

Em uma das primeiras viagens do Teatro de Arte de Moscou a São Petersburgo, Konstantin Sergueievitch Aleksieiev “Stanislavski” (1863 – 1938) conta que seu elenco foi assim homenageado pelo discurso de um cidadão local:

Está entre nós um teatro. Mas para a nossa total surpresa nele não há um único ator nem uma única atriz. Aqui não estou vendo aquela boca arredondada de ator, os cabelos fortemente crespos, queimados pelas pinças por causa dos encrespamentos diários, e nem escuto as vozes estentórias. Não leio no rosto de nenhum deles aquela sede de elogios. Aqui não há o andar representado, os gestos teatrais, o falso patético, aquele agitar de braços, o temperamento forçado de ator [...]. Na companhia não há atores nem atrizes. Há apenas pessoas, pessoas de profunda sensibilidade. (1989, p. 325.)

Mais que um simples elogio, a fala captava o gérmen de um *ethos* artístico que não somente motivara inicialmente o projeto revolucionário de criação do Teatro de Arte de Moscou, como viria a ser o fundamento de todas as fases criativas e pedagógicas posteriormente empreendidas pelo mais famoso criador do Teatro. Nos anos 30, essa dimensão ética seria sintetizada por Stanislávski na expressão que constitui o título dos dois volumes de seu livro dedicados aos princípios do Sistema, *Rabota aktiora nad soboi*, traduzido como “o trabalho do ator sobre si mesmo” (ZALTRON, 2012, p. 1).

O próprio Stanislavski jamais se dispôs a definir um sentido exclusivo e único para essa expressão, fosse por meio de sentenças resumidas ou construções mais alongadas e filosóficas. Parecia, com isso, desejar garantir que seu entendimento fosse completado por cada artista a partir da experiência direta do ofício, na plena correspondência entre o exercício poético da cena e a prática de transformação de si envolvida no processo de criação. Como algo que resulta do tangenciamento de diversas referências culturais e materiais vinculadas à trajetória do diretor russo, o “trabalho do ator sobre si mesmo” é um princípio que solicita uma interpretação igualmente complexa, capaz de resistir à tentação das definições absolutas, sem ignorar as especificidades de uma perspectiva que, afinal, fundaria, a partir da Rússia do início do século XX, uma das mais ricas tradições teatrais de nosso tempo.

Para Maria Knebel, o traço comum que unia artistas russos como Leon Tolstói, Anton Chekhov, Dostoievski, Leopold Sulerjistski, Michael Chekhov e Stanislavski, a despeito de seus diferentes projetos artísticos, era a presença de uma atitude fundamentalmente indagadora diante do mundo. Manifestavam a busca continuada pelo autoaperfeiçoamento e o desejo de “conhecer a vida

em sua dimensão mais ampla” (KNEBEL. In: Chejov; Knebel, 2017, p. 101), o que significava a recusa do ensimesmamento, compreendido como exagerado retraimento do ator a ponto de isolá-lo do contato com pessoas e fatos externos. No caso de Stanislavski, é interessante notar que, longe da imagem do artista confortavelmente consolidado pelos canais oficiais da propaganda russa, ou mesmo da publicidade que, nos Estados Unidos, propagou sua obra sob uma questionável noção de “eficácia” e “método”, a formulação da ideia de “trabalho sobre si” resulta de uma jornada de vida que envolveu tanto a investigação fechada em estúdio quanto o posicionamento crítico e a participação ativa do diretor diante dos fatos políticos que tiveram como ápice a Revolução de 1917.

Nas discussões, textos e manifestações artísticas representativas da *intelligentsia* russa desde as últimas décadas do século XIX, anunciava-se uma articulação interessante entre temas como espiritualidade, cultura, arte e política, dispostos não de modo antagônico, mas a partir da percepção de serem esferas diretamente concernentes às relações práticas da vida cotidiana. Em seu romance autobiográfico, Stanislávski refere-se àquela geração como responsável inclusive por fomentar as bases das rupturas políticas e inovações sociais que viriam depois:

Naquela época, em meio à asfixiante estagnação que estava no ar, não existia terreno para a ascensão revolucionária. Só em algum lugar debaixo do chão, preparavam-se e acumulavam-se forças para os golpes temíveis. O trabalho dos homens da vanguarda consistia em preparar os estados de ânimo social, incutir ideias novas, explicando a inconsistência da velha vida. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 366.)

Como resquícios de um iluminismo universalista que, importado da França no século XVIII, incorporara elementos da cultura eslava e ortodoxa, essas “novas ideias” envolviam a tentativa de construir uma alternativa nacional aos males antevistos pela civilização europeia ocidental.

Em períodos históricos de transição e épocas de crises e catástrofes, impõe-se pensar seriamente sobre o movimento do destino histórico dos povos e culturas. O ponteiro das horas da História mostra a hora fatídica, hora dos crepúsculos que chegam, quando é tempo de acender as luzes e se preparar para a noite. Spengler considerou a civilização o destino de toda a cultura. Já a civilização termina com a morte. (BERDIÁIEV. In: Cavalieri; Vássina; Silva, 2005, p. 265.)

Como alternativa, a juventude russa, a partir da segunda metade do século XIX, consolidaria o ideário de uma cultura espiritual capaz de renovar as forças da civilização europeia em declínio. Tudo isso, contudo, sem refutar completamente aspectos que lhe pareciam ricos naquela tradição ocidental e

que já haviam penetrado nas classes aristocratas e burguesas.

Era o caso do idealismo romântico ocidental, incorporado pelos liberais derrotados pelo Czar, após o movimento decembrista de 1825. Para o religioso e filósofo político Nicolai Berdiáiev, desde sua origem o romantismo expressara a nostalgia europeia pela perda da cultura espiritual, em função do triunfo de uma civilização tecnicista. Isso era demonstrado pelas críticas de autores como Nietzsche ou Goethe aos valores racionalistas, ao industrialismo e o utilitarismo dominante na Europa. Mas, enquanto a produção artística europeia vinha se afirmando sobre os valores de um indivíduo isolado em seu próprio mundo pessoal, e por isso algumas correntes ali clamavam pela recriação do sentido divino na arte, a Rússia mantinha-se particularmente sensível ao “problema de Deus na alma” (BERDIÁIEV. In: Cavalieri; Vássina; Silva, 2005, p 27). Essa percepção encontrava-se igualmente em sintonia com as teorias de Vladimir Soloviov (1853 – 1900), cujas ideias místico-simbolistas influenciaram definitivamente algumas gerações artísticas. Para Soloviov, enquanto os artesãos anônimos da Idade Média, construtores das grandes catedrais, pintores de ícones e ídolos eram possuídos pela ideia religiosa, a partir da segunda metade do século XIX, seriam os próprios artistas que iriam “possuí-la e guiá-la de maneira consciente” (apud IVÁNOV. In: Cavalieri; Vássina; Silva, op. cit., p. 198).

Concepção semelhante encontra-se em Stanislavski, quando relata o poder que sobre ele exerciam as peças de Anton Tchékhov, engajadas na busca pela Verdade na arte a partir desses mesmos pressupostos de uma “cultura do espírito”:

Os sonhos de Tchékhov com a vida futura falam de uma elevada cultura do espírito, do Espírito Universal do Homem que precisa não de três metros de terra, mas de todo o globo terrestre, falam de uma vida maravilhosa para cuja criação precisamos trabalhar, suar, e sofrer mais duzentos, trezentos, mil anos. Isso pertence ao campo do eterno, no qual não conseguimos pensar sem emoção. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 302.)

Na lendária reunião entre Stanislavski e Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, que durou dezoito horas e estabeleceu os primeiros termos e acordos para a criação do Teatro Artístico de Moscou Acessível para Todos¹, os sócios concordaram que o novo teatro deveria priorizar um elenco idealista. Tal elenco devia ser composto por atores e atrizes que compreendessem a finalidade

¹ Nome originalmente dado ao Teatro de Arte de Moscou, o que evidencia que uma de suas principais finalidades, já em sua fundação, era a ampliação do acesso do povo russo a essa arte.

ampliada do fazer teatral e a necessidade de superação da vaidade pessoal em sua profissão, e que também estivessem dispostos a questionar os clichês já consagrados e, assim, romper com os modos de produção já conhecidos em todas as esferas da criação teatral.

Segundo Nemiróvich-Dánchenko, há trezentos ou quinhentos anos, ou mesmo há milênios atrás, a arte do ator vinha sendo tratada como uma abstração do homem vivente. Agora, um novo teatro requeria uma nova maestria do ator que, ao reconhecer que cada homem contém em si “todos os rasgos da essência humana” (1990, p. 30), não mais representa uma ideia, mas cria um homem real mediante a própria sensibilidade e vontade (NEMIRÓVICH-DÁNCHEKNO, 1990, p. 36). Desse modo, é possível reconhecer que o projeto estético revolucionário dos dois sócios tinha como prerrogativa máxima, desde o início, a exaltação de um tipo de tecnologia de si completamente associada aos aspectos técnicos da atuação.

Existe uma espécie de dispersão, de debandada no que se refere à questão da arte do ator. Até agora não está claro o que é o teatro vivente, nem o que é um homem vivente no teatro. Podem me acusar de heresia, mas quero dizer o seguinte: estamos forjando uma nova arte. E sua base é a verdade vivente, o homem vivo. (NEMIRÓVICH-DÁNCHEKNO, 1990, p. 27, tradução nossa.)

Ao contrário das interpretações dadas por algumas escolas ocidentais que, à luz dos paradigmas europeus do gênio romântico fizeram disso um princípio de afirmação da expressão individual do sujeito, o projeto teatral russo fomentado por Stanislávski e seus colaboradores instaurava-se sob dinâmicas de essencial alteridade. Se “o homem percebe o homem” (STÁNISLAVSKI, 1988, p. 326, tradução nossa) era necessário que a “verdade” da cena surgisse do acercamento humano da personagem, a partir das ideias do ator, suas memórias e sensações pessoais, de modo a fazê-lo “perceber-se no papel e perceber esse dentro de si mesmo” (STÁNISLAVSKI, 1988, p. 326). Ao promover tal encontro, o jogo teatral não apenas registraria o contato entre essas duas realidades distintas, mas também assumiria uma função pedagógica que conduziria o artista a certa dimensão desconhecida de si mesmo. Pode-se dizer que, nesse sentido, a personagem fictícia assumia um papel análogo aos das máscaras que os comediantes dos antigos teatros de feira utilizavam, ou àquelas do nô japonês: antes de vestidas, essas máscaras eram sempre observadas pelo ator por longo tempo, constituindo-se entre as duas instâncias uma relação de alteridade que autorizava a experiência extracotidiana e mágica do ato. Percebida por Stanislávski, essa dinâmica de transformação do ator, ao ser confrontado com a personagem, resul-

taria em um estado de presença que o pedagogo russo nomeava de “Eu-existo”².

Conforme R. A. White, esse conceito guarda uma forte ressonância teológica vinculada à presença da yoga na constituição do Sistema, aspecto que, apenas nas duas últimas décadas, passou a ser observado com mais atenção pelos pesquisadores da tradição teatral russa.

Sem se aprofundar na influência incontestada das práticas introduzidas por Leopold Sulerjitski nos exercícios realizados no Primeiro Estúdio (1912), ou mesmo na intensa circulação desses princípios entre os artistas e intelectuais russos daqueles anos, White aponta as leituras feitas por Stanislávski de livros de Ramacharaka³ como uma das inspirações fundamentais do mestre russo sobre essa prática oriental milenar. Na coleção, White reconhece a fonte do conceito “Eu-existo”, ali anunciado como um dos níveis do Samadhi, estágio de meditação em que se alcançaria dois graus de entendimento em relação ao real e à natureza da existência espiritual. Mas, segundo o que defende White (2006, p. 87), enquanto para a Yoga o objeto de contemplação desse processo espiritual era Deus, para Stanislávski seria a personagem.

Ainda que não se possa afirmar com absoluta precisão o grau de propriedade com que Stanislávski se movia entre os conceitos e *práxis* yogues, o contato com esse pensamento, a partir das especificidades de sua própria cultura eslava-ortodoxa, foi definidor para a construção de sua ideia de que o ator deveria possuir meios conscientes para tocar o “eu criativo” que, localizado no “subconsciente”, daria então acesso à criatividade orgânica “superconsciente”.

Em relação a termos como “consciente”, “inconsciente”, “subconsciente” e “superconsciente”, é válido destacar que eram utilizados por Stanislávski a partir da necessidade concreta de identificar e nomear os processos vinculados à sua própria prática de investigação, e não correspondiam rigorosamente às definições teóricas dadas pelas fontes nas quais o diretor se inspirava. A despeito de ter mencionado as pesquisas de um dos primeiros nomes da psicologia experimental francesa, Théodule Armand-Ribot, como inspiração do seu conceito de

² A expressão “Eu-existo” acompanha a tradução brasileira feita pela pesquisadora Elena Vássina, mas, de acordo com o texto de White, aqui referenciado, também poderia ser possível utilizar “Eu-sou”, tal qual aparece nas traduções estadunidenses de E. Hapgood.

³ Norte-americano batizado como William Walker Atkinson (1862-1932). Segundo R. A. White (2006, p. 82), Atkinson é autor dos seguintes títulos (originais) encontrados na biblioteca de Stanislávski sobre o assunto: *Hatha Yoga; or, The Yogi Philosophy of Physical Well-being*, *Raja Yoga or Mental Development*, e *Teachings of Yoga about the Mental World of the Person*.

memória afetiva, não há evidências de que Stanislávski tenha se utilizado com precisão de outros referenciais científicos para a construção de seu Sistema, principalmente advindos da psicanálise. A noção de subconsciente, por exemplo, foi utilizada por Sigmund Freud apenas duas vezes, em escritos anteriores a 1895, que precedem o auge de sua teoria psicanalítica (SULLIVAN, 1964, p. 104), dificilmente tendo servido de inspiração, portanto, a Stanislávski. Já no *Raja Yoga*, de Ramacharaka, há um entendimento de “subconsciente” que se aproxima daquele adotado pelo pedagogo, apresentado como reservatório de ideias e experiências acumuladas pela pessoa. Do mesmo modo, é dessa obra que Stanislávski teria tomado a definição de “superconsciente” como categoria espiritual que extrapola a consciência individual e isolada (WHITE, 2006, p. 86).

Embora o próprio Stanislávski tenha sido obrigado a se sujeitar ao padrão de discurso materialista imposto pela censura a partir da Revolução comunista, eliminando ou alterando termos de seu vocabulário que remetiam à impressão místico-religiosa ou espiritualista, o não ensimesmamento e a conexão do sujeito individual com as potências supraindividuais são pressupostos de sua obra em todas as fases criativas. Disso infere-se a relação entre o “si mesmo” Stanislávskiano e um padrão de consciência distinto dos paradigmas modernos do *self* como identidade que, segundo Paul Ricoeur (2010, p. 113), teriam se afirmado apenas a partir do século XV, na Europa Ocidental.

De fato, a palavra consciência deriva da noção grega de *suneidèsis*, cujo sentido é “estar informado, avisado de algo”; Descartes, na defesa de uma filosofia das substâncias e da continuidade das essências, teria utilizado o adjetivo *consciuis* no sentido de “ter um conhecimento atual”, “experimentar” (RICOEUR, 2010, p. 113). Apenas a partir de John Locke é que a consciência ocidental ganharia atributo ontológico e o *self*, compreendido então como operações mentais passivas (ligadas à percepção) e ativas, passaria a identificar a condição de existência do ser. Mesmo fundada na relação com as coisas, pessoas, lugares e momentos, a ideia de consciência identitária seria afirmada sobre a diferença a partir de então, como objeto autorreferencial e imutável. Compreendida como participação ininterrupta na própria vida, essa noção moderna de consciência nasceria atrelada aos limites temporais, enquanto sinônimo de pensamento singular e individualizado. Debruçado sobre a hipótese da ressurreição de uma pessoa em outro corpo ou mundo, Locke chegaria a afirmar que se a mesma consciência prossegue com a alma que o homem habita, “não é a alma que faz o homem, mas a

mesma consciência” (LOCKE, 2008, p. 113, apud RICOEUR, 2010, p. 116).

Sob outro referencial, a utilização de termos como “alma” ou “espírito” é frequente em todas as fases criativas de Stanislávski; afinal, a psicotécnica é uma sistematização prática do trabalho do ator que tem como alvo a “Vida do Espírito Humano”, conforme expressão reiteradamente utilizada pelo pedagogo; isso pressupõe um deslocamento do artista em direção a uma dimensão de *si mesmo* que claramente extrapola os limites de sua própria identidade pessoal.

Nesse sentido, o processo de transformação humana decorrente da experiência teatral, conforme proposta por Stanislávski, guarda certa semelhança com a experiência mística ortodoxa que se manifesta em diversos âmbitos da cultura russa. Conforme Mendonça (2011, p. 19), não é possível abordar o pensamento cristão oriental sem nos remetermos ao método apofático⁴, que não opera distinções entre a experiência pessoal e a teologia. Muito distante da tradição escolástica medieval ou racionalista moderna, o método propõe o acesso à Verdade divina como um mistério incompreensível, que opera profunda mudança no ser individual e, ao mesmo tempo, contribui para a metamorfose de toda a humanidade. Nesse processo, cada pessoa é convocada a construir a vida celeste na terra, o que acontece por meio da “comunhão de natureza criada do ser humano com as energias incriadas do Espírito Santo” (MENDONÇA, 2011, p. 33), constituindo a dinâmica da *theósis*, ou *deificação*.

Se desejarmos desdobrar essa analogia, é possível pensar ainda que, enquanto a *theósis* é a “glorificação da natureza humana, deificada” (MEYENDORFF, 1995, p. 156, apud Mendonça, 2011, p. 75), a criação teatral, tal qual concebida por Stanislávski, também exerce um poder transfigurador sobre essa mesma natureza, tornando-a artística. A psicotécnica opera ontologicamente sobre o ser do ator, que trabalharia “sobre si mesmo”, mas não para si mesmo. Na comunhão com a “Vida do Espírito Humano”, o ator conheceria de si uma existência poética, construída sobre as leis da natureza orgânica.

Diferente das acepções europeias, para Stanislávski o termo “orgânico” não significa natureza física, “mas natureza, inclusive física” (VASSILIEV, 2006, p. 317). Esse aspecto permite compreender o motivo pelo qual Stanislávski alicerçou seu Sistema igualmente nos aspectos visíveis e in-

⁴O método apofático remete aos padres gregos das primeiras eras do cristianismo, adotado pelo fazer teológico ortodoxo. Consiste na “subida ou ascensão com o objetivo de chegar à união mística com Deus” (MENDONÇA, 2011, p. 19)

visíveis da atuação, associados respectivamente aos processos de “vivência” e “encarnação”. Essas, por sua vez, remetem aos títulos dados a cada um dos dois volumes do livro de Stanislávski sobre o “trabalho do ator sobre si mesmo”, dedicados aos aspectos interiores e exteriores da atuação.

Para Stanislávski, muito embora essa categorização cumprisse fins exclusivamente didáticos, pois já o realismo russo previa a plena integração entre os aspectos físicos e psíquicos, ainda é comum a reprodução de um discurso que afirma que apenas na última etapa de suas investigações Stanislávski teria se debruçado sobre os aspectos “concretos” do trabalho do ator – o que, segundo a perspectiva ocidental dominante, equivale quase sempre a dizer aspectos “físicos”. Como consequência, tende-se a pensar o trabalho interno como um momento de exploração íntima sem materialidade, amorfa, não relacional, cuja função seria apenas preparar as condições para o surgimento da expressão poética. Por outro lado, esse pensamento induz a uma abordagem do trabalho externo como algo descolado das dinâmicas de subjetivação do ator, retirando da forma sua capacidade de ser não apenas objeto, mas agente dos processos de transformação do artista.

A arte da “vivência”, termo tradicionalmente escolhido pelas traduções brasileiras para a noção de *perejivanie*, era definida por Stanislávski como o trabalho do ator de “encontrar objetivos interessantes e significativos do papel, encontrar o modo correto de abordá-los, despertar em si mesmo aspirações justas e levar a cabo as ações adequadas” (STANISLÁVSKI, 2003, p. 32).

O prefixo *pere* (пере) tem, na língua russa, um uso próximo ao termo *trans*, que remete a processo, podendo ser usado em palavras ligadas à consciência de transposição, superação ou atravessamento. Já o radical *jiv* (жив) remete a dois verbos igualmente vinculados ao termo “viver”, “jivat” e “jit”. (ZALTRON, 2012, p. 2-3). Percebe-se, portanto, que o conceito, conforme originalmente formulado pelo artista, poderia ser compreendido como algo próximo à “transvivência”. Extrapolando qualquer conotação de sentimento passivo, *perejivanie* é o que possibilita ao ator, em cada momento da vida em cena, despertar em si experiências correspondentes à da personagem e, por meio de uma linha contínua dessas ações, instaurar a vida do espírito humano do papel.

Perejivanie é, sobretudo, a plena fusão entre a “sensação de si” e a ação (VASSILIEV, 2006, p. 312), o que implica, mais uma vez, a recusa da com-

preensão do trabalho do ator como um estancamento em si mesmo. Em entrevista com tradutores franceses, Anatoli Vassiliev faz distinção entre a noção de “sensação de si” e a noção de sentimento. Afinal, para ele, enquanto a sensação é processo, o sentimento é resultado. Com tais afirmações, o pedagogo teatral situa a perspectiva da escola teatral russa distante dos modelos melodramáticos europeus que convencionaram supervalorizar a emoção na cena e, ao mesmo tempo, realça seu traço pedagógico, o fazer teatral como um aprendizado que surge da intersecção entre expressão, técnica e ética.

Naturalmente, pensar o teatro como espaço de construção de um saber (que, embora parta do artista, não se encerra nele) implicaria a necessidade de revisão dos modelos de produção então predominantes naquele contexto, alterando a relação do ator com o tempo dedicado à criação e sua finalidade, bem como com os parceiros envolvidos nesse processo, incluindo o diretor. Mesmo antes da temporada de estreia do TAM, ficava nítida, para os próprios envolvidos naquela empreitada, a impossibilidade de reproduzir as expectativas estabelecidas pelas companhias profissionais da época:

Os gozadores nos haviam escolhido para suas gozações [...] Irritava-os o fato de termos enunciado um repertório de apenas dez peças: os outros teatros exibiam naquele momento pelo menos uma nova peça por semana, com plateia nem de longe repleta, e de repente uns amadores tinham o atrevimento de sonhar em manter-se uma temporada inteirinha com uma dezena de peças! (STANISLÁVSKI, 1989, p. 265.)

Alguns anos depois, em 1912, a criação do Primeiro Estúdio por Stanislávski, com a colaboração fundamental de Leopold Sulerjítski, seria a tentativa dele de radicalizar ainda mais o projeto de um novo teatro a partir da revisão das relações e práticas técnicas e humanas envolvendo a figura do ator. Com isso, consolidaria-se um novo sentido de maestria, compreendida não mais a partir do acúmulo de habilidades técnicas externas, tampouco orientada pela lógica de resultados.

Essa questão é elementar na constituição do Sistema, de modo a se tornar assunto do primeiro capítulo da obra *O Trabalho do ator sobre si mesmo no processo criador da vivência*⁵, intitulado “Diletantismo”. Ali, Nazvánov, personagem fictício que é aluno de Tórtsov, alter ego do próprio autor, descobre que a conquista do ofício envolve a superação da própria ilusão da eficácia. Groto-wski, décadas após a publicação desse livro, aprofundaria essa reflexão ao afirmar que o diletantismo é a falta de rigor, que inclusive se esconde, muitas vezes,

⁵ *El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, conforme título da edição utilizada.

sob os mais altos padrões técnicos (GROTOWSKI, 1993, p. 20). Para Mollica:

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 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. (MOLLICA, 1989, p. 217, apud Scandolaro, p. 29-30.)

Por muitos anos, Stanislávski negou-se veementemente a dar qualquer tipo de declaração pública sobre as atividades do Estúdio a fim de evitar conformar os princípios dinâmicos do Sistema em fórmulas fáceis e estratificadas. Diferentemente de uma escola tradicional, o programa de atividades do Primeiro Estúdio não seguia uma linha única e fixada, como tentativa de romper com os automatismos do ofício. Junto a nomes como Evgeni Vakhtangov, Michael Chekhov e Richard Boleslávski, Stanislávski e Sulerjístski conduziam uma rotina disciplinada de trabalho, a partir da qual desenvolviam centenas de exercícios individuais e coletivos, que podiam ser incorporados e desenvolvidos pelo grupo ou simplesmente descartados.

Conforme Mel Gordon, esses exercícios eram metodologicamente classificados em duas vertentes. A primeira era relacionada à descoberta dos estados da mente e do corpo e envolvia temas como “relaxamento” (com atenção aos processos respiratórios, a partir das práticas de *yoga*), “concentração” e “espontaneidade”. A segunda era voltada mais diretamente para a criação do papel e traduzia-se na investigação de aspectos como “memória afetiva”, “comunicação” e “ritmo”. Essa classificação, no entanto, mais uma vez evidencia que o Sistema tem como princípio a troca constante e transformação mútua entre ator e personagem, abordada sempre a partir do desenvolvimento da natureza e sensibilidade do primeiro, ou seja, como um “trabalho do ator sobre si mesmo”.

Sempre sob a perspectiva das relações coletivas, na dimensão do *ensemble*, as atividades consolidadas a partir do Primeiro Estúdio resultariam na psicotécnica de Stanislávski, cujas consequências, pode-se pensar, extrapolam as finalidades da própria obra; como uma “técnica de si”, a psicotécnica de Stanislávski agrega ao teatro a dimensão de uma estética da existência, na medida em que as tecnologias e experiências das

quais lança mão produzem uma transformação no sujeito envolvido.

Mesmo deliberadamente suprimida dos títulos das primeiras versões estadunidenses da obra do diretor russo, a expressão “trabalho do ator sobre si mesmo” teve seu sentido captado por diversos criadores da cena que, ao longo do século, souberam dialogar com esse mestre não a partir da reprodução de suas formas, mas como sugere Grotowski, pelo esforço de dar respostas concretas às questões de sua própria época (GROTOWSKI, 1993, p. 18). Pelo reconhecimento desse fundamento ético elementar do Sistema é que artistas da cena, hoje, podem ainda tecer um diálogo rico com essa tradição teatral, superando os limites das fórmulas e discursos que ora ignoram as particularidades culturais que nos distinguem, ora as supervalorizam de modo a torná-las barreiras insuperáveis.

Há poucos anos atrás, ouvia-se dizer, nas discussões sobre a formação do artista da cena, que a diversificação de linguagens e a ampliação de seus limites impunham repensar as pedagogias de atuação a partir dessas demandas. Hoje, como nos tempos de Stanislávski, parece impossível desconsiderar que a grave crise de cultura e civilização em que nos vemos obrigam-nos a interpelar a própria função das artes da cena. Nesse esforço, talvez possamos nos alimentar do exemplo de Stanislávski, que dedicou sua vida não à tentativa de corresponder aos modelos estéticos conhecidos, ou moldar o artista de acordo com eles, mas à tarefa de confrontar o sujeito criador de modo a fazê-lo empurrar os limites conhecidos da arte e da sociedade.

Referências

BERDIÁIEV, Nikolai. Vontade de Vida e Cultura. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Helena; SILVA, Noé (Orgs.). **Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005.

CHEJOV, M. KNÉBEL, M. O. **16 Lecciones y otros Materiales**. Alejandro González Puche, Ma Zhenghong (tradução e compilação). Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2017.

GORDON, Mel. **The Stanislávski Technique**. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. Respuesta a Stanislávski. In: **Máscara** – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México: Escenologia, ano 3, n. 11-12, p. 18-26, 1993.

IVÁNOV, Viatcheslav. Duas Forças no Simbolismo Moderno. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Helena; SILVA, Noé (Orgs.). **Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental**. São Paulo: Humanitas, 2005.

LOCKE, John. **Identité et différence**. L'invention de la conscience. Présenté, traduit et commenté par Étienne Balibar. Seuil, Paris, 1998.

MENDONÇA, Andrey Albuquerque. **Theósis: a mística ortodoxa russa em Paul Evdokimov**. São Paulo, 2011. Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MEYENDORFF, John. **L'Église Orthodoxe: hier at aujourd'hui**. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

MOLLICA, Fabio (org). **Il Teatro possibile. Stanislávskij e il Primo studio Del Teatro d'arte di Mosca**. Fireze: La Casa Usher, 1989.

NEMIRÓVICH-DANCHENKO, Vladimir Ivánovich. La experiencia del actor. In: JIMENEZ, Sergio. **El evangelio de Stanislávski segun**

sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote. México: Gaceta, 1990.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SCANDOLARA, Camilo. **Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX.** Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual de Campinas.

SULLIVAN, John J. Stanislávski and Freud. In: **Stanislávski and America: “The Method” and its influence on the American Theatre.** New York: Fawcett Premier, 1967.

STANISLÁVSKI, Konstantin. **Minha Vida na Arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **El Trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.** Barcelona: Alba, 2003.

_____. **El trabajo del actor sobre su papel.** Buenos Aires: Quetzal, 1988.

VASSILIEV, Anatoli. **Dialogue avec les traducteurs – Le travail du metteur en scène sur soi dans le processus créateur de l’analyse par l’action.** In: *L’Analyse-Action. Actes Sud-Papiers.* Paris, 2006.

WHITE, R. Andrew. **Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System.** In: *Theatre Survey*, v. 47, n. 1, p. 73-92, may 2006.

ZALTRON, M. A. **“Переживание” (perejivánie) e o “trabalho do ator sobre si mesmo” em K. Stanislávski.** Anais do VII Congresso da Abrace. Porto Alegre, v. 13, n.1, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/96>. Acesso em: 03 de agosto de 2019.