibilidade de estudo sobre o trabalho dos estúdios e laboratórios que desperta interesse e que pode tornar-se projeto de continuidade dos estudos desta dissertação. Ainda assim, é importante ressaltar a possibilidade de investigação que se abre ao analisarmos o trabalho de núcleos tais como o Primeiro Estúdio do TAM, a Ecole du Vieux Colombier, o Reduta, e o Workcenter de Grotowski. Todos estes campos a serem abordados sob vários aspectos.

O que cabe observar aqui é que, colocando-se como espaços de criação de uma nova maneira de fazer teatro, os estúdios rompem os limites do que até então se compreendia como teatro, expandem as fronteiras do trabalho do ator e do diretor-pedagogo e absorvem elementos extrateatrais. Isto também pode ser visto como uma resposta teatral às rápidas transformações pelas quais passava a sociedade da época.

A propósito, ao tecer comentário sobre as pesquisas dos renovadores do teatro do início do século XX, Cruciani diz: "... o novo teatro não era nascido do teatro e no teatro, mas pela recuperação da complexidade cultural, social e

humana do teatro, como uma forma de comunicação expressiva e como um meio para a realização do homem”. (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.28)

Para Marco de Marinis isto também implica numa profunda ressignificação da visão sobre a possibilidade de relação do teatro com o contexto sócio-cultural. O esforço pedagógico de transformação também busca afastar o teatro da limitação de ser uma mera atividade de entretenimento. O teatro passa a ser visto como produção de saber, como um instrumento cognitivo. Reconstruí-lo também significa redescobrir meios para torná-lo, ou fazer com que ele voltasse a ser, um instrumento eficaz para a compreensão do homem e do mundo. Marinis diz:

[O teatro do século XX] é um teatro que se dilata, que transborda materialmente e metaforicamente de seus espaços tradicionais e, ao fazê-lo, transmuta e se regenera, tanto nos processos materiais e criativos quanto nos princípios estéticos, seja nas formas artísticas e expressivas seja – sobretudo – nos pressupostos e na finalidade do próprio operar. Partindo do horizonte tradicional [...] do divertimento e da evasão [...], o *Novecentos* Teatral tende a desenvolver sólidas ambições pedagógico-ético-político-espirituais, chegando [...] a fazer do ator e do grupo criativo os modelos ideais respectivamente para o homem e para a comunidade do futuro... (MARINIS, 2000, p.12)²⁰⁹

Reforçando esta abordagem, Ruffini diz:

Em certo período da nossa história, o teatro tornou-se laboratório de vida. Este período, com os homens e fatos que o habitaram, fundou uma tradição, que ainda está viva. O teatro tornou-se laboratório de vida objetivamente, e também programaticamente, mesmo que as palavras para dizê-lo tenham sido na maioria palavras de teatro. (RUFFINI, 1994, p.82)

²⁰⁹ “Quello del Novecento teatrale è un teatro che si dilata, che fuoriesce materialmente e metaforicamente dai suoi spazi tradizionali e, nel farlo, trasmuta e si rigenera, tanto nei processi materiali e creativi quanto nei principi estetici, sia nelle forme artistiche ed espressive sia-soprattutto-nei presupposti e nelle finalità del proprio operare. Partendo dall’orizzonte tradizionale [...] del divertimento e dell’evasione [...], il Novecento teatrale tende a sviluppare fondate ambizioni pedagogiche-etiche-politiche-spirituali [...] a fare dell’attore e del gruppo creativo dei modelli ideali rispettivamente per l’uomo e per la comunità del futuro.” (MARINIS, 2000, p.12)

Nos programas e nas práticas dos estúdios é evidente a busca por conhecimentos e procedimentos extrateatrais. Elementos de práticas esportivas, de outras áreas da criação artística e até mesmo da ciência são “emprestados” e recontextualizados para fazer com que o teatro deixasse de ser um objeto decorativo e conseguisse acompanhar, ou mesmo provocar as mudanças da sociedade. Para Jean Marie-Pradier a tentativa dos grandes reformadores russos do início do século XX de levar a criação artística a um caminho científico deve ser vista como um processo dinâmico. A busca desses diretores-pedagogos não era a de fixar e imobilizar o fazer teatral em teorias estanques, mas sim a de dinamizar a sua pesquisa. Para Pradier, este caráter transdisciplinar é imprescindível para o desenvolvimento do saber teatral:

... o saber não progride sobretudo dentro de uma disciplina. As grandes idéias nascem no lado de fora ou nas fronteiras[...]. A *intelligenza* do teatro deve nutrir-se de desviações exteriores ao teatro, do mesmo modo que uma cultura não sobrevive a não ser através de contaminações, empréstimos e erros. (PRADIER, 1992, p.160)²¹⁰

Evidentemente o que motiva a formação dos estúdios é a insatisfação com os modelos de formação instituídos. A necessidade de fundar novos ambientes pedagógicos é um resultado da incapacidade das escolas e teatros tradicionais em dar uma formação ao ator que não fosse uma mera reprodução de padrões fixados e de truques do ofício. Para Cruciani, na base da formação dos estúdios está uma “tentativa de dar sentido e dignidade ao teatro”, que tem como ponto de partida a “luta contra as instituições teatrais de seu tempo, seu conservadorismo vagaroso e a luta contra o desinteresse da profissão teatral”. (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.27)

Odette Aslan ressalta o processo de isolamento, de afastamento do centro da produção teatral da época para poder gerar novos procedimentos e

²¹⁰ “il sapere non progredisce soprattutto all’interno di una disciplina. Le grandi idee nascono al di fuori o alle frontiere.[...]L’intelligenza del teatro non può nutrirsi che di deviazioni fuori dal teatro, nello stesso modo in cui una cultura non sopravvive che attraverso contaminazioni, prestiti ed errori.” (PRADIER, 1992, p.160)

novas visões do fazer teatral. Esta é uma característica que marca a organização dos estúdios e núcleos: fechar-se em núcleo, criar procedimentos sólidos e, somente então, dividir o conquistado. Isto nos remete a afirmação de Copeau de que a tarefa do ator é a de doar-se, mas que para doar é necessário antes possuir algo. Barba observa este procedimento nos principais renovadores do teatro do século XX:

Brecht, Stanislávski, Meyerhold, Artaud: é a partir destes homens convertidos em categorias que se julga a obra dos que vêm depois deles. Este processo esconde exatamente o que eles foram: homens isolados ou que tiveram que se isolar para realizar o teatro que correspondia às suas necessidades, e que era um teatro diferente, inaceitável para todos os que raciocinavam apoiando-se nas teorias e ideologias da época". (BARBA, 1991, p.150)

Barba afirma que se trata de uma busca pessoal, não de uma busca privada, porque deixa rastros.

A partir destas experiências não se pode mais ver a pedagogia teatral como a reprodução de procedimentos arraigados em hábitos do ofício consagrados por uma tradição ligada ao entretenimento. Ao proporem e desenvolverem abordagens sistematizadas do ofício do ator, os diretores-pedagogos do século XX estabeleceram uma tradição com a qual qualquer proposta atual tem a obrigação de dialogar. Os processos de formação do ator devem ser encarados como processos de descoberta e criação, mas devem manter uma constante relação com esta tradição. Cruciani diz: "Se, por um lado, uma escola (como o teatro) é um compromisso com o que já existe, por outro é um lugar onde as utopias se tornam realidades, onde as tensões que sustentam o ato teatral assumem formas e são colocadas em teste". (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.26)

Portanto, o movimento de formação dos estúdios teatrais, tendo o Primeiro Estúdio do TAM como seu deflagrador e ícone, dá início ao processo de sistematização de uma tradição da arte do ator no Ocidente. Tradição esta que é compreendida não como a aquisição passiva de fórmulas, mas como um contínuo

processo de criação de procedimentos gerados pelo questionamento a respeito do sentido do fazer teatral. Cruciani diz: “A tradição não é a passiva conservação de formas e valores aceitados nas pequenas sucessivas degradações da continuidade [...]; é, sobretudo, a conquista ativa e dinâmica que indaga e se serve da experiência que já produziu formas e valores...” (CRUCIANI, 1992, p.48)²¹¹

Como ressaltado ao longo deste texto, esta tradição se estabeleceu, sobretudo, a partir do trabalho pedagógico, investigativo, realizado nos estúdios, laboratórios e núcleos que se multiplicaram durante o século XX donde figuram com maestria Sulerjitski e Vakhtângov. É uma tradição que deve ser buscada, sobretudo, nesta dimensão da criação teatral que não está diretamente ligada à produção de espetáculos e que, por esta razão, muitas vezes foi subvalorizada pela historiografia teatral. Para Cruciani a continuidade das experiências teatrais se dá, principalmente pelos modos de operar que elas produzem e não pelas obras, das quais só permanecem testemunhos e registros parciais ou setoriais.

Os modos de operar existem na permanência dos homens de teatro e dos espectadores, na civilização que produzem e da qual fazem parte, na tradição enquanto sistema ativo de criar relações com o acontecido. Neste sentido o teatro não é efêmero, como não o é o operar dos homens: o teatro é uma categoria de longa duração que vai além do evento presente do espetáculo. (CRUCIANI, 1992, p.47)²¹²

Nesta perspectiva podemos considerar a pedagogia do ator como um elemento central da cultura teatral do século XX. Fabio Mollica acredita que a maneira como esta foi tratada no Primeiro Estúdio possa ser ainda hoje um estímulo para novos caminhos de pesquisa:

²¹¹ “La tradizione non è la passiva conservazione di forme e valori accettati nelle piccole successive degradazioni della continuità [...]; è piuttosto la conquista attiva e dinamica che indaga e si serve dell’esperienza che ha prodotto forme e valori...” (CRUCIANI, 1992, p.48)

²¹² “I modi di operare esistono nella ‘durata’ degli uomini di teatro e degli spettatori, nella civiltà che producono e di cui sono parte, nella tradizione in quanto sistema attivo di creare relazioni con l’accaduto. In questo senso il teatro non è effimero, come non lo è l’operare degli uomini: il teatro è una categoria di lunga durata oltre l’evento presente dello spettacolo.” (CRUCIANI, 1992, p.47)

Investigar o Primeiro Estúdio significa lançar luz sobre um momento essencial da cultura teatral do *Novecentos*. Isto porque a sua prática e o seu mito foram um estímulo, nas mais diversas situações culturais, para aqueles homens que se colocaram na busca de um modo diferente de pensar e produzir teatro, (MOLLICA, 1989, p.12)²¹³

Mollica observa nos vários estúdios e laboratórios do século XX uma continuidade com as experiências de Stanislávski, Sulerjítiski e Vakhtângov, que não está ligada às formas do espetáculo, mas sim ao “modo de colocar-se em relação ao trabalho do ator, à pesquisa de fontes criativas, à definição de uma ética de trabalho, à vontade de pensar e criar teatro organicamente em relação às exigências do grupo antes que às do mercado”. (MOLLICA, 1989, p.12) Novamente vemos a pedagogia colocada como um processo de criação, de descoberta de concepções acerca do fazer teatral e não como uma mera aquisição de um repertório técnico.

Os estúdios e laboratórios são manifestações desta nova visão de teatro. Uma visão que passou a se manifestar não somente por meio dos espetáculos, mas principalmente por meio da “criação pedagógica”. Barba diz:

Os Estúdios nasceram da necessidade de buscar soluções para problemas profissionais contingentes. Por exemplo, como interpretar os textos dos simbolistas. Uma nova visão de teatro ainda não muito bem definida mas evocada das múltiplas perguntas artísticas e espirituais começava a manifestar-se na forma de ‘escolas’, de ‘estúdios’, de laboratórios e não apenas na forma de espetáculos. (BARBA, 1994, p.156)

Trata-se da tentativa do estabelecimento de uma tradição para o trabalho do ator ocidental; do estabelecimento de um saber teatral que transcende, ou antecede a dimensão do espetáculo. Para Fabrizio Cruciani as

²¹³ “Investigare l Primo studio significa gettare una luce su un momento essenziale della cultura teatrale del Novecento. Questo perché la sua pratica e il suo mito furono uno stimolo, nelle più diverse situazioni culturali, per quegli uomini che si sono posti in ricerca di un modo diverso di pensare e produrre teatro.” (MOLLICA, 1989, p.12)

escolas, ateliês, laboratórios e centros foram os espaços teatrais onde a criatividade teatral se expressou com o mais elevado grau de determinação. Cruciani afirma que é necessário lembrar que:

... no início do século, em oposição às pedagogias conservadoras, existe uma experiência do teatro (no sentido da longa duração, além dos espetáculos), que o teatro-pedagogia dos Pais Fundadores é pedagogia de autor, criação artística de ensinar e aprender teatro. (in BARBA;SAVARESE, 1995, p.29)

Ocorre uma expansão dos limites do trabalho do ator que se manifesta, por exemplo, na invenção do trabalho laboratorial e na transformação do caráter do processo de ensaios. Estes passam a ser não mais somente o momento da atualização cênica de um texto, mas tornam-se um real espaço de investigação, de produção de um saber cênico centrado no ator a partir da manipulação dos elementos que são específicos de seu trabalho. Esta investigação abrange desde os elementos éticos que baseiam o trabalho cotidiano do ator, até os elementos ligados à eficácia de sua ação sobre a percepção do espectador.

No contexto das investigações dos estúdios a pesquisa de técnicas para o trabalho do ator nunca esteve separada da dimensão ética e do comprometimento com o contexto social. Mesmo sendo, alguns em maior outros em menor grau, espaços nos quais o ator pesquisava sua arte em uma situação de relativo isolamento (sem o compromisso e a pressão da produção artística imediata), os estúdios não caíram em uma valorização absolutizada do saber técnico do ator. O possível risco de uma espécie de fetichismo da técnica parece ter sido contrabalançado, no caso dos estúdios do TAM, pela preocupação constante, encarnada inicialmente na figura de Sulerjítiski, de reencontrar processos humanos vitais e relações humanas profundas. O saber técnico do ator, nesta perspectiva, não pode ser visto como um fim em si, já que só se justifica enquanto instrumento eficiente de ligação real com o espectador. Para Sulerjítiski, o ator deveria entrar em contato com sua verdade particular e articulá-la

cenicamente de maneira eficaz para conseguir gerar uma relação humana autêntica.

Se os estúdios foram espaços de busca de uma técnica operativa para o ator, de uma saber fazer, eles o foram na intenção de transformar o fazer teatral, de redescobrir seu sentido, seu valor. Como já citado, nos estúdios do TAM esta reinvenção do fazer teatral estava centrada na reinvenção do trabalho do ator. Ruffini afirma a necessidade de manutenção de uma constante tensão dialética entre técnica e valor no processo de formação do ator. Para ele esta seria a garantia para evitar tanto a padronização do ofício quanto o ascetismo. (RUFFINI, 1996, p.175) A relevância da atividade do ator, sua inserção no contexto social, não é independente da parte artesanal de sua arte, daquilo que Copeau chamou de ofício. Renovar o teatro e fazer com que ele seja algo necessário tem como pré-requisito renovar a ética das relações entre os que o produzem e renovar os próprios processos de construção do objeto artístico teatral.

Assim, os estúdios não só foram o espaço de criação e afirmação do exercício desvinculado da cena como uma necessidade cotidiana para o ator, de afirmação da necessidade do treinamento cotidiano. Também, e fundamentalmente, foram espaços de afirmação deste treinamento não somente como construção técnica, mas como ressignificação do fazer teatral e da própria identidade/posição do ator em relação a ele.

Ao colocarem a condição criativa como fundamento do trabalho do ator, Stanislávski, Sulerjítiski e Vakhtângov propõem um desafio ao ator e à “escola” de teatro. Ao ator por que, impedido de recorrer aos clichês é à imitação de modelos, só lhe resta trabalhar sobre si mesmo, lançar-se em um processo de *descoberta* e aprimoramento, *auto-educar-se*. À escola por que não lhe resta um modelo válido que permita a comodidade da repetição impessoal. Restam-lhe, sem dúvida, princípios e neles se estabelece a referida *cultura do ator* e a permanência de realizações tais como as que confluíram para a formação do “sistema” de Stanislávski; mas não lhe restam procedimentos transformados em manual a ser aplicado.

Com isto a pedagogia adquire um valor inédito. O processo de formação passa a ser visto não como um processo de aquisição de um repertório, mas como espaço de projeção de um fazer teatral renovado. Ao conceber a pedagogia como criação e não como reprodução de fórmulas os diretores-pedagogos do início do século XX redimensionaram a noção de escola de teatro. Se não há sistema a ser reproduzido, se não há validade em reproduzir procedimentos, é preciso manter uma constante relação dialética entre os procedimentos empregados, a tradição teatral e o significado que se dá à atividade do ator. A escola passa a ser espaço de produção de modos de fazer e pensar, espaço de busca ativa pelo sentido do ofício.

6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONGE, Roberto; BONINO, Guido Davico (org.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*; v.3. Torino: Giulio Einaudi, 2001.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

_____. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo – Campinas: Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1991.

_____; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOROVSKY, Victor e LEACH, Robert (org). *A history of Russian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

CAVALIERE, Arlete. *O Inspetor Geral de Gogol/Meyerhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (org). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHEVREL, Claudine Armiard. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris: Editions du CNPS, 1979.

COLE, Toby. *Actuacion*. México: Editorial Diana, 1983.

COLOMBA, Sergio. *La costruzione del nuovo attore*. In: ALONGE, Roberto e BONINO, Guido (org.). *Storia del teatro moderno e contemporâneo*; volume terzo. Torino: Giulio Einaudi, 2001.

CONRADO, Aldomar (org.). *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

COPEAU, Jacques. *Il luogo del teatro*: antologia degli scritti a cura di Maria Inês Aliverti. Florença: La Casa Usher, 1988.

CRAIG, Edward Gordon. *Del arte del teatro*. Libreria Hachette, Buenos Aires, ©1957.

CRUCIANI, Fabrizio. *Il "luogo dei possibili"*. In: GUCCINI, Gerardo; VALENTI, Cristina (Org.). *Tecniche delle rappresentazione e storiografia: materiali della sesta sessione dell'ISTA*. Milano: Biblioteca Universale Synergon, 1992, p. 46-53.

_____; FALLETTI, Clelia (org.). *Civiltà teatrale nel XX secolo*. Bologna: Il Mulino, 1986

EINES, Jorge. *Alegato em favor del actor*. Madri: Editorial Fundamentos, 1985.

EISENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais: uma autobiografia*. Tradução Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Cia. Das Letras, 1983

FERRO, Marc. *A revolução russa de 1917*. 2 ed. Tradução Maria Resende. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FIGUEIREDO, Vera. *Autoritarismo e Eros*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GORCHAKOV, Nikolai. *Vajtangov: lecciones de regisseur*, 2° ed. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1987.

GUCCINI, Gerardo e VALENTI, Cristina (org.). *Tecniche della rappresentazione e Storiografia*. Milano: Biblioteca Universale Synergon, 1992.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*, 2° ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JIMENEZ, Sergio. *El Evangelio de Stanislavski segun sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Editorial Gaceta, 1990.

KNÉBEL, Maria. *El último Stanislavski- Análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Fundamentos, 1999.

_____. *Poética de la pedagogia teatral*. México D.F.: Siglo veintuno, 1991.

MALCOVATI, Fausto. *Stanislavskij: vita, opere e metodo*. 4 ed. Roma: Laterza, 2004.

MARKOV, Pavel Aleksandrovic. Il Primo studio del Teatro d'arte di Mosca. Sulerzickij, Vajtangov, Checov. In: MOLLICA, Fabio (org). *Il teatro possibile: Stanislavskij e il Primo studio Del Teatro d'arte di Mosca*. Firenze: La Casa Usher, 1989.

MARINIS, Marco de. *In cerca dell'attore: um bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Comunicacion- textos teóricos*. Vol. 01 e 02. Tradução de J.Delgado, M.Anos, R.Vicente, V. Cazcarra e J.L.Bello. Madrid: Alberto Editor. 1972.

MOLLICA, Fabio (org). *Il teatro possibile: Stanislavskij e il Primo studio Del Teatro d'arte di Mosca*. Firenze: La Casa Usher, 1989.

PRADIER, Jean-Marie. *Verso um'estetica della stimolazione*. In: GUCCINI, Gerardo; VALENTI, Cristina (Org.). *Tecniche delle rappresentazione e storiografia: materiali della sesta sessione dell'ISTA*. Milano: Biblioteca Universale Synergon, 1992, p. 149-165

Revista Mascara, ano 4, nº 21-22. México, D.F.: Escenologia, 1996.

RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and Soviet Theatre- tradition and the Avant-garde*. London: Thames& Hudson, 1988.

RUFFINI, Franco. *Teatro e boxe: l'atleta del cuore nella scena del Novecento*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1994.

_____. *I Teatri di Artaud: crudeltà, corpo-mente*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1996.

_____. *Stanislavskij: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Roma: Laterza, 2003.

_____. *Stanislavskij e o "teatro laboratório"*. In: Revista da Fundarte, Ano IV, vol IV, n. 8. Montenegro: Fundação Municipal de Artes, 2004.

SAURA, Jorge (org.). *E. Vajtángov: Teoría y práctica teatral*. Madrid: Realización Gráfica:Carácter S.A., 1997.

SCHINO, Mirella. *Teorici, registi e pedagoghi*. In: ALONGE, Roberto; BONINO, Guido Davico (org.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*; v.3. Torino: Giulio Einaudi editore, 2001.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Projeções: Rússia/ Brasil/ Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SERRANO, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel, 2004.

STANISLAVSKY, Constantin. *El arte escénico*. 10 ed. Madrid: siglo veintiuno, 1985.

_____. *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1981.

_____. *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnacion*. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

_____. *Minha vida na arte*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Trabajos teatrales: Correspondencia*. Buenos Aires: Quetzal, 1986.

SLONIM, Marc. *El Teatro Ruso del império a los Soviets*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1965.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOLSTOI, Leon. *O que é arte?* Tradução Bete Torii. São Paulo: Ediouro, 2002.

TOPORKOV, V.O. *Stanislavsky dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

_____. *Stanislavskij alle prove: gli ultimi anni*. A cura di Fausto Malcovatti. Milano: Ubulibri, 1991.

WORRAL, Nick. *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ZARRILLI, Phillip B. *Acting (re)considered: theories and practices*. London: Routledge, 1995.

ZWEIG, Stefan. *O pensamento vivo de Tolstói*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

APÊNDICE

TABELA CRONOLÓGICA

1863

Nascimento de Stanislávski.

1872

Nascimento de Sulerjítiski.

1874

Nascimento de Meyerhold.

1883

Nascimento de Vakhtângov.

1898

Abertura do Teatro de Arte de Moscou.

1904

Morte de A. Tchékhov.

Stanislávski dirige uma trilogia de textos em um ato de Maeterlinck (*Os cegos*, *A Intrusa*, *Interior*) no Teatro de Arte.

1905

Abertura do Estúdio da Rua Povarskáia.

1906

Sulerjítiski ingressa no Teatro de Arte.

1907

Estréia de *O Drama da Vida*; direção de Stanislávski e Sulerjítiski.

Estréia de *A vida do homem*, direção de Stanislávski e Sulerjítiski.

1908

Estréia de *O Pássaro Azul*, direção de Stanislávski, Sulerjítiski e Moskvín.

1909

Vakhtângov ingressa na escola de Adáchev.

Stanislávski dirige *Um Mês no Campo* com a companhia principal do Teatro de Arte – Primeiras tentativas de aplicação do “sistema”.

1911

Estréia de *Hamlet*, direção de Craig, Stanislávski e Sulerjítiski.
Vakhtângov ingressa no Teatro de Arte de Moscou.

1912

Formação do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte.

1913

Estréia de *O Naufrágio da Esperança*, primeiro espetáculo do Primeiro Estúdio, direção de Boleslávski. (janeiro)
Estréia de *A Festa da Paz*, direção de Vakhtângov, abertura oficial do Primeiro Estúdio. (novembro)
Primeira reunião do Estúdio Mansúrov, de Vakhtângov.

1914

Estréia de *A Fazenda dos Lânin*, espetáculo dirigido por Vakhtângov junto ao Estúdio Mansúrov.
Estréia de *O Grilo na Lareira*, direção de Boris Suchkévich – Primeiro Estúdio.

1915

Estréia de *O Dilúvio*, direção de Vakhtângov – Primeiro Estúdio

1916

Formação do Segundo Estúdio do Teatro de Arte.
Morte de Sulerjítiski.

1917

Estréia de *Noite de Reis* – Primeiro Estúdio.
O Estúdio Mansúrov torna-se Estúdio Teatral de Moscou Vakhtângov (conhecido como Estúdio Vakhtângov).

1918

Abertura do Estúdio Habima
Estréia de *Rosmersholm*, direção de Vakhtângov – Primeiro Estúdio
Estréia da primeira versão de *O Milagre de Santo Antônio*, direção de Vakhtângov - Estúdio Vakhtângov.

1919

Separação dos elencos do Primeiro Estúdio e da companhia principal, por decisão da direção do TAM.
Abertura do Estúdio de Ópera do Bolshói.

1920

Estréia de *O Casamento*, de Tchékhov, direção de Vakhtângov - Estúdio Vakhtângov.

O Estúdio Mansúrov/Vakhtângov é incorporado ao Teatro de Arte, recebendo a denominação de Terceiro Estúdio (posteriormente daria origem ao Teatro Vakhtângov).

1921

Fundação do Quarto Estúdio do Teatro de Arte

Estréia da segunda versão de *O Milagre de Santo Antônio*, direção de Vakhtângov- Abertura oficial do Terceiro Estúdio.

Estréia de *Erick XIV*, direção de Vakhtângov 29/03/1921 – Primeiro Estúdio

1922

Morte de Vakhtângov

Estréia de *O Dibbuk*, direção de Vakhtângov - Estúdio Habima

Estréia de *A Princesa Turandot*, direção de Vakhtângov - Terceiro Estúdio

Primeira turnê européia do Primeiro Estúdio.

1924

Publicação de *Minha Vida na Arte* em tradução inglesa.

O Primeiro Estúdio torna-se o Segundo Teatro de Arte de Moscou.

O Segundo Estúdio é incorporado à companhia principal.

1926

Publicação da edição soviética de *Minha Vida na Arte*.

O Terceiro Estúdio torna-se Teatro Vakhtângov.

1927

O Quarto Estúdio torna-se Teatro Realista.

1934

Primeiro Congresso dos escritores soviéticos. Promulgação do realismo socialista.

1935

Abertura do Estúdio Operístico-Dramático de Stanislávski

1936

Fechamento do Segundo Teatro de Arte

1938

Morte de Stanislávski

1939

Primeira Conferência dos diretores soviéticos.

Prisão de Meyerhold.

Estréia de *Tartufo* no Teatro de Arte, direção de Kredov e Toporkov.

1940

Execução de Meyerhold.

1955

Reabilitação oficial de Meyerhold por uma corte militar da União Soviética.

1963

Reuben Simonov remonta *A Princesa Turandot* no Teatro Vakhtângov.

ANEXO



Leopold Sulerjitski



Evguiêni Vakhtângov



L. Andreev, L. Sulerjýtski e M. Górkí



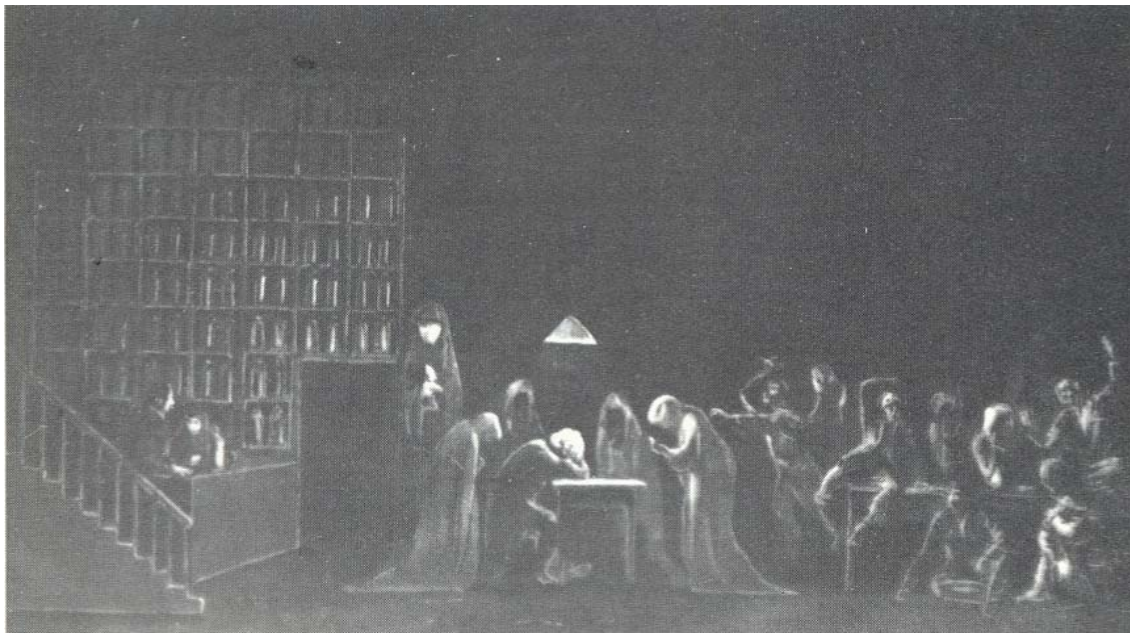
Leopold Sulerjýtski e atores do TAM



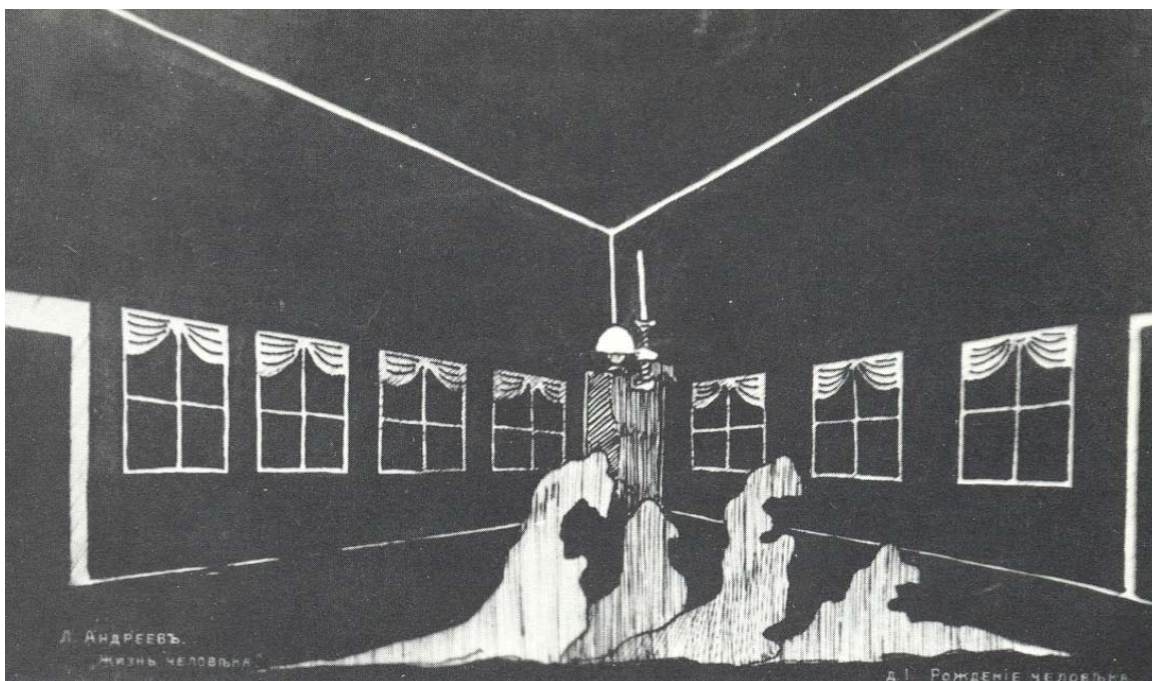
L. Sulerjýtski



O Drama da Vida, texto de Knut Hamsun; direção de Stanislávski e Sulerjitski.
Teatro de Arte de Moscou, 1907. Na foto Lilina, no papel de Mme. Kareno.

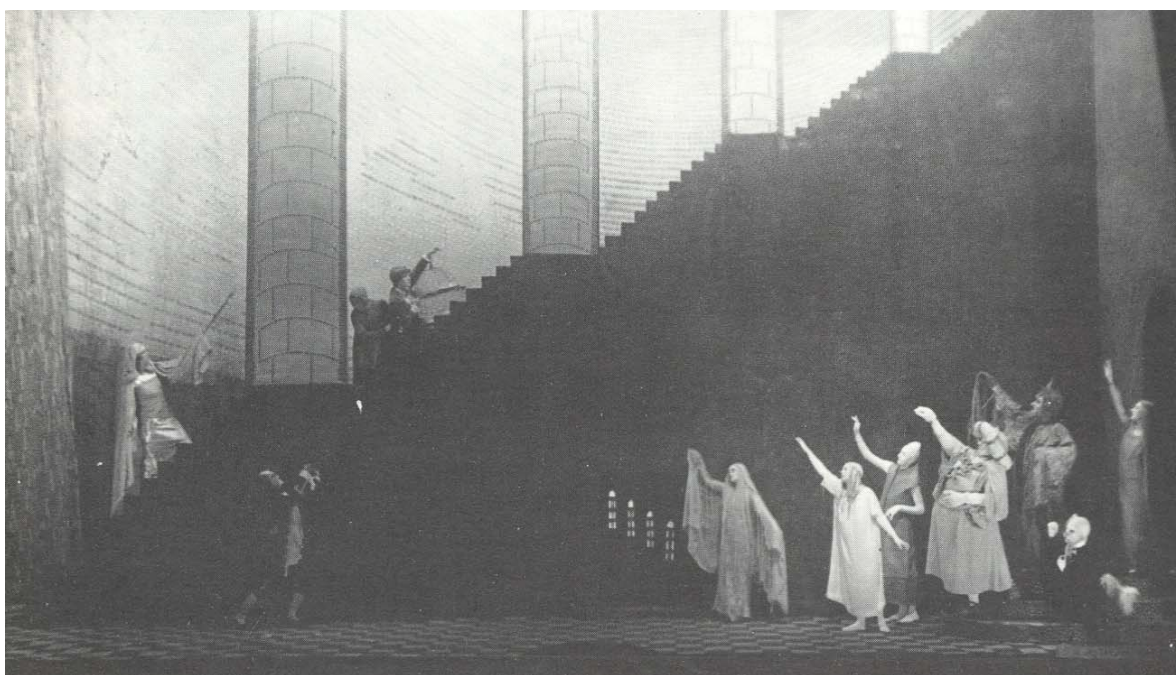


A Vida do Homem, texto de L. N. Andreev; direção de Stanislávski e Sulerjítiski. Teatro de Arte de Moscou, 1907. Croquis do espetáculo de autoria de A. Liubímov.



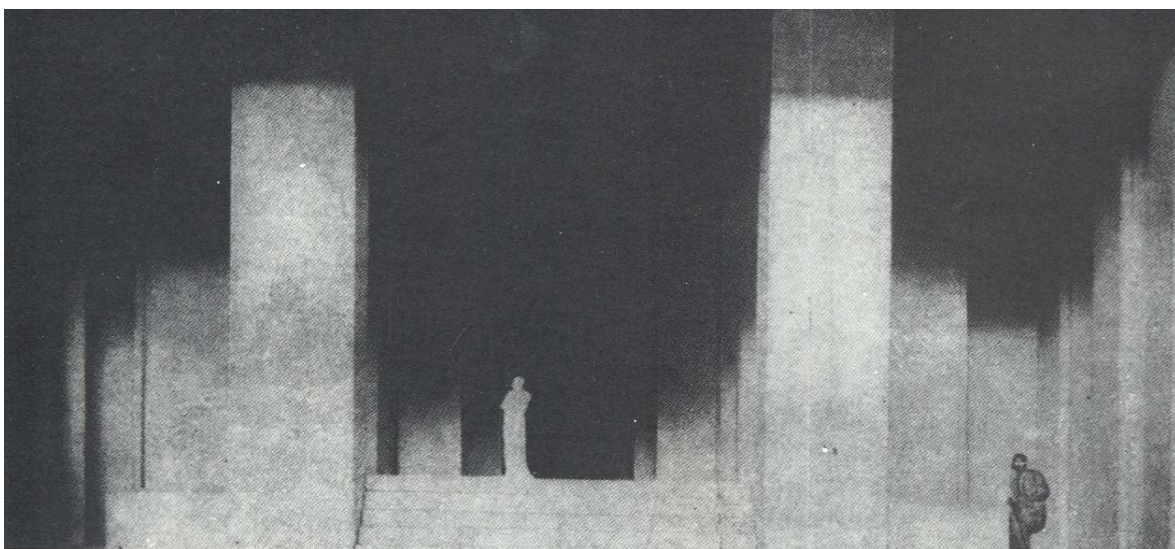


O Pássaro Azul, texto de M. Maeterlinck; direção de Stanislávski e Sulerjítiski.
Teatro de Arte de Moscou, 1908.





Hamlet, direção de Stanislávski, Craig e Sulerjítiski. Teatro de Arte de Moscou, 1911.



Hamlet, direção de Stanislávski, Craig e Sulerjítiski. Teatro de Arte de Moscou, 1911. Maquete de Craig.



O Grilo na Lareira, texto de Dickens, direção de Suchkévich. Primeiro Estúdio, 1914.





Vakhtângov no papel de Tekleton em *O Grilo na Lareira*; Primeiro Estúdio, 1914.



O Grilo na Lareira, Primeiro Estúdio, 1914. Mikhail Tchékhev no papel de Caleb.





O Dilúvio, texto de I. Berger, direção de Vakhtângov. Primeiro Estúdio, 1915.





O Milagre de Santo Antônio (1ª versão), texto de Maeterlinck, direção de Vakhtângov. Estúdio Mansúrov, 1918.





O Milagre de Santo Antônio (2ª versão); direção de Vakhtângov. Terceiro Estúdio, 1921.

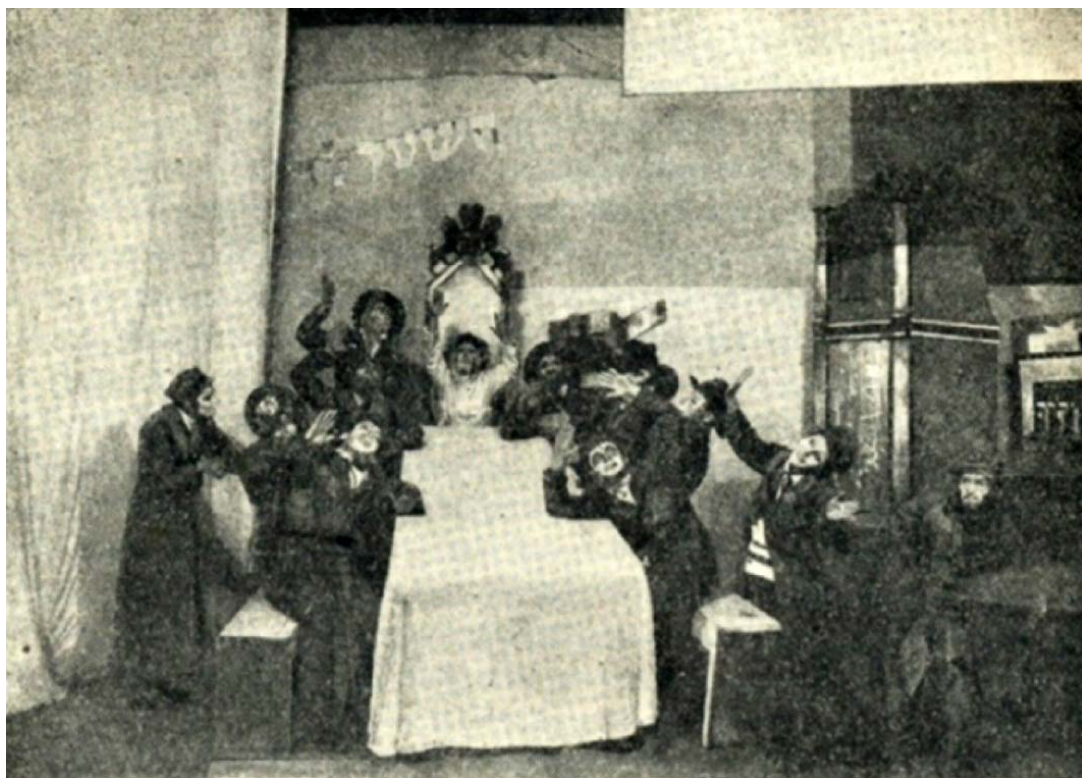




Erick XIV, de Strindberg; direção de Vakhtângov. Terceiro Estúdio, 1921. À esquerda Serafima Bírman, no papel de Rainha. À direita Mikhail Tchékhev no papel de Erick.



O Dibbuk, texto de Ansky, direção de Vakhtângov. Estúdio Habima, 1922.





O Dibbuk, texto de Ansky, direção de Vakhtângov. Estúdio Habima, 1922.





A Princesa Turandot, texto de Carlo Gozzi, direção de Vakhtângov. Terceiro Estúdio, 1922.





A Princesa Turandot, texto de Carlo Gozzi, direção de Vakhtângov. Terceiro Estúdio, 1922.





A Princesa Turandot, texto de Carlo Gozzi, direção de Vakhtângov. Terceiro Estúdio, 1922.



A Princesa Turandot, texto de Carlo Gozzi, direção de Vakhtângov. Terceiro Estúdio, 1922.

