

## **O romance moderno como matriz do trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski**

Henrique Buarque de Gusmão<sup>1</sup>

Os textos de Constantin Stanislavski, quase oitenta anos após a morte do artista russo, ainda ocupam um lugar de enorme importância na formação do ator contemporâneo. Muitas vezes considerados, com entusiasmo, a principal referência para o ator; outras tantas vezes, com a mesma intensidade, criticados por estarem associados a uma proposta teatral fortemente realista; estes textos dificilmente passam despercebidos por entre alunos e professores das escolas de teatro dos dias de hoje e são uma espécie de presença obrigatória em seus currículos.

Duas perspectivas são comumente privilegiadas ao se trabalhar com estes textos. Uma primeira, evidentemente, está ligada à reflexão prática sobre o trabalho do ator e a construção da personagem. Como é largamente sabido, Stanislavski escreve os seus livros tendo como principal intenção produzir um legado objetivo de seu longo trabalho de pesquisa sobre a arte do ator. Criando uma série de instrumentos e um vocabulário específico, o diretor busca debater os fundamentos da interpretação teatral, sempre tendo como horizonte a possibilidade de criar, através de um longo investimento, um potente estado criativo no ator. Esse estado o tornaria orgânico como a natureza, gerando uma desejada relação de credibilidade com o espectador e levando o ator a ser sincero em cena, o que seria importante para diferentes formatos e linguagens teatrais.

Uma segunda perspectiva estaria ligada à relação que os textos stanislavskianos teriam com uma determinada forma dramática e teatral. Muito se discute, nos ambientes teatrais, a relação entre Anton Tchekhov e Constantin Stanislavski. As peças escritas pelo primeiro, certamente, provocam muitas das questões ligadas ao trabalho de ator proposto pelo segundo. Nesse sentido, as questões propostas por Stanislavski também podem ser pensadas como problemas situados em um momento específico da história do teatro, dialogando com a

---

<sup>1</sup> Henrique Buarque de Gusmão é ator formando pela CAL em 2001. Desde 2002, trabalha na companhia Studio Stanislavski, dirigida por Celina Sodré, participando de diversos de seus espetáculos como dramaturgo, ator e diretor. É mestre em Teatro pela UNIRIO, onde desenvolveu uma dissertação sobre os textos de Constantin Stanislavski, e doutor em História Social pela UFRJ, tendo escrito uma tese sobre o teatro de Nelson Rodrigues. É professor adjunto do Instituto de História da UFRJ e membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS/UFRJ), onde realiza pesquisas que articulam História e Teatro, assim como orienta graduando e pós-graduandos que atuam nessa área.

dinâmica cênica de seu tempo e com as propostas dramatúrgicas que ganhavam força naquele momento.

Estas duas perspectivas podem levar à discussão em torno de um possível caráter datado, por um lado, ou, por outro, de um caráter a-histórico das proposições stanislavskianas, o que me parece estéril. Até mesmo porque categorias como “datado” e “universal” já foram há muito problematizadas e, hoje, portam um certo tom de ingenuidade intelectual. Dessa forma, considero que, nesse momento, mais útil é ampliar a discussão em torno desse material tão relevante para o campo teatral. Se uma abordagem mais técnica dos textos de Stanislavski e outra abordagem propriamente histórica já se tornaram clássicas dentro dos estudos teatrais, outras tantas ainda podem ser privilegiadas, colaborando tanto com pesquisas mais evidentemente teóricas, como com a própria formação dos atores. Proponho, neste texto, um campo de investigação que, a meu ver, ainda pode ser muito mais explorado e sobre o qual pretendo me debruçar numa pesquisa que venho, atualmente, estruturando: trata-se da relação entre o trabalho de ator concebido e debatido pelos textos stanislavskianos e o romance moderno. Como acabei de afirmar, apresento, através desse texto, questões gerais que irão dar início a uma pesquisa, o que faz com que tenha muito mais perguntas a apresentar e compartilhar do que conclusões.

Certamente, quando Stanislavski discute a noção de “construção da personagem” em seus livros – uma noção de primeira relevância nestes –, ele está imbuído de uma determinada concepção de personagem. É evidente que, ao longo da história do teatro, esta concepção passou por muitas alterações. Um dos grandes desafios que os artistas se colocam, desde a Antiguidade e em diferentes modalidades e escolas artísticas, seria o de bem representar a figura humana. Na dramaturgia, por exemplo, temos esse desafio sendo claramente enfrentado por Shakespeare, que cria uma série de mecanismos literários e teatrais para fazer com que seus personagens representassem, da forma mais complexa possível, a subjetividade humana. Através das falas destes, os leitores e espectadores acabam tendo a sensação de estar em contato com um ser humano real, alguém conhecido, crível, possível, quase material. O modelo shakespeariano de representação da subjetividade, certamente, é uma referência forte para Stanislavski, assim como para uma série de outros artistas que marcam uma virada fundamental na história da construção da personagem de ficção no Ocidente: os romancistas modernos.

Desde fins do século XVIII, os romances produzidos no Ocidente passam por uma significativa transformação e tornam-se numa espécie de laboratório do comportamento dos homens e do funcionamento das sociedades. Não é por acaso que, no século XIX, o gênero irá

gerar uma série de obras-primas que, até hoje, são fundamentais para diferentes artistas de diversas áreas. Apropriando-se de referências as mais diversas (a tragédia antiga, a poesia, a epopeia, os relatos históricos, os textos shakespearianos etc.), escritores como Balzac, Flaubert, Zola, Poe, Melville, Dickens, Eça de Queiroz, Machado de Assis, dentre tantos outros, irão buscar, através de uma grande transformação das formas narrativas, construir as mais diferentes personagens e os ambientes que as cercam. Diversos modelos literários originais são criados e circulam pela América, pela Europa e, o que devemos considerar com especial atenção, pela Rússia. Esses escritores colocam em questão o ato de narrar, a perspectiva da narração, a identidade de suas personagens, as maneiras deles se relacionarem com seus pares, construindo, assim, formas que dão diferentes sentidos ao mundo.

Os múltiplos modos de construção da personagem no romance moderno dialogam, evidentemente, com inovações constatadas no âmbito da produção dramatúrgica – até mesmo porque uma série de romancistas do século XIX celebram-se, também, como homens de teatro. Dessa maneira, podemos pensar numa dinâmica circulação entre romances, textos dramáticos, formas de encenação e protocolos de atuação (esse último item ainda muito pouco estudado a partir dessa lógica da circulação). Certamente, esses diferentes tipos de obras estão, a partir do século XIX, em estreito diálogo e não devem ser pensados como mundos separados.

Por mais que não tenha tido, até hoje, acesso a um acervo como a biblioteca pessoal de Constantin Stanislavski – o que seria extremamente rico e poderia esclarecer uma série de questões acerca dessas formas de circulação –, é possível afirmar, pelos próprios livros escritos pelo artista, que ele era um leitor assíduo de romances europeus e russos e que suas leituras deixam marcas nas concepções cênicas e relativas ao trabalho de ator por ele propostas. No caso dos escritores russos, estes dialogam de maneira ainda mais próxima com os envolvidos no trabalho do Teatro de Arte de Moscou, tendo seus romances sido debatidos diretamente por esses artistas e, alguns deles, até adaptados para o palco.

O ambiente literário russo é marcado por fortes inquietações e pela sua relação particular com a tradição do romance europeu. Se, por um lado, escritores como Gogol, Turgueniev, Tolstoi e Dostoievski estão em constante diálogo com obras produzidas por romancistas franceses, alemães, ingleses, eles também buscam construir uma marca específica para a literatura russa. Essa marca seria dada pela radicalidade de uma série de mecanismos já tornados clássicos pelo ambiente literário europeu, dentre eles, as formas de construção das personagens. George Steiner, autor de *Tolstoi ou Dostoievski*, debruça-se sobre estes dois romancistas russos e percebe diferentes propostas radicais em suas obras. Por um lado,

Tolstoi levaria adiante uma busca obsessiva pela descrição de todos os movimentos e ações que geram determinada configuração social onde seus personagens agem e convivem. Em *Guerra e paz*, por exemplo, a compreensão do resultado de uma batalha só seria possível caso fossem descritas todas as ações de todos os soldados nela envolvidos. Dessa forma, seus textos estão ligados a uma tradição de descrição homérica, total, clara, límpida, que consegue abarcar a maior quantidade possível de detalhes e, assim, dar um sentido àquela experiência. Steiner faz uso, claramente, da análise literária realizada por Erich Auerbach no primeiro capítulo de seu clássico estudo *Mimesis*, quando o crítico contrapõe um modelo clássico de representação – nos moldes a partir dos quais Tolstoi trabalharia – a um outro modelo bíblico, muito mais obscuro e enigmático. Dostoiévski, por sua vez, é analisado por Steiner a partir desse modelo judaico-cristão proposto por Auerbach, onde os personagens apresentam muito menos limpidez e mais profundidade obscura, revelando-se contraditórios e caóticos em seu mundo interior. Essa complexidade da interioridade das personagens seria uma das marcas da radicalização do processo criativo dostoiévskiano.

Stanislavski, como venho afirmando aqui, está em contato tanto com o romance europeu como com as propostas radicais de Tolstoi e Dostoiévski, para ficar apenas nos dois exemplos mais evidentes da literatura russa. Ao propor uma série de procedimentos a seus atores para que eles vivenciassem as personagens, podemos supor que o diretor operacionalizava determinados modelos que, se não tinham origem evidente no romance moderno, ao menos dialogavam com ele. Os modelos tolstoiano e dostoiévskiano (expostos de forma muito rápida aqui) já podem ser identificados como geradores de determinado tipo de questão para o trabalho do ator. De certa forma, podemos afirmar que Stanislavski está operando, a todo momento, com um equilíbrio entre a construção de um mundo límpido, em que o ator percebe o sentido de todos os movimentos à sua volta, construindo relações objetivas com tudo e todos que o cercam, por um lado e, por outro, com as contradições subjetivas de sua vontade, com a complexidade de seu mundo interior e subterrâneo (para utilizar a metáfora cara a Dostoiévski – do homem do subsolo – que, sem dúvida, gera inquietações as mais diversas em Stanislavski). Fica proposta, então, uma agenda de investigação do funcionamento, em detalhe, desses dois modelos literários e das possibilidades de apropriação destes para o trabalho do ator, tal como realizada por Stanislavski.

Outros tantos mecanismos podem ser analisados a partir dessa relação entre romance e trabalho de ator. O procedimento de criação de monólogos interiores – tão recorrente nos textos stanislavskianos –, por exemplo, pode nos remeter à forma como muitos romancistas

construíam suas personagens. Os desejos ocultos da personagem, suas intenções mais secretas, sua maneira de apreender o mundo, todos esses elementos que os romancistas trabalhavam em suas narrações ou na descrição de pensamentos das personagens parecem ser uma matriz para aquilo que Stanislavski propunha que seus atores construíssem como uma fala interior. A associação entre o trabalho do ator e o do romancista, nesse caso, fica evidente. Caberia ao ator a construção da personagem para além das suas falas, abarcando aquela experiência vivida com a complexidade desejada pelos romancistas.

Outro exemplo que merece ser melhor observado diz respeito à descrição do comportamento físico das personagens. Ao longo do século XIX, a forma como os romancistas descreveram as características e o comportamento físico das suas personagens variou muito. Alguns realizaram uma minuciosa caracterização do corpo da personagem, detendo-se longamente em alguns de seus detalhes particulares. Outros escritores foram mais rápidos ao tratar desses aspectos e se detiveram mais lentamente em algumas de suas ações físicas. Esse tipo de descrição, certamente, foi lida com atenção por Stanislavski, que, ao longo de sua trajetória artística, deu cada vez maior atenção às ações das personagens, acreditando haver aí uma chave para a possibilidade de um trabalho de ator mais consistente. No final de sua vida, a preocupação com as ações físicas e com a qualidade destas era um elemento primordial do seu trabalho de pesquisa com os atores, preocupação esta que também pode ser pensada em diálogo com alguns romances que o marcaram. Ao buscar um efeito de real mais potente, muitos escritores ocupavam-se das formas de comportamento das personagens em momentos mais tensos, mais decisivos da trama, fazendo com que o leitor pudesse visualizar aquela situação e acreditar mais nela. Certamente, esse tipo de descrição variou muito de autor para autor e é o caso de se entender melhor como ele funcionou em algumas obras e que modelos foram mais marcantes para Stanislavski.

No caso de Dostoievski, podemos supor que o poder de sugestão de seus textos sobre o encenador foi especialmente forte. Tanto em alguns de seus romances como em outros tipos de textos, ele apresenta uma visão muito particular do que seria, em sua perspectiva, o realismo. Ao invés de trata-lo como um projeto artístico que visava fazer com que arte e realidade se confundissem, ele entende que o realismo seria um movimento que buscava trazer para as obras de arte um aspecto da realidade pouco visível e surpreendente. A realidade, para ele, seria plena de acontecimentos, motivações e aspectos pouco observados que, caso estivessem em foco, gerariam um enorme espanto nas pessoas. Dessa maneira, sua proposta realista parece muito mais próxima de situações inverossímeis, porém reais, do que de uma verossimilhança mais banal. Quando tensionada com o trabalho de Stanislavski, essa

discussão pode ser bastante fértil, até mesmo para que se torne mais complexo o debate em torno do seu projeto de um teatro realista. Ao elencar alguns termos que seriam inimigos de seu trabalho, o encenador destaca o clichê, que pode ser entendido, dentre tantas acepções possíveis, como uma cópia esquemática da realidade. Sendo assim, a fuga das formas prontas e do convencionalismo mais evidente – objetivos estes sempre presentes nos textos stanislavskianos – pode estar em diálogo com esta busca de um realismo que fosse menos mimético de aspectos mais óbvios e mais original na apreensão do real, mais surpreendente, seguindo um modelo dostoiévskiano.

Elementos ainda mais específicos da reconstrução da realidade pelo romance podem ser articulados às propostas de trabalho de ator em questão. Por exemplo, a configuração do tempo. Romancistas tem no arranjo do tempo de sua narração um elemento extremamente importante para conduzir o leitor pela trama construída. Acelerações e retardamentos no tempo são ferramentas úteis para os efeitos estéticos buscados por um romance. No caso do trabalho do ator, este também é um aspecto fundamental a ser operacionalizado na construção da sua personagem e algumas relações podem ser aí estabelecidas, especialmente quando observamos os muitos trechos em que Stanislavski discute a noção de “tempo-ritmo”.

Também é possível pensarmos, dentro da relação que venho estabelecendo, como algumas categorias mais amplas podem tensionar o trabalho do romancista e o do ator. Os textos de Stanislavski apresentam abundantemente termos como crença, naturalidade, organicidade, pessoalidade. Eles, de alguma forma, também estão no campo de preocupações dos romancistas modernos, sempre atentos ao tipo de efeito de sua obra e recepção do leitor. Poderíamos pensar, então, nas possibilidades de aproximação entre a busca do romancista pela credibilidade do leitor e a busca do ator pela credibilidade de seu espectador. Que mecanismos seriam operacionalizados pelos escritores em busca desta crença? Como eles se aproximam e ganham aspectos particulares quando transpostos para o trabalho do ator nos moldes propostos por Stanislavski? De que maneira a tensão entre convenção e originalidade – uma das oposições mais importantes no que diz respeito à arte moderna – se apresentou na construção das personagens literárias e das personagens vividas pelos atores? A noção de natureza – também tão forte para os romancistas – é operacionalizada de que maneira nos dois casos aqui em questão?

Como se evidencia, diversas são as interrogações e inquietações que surgem quando aproximamos o romance moderno do trabalho de ator stanislavskiano. Com isso, é importante frisar, não se quer apenas encontrar as semelhanças e proximidades entre os dois tipos de trabalho. Uma pesquisa sobre esses dois universos também deve levar em conta as

particularidades de cada um deles. Stanislavski, a todo o momento, quer encontrar aquilo que singulariza a arte do ator e dá um sentido próprio. Por isso sua constante preocupação com a questão da encarnação e da vida física da personagem – algo que só pode ser realizado objetivamente pelo ator. É o caso, então, de se pensar como os diversos mecanismos de construção da personagem oriundos das letras precisam passar por uma série de ajustes e reconfigurações para ganhar sentido no trabalho do ator.

Proponho uma última questão que também pode provocar o interesse daqueles interessados na obra de Constantin Stanislavski em sua relação com outras formas artísticas. Trata-se das transformações que se verificam no romance ao longo do século XX. Certamente, a forma que Virginia Woolf, Marcel Proust e James Joyce, por exemplo, dão a seus textos é bastante distinta daquelas que modelavam a maior parte das obras do século XIX. As formas de representação da subjetividade passam por significativas reconfigurações, o que também leva a novas reflexões sobre o trabalho do ator. A meu ver, uma armadilha intelectual é montada quando observamos essa produção mais contemporânea: dá-se um valor absoluto às novas formas literárias, considerando-se ultrapassadas as produções anteriores a elas, e, por associação, consideram-se as propostas stanislavskianas como antigas e superadas. Certamente, percebo essa associação como uma espécie de armadilha não por uma empatia pessoal com os textos de Stanislavski, mas por ela pressupor uma adesão rápida demais a perspectivas evolutivas e teleológicas. Considerar que o romance contemporâneo torna as obras do século XIX ultrapassadas seria, no mínimo, uma simplificação em que ficam deixadas de lado todas as relações de dependência que se observam entre os romances de períodos distintos. Colocar, por exemplo, Flaubert num ponto da evolução da literatura inferior ao ponto ocupado por Joyce significa não analisar seus textos de maneira complexa e detalhada, abrindo espaço para uma hierarquização geral e pouco precisa das obras. Muito mais dinâmico pode ser perceber como a obra de Flaubert se relaciona com a de Dostoievski, de Proust, com as proposições stanislavskianas e tantas outras que vieram após essas. Essa dinâmica, certamente, pode nos surpreender, fazendo com que possamos observar inesperadas adequações de Stanislavski à forma do romance contemporâneo e a novos formatos cênicos, tão incentivados por ele no Teatro de Arte de Moscou.

Ao longo desse texto, busquei apresentar alguns indícios, inquietações e questões que, a meu ver, merecem ser analisadas mais de perto tanto de uma perspectiva teórica como no trabalho de pesquisa da arte do ator. Os textos de Constantin Stanislavski ganharam um lugar muito específico dentro do campo teatral e dos espaços de formação de ator, fazendo com que sua abordagem seja, muitas vezes, extremamente técnica e destinada a uma aplicação prática

mais imediata. O Teatro de Arte de Moscou foi criado e dirigido por Stanislavski ao longo de um período muito singular da história da cultura russa, quando a produção literária, por exemplo, passava por um momento de ebulição. Levar em conta esse ambiente e essas questões pode ser muito rico não apenas para uma compreensão histórica mais precisa da trajetória de Stanislavski, mas também para dar mais sentido e força às suas proposições de trabalho de ator. Creio que os textos de Stanislavski podem ser inseridos numa determinada tradição artística – ou tradições –, fazendo com que eles possam ser entendidos como resultado de um estreito diálogo com diversas obras produzidas no Ocidente e na Rússia. Essa inserção e esse diálogo, certamente, podem dar uma vitalidade ainda maior a um material que, quanto mais estudado, parece ser mais potente e relevante para o teatro contemporâneo.

### Bibliografia

(incluo, aqui, obras teóricas básicas de referência para a discussão que realizei e romances que podem contribuir com as questões tratadas)

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madri: Publicaciones de la Asociacion de Directores de Escena de Espana, 1994.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Porto Alegre: Globo, 1954.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 1989.

DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. São Paulo: Penguin, 2012.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *O idiota*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os demônios*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

\_\_\_\_\_. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os irmãos Karamázov*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

- FLAUBERT, *Madame Bovary*. São Paulo: Penguin, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A educação sentimental*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.
- GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER, Catherine. *A prática do novo historicismo*. Bauru: Edusc, 2005.
- GUSMÃO, Henrique Buarque de. *Fronteiras do sujeito, fronteiras do corpo, fronteiras do teatro: subjetividade e uso do corpo no trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- \_\_\_\_\_. O sentido do teatro: contribuições para uma história cultural de programas teatrais contemporâneos. *Topoi*. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 209-222, jan./jun. 2014. Disponível em: <[www.revistatopoi.org](http://www.revistatopoi.org)>.
- JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo: Penguin, 2012.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Porto Alegre: Globo, 2006.
- QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Os maias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. São Paulo: Anhembi, 1956.
- \_\_\_\_\_. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. El trabajo sobre sí mismo en el proceso de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- STEINER, Georges. *Tolstoi ou Dostoievski*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOLSTOI, Leon. *Anna Karienina*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Guerra e paz*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in rehearsal*. Nova Iorque: Routledge, 1998.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.