



O REI STANISLAVSKI NO TEMPO DA PÓS-MODERNIDADE: TRADUÇÕES, TRAIÇÕES, OMISSÕES E OPÇÕES

Michel Mauch^{*}

Universidade Federal de Goiás – UFG

mauch.michel@gmail.com

Adriana Fernandes^{**}

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

fernandesufpb@gmail.com

Robson Corrêa de Camargo^{***}

Universidade Federal de Goiás – UFG

robson.correa.camargo@gmail.com

RESUMO: Constantin Stanislavski (1863–1938) é até hoje reconhecido como um dos principais sistematizadores do processo de trabalho do ator e de construção da personagem. Entretanto, opiniões desfavoráveis ou leituras imprecisas de seus trabalhos levaram a que conceitos e propostas sobre o trabalho atoral fossem gerados. Isto ocorre, principalmente, graças às negligências e imposições editoriais ocorridas nas traduções ao inglês feitas no século XX (Ed. Theatre Arts Books), as quais regeram a publicação de suas obras em praticamente todo o ocidente. Neste trabalho focamos nossas análises na

^{*} Graduando em Artes Cênicas (Bacharelado/Licenciatura) pela Universidade Federal de Goiás. Desde 2007 bolsista PIBIC (CNPq), com trabalho ligado às diferenças nas traduções das obras de Stanislavski traduzidas ao português e ao espanhol; membro do *Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa no Teatro, Dança e Performance*. Esta pesquisa teve o apoio financeiro do CNPq/UFG, FAPEG.

^{**} Doutorado em Música (Ethnomusicology) - PhD pela University of Illinois at Urbana- Champaign (2005). Professora no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) responsável pelas disciplinas de Voz para o Ator. Atua no programa de Pós-Graduação em Música da UFPB na área de Etnomusicologia. Co-Líder do grupo de pesquisa *Máskara* (CNPq).

^{***} Encenador e Crítico Teatral. Professor Adjunto do Curso de Teatro da Universidade Federal de Goiás, UFG. Coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais: Memórias e Representações da Cultura em Goiás da FAPEG/Goiás, com financiamentos CNPq, FAPEG, CAPES, FUNAPE. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2005). Coordenador do GT Teorias do Espetáculo e da Recepção da ABRACE. Líder do grupo de pesquisa *Máskara* (CNPq).

obra *El Trabajo del Actor sobre su Papel* (traduzida diretamente do russo pela Ed. Quetzal) — que seria a “equivalente” a obra brasileira *A Criação de um Papel* (Ed. Civilização Brasileira). Após o cotejo trazemos aqui alguns dos excertos “inéditos” para os leitores de nossa língua. Nos fragmentos aqui enfocados Stanislavski debruça-se nas dificuldades do trabalho do ator dentro de determinados procedimentos “vanguardistas” de sua época.

PALAVRAS-CHAVES: Stanislavski – *A Criação de um Papel* – *El Trabajo del Actor sobre su Papel* – Preparação de atores – Construção de personagens

ABSTRACT: Constantin Stanislavski (1863-1938) is recognized nowadays as a major thinker of the actor's working process and character-building. However, unfavorable opinions and misreading have led to inaccurate understanding of his concepts and proposals. This is mainly due to editorial needs and imprecision that have occurred in the early English translations, made during the twentieth century (Ed. Theatre Arts Books), which founded misleading publications of his works in virtually all the West World and Brazil. In this paper we focus our analysis on the work of *El Trabajo del Actor sobre su Papel* (directly translated from Russian by Ed. Quetzal) which would be “equivalent” to Brazilian book *A Criação de um Papel* (Ed. Civilização Brasileira). We bring here original excerpts for readers of our language, focusing mainly in fragments where Stanislavsky deals with actors' difficulties on certain procedures considered “vanguard” in the performance of his time.

KEYWORDS: Stanislavsky – *Creating a Role* (*A Criação de um Papel*) – *El Trabajo del Actor sobre su Papel* – Actors' preparation – Building characters

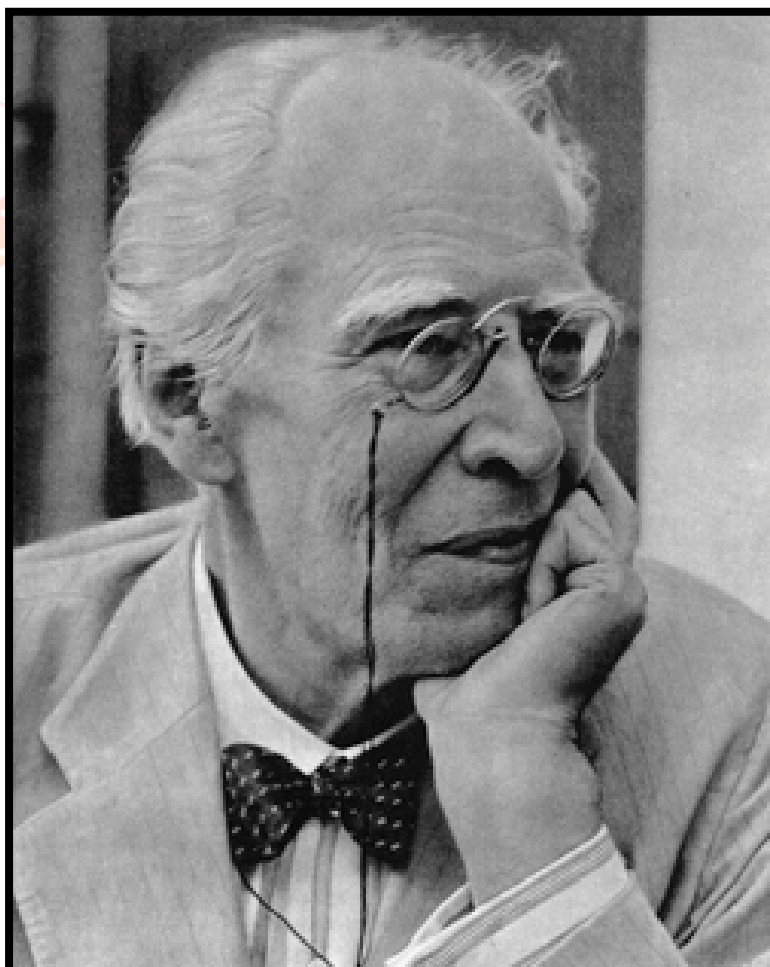


Imagem 1: Constantin Stanislavski (1863-1938)

CAMINHANDO CONTRA O VENTO

A vida de Stanislavski é uma história plena de vivência teatral. Nascido em Moscou, Constantin Serguieievitch Alexeiev (1863 – 1938), mais conhecido pelo nome de Constantin Stanislavski, relata em seu primeiro livro *Mi Vida en el Arte* os caminhos trilhados pela paixão teatral. Ao início o Círculo Alexeiev (1897) seria seu local de encontro, aos quatorze anos, com a experiência teatral e com grandes artistas (músicos, atores, cantores, dançarinos...). Local onde se desenvolverão os impulsos criadores de quem se tornará um grande mestre russo.



Maria Germanova (Fada) na encenação de *Barba Azul*. Teatro de Arte de Moscou (1908).
(dir. Stanislavski).

Prematuro, não seria somente o nascimento do carinho e da vontade de Stanislavski pelo fazer teatral, mas também as suas preocupações com a relação ator-público-personagem. Como afirma Angelo Maria Rippellino, “[...] O palco foi para ele um elemento, como são a água e o fogo. O teatro fascinou-o desde a infância e tornou-se aos poucos o demônio de sua vida”.¹ Será nas montagens do Teatro de Arte de

¹ RIPPELLINO, Angelo Maria. **O Truque e a Alma**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 07.

Moscou (TAM),² a partir de 1898, enfrentando inicialmente o teatro realista e o simbolista a partir dos seus trinta e cinco anos, que o amadurecimento das suas experiências artísticas seria concretizado e onde ele refletiria por escrito, já a partir de 1906 até o final de sua vida, sobre um “sistema” de preparação de atores e construção de personagens, sempre em constante evolução, utopia que possibilitaria a arte do ator em de todos os estilos.

O ator e seu corpo frente ao público. O corpo do ator como local de sínteses e ponto de partida de experiências e vivências. É este o fundamento e o trampolim do trabalho atoral desenvolvido por Stanislavski, no qual o mais importante são as perguntas e as práticas vivenciadas nos ensaios, a negação e compreensão das experiências vivenciadas, objetivando o despertar da faísca do instante criador, e de sua manutenção durante as representações. Esta faísca que inflama é a espontaneidade, a vivacidade, a improvisação, a jovialidade e a organicidade deste importante momento: o instante criador no processo de ensaios e representação.³

Como Stanislavski já se perguntara sobre seus escritos (1936):



[...] O que significa isto? Escrever sobre o que é passado e feito. O sistema vive em mim, mas não tem contorno [*shape*] ou forma [*form*]. O sistema foi criado no ato de escrevê-lo. Isto é o porque eu tenho que ficar mudando constantemente o que eu já havia escrito.⁴

Porém, o trabalho atoral descrito por Stanislavski tem também se tornado uma fonte de desentendimentos causados pelo descuido na leitura e por incorreções de um conjunto de traduções. Infelizmente estas imprecisões reverberam nos principais estudos sobre a arte do ator publicados em nosso país.

O problema da imprecisão das traduções e os grandes cortes sofridos nas obras de Stanislavski, em português, são algumas das fagulhas que nos agitam, desde o ano de 2002, a revirar, e quiçá desmistificar alguns conceitos mal interpretados por culpa destas mesmas imprecisões.

² O empreendimento do TAM seria consolidado em 1898 em parceria com Vladímir Nimirovitch-Dânchenko (1858 – 1943), diretor teatral, dramaturgo, produtor — na época professor na Filarmônica de Moscou, uma escola formadora de atores.

³ David Magarshack (1999) Introdução Cf. STANISLAVSKI, Konstantin. **El Arte Escénico**. Tradução de Julieta Campos. Com Ensaio de David Magarshack. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1999.

⁴ BENEDETTI, Jean. **Stanislavski and the Actor**. New York: Routledge, 1998, p. xxii.

Foi com a bolsa PIBIC (2007, 2008, 2009, CNPQ) e com a atividade sistemática de um aluno de graduação, Michel Mauch, que pudemos sistematicamente nos debruçar sobre o pensamento de Stanislavski, procurando compreender seus escritos “originais” e dar publicidade aos nossos achados. Através de uma específica versão espanhola da edição russa, buscamos conhecer concretamente o porquê de alguns teóricos e artistas brasileiros recorrem às obras traduzidas ao espanhol pela editora Quetzal,⁵ enquanto atores, diretores e pesquisadores do ocidente comumente seguem há décadas os produtos da editora norte-americana Theatre Arts Books (Elizabeth R. Hapgood).

A URSS socialista, como era de se esperar, não subscrevera as leis internacionais de direitos autorais. Por este motivo a tradutora norte-americana Hapgood deteve os direitos das traduções em todo ocidente das obras que vieram a ser conhecidas como *An Actor Prepares*, de 1936 (*A Preparação do Ator*, 1964), *Building a Character* de 1950 (*A Construção da Personagem*, 1970) e *Creating a Role* de 1961 (*A Criação de um Papel*, 1972), que se tornaram então os “originais”, gerando edições em espanhol, francês, e outros idiomas do ocidente. Entretanto, Hapgood havia, infelizmente, produzido suas traduções a partir de adaptações e grandes recortes dos escritos originais russos, por vários motivos, alguns editoriais, pelo tamanho, e também por entendimentos imprecisos. O desdobramento desses fatos deu margem a pensamentos incompletos e entendimentos imprecisos deste “sistema” em mutação. Tais imprecisões logicamente reverberaram nas edições em português (editora Civilização Brasileira,⁶ Pontes de Paula Lima).

⁵ Atualmente esgotada.

⁶ *Minha Vida na Arte* (1989) é uma exceção, foi traduzida pela Civilização Brasileira diretamente do russo, por Paulo Bezerra. Em 1956, esta última obra foi publicada, de forma reduzida, por Esther Mesquita traduzida a partir da edição francesa de Gourfinkel, para a editora Anhembi. Nos EUA a primeira edição mundial desta obra vem pela editora Little Brown, através de J.J Robbins, em 1924, sendo posteriormente reformulada pelo autor (1925).



Encenação de *Barba Azul* (dir. Stanislavski) – Teatro de Arte de Moscou (1908).

Ao iniciar a investigação das traduções ao espanhol notamos que, com exceção das cinco obras da editora Quetzal (1977-1986), no ocidente todas seguiram a norte-americana, inclusive várias espanholas. Portanto, a Quetzal foi a única editora que contrariou os direitos autorais norte-americanos, seguindo a tradução das obras completas russas. Salomón Merener e Luiz Sepúlveda (*Trabajos Teatrales*), de forma não tão “legal”, fizeram a tradução pirata do russo ao espanhol destas obras, para a citada editora portenha.⁷

**Obra completa de Stanislavski publicada em russo
(1988-1999, 2ª. Edição)**

(Benedetti, Stanislavski em introduction):

- Livro 1:** *Minha Vida na Arte;*
Livro 2: *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo.
No Processo criador das Vivências;*
Livro 3: *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo.
No Processo criador da Encarnação;*
Livro 4: *O Trabalho do Ator na Personagem;*
Livro 5: *Ensaio, Artigos, Conferências. 1877-1917;*
Livro 6: *Ensaio, Artigos, Conferências. 1917-1938;*
Livros 7, 8, 9: *Cartas.*

A tabela seguinte (tabela 1) mostra a dinâmica das traduções. Apresentamo-la dividida pelos nomes publicados nas edições brasileiras. Nas colunas inserem-se os países da publicação (Rússia, EUA, Brasil e Argentina), nas linhas horizontais respectivas os nomes originais, correspondentes cronológicos e editoriais das primeiras edições nos países. Como afirmado, há outras traduções ao espanhol, mas todas seguem a tradução inglesa de Hapgood, assim colocamos apenas as traduções piratas da Quetzal, por serem seguidoras da russa. Há agora, felizmente, novas traduções ao inglês de J. Benedetti (Routledge, 2008, 2009), Methuen Drama (2006) e ao espanhol de J. Saura (Editora Alba Madrid, 2003; 2009), que seguem as edições completas russas,

⁷ Estas edições da Quetzal estão esgotadas. Há mais recentes, que infelizmente seguem as de Hapgood.

gerando um melhor entendimento do dinâmico pensamento do “sistema” em nosso século XXI.

MINHA VIDA NA ARTE

PAÍS ► NOME DA OBRA ▼	Rússia ⁸	EUA ⁹	Brasil ¹⁰	Argentina
Моя жизнь в искусстве <i>(Minha Vida na Arte)</i> <i>Stanislavski o considera uma introdução ao “sistema”.</i> ¹¹	1925 (setembro) Publicação na URSS, edição reformulada pelo autor, da edição norteamericana.	1924 (abril) My Life in Art Tradução de J.J Robbins, pela Little Brown (Boston).	1956 Minha Vida na Arte Esther Mesquita (parcial), tradução da edição francesa reduzida por N. Gourfinkel. Editora Anhembi.	1981 Mi Vida en el Arte A partir da edição russa. Tradução de Salomón Merener. Editora Quetzal.
	Em 1951/54 segunda edição Obras Completas, Tomo I.			
	1954 Ruffini nota que há uma tradução ao inglês, publicada na URSS em 1954, de restrita circulação. ¹²	2008 Nova tradução das obras, agora do original russo (Jean Benedetti).	1989 Paulo Bezerra Bertrand Brasil. (completa, do original russo). Editora Civilização Brasileira.	

⁸ Os nomes e dados seguem a grafia de Kristiina Repo em seu trabalho Johdatusta Stanislavskin järjestelmään ja toimintanalyysin Metodiin (2008). Foi publicada em russo a obra completa, *Sobranie sotshinenii* em oito volumes, Moscou 1951-1954, com todos os seus escritos, segunda edição 1988-1999, expandida, agora com nove volumes.

⁹ Traduzidas com alterações e omissões, quando a tradutora for Hapgood.

¹⁰ Traduzidas com alterações e omissões, seguindo Hapgood, quando o tradutor for Lima.

¹¹ Cf. RUFFINI, Franco. Novela Pedagógica Un estudio sobre los Libros de Stanislavski. **Revista Mascara**, ano 3, número 15, p. 26, out. 1993.

¹² **Languages Publishing**. Moscou. Foreign: House, 1963.

A PREPARAÇÃO DO ATOR

PAÍS ► NOME DA OBRA ▼	Rússia	EUA	Brasil	Argentina
Работа актера над собой: Работа над собой в творческом процессе воплощения (<i>O Trabalho do Ator sobre si Mesmo: no Processo Criador das Vivências</i>) Parte 1	1938 (setembro) Publicado no ano da morte do autor 1955 Nova edição agora nas Obras Completas Tomo II	1936 An Actor Prepares Tradução de Hapgood. Editora Theatre Arts Books (apenas metade do material original foi traduzido)	1964 A Preparação do Ator Tradução do inglês de Pontes de Paula Lima. Editora Civilização Brasileira.	1977 El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de las Vivencias Tradução de Salomón Merener. Editora Quetzal.

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

PAÍS ► NOME DA OBRA ▼	Rússia	EUA	Brasil	Argentina
Работа актера над собой: Работа над собой в творческом процессе воплощения (<i>O Trabalho do Ator sobre si Mesmo: no Processo Criador da Encarnação</i>) Parte 2	1948 (setembro) Edição <i>post mortem</i> preparada por comitê editorial. 1955 Nova edição agora nas Obras Completas Tomo III.	1950 Building a Character Tradução de Hapgood. Editora Theatre Arts Books	1970 A Construção da Personagem Tradução do inglês de Pontes de Paula Lima. Editora Civilização Brasileira.	1977 El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de la Encarnación Tradução de Salomón Merener. Editora Quetzal.

A CRIAÇÃO DE UM PAPEL

PAÍS ► NOME DA OBRA ▼	Rússia	EUA	Brasil	Argentina
Работа актера над ролью (O Trabalho do Ator sobre seu Papel)	1948 Preparada por um comitê editorial a partir de originais.	1961 Creating a Role Tradução de Hapgood. Editora Theatre Arts Books	1972 A Criação de um Papel Tradução do inglês de Pontes de Paula Lima. Editora Civilização Brasileira.	1977 El Trabajo del Actor sobre su Papel Tradução de Salomón Merener. Editora Quetzal.

Tabela 1: Equivalência das obras de Stanislavski publicadas em português.

Em trabalhos precedentes analisamos *A Construção da Personagem*, terceira obra de Stanislavski, em comparação com *El Trabajo del Actor Sobre Sí mismo en el Proceso Creador de La Encarnación*, seu “equivalente”, que manteve o título original russo. Parte deste cotejo se encontra nos artigos *O Método Stanislavski: a Edição e A Construção da Personagem em Português e Espanhol, um Estudo comparativo*¹³ e em *A “Verdade” de Stanislavski e o Ator Criador: Elos Perdidos na Tradução ao Português da Obra A Construção da Personagem*.¹⁴ Cópias destes trabalhos podem ser acessados em <http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo>.

Na minuciosa análise da tradução brasileira de *A Construção da Personagem* deparamo-nos com deleções de palavras, frases, idéias e capítulos inteiros. Em outros casos encontramos a deturpação de termos, ao quais alteravam radicalmente as idéias propostas pelo autor. Já no segundo trabalho dedicamo-nos aos “Anexos” da obra *El Trabajo del Actor Sobre Sí mismo en el Proceso Creador de La Encarnación*, 137 páginas ‘inéditas’, inexistentes para o leitor, principalmente na discussão do processo

¹³ MAUCH, Michel; CAMARGO, Robson Corrêa de. O Método Stanislavski: a Edição e A Construção da Personagem em Português e Espanhol, um Estudo comparativo. *Anais do V Congresso de Ensino Pesquisa e Extensão e IX Congresso de Iniciação Científica*, Goiânia-GO, UFG, v. 5, p. 4411-4425, 2008.

¹⁴ Id. A “Verdade” de Stanislavski e o Ator Criador: Elos Perdidos na Tradução ao Português da Obra A Construção da Personagem. *Anais do IV Simpósio Internacional de História: cultura e identidades*, Goiânia-GO, Zutto Digital, 2009.

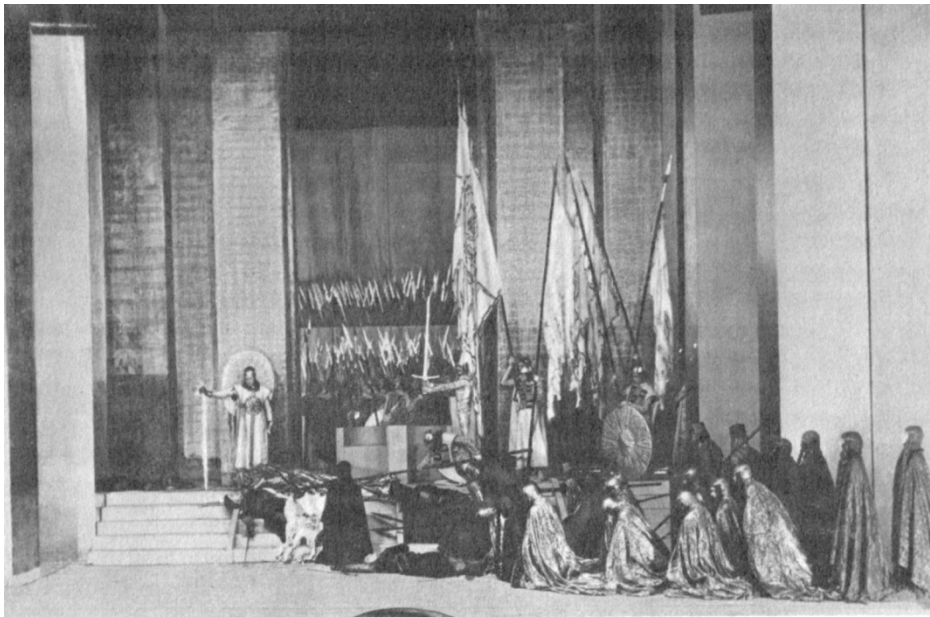
racional-emocional/emocional-racional presente no trabalho do ator. Esta relação é pedra de toque da edificação do sistema stanislavskiano e seu desconhecimento originou muitos debates estéreis.

Neste presente trabalho analisamos outro livro da tradução da Quetzal: *El Trabajo el Actor sobre su Papel*, em comparação com a edição brasileira, considerado este seu último livro sobre o trabalho do ator, onde concentramo-nos em partes também “inéditas” em nossa língua. Os escritos de Stanislavski agora focam no sistema da criação. Selecionamos a preocupação de Stanislavski com a imprecisão do trabalho atoral dentro dos espetáculos de “vanguarda” de sua época. Uma questão muito presente nos dias de hoje.

O “SISTEMA”, PREPARAÇÃO PARA ATORES NA PÓS-MODERNIDADE

O material para a elaboração do livro *A Criação de um Papel* (ACP Hapgood) ou de seu “equivalente” em espanhol da Quetzal *El Trabajo del Actor sobre su Papel* (ETAP Quetzal), não foi finalizado por Stanislavski em vida e acabou possuindo três variantes.

Entretanto, tanto os organizadores russos (G. Kristi e V. Prokófiev), como a tradutora norte-americana Hapgood tiveram as três versões de Stanislavski em mãos, como afirmam, respectivamente, no “Prefácio” (ETAP Quetzal) e na “Nota de Tradução da Editora Norte-Americana” (ACP Hapgood). Desta forma os editores procuraram publicar os manuscritos cujas idéias de Stanislavski estavam mais desenvolvidas ou as quais eles consideraram mais completas. Um diferencial importante é que em *ETAP Quetzal*, muitas vezes, a equipe editorial nos traz a oportunidade de conhecer os excertos das diferentes versões que não fizeram parte do texto final, em notas de rodapé, fundamentais para compreensão da trajetória do “sistema” e de seu criador.



Cena final da produção de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou. Estréia dez. 1911.
Colaboração Craig-Stanislavsky (1908-1912)

Neste trabalho, portanto, não estão em questão tanto as omissões feitas por Hapgood nos manuscritos concluídos, modificações terminológicas, entre outros assuntos abordados em artigos precedentes, mas as informações inexistentes na composição da obra norte-americana, e, por tabela, da tradução brasileira.

Partamos então para a análise! Vamos nos concentrar no teatro como um trabalho teatral coletivo e na relação que pode ser estabelecida com artistas de outras áreas na construção do espetáculo, um tema sempre recorrente em seus livros.

Na parte “[Sobre La Falsa Innovación]” (Sobre a falsa inovação), inserido em “Addenda” (Adendo) na versão portenha — infelizmente ausente na obra brasileira *A Criação de um Papel* — o mestre russo discute a qualidade do trabalho atoral em espetáculos das vanguardas artísticas do início do século XX. Nos **Quadros 1 a 6** abaixo alguns dos pensamentos se destacam neste capítulo.

Para facilitar a fluência da leitura e para que se entenda alguns caminhos por nós escolhidos na tradução, assim como possibilitar aos literados na língua espanhola um maior entendimento da complexidade da questão, à esquerda colocou-se os textos por nós traduzidos da edição portenha nos **Quadros de 1 a 6**, e à direita transcrevemos o texto original da Quetzal, com desculpas por qualquer traição manifesta.

Primeiramente, em *El Trabajo el Actor sobre su Papel* Stanislavski inicia o texto censurando o nível de relacionamento estabelecido por artistas de outras áreas em relação com o trabalho do ator na construção de formas de encenação chamadas de vanguarda. Deve-se lembrar que as duas primeiras décadas do século XX, na Rússia e ex-URSS, foi intensa a experimentação estética, pelo futurismo, simbolismo, expressionismo, surrealismo, cubo-futurismo, *agit-prop*, e muitos outros ismos.

Segundo Stanislavski estas experimentações traziam ao teatro artistas de outras áreas que se preocupavam mais na construção espacial e visual externa que no trabalho com o intérprete:

TRADUÇÃO	ETAP ¹⁵ Quetzal
“Freqüentemente o escritor, o pintor, o compositor, o músico ou o diretor de orquestra tratam ao teatro e aos atores com desdém; procedem como se descessem a nós, não se interessam por nossa arte e se aproximam não com o propósito de criar coletivamente, mas para se exhibir”	“A menudo el literato, el pintor, el compositor, el músico o el director de orquesta tratan al teatro y a los actores con desdén; proceden como si descendieran hacia nosotros, no se interesan por nuestro arte y se nos acercan, no con el propósito de crear colectivamente, sino para exhibirse”. ¹⁶

Quadro 1

A condenação de Stanislavski está fundada na perspectiva individual de certos músicos, pintores, cenógrafos, literatos que não entendem a montagem teatral como um todo produzido no diálogo coletivo, ao qual tem que se integrar. Entretanto as investidas ácidas e ferozes do diretor não ficam restritas aos artistas de outras áreas, ao contrário, sua língua é mais ferina na direção dos atores, diretores, etc. Nesta obra afirma que esta prática exibicionista é compartilhada por artistas do teatro. Desta forma o mestre russo mostra que alguns diretores não buscam as fontes criadoras no trabalho atoral e, assim, tratam os atores como “[...] simples peões de xadrez que vão de um lado ao outro, sem

¹⁵ A partir da abreviação do nome do livro *El Trabajo del Actor sobre su Papel* (ETAP).

¹⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *El Trabajo del Actor Sobre su Papel*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal 1980, p. 362.

exigir deles nenhuma justificativa interior para o que são obrigados a realizar no palco”.¹⁷

Esta crítica stanislavskiana é pertinente ao teatro até os dias de hoje. Presenciamos ainda hoje espetáculos nos quais os atores ficam perdidos em cena, sendo dispostos como mercadoria ou peça de xadrez de um lado a outro do palco. Não sabendo estes os como ou os porquês de se realizar ou não determinadas ações. Esta mesma crítica pode ser aplicada às palavras ditas... mas sigamos adiante.

Para prosseguirmos nossas discussões, faz-se necessário pontuar. Stanislavski era um artista criador que pesquisava, testava e repensava a sua arte e o seu “sistema” objetivando um teatro coletivo, participativo e sem “estrelas”, levando em consideração as buscas de expressões/sistemas semióticos e as transformações que ocorriam em seu tempo, como descreve, por exemplo, J. Guinsburg sobre a influência do cubo-futurismo de Maiakovski na obra de nosso diretor:

[...] (o cubo-futurismo) repercutiu na reflexão do mentor do Teatro de Arte, levando-o a investigar novos caminhos, pois um dos traços de sua personalidade sempre foi a do pesquisador em busca infatigável da verdade artística.¹⁸

Mais além das buscas pessoais, Stanislavski apoiava e participava da pesquisa de “vanguarda” junto a vários artistas, como Vsevolod E. Meyerhold (1874 – 1940), com o qual procurou colocar, em 1905, o Teatro de Arte de Moscou nos trilhos de uma nova possibilidade de linguagem, em seu primeiro estúdio¹⁹ ou nos trabalhos conjuntos com simbolista Gordon Craig e em outros estúdios teatrais do Teatro de Arte.

Como um artista sensível às modificações (políticas, sociais, artísticas...) de seu tempo, Stanislavski, em *ETAP Quetzal*, reconhece a importância destas idéias, das quais partilhava, porém as coloca em xeque. Vejamos algumas de suas razões.

¹⁷ STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de las Vivencias**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977, p. 362.

¹⁸ GUINSBURG, Jacó. Ator, Texto e Cena: Aspectos de uma Relação Dramática. In: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. (Orgs.). **J. Guinsburg: A cena em Aula**. São Paulo: USP, 2009, p. 117.

¹⁹ Cf. GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 22.

TRADUÇÃO	ETAP Quetzal
“Não creio que o autêntico artista de talento, que escreveu antes ou que o faz atualmente de acordo com os princípios impressionistas, cubistas, futuristas ou neorealistas, o faça por fazer [...] Penso sim que este chegou a um alto refinamento de seu estilo através de largas pesquisas, de “penúrias da criação”, após certas negociações e reconhecimentos, de derrotas e triunfos, de ilusões e desilusões; Muda-se permanentemente o velho quando se percebe estimulado pelas novas demandas da eternamente insatisfeita e inquieta imaginação”. [Destaque do autor]	“No dudo de que el autêntico artista de talento, que ha escrito antes o que lo hace actualmente de acuerdo con los principios impresionistas, cubistas, futuristas, o neorealistas, no lo hace porque sí [...] Pienso que ha llegado a un alto refinamiento de su estilo a través de largas búsquedas, de “penurias en la creación”, luego de ciertas negociaciones y reconocimientos, de derrotas y triunfos, de ilusiones y desilusiones; cambia permanentemente lo viejo cuando se ve acosado por nuevas demandas de la eternamente insatisfecha e inquieta imaginación”.²⁰ [Destakes dos autores]

Quadro 2

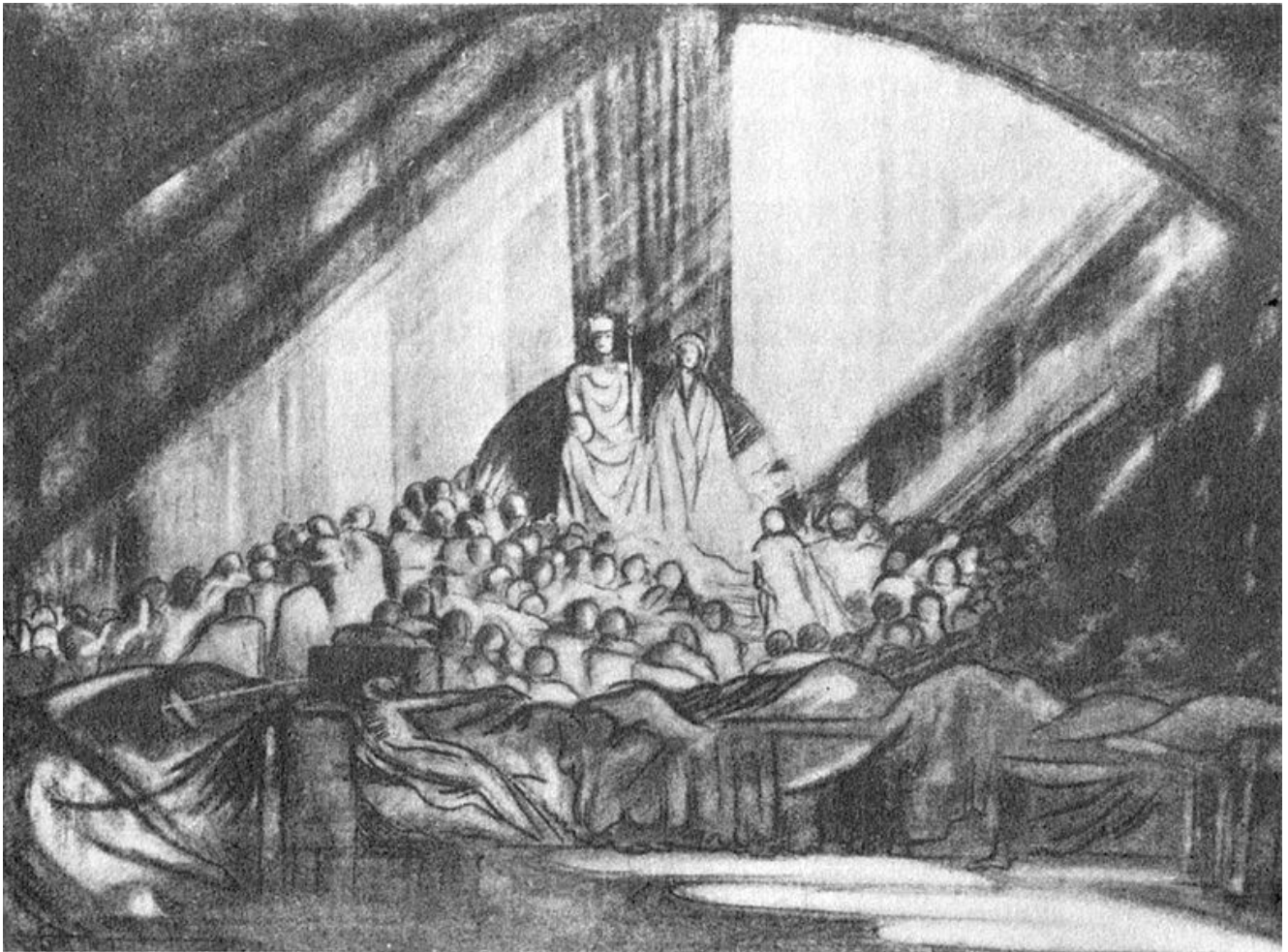
Para Stanislavski a imaginação é um ato produzido a partir da experiência vivencial, cerebral e também corporal, sensitiva (sensações, sentimentos, emoções e razões). Stanislavski afirma, em *En El Proceso Creador de la Encarnación*, que o primeiro fundamento atoral “[...] **é a arte da ação interna e externa**”.²¹ Se ele nega a falta de vivência interna nos espetáculos de vanguarda, é porque esta é necessária para a plena realização do espetáculo teatral de vanguarda.

Mas, seguindo com as suas exposições em *El Trabajo...*, percebemos que Stanislavski aponta uma dinâmica por demais acelerada e justificada na procura por estas novas formas na pintura, literatura..., na busca desta nova expressão. Porém, segundo o diretor, tal dinâmica não pode ser a mesma no teatro, pois este acabará refém deste ritmo acelerado, o qual não lhe é próprio. Assim, sob estas condições, o ator torna-se apenas um “peão de xadrez” nesta conformação, pois irá colocar em segundo plano as bases da espontaneidade (ou autenticidade) de seu trabalho, simplesmente para atingir determinada característica formal estética. A busca será apenas pelos ventos

²⁰ STANISLAVSKI, Constantin. *El Trabajo del Actor Sobre su Papel*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal 1980, p. 362. [Destakes nossos]

²¹ Id. *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de las Vivencias*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977, p. 351. [Destakes no original]

destas “inovações” e o ator acabará talhado no instinto criativo de seu ofício e a maturação da vivência atoral não será alcançada, caindo num formalismo estéril.



Hamlet no Teatro de Arte de Moscou. Desenhos de Edward Gordon Craig (1908).
Ato um, cena dois. Dir. Stanislavski.

Em seguida Stanislavski fala, não sem certa ironia, da necessária compreensão deste ritmo mais lento da cena teatral pelos artistas inovadores das artes parceiras que perambulam pelo teatro na procura de novas formações artísticas.

TRADUÇÃO	ETAP Quetzal
“Na esfera <i>das autênticas artes da vivência e da representação</i> não podemos cumprir, de nenhuma maneira, com o que nos exige este artista, posto que precisamente essas exigências são as que matam a arte, já que destroem as vivências com a violência que eles executam, e, sem as vivências, não se pode haver <i>a autêntica criação</i>. [...] o ator se vê na necessidade de renunciar à justificação de suas ações na cena, mas esta justificação constitui um dos principais processos de toda a sua criação. Esta renúncia forçada ocorre porque não sabemos ou não conseguimos criar as circunstâncias dadas e o mágico “se”. Estas nos possibilitariam crer e sentir os convencionalismos e as formas literárias afetadas e antinaturais esboçadas pelo “artista” de vanguarda.”	“En la esfera de <i>las autênticas artes de la vivencia y de representación</i> no podemos cumplir, de ninguna manera, con lo que nos exige el artista, puesto que precisamente esas exigencias son la que matan al arte, ya que con la violencia que ellos ejercen destruyen las vivencias, sin las cuales no puede haber <i>auténtica creación</i>. [...] el actor se ve en la necesidad de renunciar a la justificación de sus acciones en la escena, lo que constituye uno de los principales procesos de toda la creación. Esta renuncia forzada ocurre porque no sabemos o no podemos crear las circunstancias dadas y el mágico “si” que nos obligaría a creer y a sentir los convencionalismos, las afectadas y antinaturales formas literarias de esbozo del “artista” de vanguardia²².”

Quadro 3

Em *ETAP Quetzal* Stanislavski propõe que o ator conheça o processo interior da personagem para proporcionar uma troca, diálogo e sustentação dialética nas pesquisas da forma. O anticonvencionalismo na produção teatral da forma a ser buscada, não deve eliminar o processo de vivência e suas justificativas na arte do ator, ao contrário solicita-o. Note-se que processo interior não é apenas o processo emocional, mas o da experiência.

Nesta afirmação Stanislavski cita alguns dos elementos fundacionais da arte do ator em seu sistema. Entre eles estão a “justificação das ações” (para cada processo exterior há uma justificação interior e vice-versa), as circunstâncias dadas (oferecidas pelo autor e abastecidas pelas vivências e experimentações artísticas do ator) e o “se

²² STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre su Papel**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980, p. 363. [Destaques, em negrito, nossos] [Demais marcações conforme o original]

mágico” criados na situação imaginada (despertador das possibilidades interiores e exteriores, as quais afloram na corporeidade atoral).²³

Stanislavski aponta o processo de vivência teatral e de sua organicidade como essenciais ao trabalho do ator, pois estes trazem a naturalidade à cena. Naturalidade de ser natural, orgânico, não de naturalismo, pois o sistema independe das tendências estéticas a serem perseguidas e fundamenta o trabalho atoral. É um sistema matricial. Ou seja, o ator pode procurar a vivência e os “se” imaginários de sua personagem nas situações inesperadas do simbolismo, cubismo, expressionismo, futurismo, surrealismo... pois o trabalho atoral, imerso necessariamente em processos de vivência, reais ou imaginárias, necessita desta elaboração para se constituir “verdadeiramente”. O sistema não é então uma procura que se dá apenas nos marcos de construção de uma específica situação do nosso cotidiano, mas que deve ir das ameias das muralhas de Julieta e Romeu às *Tetas de Tirésias*²⁴ sorver o néctar da sua organicidade.

Mas o pobre ator torna-se “peão de xadrez”, apartado da procura das vivências e experiências dentro de qualquer processo criativo, externo e interno a personagem. Assim ele estará imerso apenas em um conjunto de poses vazias, cercada pela moldagem exterior imposta (roupas, maquilagem, acessórios cênicos...) e sobreposta por outros membros da equipe de criação. Claramente, se estas roupas e trejeitos estão apartados da vivência interior, inexistente na personagem por eles interpretada, irão de encontro à proposição das ações físicas. Por outro lado estas, se utilizadas, “[...] se conectam com o espírito interior do papel que estamos interpretando [...]”.²⁵ Em nenhum momento Stanislavski restringe o processo interior apenas a emoção, como se verá. As palavras recorrentes são vivência e experiência. Vejam suas objeções, dentro destes processos incompletos de busca por novas expressões, uma discussão contemporânea e quiçá pós-dramática.

²³ Cf. STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de las Vivencias**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

²⁴ Drama surrealista de Guillaume Apollinaire (1880-1918) representada em 1917, texto completo em francês: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/20siecle/Apollinaire/apo_ma_0.html

²⁵ Cf. STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986, p. 98.

TRADUÇÃO	ETAP Quetzal
“Seu vanguardismo não se deve de modo algum ao fato de que estejam na frente na esfera autêntica da arte cênica. O que ocorre é que renunciam às velhas e eternas bases da arte autêntica, ou seja, às vivências, à naturalidade e à verdade, pelo simples fato de que estes itens não são ofertados. Para fornecê-los inventa algo que está ao seu alcance. E o inventado se coloca como a base de <i>uma arte aparentemente nova</i>, de tendência para o <i>extremo vanguardismo</i>. [...] os encenadores pseudo-inovadores utilizando cartolinas e algodões, procuram modificar, de acordo com esboços, os corpos vivos dos atores, transformando-os em bonecos sem vida. E, como se isso não bastasse, obrigam-nos a fazer as mais inverossímeis poses. Logo, em nome da “falta de objetivo”, nos ensinam a permanecer durante toda a obra imóveis, como que petrificados, esquecendo-nos de nossos corpos, para <i>exaltar melhor o texto e o verbo do poeta</i>. Mas essa violação, longe de ajudar, impossibilita a vivência.” Grifos em negrito dos autores.	“Su vanguardismo no se debe en modo alguno al hecho de que se nos haya adelantado en la esfera del auténtico arte escénico. Lo que ocurre es que ha renunciado a las viejas y eternas bases del auténtico arte, es decir, a la vivencia, a la naturalidad y la verdad, por el simple hecho de que estos elementos no se le ofrecen. Para suplirlos inventa aquello que está a su alcance. Lo inventado se coloca como base de <i>un arte aparentemente nuevo</i>, de tendencia hacia al <i>extremo vanguardismo</i>. [...] <i>régisseurs</i> seudoinnovadores, valiéndose de cartones y algodones, procuraban modificar, de acuerdo con los esbozos, los cuerpos vivos de los actores, transformándolos en muñecos sin vida. Por si eso fuera poco, nos obligan a adoptar las más inverosímiles poses. Luego, en aras del “sinobjetismo”, nos enseñaban a permanecer durante toda la obra en estado inmóvil, como petrificados, olvidándose de nuestro cuerpos, para <i>exaltar mejor el texto y el verbo del poeta</i>. Pero esa violación, lejos de ayudar, imposibilitaba la vivencia²⁶. Grifos em negrito dos autores.”

Quadro 5

É em resposta a estes tipos de questões, que aparece a maior crítica stanislavskiana a estes falsos procedimentos “vanguardistas” no teatro. Os artistas “peões de xadrez”, que sempre foram movidos, não sabem se mover sozinhos no tabuleiro do palco. Esta falta de conhecimento do próprio corpo na dinâmica teatral gera o desconhecimento dos movimentos das forças interiores e exteriores, as quais movem o artista de teatro. Para estes jovens só restará o cultivo de corpos cheios de estereótipos e com limitações criativas. Este procedimento:

²⁶ STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre su Papel**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal 1980, p. 363-364. [Destaques, em negrito, nossos] [Demais marcações conforme o original]

TRADUÇÃO	<i>ETAP Quetzal</i>
[...] estragou muitos atores jovens. Alguns deles nos procuram desesperados, buscando um conselho. Mas um corpo estragado e uma alma desviada não se podem corrigir. [...] Isto é natural e compreensível, já que toda violação desemboca em clichês, e quanto mais grave tenha sido a violação, tanto pior é o clichê e muito mais se desencaminha o ator [...] Grifos em negrito dos autores.	“[...] Ha estropeado no poco actores jóvenes. Mucho de ellos acudieron a nosotros desesperados, buscando un consejo. Pero un cuerpo estropeado y un alma desviada no se pueden corregir. [...] Esto es natural y comprensible, ya que toda violación desemboca en clisé, y cuando más grave ha sido ha violación, tanto peor es el clisé y tanto más descarría el actor [...] Grifos em negrito dos autores.”²⁷

Quadro 6

Stanislavski finaliza este capítulo, de *El Trabajo del Actor Sobre su Papel*, ilustrando-o através de uma conversa sua com o diretor N.N.,²⁸ ocorrida posteriormente a Stanislavski assistir a representação dos alunos deste professor, que interpretaram textos de Alexandre Pushkin (1799-1837). O diretor russo evidencia, nos seus excertos finais, que os corpos destes atores, não cultivados para se expressar pela vivência, não podem ter um aparelho vocal capacitado para transmitir a cena objetivada, muito menos os pensamentos humanos, presentes na obra do autor; e pior, as próprias vivências que abastecem o artista como ser humano. As palavras ditas até podem ser audíveis, mas não tocam, acariciam e envolvem o ouvido e, concomitantemente, o resto do corpo do espectador.

²⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *El Trabajo del Actor Sobre su Papel*. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal 1980, p. 365. [Destaques, em negrito, nossos] [Demais marcações conforme o original]

²⁸ Stanislavski não explicita o nome deste diretor.

A VERDADE CÊNICA DE... BOB WILSON



Robert Wilson demonstrando técnicas de movimento
Ensaios de *Symptômes*. 2007.
Fotos de Leslie-Spinks

O pensamento dos verdadeiros artistas de teatro tem que correr como a água do rio, respeitando o seu leito. Não basta a água rebentar a represa, ela deve fluir. O fluxo artístico é a vivência do ser humano-artista-ator. A teoria terá pouca importância, caso ela seja somente o aglutinado de palavras que formam um discurso. A prática é o fundamento! Nesta relação nasce a teoria. Apenas conhecendo da forma integral as idéias do artista/autor Stanislavski é que entenderemos todo arcabouço do seu processo criativo. Fomos privados neste sentido e, infelizmente, inúmeros preconceitos se cristalizaram.

Stanislavski demonstra, nestes excertos apresentados, que a arte (teatral) pode se render a determinados objetivos experimentais, entretanto, ao se dirigir aos píncaros da nova linguagem, há que se entender as “leis” intrínsecas da representação. Deve-se evitar, no teatro, a busca apenas das características exteriores de certos padrões estéticos. Stanislavski se posiciona contra a “vanguarda” que não sabe lidar com as questões da construção artística atoral. Ele nos mostra que a vida artística em palco não se fundamenta somente na forma da fala ou de sua ação, mas na comunhão com a vivência e a experiência realizada pelo ator, uma vez que: a arte do ator é a arte da ligação entre a vida interna e externa pela experiência.



*Espectáculo de Robert Wilson
the CIVIL wars, Rome section, 1984.*

Photo © Gabriele Henkel. -Fonte: Katharina Otto-Bernstein,
Absolute Wilson: The Biography, (Munich: Prestel, 2006), 190.

Para se dizer de outro modo, o que se vem afirmando, trazendo esta discussão entre o trabalho de vanguarda e as leis mutáveis da interpretação do ator no teatro de nosso século, vamos caminhar cem anos à frente, nos ensaios do diretor teatral e visionário norte-americano Bob Wilson, em 1991, e verificar como estabelece sua prática de teatro de imagens, preocupado, como Stanislavski, com o estabelecimento da verdade cênica.

Maria Shevtsova, em seu livro sobre o trabalho do diretor de

[...] “teatro de imagens” Robert Wilson, traz o relato de um dos atores neste processo. O ator e sapateador Honni Coles, descreve o ensaio da adaptação de Wilson do drama simbolista de Ibsen, *When We Dead Awaken* (1991) e comenta “é como um vaudeville, questão de prática, precisão, tempo e ritmo.”²⁹

²⁹ SHEVTSOVA, Maria. **Robert Wilson**. New York: Routledge, 2007, p. 57.

Para que se entenda melhor este espetáculo e o trabalho de seu diretor na discussão que aqui se estabelece, vejamos a descrição da montagem na crítica de Mimi Beck no *The Tech* (21 de Fevereiro de 1991). Beck comenta:

[...] ausência de diálogos, longas pausas, espaços vazios, movimentos estilizados e muito lentos [...]. O movimento vagaroso permite a quem está vendo o espetáculo destrinchar os significados dos objetos misteriosos constantemente sublinhados e que freqüentemente aparecem muito mais que as personagens e a própria história.³⁰



Flauta Mágica na Opéra Bastille, Paris, 1991.

Montagem de Robert Wilson

Photo © Christian Leiber. Source: Katharina Otto-Bernstein,
Absolute Wilson: The Biography, (Munich: Prestel, 2006), 205.

O próprio Wilson, durante os ensaios do musical *The Black Rider* (2004), freqüentemente solicitava dos atores a precisão do tempo e das nuances de efeito em suas atuações citando principalmente a realização de atores como Charles Chaplin e Buster Keaton. Aliás, Wilson que não chama os atores de seus espetáculos de *performes*, mas de atores, exige constantemente que sejam “verdadeiros” em suas cenas. Pontua: “[...] embora seja totalmente artificial [...] o que quer que o ator esteja fazendo,

³⁰ <http://tech.mit.edu/V1111/N8/ibsen.08a.html>

de alguma forma tem que estar fundamentado numa verdade”.³¹ Aqui o círculo da vanguarda se fecha e se encontram Bob Wilson e Stanislavski, nas suas vanguardas seculares.



www.revistafenix.pro.br

³¹ SHEVTSOVA, Maria. **Robert Wilson**. New York: Routledge, 2007, p. 57.