

“O TRABALHO DO ATOR SOBRE SI MESMO” PROPOSTO POR CONSTANTIN STANISLAVSKI A PARTIR DO MODELO NARRATIVO DO ROMANCE RUSSO

AN ACTOR'S WORK ON HIMSELF PROPOSED BY CONSTANTIN STANISLAVSKI CONSIDERING THE NARRATIVE MODEL OF THE RUSSIAN NOVEL

Henrique Buarque de Gusmão
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Correspondência:

Rua Barão do Flamengo, 35/1202, Flamengo
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil. CEP: 22220-080
E-mail: henrique_gusmao@yahoo.com.br

Resumo

Neste artigo, proponho que diferentes mecanismos narrativos de construção do personagem operacionalizados nos romances russos – com destaque para aqueles escritos por Liev Tolstói – funcionam como matrizes do trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski. Assim, é discutido o papel que o romance teve nas reformulações da atuação cênica levadas adiante pelo diretor russo e propõe-se o caráter narrativo da noção de “trabalho de ator sobre si mesmo”, noção esta tão determinante nos textos de Stanislavski.

Palavras-chave: Constantin Stanislavski; Liev Tolstói; personagem.

Abstract

In this article, I propose that different narrative mechanisms of character's creation operationalized in Russian novels - especially those written by Leo Tolstoy - act as arrays of the acting work proposed by Constantin Stanislavski. Thus, the text discusses the role that novel had on reformulations of scenic action put forward by the Russian director and proposes the narrative character of the notion of "actor's work on himself," a notion so crucial in Stanislavski texts.

Keywords: Constantin Stanislavski; Leo Tolstoy; character.

A fusão do ator com seu papel

Quando, em 1898, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko e Constantin Stanislavski fundaram o Teatro de Arte de Moscou, eles estavam imbuídos de um amplo programa de renovação das práticas teatrais de seu tempo. Buscavam criar uma rotina profissional de ensaios, de forma a valorizar o constante treinamento dos atores e a eliminação do “estrelismo” por entre seus integrantes. A emergência da figura do encenador ainda apresentava-se como uma novidade e seria explorada com radicalidade nos palcos do Teatro de Arte, conferindo unidade artística à cena. Além disso, estritos princípios éticos deveriam guiar as atividades dos atores, da equipe técnica e até mesmo dos espectadores, que passariam a seguir um modelo de comportamento muito distinto do habitualmente visto nos teatros russos. Como Dantchenko constata, numa carta escrita a Anton Tchekhov em 1898, o Teatro de Arte de Moscou realizava uma “batalha contra a rotina teatral, o clichê e as índoles instituídas”.¹

Algumas referências estrangeiras haviam marcado os criadores do Teatro, como os espetáculos montados pelos Meininger e pelo *Théâtre Libre*, de André Antoine, fundado em 1887, em Paris. Nesses dois casos, novas concepções de trabalho de ator apresentavam-se como elementos determinantes na renovação da cena. Antoine questionava o valor do trabalho de “gerações de atores formados dentro de uma certa retórica do palco, quer dizer, dentro de uma prática estratificada pelo respeito a uma tradição”² e buscava um tipo de atuação mais espontânea, radicalizando mecanismos de produção de verossimilhança. Certamente, estas propostas de mudança inquietaram os fundadores do Teatro de Arte, especialmente Stanislavski, que irá produzir toda uma obra centrada na busca por um novo tipo de atuação cênica.

Stanislavski considerava que o principal objetivo dos atores era a “criação de uma pessoa realmente viva”,³ como relata Vasily Toporkov, ator que trabalhou com ele nos últimos anos de sua vida. Dessa forma, uma performance ideal seria marcada pelo frescor e pela vitalidade, fazendo com que o espectador acreditasse estar diante de uma pessoa que, naquele momento presente, vivia, efetivamente, todas as situações propostas pela peça. Segundo Robert Abirached, “Antoine e Stanislavski convidam o ator a ser o personagem, inteiramente, e a se apropriar de sua vida ao vestir

¹ DANTCHENKO *apud* TAKEDA, Cristiane. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003, p. 56.

² ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 25.

³ TOPORKOV, Vasily. *Stanislavski in rehearsal*. Nova Iorque: Routledge, 1998, p. 218. Todos os trechos citados de livros publicados em língua estrangeira foram livremente traduzidos pelo autor do artigo.

suas roupas”.⁴ Cria-se, então, uma relação específica entre ator e personagem, que exigiria novas formas de trabalho.

Em um de seus livros, Stanislavski se pergunta: “Será possível tomar por empréstimo os sentimentos ou as sensações, o corpo e a alma de uma outra pessoa, e usá-los como usaríamos os nossos?”.⁵ A resposta que dá a esta pergunta é “não”. Dessa maneira, não sendo cogitada uma transformação mágica do ator num outro, ele, para conseguir dar vida ao personagem e ser crível, deveria começar o trabalho “de si mesmo, das suas qualidades naturais”.⁶ Surge, aí, a exigência de um trabalho do ator sobre si mesmo, sobre seus mecanismos de funcionamento subjetivo, para que produzisse personagens vivos e espontâneos diante do espectador. A ruptura com os tradicionais modelos de atuação codificados e esquemáticos levava o diretor russo a buscar os “pontos em que o ator se funde com o seu papel”.⁷ Segundo ele,

o ator jamais deve esquecer que, principalmente nas cenas dramáticas, ele deve sempre viver em sua própria pessoa, e não tomar seu papel como ponto de partida, senão na medida em que irá encontrar nele as circunstâncias determinadas dentro das quais deve ser representado.⁸

Stanislavski entendia, então, que “o ator, estudando o seu papel, deve estudar-se a si mesmo”.⁹ Ele deveria se colocar no lugar das situações propostas pelo texto, perceber de que forma suas próprias reações e percepções poderiam ser utilizadas para a construção do personagem, realizando um longo percurso que partiria de suas próprias experiências para chegar à performance. Nessa perspectiva, o espectador, diante de um bom trabalho de ator, não saberia “com precisão aonde acaba você [o ator] e onde começa o personagem”.¹⁰

Mas de que forma este trabalho teria sido realizado? A partir de que referências ele teria sido desenvolvido por Stanislavski e seus atores? Antes de entrar nessa questão, será necessário debater a relação entre as propostas do Teatro de Arte e a produção literária russa do século XIX e início do XX.

⁴ ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madri: Publicaciones de la Asociacion de Directores de Escena de Espana, 1994, p. 160.

⁵ STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 71.

⁶ TOPORKOV, Vasily. *Stanislavski in rehearsal*, *Op. cit.*, p. 98.

⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*, *Op. cit.*, p. 270.

⁸ *Ibidem*, p. 239-40.

⁹ STANISLAVSKI, C. *Minha vida na arte*. São Paulo: Anhembi, 1956, p. 178.

¹⁰ KNÉBEL, M. *El último Stanislavsky*. Análisis activo de la obra y el papel. Madri: Fundamentos, 1996, p. 131.

O Teatro de Arte de Moscou no ambiente literário russo

As renovações da cena e do trabalho de ator levadas adiante pelo Teatro de Arte de Moscou, certamente, encontravam alguns canais de diálogo com o efervescente ambiente da produção literária russa. Em suas memórias, Nemirovitch-Dantchenko afirma que: “É possível verificar, inequivocamente, que essa qualidade orgânica do coletivo do Teatro de Arte refletia a paixão da famosa literatura russa do século XIX”,¹¹ reforçando o vínculo do Teatro com a produção literária em sua volta. Diversas outras referências e debates em torno de obras e autores são encontradas nas autobiografias dos artistas ligados ao Teatro de Arte, nas cartas trocadas por estes, nas reflexões sobre a arte do ator etc. Seguramente, entre tantas citações e discussões, aquelas ligadas à produção dramaturgica são as mais numerosas. E, dentro deste universo, o nome de Anton Tchekhov ganha um significativo destaque.

Já é bastante conhecida a relação entre os textos tchekhovianos e as propostas cênicas do Teatro de Arte de Moscou. No seu estudo sobre o drama moderno, Peter Szondi entende que dramaturgos do início do século XX, como Tchekhov e Ibsen, complexificaram a caracterização do drama como “forma poética do fato presente e intersubjetivo”,¹² onde o diálogo seria a peça fundamental para o desenvolvimento do enredo e do acontecimento cênico. Nos textos de Tchekhov, o presente seria marcado pela sombra de um passado que impediria os personagens de agir, as subjetividades não conseguiriam entrar em contato (vivenciando uma espécie de conversa de surdos) e os diálogos tampouco obteriam sucesso ao criar esta comunicação objetiva entre os personagens. Logo, novos elementos precisariam ser mobilizados para a montagem destas peças, dando um novo formato para o fenômeno cênico, distinto daquele dramático tradicional. Essa reelaboração provocada pela literatura tchekhoviana é longamente debatida pelos artistas do Teatro de Arte. Stanislavski, em sua autobiografia, reconhece que o encanto das peças de Tchekhov “não reside nos diálogos, mas no que neles fica subentendido, nos olhares trocados pelos artistas, nos silêncios, na irradiação da vida interior das personagens”.¹³ A noção de “vida interior”, tão determinante para suas propostas de trabalho de ator, teria nesta dramaturgia um convite para seu pleno desenvolvimento.

Além de Tchekhov, outros tantos dramaturgos são debatidos nesses materiais produzidos pelos artistas do Teatro de Arte de Moscou: Gogol, Gorki, Maeterlink, Shakespeare etc. A relação entre os textos e suas encenações, em geral, guiam a reflexão. Outras formas literárias, com menos evidência, também podem ser identificadas nesses materiais. Certamente, o romance russo não ficaria ausente desse debate. Liev Tolstoi é o romancista mais discutido por esses artistas. Capítulos sobre o

¹¹ NEMIROVITCH-DANTCHENKO, V. *My life in the russian theatre*. Nova York: Theater Arts Book, 1968, p.346-7.

¹² SZONDI, P. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 91.

¹³ STANISLAVSKI, C. *Minha vida na arte*, *Op. cit.*, p. 129.

escritor são encontrados nos livros de memória de Stanislavski (que relata seu encontro com ele como um momento comovente) e de Nemirovitch-Dantchenko (que trata dos “elementos tolstoianos no Teatro de Arte”). Em ambos os textos, o romancista é apresentado como um modelo de artista, criador de uma concepção do fenômeno estético que seria compartilhada pelos membros do Teatro.

No artigo *Tolstoy, Stanislavski, and the art of acting*, R. Hughes¹⁴ chama a atenção para a importância que a teoria da arte tolstoiana (expressa com evidência em *O que é arte?*, publicado em 1896, dois anos antes da fundação do Teatro de Arte de Moscou) teve sobre o Teatro de Arte. A função do artista, a relação com o público, a capacidade de transmissão de sentimentos, os princípios éticos envolvidos na produção estética teriam sido todos eles elementos apropriados pelos artistas diretamente das reflexões do romancista. Não por acaso, Dantchenko entende que “o espírito da casa do Rostov, Karenins, Volkonskys, Stcherbatskys e Oblonskys parecia ter penetrado aqui”.¹⁵

Essa entrada de um “espírito” dos personagens e ambientes dos romances tolstoianos no Teatro de Arte de Moscou, entretanto, pode ser pensada de outras formas. Para além de problemas gerais ligados à representação da figura do artista e à função da arte, os romances russos, certamente, levaram para o Teatro diversos mecanismos de representação da subjetividade. Técnicas romanescas de construção do personagem, podemos supor, marcaram Stanislavski em suas discussões e proposições sobre o trabalho dos atores. Por mais que essa relação entre construção do personagem pelo romancista e pelos atores não esteja diretamente em debate nos livros de memórias e cartas, ela pode ser identificada quando se analisam de perto os romances e os textos que discutem técnicas de trabalho de ator. Dessa forma, as experimentações dos romancistas russos no sentido de construir uma precisa representação da ação e do caráter de seus diversos personagens não devem ser negligenciadas na reflexão sobre a noção de “trabalho do ator sobre si mesmo”.

O ator stanislavskiano e o narrador dos romances de Liev Tolstói

Num trecho de um de seus tantos textos dedicados à reflexão sobre a arte da atuação teatral, Stanislavski apresenta o tipo de trabalho que seus atores deveriam realizar com o texto dramático a ser encenado.

Isto é o que fazemos com o trabalho do dramaturgo: damos vida àquilo que está entre as linhas, colocamos nossos próprios pensamentos no que o autor escreveu, e estabelecemos nossa própria relação com os outros personagens da obra e com as condições em

¹⁴ Cf. HUGHES, R. Tolstoy, Stanislavski, and the art of acting. *The journal of aesthetics and art criticism*, v. 51, n. 1, p. 39-48, 1993.

¹⁵ NEMIROVITCH-DANTCHENKO, V. *My life in the russian theatre*, *Op. cit.*, p. 347.

que vivem; infiltramos em nós mesmos todos os materiais que recebemos do autor e do diretor, trabalhamos sobre eles e completamos com nossa própria imaginação. E este material chega a ser parte de nós, espiritual e até fisicamente; nossas emoções são sinceras e como resultado final alcançamos uma atividade real, autêntica e produtiva, intimamente ligada à trama secreta da obra; criamos imagens vivas e típicas com as paixões e os sentimentos do personagem encarnado.¹⁶

Robert Abirached, dialogando com essas questões, afirma que o ator stanislavskiano operava com uma “definição de realidade que a faz parecer-se com um *iceberg*, cuja superfície visível seria o indício de uma massa infinitamente mais importante”.¹⁷ Dessa forma, o trabalho do ator seria o de criar toda a profundidade de uma realidade subjetiva muitas vezes apenas sugerida no texto ou na situação proposta. E essa construção de uma vida interior mais profunda, como fica claro no primeiro trecho citado, seria realizada com o uso de elementos subjetivos do próprio ator, fazendo com que ele pudesse vivenciar plenamente, em sua primeira pessoa, o personagem.

Voltamos, então, à pergunta com a qual encerrei a primeira parte deste texto: de que forma esse trabalho pode ser realizado? A partir de que referências a construção dessa vivência pode ser entendida? Uma possibilidade de resposta a esta pergunta pode ser dada observando-se os mecanismos literários de construção do personagem no romance. Ou seja, o trabalho sobre o “si mesmo” do ator poderia ser orientado por uma lógica narrativa encontrada, por exemplo, nos romances de Liev Tolstói.

Essa hipótese deve ser enfrentada com um maior nível de detalhamento. Tolstói produz uma obra especialmente relevante para essa discussão, uma vez que sua narrativa busca construir um complexo mundo de relações entre seus personagens a partir da “iluminação” do maior número de detalhes constituintes desta realidade. Segundo George Steiner, em seu livro *Tolstói ou Dostoievski*, “nada é concebido nos romances que não seja concebido aos olhos de Tolstói”,¹⁸ o que reforça a análise que caracteriza suas obras como épicas, sendo fortemente marcadas pelo estilo de Homero. Seguindo uma perspectiva geral do romance moderno, a obra de Tolstói afasta-se da temática mítica e sobrenatural e reclama “para si aquilo que podemos chamar de reino deste mundo – o vasto reino da psicologia humana percebido através da razão e do comportamento humano em um contexto social”.¹⁹ O comportamento dos personagens será relatado, então, a partir de um olhar microscópico, que consegue desvendar seus aspectos interiores mais obscuros. Certamente, essa narrativa irá

¹⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. El trabajo sobre sí mismo en el proceso de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1994, p. 93.

¹⁷ ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*, *Op. cit.*, p. 215. Tradução do autor.

¹⁸ STEINER, George. *Tolstói ou Dostoievski*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 203.

¹⁹ *Ibidem*, p. 20.

desenvolver mecanismos e recursos que podem ter sido incorporados por Constantin Stanislavski na sua busca por uma interpretação teatral plena de vida. Para elaborar esta hipótese, recorro à primeira parte do romance *Anna Kariênina*.

A particularidade da vida interior

Uma das marcas da narrativa romanesca de Liev Tolstói é a constante interrupção das falas de seus personagens para a apresentação de diferentes tipos de informações sobre o próprio personagem ou sobre algo que se dá em sua volta. Por exemplo, no meio das falas em que Liévin pede Kitty em casamento, o narrador tolstoiano apresenta a seguinte interrupção: “respondeu Liévin, surpreendendo-se com sua coragem e com seu desembaraço em presença de Kitty”.²⁰ Quando Anna Kariênina conversa com a cunhada sobre a crise em seu casamento, a seguinte interjeição é observada: “respondeu Anna, fitando o rosto de Dolly e tentando compreender se houvera ou não uma reconciliação”.²¹ Em outro momento, num diálogo entre Oblónski e Liévin, encontramos este fragmento: “perguntou Oblónski, sorrindo alegremente e retirando um cigarro do bolso. Esperava de Liévin alguma extravagância”.²² Nos três casos, as indicações do narrador revelam aspectos da interioridade do personagem que fala. No primeiro caso, Liévin experimenta surpresa com a própria coragem e desembaraço diante de uma situação constrangedora. No segundo, é revelada a intenção de Anna descobrir mais detalhes sobre a crise conjugal da cunhada através de seu olhar e falas. Finalmente, a terceira intervenção revela uma expectativa do falante em relação à reação do interlocutor diante de sua fala. Eis alguns procedimentos absolutamente recorrentes na obra de Tolstói, que tenta encontrar, por entre as falas dos personagens, as mais diversas intenções, desejos, surpresas, hesitações etc.

Nessa tensão entre fala e interioridade do personagem já é possível observar uma relação do trabalho do ator stanislavskiano com a narrativa tolstoiana. A noção de “subtexto”, tão presente nos livros de Stanislavski, buscaria fazer com que o ator construísse esses dados que dão sentido e estão em diálogo com suas falas. Eis uma definição de subtexto elaborada pelo diretor:

É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida (...) com circunstâncias dadas, com toda sorte

²⁰ TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 43.

²¹ *Ibidem*, p. 85.

²² *Ibidem*, p. 35.

de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça.²³

Assim, para Stanislavski, o subtexto seria o responsável pela identidade de uma encenação e pela especificidade do teatro diante da literatura dramática. “Quando são faladas, as palavras vêm do autor, o subtexto vem do ator. Se assim não fosse, o público não teria o trabalho de vir ao teatro, ficaria em casa, lendo a peça impressa”.²⁴ O texto dramático, então, é entendido como um ponto de partida para uma construção artística mais complexa que precisaria se apresentar repleta de nuances, intenções, tensões não ditas, tais como aquelas narradas pelos romancistas modernos.

Para essa construção dos atores, os romances tolstoianos ofereceriam inúmeras possibilidades. Capítulos inteiros são construídos exclusivamente para entender o conflito interior de alguns personagens, como o capítulo XIII de *Anna Kariênina*, quando a personagem Kitty vive todos os impasses de uma jovem que irá recusar um pedido de casamento. De outro modo, silêncios de poucos segundos entre alguns personagens geram longos parágrafos em que se analisam as tensões não ditas estabelecidas, revelando-se pensamentos e pequenas ações. Outras tantas vezes, essa mesma atenção dada à minúcia das formas de comportamento é utilizada para entender o jogo de reações e percepções entre os personagens. Um exemplo pode ser observado numa cena de Oblónski com sua filha. Ele vivia uma grave crise conjugal e tentava esconder a situação da menina, ao mesmo tempo em que queria extrair dela informações sobre sua esposa. Num diálogo muito curto, Oblónski pergunta à filha se sua mãe estava alegre. Segue-se a seguinte narração:

A menina sabia que os pais haviam brigado, que a mãe não podia estar alegre, que o pai devia saber disso e que ele dissimulava, ao indagar de forma tão despreocupada. A menina ruborizou-se por causa do pai. Ele compreendeu no mesmo instante e também ruborizou-se.²⁵

Ou seja, o diálogo apresentado é curto e, aparentemente, banal. Entretanto, a narração de Tolstoi encontra nas intenções dos personagens, na maneira de cada um entender o significado das falas e reagir a elas, nas dissimulações, um mundo inteiro a ser explorado. Stanislavski, certamente, convida seus atores a essa exploração (ou a essa invenção) e, para tal, recorre a um léxico muito semelhante àquele utilizado pelo romancista.

²³ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 163-4.

²⁴ *Ibidem*, p. 165.

²⁵ TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*, *Op. cit.*, p. 24.

Um outro mecanismo utilizado por Stanislavski e também presente no romance de Tolstoi é a busca por elementos do passado dos personagens. Alguns capítulos inteiros ou boa parte deles são utilizados para apresentar momentos antigos de suas vidas que poderiam explicar melhor as ações no presente, o que leva Steiner a afirmar que cada personagem da obra de Tolstoi, “por menor que seja, possui a nobreza de um passado”.²⁶ No caso do trabalho dos atores, muitas vezes, Stanislavski propunha que eles construíssem um passado para seus personagens recorrendo à lembrança de eventos experimentados por eles próprios, produzindo, assim, uma memória compartilhada de suas vidas e de elementos ficcionais. Além disso, também é possível se encontrar, nos romances, um histórico das próprias falas. Tolstoi constrói o seguinte comentário logo após uma fala da personagem Dolly: “falou, pelo visto, uma das frases que, nos últimos três dias, vinha dizendo muitas vezes para si mesma”.²⁷ As falas, assim, teriam elas também um passado, podendo ter um significado particular para os personagens, como é o caso desta dita por Dolly, que teria sido repetida ininterruptamente por ela nos últimos dias, tendo um gosto e uma forma especial de ser proferida.

Estes tantos procedimentos, quando utilizados no teatro, buscariam romper com uma representação muito genérica de tipos e situações humanas. Certamente, essa é uma preocupação que os artistas do Teatro de Arte compartilhavam com Tolstoi. Em *Minha vida na arte*, Stanislavski apresenta a generalização como um dos grandes problemas que teria enfrentado em sua formação como ator: “aprendíamos a representar em geral, ou a representar determinado papel, mas não nos ensinavam a nossa arte. Faltava ali a base, o sistema. Era como se fôssemos uma espécie de massa de que resultaria sempre no mesmo bolo”.²⁸ O sistema seria montado, como se sabe, a partir da construção dessa narrativa que observa, em detalhe, os desejos dos personagens, suas memórias, tudo aquilo que não é dito, suas percepções, suas reações e tantos outros elementos que, de alguma forma, foram encontrados por Stanislavski em plenitude nos romances de Tolstoi. Eles tornariam possível a ruptura com esse modelo de representação “em geral”, fazendo com que o ator fosse para a cena com um complexo entendimento da especificidade da situação que ele iria viver.

Stanislavski relaciona, no trecho a seguir, a generalização ao clichê, um dos aspectos mais combatidos por ele na sua cena teatral contemporânea:

A maioria dos atores não penetra na natureza dos sentimentos que representa. Para eles, o *amor* é uma experiência grande e generalizada. Imediatamente tentam abarcar o inabarcável. Esquecem-se de que as grandes experiências são feitas de uma série de episódios e

²⁶ STEINER, George. *Tolstoi ou Dostoievski*, *Op. cit.*, p. 74.

²⁷ TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*, *Op. cit.*, p. 27.

²⁸ STANISLAVSKI, C. *Minha vida na arte*, *Op. cit.*, p. 64.

momentos individuais. Estes têm de ser conhecidos, estudados, absorvidos, preenchidos, em sua plenitude. O ator que não o fizer, estará condenado a tornar-se vítima do clichê.²⁹

Dessa forma, a particularidade – seja de comportamentos, reações, sentimentos ou traços de caráter – seria um elemento determinante na construção de um personagem vivo. Por sua vez, a todo momento, o narrador tolstoiano também busca entender o que particularizaria um sentimento analisado por ele. O personagem Liévin, por exemplo, ao amar Kitty, não viveria uma paixão genérica. Ele teria se apaixonado “mais precisamente pela casa, pela família, em especial pela metade feminina da família Cherbátski”.³⁰

O processo de construção do personagem, pelo ator ou pelo romancista, nos modelos aqui analisados, não poderia prescindir de seus mecanismos de funcionamento interior. Estes dariam uma identidade ao personagem, fazendo com que o mesmo Hamlet, por exemplo, pudesse ganhar formatos tão distintos quando interpretados por diferentes atores. Observa-se, assim, que, para Stanislavski, nessa construção de uma vida interior específica do personagem teríamos um momento privilegiado para a fusão do ator com o personagem.

Para avaliar os fatos através de seus próprios sentimentos, baseando-se em sua relação viva e pessoal com eles, você, como ator, deve fazer a si mesmo esta pergunta: que circunstâncias da minha própria vida interior – quais das minhas ideias, desejos, esforços, qualidades, deficiências e dotes inatos, pessoais e humanos – podem forçar-me, como homem e como ator, a adotar em relação às pessoas e aos acontecimentos uma atitude semelhante à da personagem que estou interpretando?³¹

Como explicitado acima, somente recorrendo às circunstâncias de sua vida interior e operando sobre elas é que o ator poderia sentir que ele mesmo estaria vivendo a situação cênica e colocando-se no lugar de outro. Caberia a ele, então, preencher as falas do personagem com ideias, desejos e formas de funcionamento que lhe fossem pessoais. Só assim o personagem ganharia uma marca individual e, ao mesmo tempo, construída a partir da própria identidade do ator.

Instabilidades subjetivas

Um comentário sobre uma possível estabilidade do caráter dos personagens merece ser feito. A construção de um universo subjetivo particular do personagem,

²⁹ STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*, *Op. cit.*, p. 371.

³⁰ TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*, *Op. cit.*, p. 36.

³¹ STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*, *Op. cit.*, p. 217.

no romance tolstoiano, busca um nível de detalhamento que acaba levando a uma interioridade conflituosa e contraditória. Muitos momentos da narrativa de *Anna Kariênina* apresentam esse modelo subjetivo tenso. Logo no primeiro capítulo, quando Oblónski acorda arrependido de ter traído sua esposa com uma funcionária do casal, ele pensa:

De fato, foi péssimo ter sido *ela* a governanta em nossa casa. Péssimo! Existe algo de trivial, de vulgar, em um namoro com a própria governanta. Mas, que governanta! (Lembrou-se nitidamente dos olhos negros e travessos de *mademoiselle* Roland e do seu sorriso).³²

Se, por um lado, a lembrança da traição o aflige, por outro, ela mesma lhe provoca prazer. Praticamente todos os personagens, em algum momento, vivem este jogo de forças interno já na primeira parte do romance. Liévin, por exemplo, experimenta a seguinte sensação ao pensar no seu irmão: “Na sua alma lutavam o desejo de esquecer o irmão infeliz e a consciência de que isso seria condenável”.³³ Kitty, a jovem cortejada por diferentes cavalheiros, vive mais intensamente as contradições e mudanças rápidas de pensamentos e decisões. Na obra de Tolstoi, estas lutas de desejos na alma chegam a ganhar um tom estereotipado quando analisadas nas adolescentes, como é o caso de Kitty e Natasha, personagem de *Guerra e paz*.

Recorrendo à contradição e ao jogo de forças como um elemento constituinte do funcionamento subjetivo dos personagens, Tolstoi consegue complexificá-los sem fazer com que as imagens deles construídas sejam desfeitas ao longo da leitura.

Um elemento importante do talento de Tolstoi é que ele gradualmente complica seus retratos sem apagar as pinceladas mais extensas. Embora cheguemos a conhecer Natasha mais intimamente do que muitas mulheres em nossas vidas, a imagem inicial, a visão de celeridade e impulso graciosos, permanece conosco.³⁴

Esse tipo de procedimento, certamente, também chama a atenção de Stanislavski, que encoraja seus atores a buscarem uma forma de comportamento e de experiência que não seja retilínea e unívoca:

Tenham em mente que o funcionamento humano em relação a pessoas e situações, e os meios de expressão de seus sentimentos, são inumeráveis e quase nunca diretos; entusiasmo, por exemplo, não é sempre comunicado por ‘entusiasmo’, mas geralmente por alguma coisa completamente diferente. É possível dizer ‘Este ator está trabalhando extraordinariamente!’ com admiração, com indignação,

³² TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*, *Op. cit.*, p. 19.

³³ *Ibidem*, p. 41.

³⁴ STEINER, George. *Tolstoi ou Dostoievski*, *Op. cit.*, p. 61.

com desrespeito, com êxtase... e até mesmo com uma emoção recorrente.³⁵

Assim sendo, a busca por uma vida interior particular dos personagens não faria com que eles apresentassem sentimentos e objetivos estáveis. Pelo contrário, esses, para serem críveis, deveriam viver em tensão, contradição e disputa, o que indica mais uma aproximação entre a narrativa de Tolstoi e as orientações de Stanislavski a seus atores.

O personagem e o outro

As contradições e tensões internas do personagem, na narrativa tolstoiana, tornam-se ainda mais evidentes quando analisadas na relação com seu ambiente social. Sem dúvida, o esforço de Tolstoi para representar os modos de funcionamento subjetivo é tão grande quanto o de analisar as dinâmicas sociais nas quais seus personagens estão inseridos. As detalhadas descrições da lógica do comportamento social são realizadas, muitas vezes, com o objetivo de entender a formação da identidade de alguns personagens, percebendo como eles ocupam determinados espaços nesse ambiente e a maneira como eles são identificados por seus pares. Num capítulo em que o passado do personagem Stiepan Arcádith é explorado, por exemplo, afirma-se que ele “havia angariado não só o afeto, mas também o respeito dos colegas, dos subordinados, dos chefes e de todos os que tinham contato com ele”.³⁶ Essa relação estabelecida com seus pares seria um aspecto determinante para a compreensão de sua personalidade e seu comportamento. Ou seja, a formação identitária dos personagens – elemento tão importante nos romances de Tolstoi – não é entendida apenas a partir de seus processos interiores e subjetivos. Estes são, a todo momento, confrontados com o mundo que os envolve e com todos os outros indivíduos que os observam e lhes dão sentido. Não por acaso, em muitos momentos dos romances tolstoianos, os personagens buscam definir seus pares e também a si mesmos, criando uma teia de visões e definições sobre o outro e sobre eles próprios que faz com que não seja possível se chegar a uma versão definitiva do que estes são. Dessa maneira, os personagens podem ser entendidos como “dessubstancializados”, tornando-se figuras ainda mais instáveis e, agora, resultantes de um jogo de forças sobre o qual não possuem grande controle.

Stanislavski também opera sobre esse processo de construção do personagem a partir de elementos externos a ele próprio, levando em conta a visão dos outros e a lógica dos funcionamentos sociais. O famoso procedimento do “se mágico” utilizado

³⁵ TOPORKOV, Vasily. *Stanislavski in rehearsal*, *Op. cit.*, p. 193.

³⁶ TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*, *Op. cit.*, p. 30.

por ele pode ser entendido nessa perspectiva: “eu sou eu, mas *se* eu fosse [...] colocado em determinadas condições, o que eu faria?”.³⁷ Ou seja, o “eu” só coincide consigo mesmo quando inserido em determinadas circunstâncias e ambientes. Dessa forma, levar em conta que a formação identitária não é um processo simplesmente interior seria fundamental para a realização desse “trabalho sobre si mesmo”, já que, assim, o ator teria a possibilidade de, alterando as circunstâncias imaginárias habitadas por ele, transformar a si mesmo. Stanislavski pensa numa grande capacidade do indivíduo se adaptar e se transformar diante de diferentes cenários:

Homens, mulheres, velhos, criança, as pessoas importantes, os humildes [...] possuem suas próprias adaptações particulares. Cada nova circunstância de vida, o ambiente, o lugar de trabalho, o tempo, provocam as mudanças correspondentes às adaptações: de noite, quando todos dormem, adapta-se de uma maneira, e de outra durante o dia, diante da luz, em contato com os demais.³⁸

Desse modo, tanto a obra literária de Tolstói como as propostas de atuação de Stanislavski buscam formar personagens que vão ganhando determinados formatos e alterando-os a partir de uma complexa rede por onde circulam desejos, olhares, definições de si e dos outros etc. Se, em *Guerra e paz*, esta ideia de rede torna-se evidente nas cenas de batalha, em *Anna Kariênina*, os bailes tornam possível seu pleno desenvolvimento. Analisando os grandes salões repletos de convidados, o narrador constrói um vasto desenho social, analisando tipologias (por exemplo, das moças solteiras), mapeando os olhares, percebendo como cada atitude pode ser lida de diferentes formas, dependendo do espaço do salão onde se está, organizando pensamentos e pequenos comentários. Em Stanislavski, este tipo de procedimento pode ser recorrentemente identificado, uma vez que seus atores eram incentivados a construir, com seus colegas, um jogo dinâmico em que a ação de um é percebida de maneiras particulares pelos outros, alterando seus objetivos, suas intenções e fazendo com que as formas de atuação estejam, a todo momento, em tensão com o microcosmo social construído no palco.

A própria noção de “organicidade”, recorrentemente utilizada por Stanislavski, pode ser entendida no âmbito das questões que venho apresentando nesses últimos parágrafos. Uma atuação orgânica seria aquela que flui livremente por um amplo espaço simbólico repleto de regras e modos de funcionamento. Caberia ao ator, então, construir todo este espaço balizado por múltiplas relações para que ele pudesse se sentir pertencente a um organismo vivo e em funcionamento. Para Steiner, Tolstói, mais uma vez, ofereceria um bom modelo para esta construção:

³⁷ STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo*, *Op. cit.*, p. 113.

³⁸ *Ibidem*, p. 278.

Os fios da narrativa em *Guerra e paz* e *Anna Kariênina* são tão numerosos e constantemente embaraçados, que formam uma compacta rede no interior da qual todas as coincidências e artifícios necessários a um romance perdem suas arestas e tornam-se aceitáveis e prováveis.³⁹

As ações físicas e suas qualidades

As ferramentas de um “trabalho do ator sobre si mesmo” indicadas até aqui estão mais diretamente ligadas à produção de imagens, subtextos e objetivos pelos intérpretes. Na prática, muitas vezes, estes elementos foram considerados por demais abstratos. Em função disso, Stanislavski, no final de sua vida, inaugura uma nova fase de seu trabalho ao concentrar seus procedimentos sobre o comportamento físico dos atores. Surge, aí, o famoso “método das ações físicas”.

O seguinte diálogo, relatado por Toporkov, indica um momento específico de um ensaio em que esta virada se mostrou evidente. Stanislavski teria perguntado a um de seus atores:

“Agora, como você agiria nas circunstâncias dadas, Vasily Osipovich?”

“Eu penso que aqui Chichikov sente...”

“Não pense nisso, pense em como ele *age*. E então?”

Uma pausa

“O seu parceiro, Vsovoldov Alexeyevich, está sentado aqui de frente para você. Como ele vai responder a você é muito importante. Tente então, antes de tudo, se mostrar confiável para ele. Através do olhar dos seus olhos, determine o que você pode perceber; não *pense*, tente *agir* imediatamente”.⁴⁰

Como se percebe, a lógica das ações e do comportamento físico deveria ser o foco do trabalho, fazendo com o que ator não caísse em abstratas divagações sobre seus sentimentos e emoções. Com isso, entretanto, Stanislavski não abandonou por completo todos os procedimentos que havia até então desenvolvido. Pelo contrário, seu grande objetivo continua sendo a construção de personagens que apresentassem marcas identitárias e vitalidade em cena. A mudança pode ser identificada nos mecanismos utilizados para se atingir esta finalidade. Em suas palavras:

Concluiu-se que o melhor recurso para se chegar ao processo criador da vida interior do papel consiste em organizar a vida física do

³⁹ STEINER, George. *Tolstoi ou Dostoievski*, *Op. cit.*, p. 72.

⁴⁰ TOPORKOV, Vasily. *Stanislavski in rehearsal*, *Op. cit.*, p. 85.

personagem, esta muito mais controlável pela vontade e pela consciência do que a difícil esfera dos sentimentos.⁴¹

Operando sobre a dimensão do “fazer” do ator, Stanislavski percebia que poderia percorrer um caminho mais controlável em direção ao personagem. Tentar reproduzir suas emoções seria, nesta perspectiva, instável demais para um trabalho que deveria ser apresentado todas as noites diante do público.

O diretor identificava, então, uma “unidade indivisível da vida física e espiritual de uma pessoa”.⁴² A partir dela, seria possível “penetrar, através da lógica e correta construção de ações físicas, nesse complicado terreno dos profundos sentimentos e experiências emocionais que o ator deve evocar dele mesmo”.⁴³ Como se observa nos trechos citados, Stanislavski ainda propõe a seus atores que eles construam os personagens a partir deles mesmos, de suas experiências subjetivas, mas partindo da lógica organização de seu comportamento físico, acreditando que um correto arranjo deste poderia levar às experiências emocionais desejadas em cena. O “trabalho do ator sobre si mesmo” continua sendo o elemento norteador da construção dos personagens, mas, a partir de agora, ele deveria ser realizado através de um “método de influir sobre o sentimento através de pequenas ações físicas”.⁴⁴

Evidentemente, a partir dessa proposta de trabalho, não se deve falar de ações físicas sem levar em conta suas particularidades e formas de realização. A todo momento, os atores deveriam decidir “o modo como vão comportar-se fisicamente [...] em suas circunstâncias dadas: não só se vão caminhar, sentar-se ou permanecer em pé, e sim como vão caminhar, sentar ou permanecer em pé”.⁴⁵ Estes modos seriam essenciais para que um estudo sobre ações físicas estivesse colaborando com um processo de construção subjetiva. Os tempos da ação, seus ritmos, sua intensidade, as relações estabelecidas com os outros a partir de sua realização, as imagens evocadas a partir de sua execução, todos esses elementos deveriam ser trabalhados em sua minúcia, de forma a fazer com que o ator conseguisse criar a percepção de que ele vivia, efetivamente, uma determinada situação no palco. Vejamos um exemplo dado por Stanislavski:

O ato de assinar um papel, em si, pode não ter nenhum significado (...). Por outro lado, este ato pode ser, para o ator, o momento mais importante do seu personagem; então ele vai precisar de cento e uma cores para realizar esta ação aparentemente simples.⁴⁶

⁴¹ STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo*, *Op. cit.*, p. 32.

⁴² TOPORKOV, Vasily. *Stanislavski in rehearsal*, *Op. cit.*, p. 15-6.

⁴³ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁴ STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo*, *Op. cit.*, p. 197.

⁴⁵ KNÉBEL, M. *El último Stanislavsky*, *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁶ TOPORKOV, Vasily. *Stanislavski in rehearsal*, *Op. cit.*, 1998, p. 163.

Nestas “cento e uma cores” estariam inscritos os subtextos, as intenções, os desejos, as lutas interiores, enfim, tudo aquilo que Stanislavski considerava fundamental para a criação de um personagem vivo e crível.

Pode-se supor, tendo em vista essa discussão, que o trabalho prático e físico do ator não encontraria em modelos literários uma referência mais evidente. Esses modelos dialogariam com a construção de pensamentos e subtextos, mas não poderiam contribuir com um trabalho do ator sobre seu corpo e suas ações. Acredito, entretanto, que tanto a forma como Stanislavski entende a noção de “ação física” como alguns fragmentos da narrativa tolstoiana podem desconstruir essa hipótese. Segundo Steiner, nos romances de Tolstoi, a “fiscalidade da experiência é fortemente expressa e ela envolve, e de algum modo humaniza, a vida mental”.⁴⁷ Podemos perceber, então, que essa atenção à relação entre o comportamento físico e a vida sentimental e subjetiva do personagem – articulação que estrutura, como vimos, o trabalho sobre as “ações físicas” – não escapa ao olhar do romancista. Não por acaso, ele constrói uma série de indicações de como seus personagens podem apresentar a tensão entre “experiência física” e “vida mental”. Ou seja, a complexa forma com que Tolstoi dá vida a seus personagens leva em conta as particularidades de seus usos do corpo, fazendo com que suas ações possam ser entendidas como uma espécie de sintoma e estejam em diálogo com um efervescente mundo dos pensamentos, desejos e intenções. Daí suas tantas descrições das maneiras particulares de execução de determinadas ações, como, por exemplo, aquela que Anna experimenta quando sabe que Vrónski irá se casar com Kitty, sacudindo “a cabeça, como se quisesse rechaçar fisicamente algo que a oprimia e a embaraçava”.⁴⁸ O balançar da cabeça de Anna possui um significado, revela algo que se passa em seu mundo interior, não é um balançar genérico, e sim uma forma de expressão da enorme tensão de sensações vividas por ela naquele instante. Pequenos fragmentos como este, podemos supor, provocaram a imaginação de Stanislavski e o auxiliaram na elaboração de novos procedimentos que dinamizariam o “trabalho do ator sobre si mesmo”.

O problema da referencialidade

Ao recorrer a diferentes recursos para construir seus personagens, Tolstoi, assim como todo romancista moderno, buscava estabelecer com seu leitor uma relação que levava em conta seu universo de referências. Vincent Jouve⁴⁹ postula que analisar a narrativa romanesca a partir do problema da referencialidade seria uma possibilidade de se escapar tanto dos problemáticos pressupostos internalistas da narratologia como de leituras psicologizantes. O convite à participação do leitor na narrativa pode

⁴⁷ STEINER, George. *Tolstoi ou Dostoievski*, *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁸ TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*, *Op. cit.*, p. 77.

⁴⁹ Cf. JOUVE, V. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

ser encontrado em *Anna Kariênina* de diferentes formas. Em alguns fragmentos, ele se apresenta mais diretamente, como nos trechos a seguir: “Aconteceu com ele, nesse momento, o mesmo que ocorre com pessoas surpreendidas em uma circunstância demasiado vergonhosa”,⁵⁰ “um tipo de relacionamento não raro em sociedade”,⁵¹ “como acontece muitas vezes”.⁵² Na frase e nas expressões citadas, o autor solicita aos leitores que participem da construção dos ambientes e personagens narrados levando em conta que eles entendem, a partir de seu universo de referências, o que ocorre com as pessoas em situações vergonhosas e conhecem os relacionamentos sociais evocados.

Esse jogo entre obra e recepção, em Tolstoi, pode abrir a possibilidade para uma apropriação particular do romance pelo leitor, fazendo com que este se torne, em parte, responsável pelos rumos da trama. Segundo Steiner:

Tanto para os poetas épicos gregos quanto para Tolstoi, o destino que modela os fins de seus personagens pode perfeitamente se encontrar além do conhecimento ou da profecia do artista. Essa é uma noção mítica, mas é ao mesmo tempo sumamente realista. Tanto nos poemas épicos como nos romances de Tolstoi, as beiradas mal definidas são similarmente convincentes. Desse modo, todos os elementos na arte de Tolstoi conspiram para diminuir a irremediável barreira entre a realidade do mundo da linguagem e a do mundo do fato.⁵³

A noção de “beiradas mal definidas” que se abrem para o leitor, certamente, pode ser útil para a reflexão a respeito de um trabalho de ator que quer fazer com que o intérprete apodere-se do personagem e possa produzir uma vivência pessoal em cena. As seguintes questões mereceriam, então, um desenvolvimento mais longo: de que formas esse modelo narrativo abriria, para o leitor, um espaço para uma construção pessoal das situações propostas? Que recursos literários são utilizados para isso? Como um ator poderia operar sobre estes recursos e buscar a maior aproximação possível entre ele e o personagem? E como se configuraria a relação entre o ator e seu espectador? De que forma o ator poderia construir, para a leitura de seu público, estes mecanismos de referencialidade?

Observadas diversas apropriações dos romances de Tolstoi pelos textos de Stanislavski, as questões acima podem apontar para outros tantos problemas que devem ser pensados a partir da aproximação entre as obras dos dois artistas.

⁵⁰ TOLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*, *Op. cit.*, p. 18.

⁵¹ *Ibidem*, p. 62.

⁵² *Ibidem*, p. 78.

⁵³ STEINER, George. *Tolstoi ou Dostoievski*, *Op. cit.*, p. 84.

O modelo narrativo do eu

Toporkov, tratando dos objetivos gerais que guiavam o trabalho de Stanislavski com seus atores, afirma que o diretor “sonhava com uma técnica artística que poderia lidar com genuínos sentimentos, emoções e paixões humanas”.⁵⁴ Para alcançar essa técnica, seria necessário que o ator colocasse a si mesmo nas situações cênicas propostas, dando vida a um conjunto de características que existiriam apenas nas páginas da peça a ser encenada. A partir dessa perspectiva, afirmava-se que “arte começa quando ainda não há personagem, quando há apenas o “eu” nas circunstâncias dadas na peça”.⁵⁵ Para os artistas do Teatro de Arte de Moscou, o grande momento da criação artística seria aquele em que o ator percebe que é ele mesmo quem vivencia as situações propostas por um autor.

Esse momento é o que nós atores, em nosso jargão, chamamos de estado do “eu sou”, é o ponto em que eu começo a me sentir dentro dos acontecimentos, começo a mesclar-me com todas as circunstâncias sugeridas pelo dramaturgo e pelo ator, começo a ter o direito de fazer parte delas.⁵⁶

Este artigo apresentou alguns indícios que articulam esse trabalho de formação do “estado do eu sou” a modelos narrativos encontrados em romances russos, como *Anna Kariênina*. Para Stanislavski, os atores teriam a possibilidade de construir uma atuação viva e espontânea através de um complexo processo de elaboração narrativa. A imagem do ator como um co-autor parece, então, absolutamente justificável: “Vamos sonhar um pouco e inventar o que o autor não redigiu. Vocês terão de virar co-autores e arrematar o que ele não fez por conta própria. Quem sabe, talvez tenhamos de escrever uma peça inteira...”.⁵⁷ Como co-autores, os atores precisariam organizar narrativamente seus pensamentos e objetivos. Ou seja, poderíamos afirmar que o ator stanislavskiano deveria se tornar uma espécie de co-autor tolstoiano dos textos a serem montados, inserindo por entre as falas uma série de intenções, desejos contraditórios, subtextos etc.

A partir do que foi discutido, pode-se identificar um pressuposto desse debate que potencializa ainda mais o interesse pela relação entre Stanislavski e o romance russo do século XIX: a constituição das identidades e das subjetividades seria estruturada por processos narrativos. O ator só é ele mesmo porque ele se organiza narrativamente de um modo particular, fazendo com que o “trabalho do ator sobre si mesmo” possa ser entendido como um trabalho sobre esta organização narrativa. Vivenciar uma experiência fictícia de forma verossímil e crível seria possível através

⁵⁴ TOPORKOV, Vasily. *Stanislavski in rehearsal*, *Op. cit.*, p. 213.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 156.

⁵⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*, *Op. cit.*, p. 43-4.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 57.

de uma reconfiguração das formas narrativas que compõe os indivíduos. A construção do personagem, nesta perspectiva, pode ser entendida como uma reescrita de si, uma nova forma do ator narrar a si mesmo, realizando adaptações que façam com que o ator possa vivenciar o outro como ele próprio. Observamos, assim, uma relação entre teoria da ação e teoria narrativa funcionando de maneira complexa nessa leitura tão particular realizada dos romances, o que nos remete, certamente, às reflexões de Paul Ricoeur⁵⁸ sobre essa questão.

As obras de Tolstoi e Dostoievski, de formas diferentes, são determinantes para uma melhor compreensão desse “trabalho do ator sobre si mesmo” e dessa operação sobre a constituição da subjetividade proposta por Stanislavski. Steiner afirma que esses romancistas teriam conseguido “ultrapassar os minguados recursos do realismo europeu”⁵⁹, radicalizando determinados procedimentos narrativos. O mesmo se observaria, segundo ele, em algumas obras produzidas nos Estados Unidos, como aquelas escritas por Herman Melville e Henry James. Em função disso, o crítico considera que a seguinte afirmativa de D.H. Lawrence poderia funcionar perfeitamente se aplicada aos romances tolstoianos e dostoievskianos: “Há um sentimento ‘diferente’ nos velhos clássicos americanos. Trata-se da mudança da antiga psique para algo novo, um deslocamento. E o deslocamento doeu”.⁶⁰ Ou seja, seria possível afirmar que esses romances teriam inaugurado novas possibilidades de constituições subjetivas. Não estaríamos tratando, então, da representação de uma subjetividade já existente, mas da invenção de novos modelos subjetivos a partir da narrativa. Esse material, certamente, foi determinante para um trabalho que buscava trazer o “eu” do ator para a cena. O “trabalho do ator sobre si mesmo” do ator stanislavskiano encontra, assim, nestes modelos narrativos uma condição de possibilidade da sua realização.

Sobre o autor:

Henrique Buarque de Gusmão

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professor do setor de Teoria e Metodologia da História e da pós-graduação da UFRJ.

Artigo recebido em 15 de agosto de 2015.

Aprovado em 6 de novembro de 2015.

⁵⁸ Cf. RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

⁵⁹ STEINER, George. *Tolstoi ou Dostoievski*, *Op. cit.*, p. 27.

⁶⁰ *Apud* STEINER, George. *Tolstoi ou Dostoievski*, *Op. cit.*, p. 27.