

A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos

*Arlete Cavaliere & Elena Vássina**

*“Para mim o teatro é um grande mistério,
um mistério no qual se acham maravilhosamente
unidos os dois fenômenos eternos, o sonho da
Perfeição e o sonho do Eterno”.*

Richard Boleslavski

Discutir hoje a figura tutelar de Konstantin Stanislávski e sua importância para a história do teatro moderno e contemporâneo pode, à primeira vista, parecer a mera repetição de um axioma. Como já se disse, Stanislávski tornou-se um mito, uma espécie de herói e de mago do teatro, cuja vida e obra, sempre atreladas à história do Teatro de Arte de Moscou, por ele fundado junto com Nemiróvitch-Dântchenko em 1898, não nos cabe mais questionar. Criou-se no mundo todo uma espécie de lenda: o “pai” do realismo no teatro, do teatro psicológico e da verdade cênica. Mas a lenda acabou afinal por eclipsar a verdadeira amplitude da prática e da teoria stanislavskianas para o desenvolvimento da arte teatral no século XX.

* Professoras da área de Língua e Literatura Russa da FFLCH/USP.

Transformar em fórmulas de um realismo estreito, ao qual seu nome aparece muitas vezes ligado, toda uma vida inquieta e mutável, dedicada à formulação constante de hipóteses, de busca e experimentação incessantes no âmbito da prática do espetáculo e da arte do ator, é, sem dúvida nenhuma, reduzir e empobrecer a significação do alcance do projeto estético de Stanislávski.

Mas, por outro lado, é também verdade que conhecer a obra de Stanislávski em sua totalidade e o percurso de seu pensamento sobre a arte teatral ao longo de toda sua trajetória não é tarefa fácil, principalmente fora da Rússia.

Stanislávski escreveu muito e seu famoso “sistema” que ele buscou aprofundar e aperfeiçoar até o final da vida para a consecução de um grande projeto integrador, através do qual toda sua experiência enquanto ator, diretor e pedagogo pudesse ser registrada, segundo uma perspectiva de conjunto, jamais foi concluído.

Se, portanto, esse amplo projeto que deveria integrar no mínimo oito volumes não se completou, o que se tem são partes de um todo, livros que vieram à luz na perspectiva de sua continuidade e desenvolvimento. Além disso, muitos de seus textos ficaram em fragmentos e esboços, textos avulsos, reunidos e publicados bem depois de sua morte. No ocidente a questão é ainda mais complexa, pois é certo que muitos dos escritos stanislavskianos foram traduzidos de forma desordenada, no que diz respeito principalmente à cronologia estabelecida pelo próprio diretor russo.

Estabelecer hoje o conjunto de sua obra e extrair dela uma possível visão totalizante, com o objetivo de recuperar, em última análise, o “sistema” tal como o teria estruturado o próprio Stanislávski, tem sido

Crop, 7, 2001

a preocupação dos estudiosos russos nos últimos anos. Pode-se imaginar que os arquivos de Stanislávski são inesgotáveis. Uma análise do conjunto nos levaria, é certo, a uma releitura e à necessária revisão das partes do “sistema” que até hoje nos chegaram.

Por outro lado, muito da herança do trabalho stanislavskiano se propagou também pelo mundo por outras vias. Não são certamente apenas as traduções desordenadas e a tardia divulgação de seus escritos os responsáveis por incompreensões, desvios ou mesmo reformulações. A difusão de suas idéias e preceitos teatrais se deu também através de atores, assistentes, alunos e seguidores, russos ou estrangeiros, que por razões diversas se separaram do mestre do Teatro de Arte de Moscou e passaram a ser os intérpretes em outros países de princípios e “fórmulas” que pretendiam dar conta de um complexo processo que, no entanto, o próprio Stanislávski considerava inconcluso e que modificava sem cessar a cada ensaio, a cada experiência, a cada espetáculo.

Uma anedota já conhecida que talvez tenha sua parcela de verdade pode ilustrar a questão: um dos atores de Stanislávski lhe declara certa vez com grande alegria: “Konstantin Sierguiêvitch, finalmente compreendi seu “sistema”. E Stanislávski responde: “Sorte sua, eu ainda não o compreendi inteiramente”.

Dessa forma, cabe talvez perguntar: qual Stanislávski chegou ao ocidente? De que maneira essas exegeses puderam transmitir aspectos diferenciados de um “sistema” em plena evolução?

É nesse contexto de reflexões que se deve pensar a herança stanislavskiana nos Estados Unidos.

Não seria possível compreender o caminho de Stanislávski e do próprio Teatro de Arte de Moscou na cena norte-americana sem referir

o nome de Richard Boleslávski (1887-1937), ator de origem polonesa que havia se distinguido em alguns espetáculos do Teatro de Arte. Da mesma forma, não se pode evocar seu nome sem contextualizá-lo dentro do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, fundado na primavera de 1912.

Leopold Sulierjitski, Mikhail Tchékhov, Ievguênie Vakhtangov foram neste período os maiores entusiastas pela pesquisa do “sistema” de Stanislávski e se tornam seus maiores divulgadores, quando o próprio Stanislávski resolve reunir um excelente grupo de jovens e fundar essa espécie de oficina de experimentação de seu “sistema”, num momento em que muitos atores do Teatro de Arte, mesmo seguindo seus princípios teóricos, se opõem a ele e alguns chegam mesmo a duvidar de suas minuciosas análises.

Assim, o Primeiro Estúdio, alojado numa pequena sala (120 lugares) de um cine-teatro localizado à rua Tverskáia no centro de Moscou, define-se desde logo como escola e laboratório do ainda instável “sistema”. O ator Mikhail Tchékhov, sobrinho do grande dramaturgo, chegou a definir o Primeiro Estúdio: “uma assembléia de crentes na religião de Stanislávski”.

O mestre, na busca obstinada de experimentar formas cênicas novas, certamente movido também por toda uma nova dramaturgia que então surgia e que não poderia ser experimentada e nem entrar no repertório da já “instituição” Teatro de Arte de Moscou, segundo suas convicções, serve-se do estúdio para proferir ali aulas e colóquios e propor experimentos para a contínua pesquisa do “sistema”.

Por volta de 1905, Stanislávski já havia tentado experimentar novas formas, sob o influxo de Maeterlinck e de outros dramas simbolis-

Crop, 7, 2001

tas, chegando a confiar a direção de um estúdio àquele que ele considerava um de seus atores mais geniais, Vsévolod Meyerhold. No entanto, o extremismo de seu ex-ator e a diferença marcante de propostas cênicas produziram nesse momento o choque entre os dois diretores.

Agora, no estúdio de 1912, Stanislávski tinha um grande aliado em Sulierjitski. Chamado simplesmente de Súler no Teatro de Arte, tinha sido já seu assistente nas direções de alguns espetáculos e a ele é confiada então a direção e a administração do estúdio. Assim, foi, sem dúvida, Sulierjitski o verdadeiro animador daquele laboratório e viveiro de intérpretes do “sistema” de Stanislávski.

Devoto seguidor do mestre, Súler assim respondia, quando alguém lhe perguntava se o “sistema” não prejudicaria um artista talentoso ao insistir na inteligência: “Quando dizem que o Sr.X atua mal porque sua inteligência supera seu talento, ou vice-versa, tendo a supor que ele não tem nem inteligência nem talento. Toda minha vida tenho odiado a razão quando ela tenta dominar o ator, mas pode ser uma excelente servidora quando se aprende a utilizá-la”.

Dentre as grandes figuras que integraram o Primeiro Estúdio e que se tornaria mais tarde destacado ator e diretor nos Estados Unidos estava Richard Boleslávski.

Em 15 de janeiro de 1913, o Estúdio apresenta sua primeira produção artística, *Gibel Nadiéjdi (O Naufrágio do “Esperança”)*, texto do dramaturgo holandês Herman Heijermans, espetáculo dirigido por Boleslávski. A obra retratava a história de um velho barco que afunda com toda a tripulação constituída por pobres pescadores, manipulados pelo proprietário do barco que os envia a alto mar, com o único fim de receber um polpudo seguro.

O primeiro trabalho do Estúdio agradou bastante Stanislávski: “o espetáculo foi um sucesso extraordinário e revelou, na maneira específica de interpretar dos jovens atores, uma simplicidade e profundidade, desconhecidas até então. Isto se deve, creio eu, ao nosso trabalho conjunto com o sistema”.¹

Para a noite de estréia do espetáculo de Boleslávski, que havia sido supervisionado pelo próprio Stanislávski durante todo o trabalho de preparação, ocorreu um público seletivo: Stanislávski, Nemiróvitch-Dântchenko e demais membros importantes da companhia do Teatro de Arte de Moscou. O “sistema” parecia ter passado por sua primeira prova no Estúdio e a representação fora um êxito por todos reconhecido.

No entanto, Richard Boleslávski não era, na verdade, seu seguidor mais zeloso. Já naquela época parecia ser menos fanático com relação ao “sistema” do que alguns de seus companheiros e equilibrava sua excessiva profundidade de experiência emocional com um sentido pronunciado da arte do espetáculo e uma criatividade cênica particular.

De toda forma, não resta dúvida que o Estúdio e seus membros foram um meio de expansão do “sistema” de Stanislávski na Rússia e no exterior. Boleslávski, assim como outros (Mikhail Tchékhev, por exemplo) emigram depois da Revolução de 17, fugindo do poder soviético. É certo também que a própria evolução do Estúdio começava a se distanciar cada vez mais da instituição-mãe, sendo que a maior parte dos atores mais talentosos, como Vakhtángov, Tchékhev e outros se desviaram da direção inicial e seguiram seus próprios caminhos.

¹ STANISLÁVSKI, K. *Polnoe Sobránie Sotchinénii*. Moscou, vol 1, p. 353.

Crop, 7, 2001

No que se refere em particular a Boleslávski, sua trajetória no estrangeiro se inicia por Varsóvia, por volta de 1919-1920, quando lá organiza um grupo de teatro experimental com jovens atores, atua como diretor e pedagogo e trabalha com um importante diretor polonês chamado Leon Shiller.

No verão de 1921 junta-se em Praga a um grupo do Teatro de Arte de Moscou, quando encontra o ator Vassíli Katchálov e monta com o grupo um expressivo “Hamlet”. O espetáculo muito bem sucedido viaja a Berlim, onde Boleslávski se instala por algum tempo, chegando a criar um estúdio formado por outros atores emigrados e a montar peças em alemão. Trabalha também como ator no filme de um diretor alemão, Karl Dreyer, cujo pano de fundo era a Rússia dos anos 1905-1906, tendo contribuído enormemente para o detalhamento histórico e contextual da produção.

Antes mesmo da *première* do filme em Copenhagem, Boleslávski já havia deixado Berlim para trabalhar em Paris como ator e diretor junto a outros russos emigrados que criavam então suas próprias companhias. Sua temporada francesa está ligada sobretudo à produção de espetáculos chamados “Revue Russe”, espécie de teatro de cabaret, muito em voga na capital francesa.

O percurso de Boleslávski no exterior assume nova direção quando, contratado por um empresário americano, chega a Nova York em outubro de 1922, trazendo na bagagem suas “Revistas Russas” que tanto sucesso haviam feito em Paris. No entanto, foram um estrondoso fracasso tanto de público, quanto de crítica: a cena teatral americana não acolheu bem esse teatro – cabaret “demasiado russo”, “demasiado sério”, como lá o classificavam, devido sobretudo aos matizes dramáticos que lhe imprimia Boleslávski.

Depois da vigésima apresentação em Nova York e a *tournée* na Filadélfia a “Revue Russe” é encerrada por seus produtores e muitos atores se vêem sem trabalho e forçados a voltar para a Europa.

No entanto, a promissora carreira de Boleslávski nos Estados Unidos que parecia nesse momento ter chegado ao fim, estava apenas começando. Uma carta de Stanislávski anunciando as apresentações do Teatro de Arte de Moscou a partir de janeiro de 1923 em Nova York e solicitando seus préstimos para o acompanhamento da companhia na *tournée* pelos Estados Unidos, dava início a um outro período de sua movimentada atividade artística.

Stanislávski solicita a Boleslávski sua assistência nos ensaios dos espetáculos, especialmente com relação à direção das cenas de massa. Além disso, Boleslávski seria o responsável durante toda a estada da companhia de Stanislávski nos Estados Unidos por uma série de conferências e aulas sobre a arte dramática, segundo os preceitos do Teatro de Arte de Moscou e também sobre a metodologia de trabalho de seu diretor.

Em sua primeira conferência no Princess Theatre no inverno de 1923, atores americanos renomados da Broadway faziam parte de um grande público interessado e curioso na metodologia russa para a arte do ator.

Assim, ao sucesso do Teatro de Arte de Moscou na temporada americana correspondia, não apenas a divulgação do grande “método” stanislavskiano, como também a projeção da própria figura de Boleslávski que surgia assim no cenário norte-americano como um grande ator, atuando em alguns dos espetáculos apresentados pelo TAM, e também como sistematizador teórico de seus procedimentos artísticos.

Crop, 7, 2001

No outono do mesmo ano de 1923, o trabalho conjunto Stanislávski-Boleslávski prossegue em Nova York, com uma nova *tournée* do TAM pelos Estados Unidos. Num artigo publicado na revista americana *Theatre Arts Magazine*, Boleslávski considera Stanislávski “um dos maiores gênios vivos”, atribuindo ao mestre a descoberta de uma metodologia que fazia do ator um verdadeiro criador a partir de um trabalho “consciente” e “científico”.²

Já em junho de 1923, Boleslávski junto com um grupo de atores americanos cria The Laboratory Theatre, resultado quase imediato e decorrente do grande sucesso do TAM e das conferências de Boleslávski que haviam despertado entre atores americanos um interesse cada vez maior pela sistematização do “método russo” de atuação do ator.

Mas é bom lembrar que nesta época o debate sobre o futuro da arte teatral estava na ordem do dia, não só nos Estados Unidos como em todo o mundo. Havia uma crescente inquietação de busca de novos caminhos para as artes cênicas e nos Estados Unidos a discussão em alguns grupos se apoiava no caráter “genuinamente norte-americano” que deveria caracterizar a pesquisa do novo teatro americano.

Boleslávski tampouco ignorava toda a experimentação que na Europa e na Rússia levava a arte teatral à exigência de um novo ator, apto a desempenhar uma renovada função sobre o palco, em face das recentes conquistas formais no plano da encenação, da cenografia, etc.

No entanto, desde logo o discípulo de Stanislávski imprime ao seu “American Laboratory Theater” sua firme convicção de que o ator

² Boleslávski, R. *Theatre Arts Magazine*. March, 1923.

deveria dominar uma espécie de gramática de atuação cênica, um sistema básico de jogo interpretativo que o instrumentalizasse para as mais diferentes orientações estéticas que a cena contemporânea então lhe oferecia. Cria e aplica assim em seu Laboratório todo um processo de trabalho para a preparação do ator, inspirado, sem dúvida, nos exercícios stanislavskianos e na sua própria experiência, processo esse que acabaria por ser conhecido, agora não como “sistema”, mas como o “método” stanislavskiano, termo aliás mais adequado para a experiência das lições de Stanislávski nos Estados Unidos.

O “American Laboratory Theater” se transformaria numa das escolas de arte dramática mais importantes do país, tendo sido responsável pela formação de inúmeros atores, conhecidos mais tarde, tanto no cenário profissional norte-americano, como no estrangeiro.

A concepção do Laboratório foi desde logo baseada nos Estúdios Russos do TAM dos inícios do século XX. Os princípios stanislavskianos que presidiram as atividades do Primeiro Estúdio, de onde provinha Boleslávski, impunham-se também aí sob a sua condução. Antes de mais nada, a noção de conjunto e de trabalho coletivo: “amar a arte em si, e não a si mesmo na arte” era uma das máximas do mestre Stanislávski que inspirava toda uma ética de trabalho ao Laboratório, proveniente do próprio TAM.

Sempre tomando o Estúdio do TAM como modelo, Boleslávski considerava o teatro como uma espécie de monastério, um verdadeiro templo, onde atores e público se orientassem segundo uma disciplina inabalável, uma intensa concentração, levando-os quase a uma experiência ascética.

Não é difícil perceber que no anseio de livrar os atores americanos dos clichês do ofício, dos “monstros sagrados” e dos “primeiros

Crop, 7, 2001

atores”, o método de Boleslávski centra-se sobretudo na “revivescência” stanislavskiana (*pereživánie*). O conceito de *pereživanie*, contraposto ao de *predstavlenie* (representação) levaria à experiência interior do ator, colocada a serviço do intérprete para a composição da personagem, para que, fundindo-se com ela, pudesse expressar um “trecho da vida autêntica”. Como conseguir que o ator pudesse criar a personagem e “revivê-la” de forma intensa a cada representação? Tratava-se de alcançar com técnicas conscientes o inconsciente da criação.

Boleslávski difundia assim em seus cursos e atividades do Laboratório os princípios básicos, digamos assim, do primeiro-Stanislávski, aquele que o havia instruído em sua fase moscovita. Tentava estruturar então um conjunto de normas que auxiliassem o ator a provocar em seu interior o “sentimento criativo”.

Aliás, todo o vocabulário utilizado por Boleslávski deriva das lições stanislavskianas. A noção, por exemplo, de “memória afetiva” (*afektivnaia pámiat*), mais tarde chamada por Stanislávski “memória emotiva” (*emocionalnaia pámiat*), foi largamente utilizada no seu American Laboratory Theater para a estruturação da técnica interior do ator, fazendo-o recorrer à própria reserva de antigas emoções e sentimentos para, através do estabelecimento de um canal entre consciente e inconsciente, transportá-la para a vida da personagem.

Para tanto, a criação cênica deveria ser presidida, antes de tudo, por uma espécie de recolhimento do intérprete, um estado de extrema concentração (o “círculo interior” e a “concentração emocional”) que o conduzisse, ao mesmo tempo, a um relaxamento psico-físico, mas também a um estado de extrema atenção para a consecução dos objetivos da ação cênica.

A questão central que acompanha o trabalho de Boleslávski e que foi na verdade a pesquisa de Stanislávski ao longo de toda a sua vida é: como criar em si mesmo, num momento determinado, a emoção exigida pela personagem? A resposta inicial a esse problema se encontra na “verdade psicológica” da imagem artística que deve ser perseguida através da técnica interior do ator. Isto significa para o ator, em última análise, viver intensamente o papel, mas sem dissolver-se nele, sem perder o domínio da sua própria criação. Profunda sensibilidade e extremo domínio de si mesmo conduziram, sem dúvida, a uma genuína criação cênica.

Daí também a necessária diferença entre o “sentimento do ator” (*aktiorskoe samotchúvstvie*) e o “sentimento criativo” (*tvórtcheskoe samotchúvstvie*). O trabalho do ator sobre si mesmo consiste certamente na busca de um conjunto de normas que lhe permitam provocar em seu íntimo o “sentimento criativo”.

O “sentimento da verdade” (*tchúvstvo pravdi*) deve nascer no ator quase que naturalmente se apoiado estiver naquele mágico “se” (*íésli bi*) que se constitui como um estado “poético” e que lhe permitirá passar da vida “real” para uma esfera ilusória, uma outra realidade imaginária que o ator, no entanto, deve aceitar e viver como verdadeira e levá-la à cena com toda sua fé.

Ora, são esses conceitos stanislavskianos que Boleslávski faz penetrar no ambiente teatral norte-americano: a necessidade de uma emoção genuína, de uma concepção do papel e de seu estudo psicológico e ideológico. Mas, claro está, que essa metodologia voltada à disciplina interior do ator, ao mais alto grau de inteligência artística e a um domínio perfeito de todos os seus meios provocará ressonâncias específicas no ator norte-americano.

Crop, 7, 2001

Boleslávski divulga e aplica amplamente nos Estados Unidos todos esses princípios e essa espécie de gramática de interpretação que, afinal, fascinam os atores norte-americanos. É bom lembrar que o grande entusiasmo pelas aulas e conferências do “Boley”, como os americanos o chamavam, faz surgir vários artigos da imprensa, como por exemplo, o de L. Ludwig, intitulado “American Art Theatre – Why not?”, publicado em agosto de 1923 na revista *Theatre Arts Magazine*.³

No entanto, a necessidade de sistematizar e, o mais importante, de adaptar toda essa metodologia ao ambiente e às características do ator norte-americano, resulta num certo didatismo presente, por exemplo, no livro que Boleslávski publica em 1933, sob o título *Acting – The First Six Lessons*.⁴ Até então, cada uma dessas lições havia sido publicada entre 1929 e 1932 na *Theatre Arts Monthly*.

A questão fundamental com que se defronta Boleslávski e que, sob certo sentido, determina a própria transformação do método stanislavskiano nos Estado Unidos, será: como fazer com que toda essa metodologia nascida e criada no ambiente teatral russo possa se adequar aos objetivos e à tradição teatral norte-americanos?

Dessa forma, a adaptação do “sistema” russo ao ambiente artístico norte-americano será objeto da investigação teatral de Boleslávski. Considera, desde logo, que os atores americanos possuem um pragmatismo acentuado e, por serem mais racionais, visam, em primeiro lugar, mais o resultado prático do que os movimentos interiores da psique

³ LUDWIG, L. *American Art Theatre-Why Not?* In: *Theatre Arts Magazine*, August, 1923.

⁴ No Brasil o livro foi publicado com o título *A Arte do Ator: As Primeiras Seis Lições*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

para a construção da personagem. Assim, Boleslávski aplicará o seu método, procurando um caminho mais curto e mais direto para a consecução dos objetivos e do resultado final da cena. Levando em conta a natureza e a psicologia dos atores americanos, bem como sua tradição teatral, o enfoque principal do método será a “ação”, enquanto meio principal para se chegar à construção da personagem cênica.

Boleslávski chegava assim ao que ele considerava o caráter “universal” do “sistema” de Stanislávski, isto é, a possibilidade de sua aplicação e adaptação a contingências artísticas e culturais diferenciadas. O seu Laboratory Theatre tornaria-se com o passar dos anos a mais importante escola de arte dramática dos Estados Unidos, tendo tido como professores e conferencistas nomes importantes, não apenas do teatro russo e europeu, mas do próprio ambiente teatral americano. Balé, cenografia, direção, ginástica rítmica, crítica e história do teatro eram disciplinas ministradas por especialistas de renome. Luigi Pirandello, por exemplo, foi um dos professores convidados pelo “Lab Theatre, assim como, assistentes de Jacques Dalcrose e de V. Fokin chegavam aos Estados Unidos para participarem das atividades pedagógicas dirigidas por Boleslávski.

Uma das figuras centrais desse grupo importante de profissionais que colaborou no Lab Theatre foi Maria Uspénskaia. Junto com Boleslávski, coube-lhe no Lab Theatre o ensino da interpretação, ou seja, a difícil tarefa de ensinar aos alunos norte-americanos a arte de representar, segundo o “sistema russo”.

Assim como Boleslávski, Maria Uspénskaia fora também atriz egressa do estúdio do Teatro de Arte de Moscou e tornou-se muito conhecida nos Estados Unidos, especialmente por sua figura polêmica e contraditória, pelo menos tal como aparece na imprensa da época e também nas memórias de seus alunos e colegas de profissão.

Crop, 7, 2001

Atriz talentosa e brilhante, Maria Uspénskaia decide se instalar na América após uma das *tournées* do Teatro de Arte de Moscou. Integra-se então ao Lab Theatre, onde ministra aulas concorridas de interpretação, sempre com sua voz forte e rouca, consequência do vício do cigarro e do seu vidrinho de “remédio”, isto é, um bom conhaque que ela bebericava durante todas suas aulas, em plena vigência da lei seca nos Estados Unidos.

O ator e crítico Francis Fergusson que acompanhou as atividades artísticas e pedagógicas dos atores russos na América assim descreve a figura de Uspénskaia: “Nas aulas ela literalmente aterrorizava os alunos. Entrava na sala, muito pequena, muito magra e de saltos muito altos, sempre com um copo e um jarro nas mãos e, depois de tomar um ou dois goles daquela água, que todos sabiam se tratar de gim, perguntava, olhando de um só olho pelo monóculo: “E então, que tal a ação?” E logo começava a ensinar a partir de “études”, improvisações sobre as situações mais variadas. E se por acaso não trabalhassem a contento, ela simplesmente os mandava para o inferno”.⁵

Uspénskaia foi uma das colaborações importantes para o trabalho de Boleslávski na América e nos anos 30 ela cria o seu próprio estúdio. Morre mais tarde vítima do alcoolismo.

A história do American Laboratory Theater está ligada à própria evolução da carreira de Boleslávski e do desenvolvimento de seu método nos Estados Unidos.

⁵ FERGUSSON Fr. *The Notion of Action*, apud LITAVRINA, M.G. *Amerikanskaia igra i “ruskii metod”*: Richard Boleslávski i ievó niu-iorskii “Laboratornii teatr”. In: *Mnemozina-Dokumenti i fakti iz istorii otetchestvenovo teatra XX veka*. Moscou, Editorial URSS, 2000. p. 390.

O primeiro período de Boleslávski centrado nas atividades do Laboratório encerra-se por volta de 1926. Um dos principais trabalhos que marcou essa fase foi o espetáculo baseado na peça de Shakespeare, “12º noite”. Na verdade, tratava-se de uma remontagem do espetáculo criado no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, mas que em solo americano não possuía o mesmo vigor.

Parecia interessar mais a Boleslávski neste período o processo de criação do ator, ou seja, o trabalho de preparação interior do ator, do que o resultado final, isto é, o espetáculo acabado.

Além disso, pode-se dizer que o próprio “sistema” de Stanislávski passava nas mãos de Boleslávski por algumas transformações e revisões, cujos desdobramentos cênicos apontavam já para outros caminhos e para novas direções. Segundo a estudiosa russa da obra de Boleslávski, Maria Litravina⁶, o trabalho de Boleslávski estava muito centrado no ator, enquanto indivíduo, embora em seus escritos ele acentuasse a importância dada por Stanislávski ao processo coletivo na criação do espetáculo.

O período de 1926 e 1929 que compreende os três últimos anos da atividade pedagógica de Boleslávski no Lab Theater, o diretor russo torna-se conhecido no ambiente artístico da Broadway, onde obtém muito sucesso com encenações grandiosas, cuja direção, envolvendo grande número de atores em cena, demonstrava também a maestria de Boleslávski quanto ao trabalho coletivo e o princípio de conjunto cênico que, afinal, provinha dos ensinamentos do Teatro de Arte de Moscou.

⁶ LITAVRINA, M.G., *op. cit.*, p. 385.

Crop, 7, 2001

Em 1929, Boleslávski deixa Nova York para assinar um contrato com Hollywood. Inicia-se a última e ainda muito ativa fase de sua carreira artística. No Lab deixa em seu lugar Francis Fergusson e convida outra ex-atriz do TAM, Maria Guermanova, para levar adiante as atividades pedagógicas e artísticas do Lab. No entanto, as relações da famosa atriz com os alunos não eram das melhores e os espetáculos que monta, onde sempre protagonizava as heroínas principais, levam pouco a pouco o Lab Theater ao fracasso artístico e financeiro.

Boleslávski, por outro lado, teve uma carreira brilhante em Hollywood e seu nome esteve ligado a grandes estrelas do cinema americano que atuaram em seus filmes, como Marlene Dietrich, Gary Cooper, Charles Laughton, Charles Boyer, etc.

O “homem-máquina”, como era também chamado no meio cinematográfico, realizaria 15 filmes até o momento de sua morte, em 17 de janeiro de 1937, aos 49 anos, vítima de um infarto fulminante.

Mas o grande herdeiro das idéias de Stanislávski sabia ter deixado já semeado o caminho para a continuação de seus ensinamentos sobre a arte do ator e do “sistema”. Assim, a segunda etapa da divulgação do sistema de Stanislávski nos Estados Unidos está ligada ao nome de Lee Strasberg.

Quando jovem, Lee Strasberg assistira várias vezes a todos os espetáculos do TAM: fascinava-lhe a interpretação dos atores russos e aquela espécie de “segredo especial” com o qual compunham desde as personagens principais até os papéis secundários. Strasberg logo se intera do sistema de Stanislávski, tendo frequentado os cursos de R.Boleslávski no Laboratory Theatre durante seis meses e ali aprendido a técnica da memória afetiva para o trabalho do ator. É o próprio Strasberg que

declara: “Em 1924, devido principalmente à visita do Teatro de Arte de Moscou, resolvi me tornar um ator profissional. (...) Os ensinamentos de Konstantin Stanislávski e seus discípulos mudaram não apenas a minha vida, mas todo o teatro do século XX.”⁷.

Em 1931, reunindo jovens atores e diretores, Lee Strasberg funda o Group Theatre que buscava, em última análise, disseminar em solo norte-americano o sistema de Stanislávski, e, em particular, as bases do trabalho e da preparação do ator, segundo as lições do mestre russo.

No entanto, desde logo o “sistema” transforma-se cada vez mais num “método” de atuação, na medida em que a ênfase parece recair agora numa série de exercícios para o treinamento do ator. Lee Strasberg se utilizará de modo parcial do sistema de Stanislávski, conferindo primordial importância ao aspecto emocional na criação do papel, isto é, ao inconsciente do ator, enquanto base fundamental para a construção da personagem e da “verdade interior”. Seguindo essa orientação, os atores do Group Theatre acabam por dar ao sistema stanislavskiano um viés muito particular, apenas parcialmente de acordo com as lições do mestre.

Já em meados dos anos 30, divergências e discussões começam a surgir com relação ao “método” ensinado por Lee Strasberg nos Estados Unidos, principalmente quanto ao aspecto “behaviourista” e o caráter de adestramento que tinham ali se transformado na “única verdade” do sistema de Stanislávski.

Em 1934, Stella Adler, uma das importantes atrizes do Group, encontra-se pessoalmente com Stanislávski na França para elucidar o

⁷ STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão – o desenvolvimento do método*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990, p. 63, 65.

Crop, 7, 2001

“sistema”. O próprio Stanislávski assim relata o encontro: “Chegou em Paris para falar comigo uma mulher completamente enlouquecida. Eu já a conhecia da América. Era uma atriz muito dotada. Tinha trabalhado no teatro, depois saiu e entrou na escola...para aprender o meu sistema. Não sei o que Boleslávski e Uspenskaia lhe ensinaram na escola, mas quando ela terminou o curso e voltou para o teatro... interpretava pior do que antes. Tomada de pavor, atirou-se contra mim... e gritou: “O senhor acabou comigo! E agora o senhor tem que me salvar! O que é que o senhor fez comigo?” Dizia que o meu método tinha se espalhado pela América e de repente, ela, uma atriz talentosa, tendo estudado segundo o meu sistema, perdera o seu talento. Tive que trabalhar com ela pelo menos para recuperar a reputação do meu sistema”.⁸

Ao voltar a Nova York, Stella Adler elucidou a seus colegas do Group Theatre questões fundamentais, cuja problemática ela própria esclarecera junto ao mestre. Por exemplo, à função da memória afetiva e da experiência pessoal do ator para a criação da personagem, aspecto por demais valorizado pelos atores americanos, Adler contrapõe a grande atenção dada por Stanislávski às circunstâncias propostas pelo próprio texto e a importância do “se mágico”, como elemento fundamental para o desenvolvimento da imaginação criadora do ator: “Stanislávski deixou muito claro para mim que um ator deve ter uma enorme imaginação, livre e não inibida pela autoconsciência. Compreendi que ele era um ator inflamado pela imaginação e por isso ensinou-me como era importante usá-la no palco. Então explicou-me em detalhes como era importante usar as circunstâncias.”⁹

⁸ VINOGRADSKAIA, N. *Jisni i tvortchestvo Stanislavskovo*. Moscou, 1976, Tomo 4. p. 367.

⁹ ADLER, S. *Técnica da Representação Teatral*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992, p. 140.

Também em 1934, o próprio Strasberg vai a Moscou e lá assiste a vários espetáculos do TAM e de outros teatros. Chega a se encontrar com Meyerhold, mas evita o encontro com Stanislávski, talvez por temer a suas críticas.

Em 1947, Elia Kazan funda com ex-atores do Group Theatre o Actor's Studio, cuja direção artística ficaria a cargo de Lee Strasberg a partir de 1951. O método americano se solidificava e se expandia cada vez mais, especialmente, através do desenvolvimento da indústria cinematográfica americana.

No Actor's Studio Lee Strasberg continua a enfatizar o processo psicanalítico e a sondagem do inconsciente no trabalho do ator. Segundo a estudiosa russa Tatiana Butrova a principal diferença entre o método americano e o sistema de Stanislávski baseia-se no fato de que “Stanislávski sublinhava a imaginação como o fundamento da interpretação do ator e assim, conseguia chegar à verdade emocional, enquanto Strasberg extraía a verdade emocional das profundezas do inconsciente do ator. Esta inclinação exercia, certamente, uma forte atração no cinema, onde o primeiro plano sublinha a intimidade de certas cenas.”¹⁰

Segundo Butrova, isso explica também porque muitos dos atores norte-americanos são extremamente talentosos no cinema, e nem sempre possuem a mesma destreza no palco. Certamente, isto se deve à formação do ator norte-americano segundo um método, baseado não apenas nas idéias de Stanislávski, mas também alimentado pelas teorias de Freud. Como chegou a declarar Iúri Liubímov, um dos mais significativos diretores do teatro russo contemporâneo, “o teatro americano

¹⁰ BUTROVA, T. *Lee Strasberg. Ópit portreta*. IN: Zapadnoe iskustvo XX vek, São Petersburgo, Nauka, 1997, p. 87.

Crop, 7, 2001

absorveu Stanislávski de uma forma estranha. Misturou Stanislávski e fez uma espécie de *coktail*: Lee Strasberg com Freud.”¹¹

Não se deve, portanto, perder de vista que o “sistema” de Stanislávski se guiava por preceitos teóricos derivados da experiência empírica. Na Europa e na América, como se viu, se converteram no “Método”, muitas vezes defendido e praticado com um extremismo que o elevou à categoria de verdadeiras “leis sagradas”, uma espécie de Bíblia da arte teatral, respeitada e aceita sem concessões.

É claro que nem Stanislávski e nem o Teatro de Arte de Moscou podem ser considerados os responsáveis por tal exagero e idolatria. Segundo o criador do “sistema”, essa “gramática da interpretação” não podia substituir a “verdade interior” e o talento. Seus preceitos básicos não eram princípios dogmáticos, mas, isto sim, resultado de contínuas experimentações. Nas diversas etapas de sua própria evolução, Stanislávski enfatizou este ou aquele elemento de sua teoria. Seria, afinal, um desvio de interpretação considerá-la como dogmas de um cânone. Não se pode esquecer que, como alerta Stanislávski, “o sistema não é um “livro de culinária”; quando se quer fazer algum prato, basta olhar o índice, abrir a página – e pronto. Não, o sistema é toda uma cultura, dentro da qual é preciso crescer e se educar durante anos e anos. É impossível decorar o sistema, ele deve ser assimilado e digerido de maneira que entre no sangue e na carne do artista. Deve se tornar sua Segunda natureza e nele confluir orgânico de uma vez por todas, fazendo-o renascer para o palco.”¹²

¹¹ LIUBÍMOV, I. *Portreti na stenakh i jivie traditsi*. In: *Stanislávski v meniaichemsia mire*. Moscou, Editora MKTS, 1994. p. 162.

¹² STANISLÁVSKI K. *Sobránie sotchinénii v 8 tomakh*, Moscou, 1954-1961, V.3, p. 309-310