

O OUTRO COMO SI MESMO: STANISLAVSKI E A ALTERBIOGRAFIA

Ana Maria de Bulhões-Carvalho
Doutora em Literatura Comparada ¹
anamariabulhoes@yahoo.com.br

Caros amigos, isso não é uma conferência. É apenas uma conversa que entabulo na condição de leitora e admiradora.

Há algum tempo, para acompanhar uma tese de doutoramento sob minha orientação, encontrei encanto especial na leitura de *Minha vida na arte*, de Constantin Stanislavski (1863-1938). É na condição de leitora *fisgada* que desejo me inserir num circuito de textos já produzidos (ou a serem produzidos) na esteira do que esse mestre legou como obra. Dessa obra, que constituem oito volumes em russo, destaco aquelas que nos chegaram em traduções refeitas e revistas, ora em discurso articulado como texto estruturado – a própria *My Life in Art* (New York; 1926, Moscou; 2008, New York); ora apresentadas quase como texto de ficção sobre ações ensaiadas e reproduzidas em supostos diálogos (reunidos recentemente em nova tradução sob o título *An Actor's Work*).²

¹ Doutora em Literatura Comparada (UFRJ, 1997), professora da Escola de Teatro da UNIRIO, onde desenvolve pesquisa sobre as relações entre teatro e biografia (musical biográfico carioca) e outras manifestações da alterbiografia e da autoficção; investiga também as propostas cênicas atuais em que se evidenciam configurações da teatralidade a partir do uso diferenciado do texto e de novas tecnologias. Publicou recentemente: “Da cena ao texto: configurações de teatralidade” in Carreira, Bião e Torres Neto (orgs), *Da cena contemporânea*, Porto Alegre, Abrace, 2012; “Longe é um lugar que não existe: discussão de portas abertas entre (novo) teatro e (novas) tecnologias” in Moringa, João Pessoa, UFPB, vol.2.n.1, 2011; “Por um teatro de apropriações: o musical biográfico carioca” in Sala Preta, São Paulo, ECA/USP, ano 10, 2010; “A pele da letra: as imagens inscritas de Jean-Luc Lagarce” in Werneck e Brilhante (orgs) *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

² Utilizarei, para caracterizar uma consistência de fontes, as traduções revistas e restauradas por Jean Benedetti (2008). O original de Elizabeth Reynolds Hapgood é de 1958, publicado pela Theatre Arts Books, de Nova York. **Laurence Senelick** é professor laureado por títulos e diretor dos estudos pós-graduados em teatro e dança da Universidade de Tufts, Medford, Massachusetts (EUA); **Jean Benedetti** é reconhecido pela tradução em 1974 de *Minha vida na arte*, que ele revê em 2008, recebeu título de professor honorário na Rose Bruford College, em 2001. Dominava vários idiomas e faleceu recentemente aos 81 anos.

A leitura que proponho caminha em dupla direção, em trilhas que dialogam com estudos que já realizei e que abrem espaço para outros que desejo realizar. É uma parte deles que compartilho agora com vocês.

1. **A primeira direção valoriza o importante viés literário que a obra permite**, se apreciada na diagonal do tempo: **Stanislaski é um fundador de discursividade**.³ O que quero dizer com isso?

a) primeiro, acentuar nele a condição de importante da sua presença literária: **um autor é constituído pela obra que lega à posteridade**. É Autor, porque a seu nome é atribuída uma obra, consistente e de valor reconhecido; é Autor porque realizou a função da escrita de uma obra, cuja repercussão também permite estabelecer uma séria de analogias, bem como uma série de diferenças. Dito de outro modo: se na virada do século XIX para o século XX, ele, Stanislavski (1863-1938) é um dos propositores da encenação moderna, e se, desde seu próprio tempo até um século e meio depois (hoje, 2013), ainda permite estabelecer repercussões e discussões, proposições e obras que, no mínimo, referem a seu nome (de autor), veremos que ele preenche as condições de um instaurador de discursividade na medida em que fez reorientar os campos epistemológicos afins com as artes da cena, e criou um novo campo discursivo de escritos sistemáticos sobre a encenação, sobretudo no que tange a atuação, que modifica o precedente; pode-se considerá-lo autor presente na galeria dos instauradores de discursividade porque, como aqueles em quem Foucault verificou essa condição, do seu legado escrito abriram-se – já se pode dizer agora, duradouras – séries de discussões e reflexões – de tal modo abrangentes, heterogêneas e contraditórias, que incluem também os seus debatedores, contestadores, seguidores ou complementadores. Stanislavski como instaurador de discursividade é responsável pela alteração de um campo do saber.

b) Há ainda um importante aspecto a considerar: instaurador de discursividade não indica, de modo algum, para que não haja traição ao pensamento foucaultiano, uma origem no sentido

³ “Instauradores de discursividade”, conforme o filósofo Michel Foucault, em “O que é um autor?” (Lisboa, 1992; Paris, 1969)

Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, Nº 1, p. 03 - 18, 2013

estreito do termo. Ainda que dele se possa dizer que manifeste essa inauguração, ele a realiza inserido numa tradição, essa tradição será uma tradição de rupturas. Rupturas, no próprio campo do teatro, como a que havia proposto o filósofo enciclopedista Denis Diderot, em meados do século XVIII, com o *Paradoxo sobre o comediante*, de 1769 (São Paulo: 1979) – obra que abalou a cultura teatral clássica; ou como a que propôs Alfred Jarry, com o abalo da dramaturgia instituída, em fins do século XIX; ou como, no século XX, realizou (o inglês) Edward Gordon Craig (1872-1976), contemporâneo e interlocutor de Stanislavski, quando propõe princípios para uma arquitetura cênica.

– essa trilha abre por si um interessante campo de pesquisa: as repercussões da obra de Stanislavski ao longo do século XX no XXI, sobre o que tanta coisa já foi escrita, e merece ser retomada. Mas vou abandoná-la por uma outra direção.

2. A segunda direção da apreciação literária da obra de Stanislavski, portanto, do Stanislavski Autor, é acenada por essa potência de discursividade que a obra contém, e que convida a um trabalho arqueológico de leitura, ainda que por modos indiretos, pelo cruzamento de relatos que prefaciadores estudiosos, e pesquisadores-tradutores deram a conhecer.

As observações que faço a seguir especulam em torno do que se pode chamar **romance da escrita de uma obra – Minha Vida na Arte**. Vou tentar acompanhar os passos desse romance, restaurando-o por meio de três prefácios, sobretudo:

a) o de Laurence Senelick a *My Life in Art*, da edição Routledge da recente tradução revista de Jean Benedetti (2008);

b) o de N. Volkov, para a tradução direta do russo de *My Vida em El Arte*, que realiza para o Editorial Arte y Literatura de Havana, Cuba, em 1985.

c) o de Declan Donnellan,⁴ para a bela edição, também pela Routledge, em 2008, de *An Actor's Work*, que reúne num só volume os dois textos até então conhecidos por *An Actor prepares* e *Building a Character*.

Seguem-se os Capítulos do romance de uma obra:

O desejo e ilusão

Stanislavski dava importância ao registro escrito. Manteve, entre 1877 e 1892, livros de registros de trabalhos realizados junto ao Teatro de Arte de Moscou. Era um homem que escrevia todo o tempo, tudo anotava e acalentava o sonho de deixar por escrito sobre a “filosofia de seu processo criativo”. Leva alguns desses cadernos aos Estados Unidos, em 1923. Nessa visita aos Estados Unidos com o Teatro de Arte de Moscou, encontra ambiente propício, sobretudo pela propaganda prévia, promovida pelo empresário americano de origem russa, Morris Gest, que já vinha de uma tradição de devoção ao teatro. O que facilitou a aproximação com os editores de Boston (Little, Brown) de quem Stanislavski chega a receber adiantamento por contrato assinado contra um prazo curto para realização do trabalho de redação de suas memórias. Além da motivação intelectual, movia-o de forma premente a necessidade de obter recursos em dólares válidos no mundo ocidental para financiar o tratamento de tuberculose do filho Igor, internado na Suíça.

Decepção

Mas aos editores, a forma do texto – que concebera em três meses de trabalho intenso com Arnoldovitch Koiranski, jovem crítico e um dos refugiados russos que compunha a comitiva que o recebera no cais de Nova York, e que o conhecera na Rússia pré-revolucionária, em 1912–, não apresentava interesse. Era um trabalho de recorte e cola de seus escritos. Mas não o que esperavam os americanos. Fora convidado a deixar por escrito uma reflexão sobre si mesmo como artista, mas percebeu então em que circunstâncias favoráveis e desfavoráveis se metera. Como ser fiel a si mesmo e dar uma resposta à expectativa americana de receber um livro de memórias recheado de anedotas e curiosidades biográficas e não um livro de reflexões

⁴ Declan Donnellan, diretor da Companhia de teatro inglesa Cheek by Jowl.

Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, Nº 1, p. 03 - 18, 2013

teóricas? Stanislavski acaba dando carta branca a Koiranski para organizar “a estrutura do livro” e a proceder aos cortes que ele, Stanislavski se julgava incapaz de fazer para atender à demanda. Abandonaram o texto original e refizeram o trabalho.

Obstáculos e atropelos

Imerso num cotidiano exaustivo de uma Nova York cheia de compromissos, que solicitavam de Stanislavski um desdobramento para além das dificuldades naturais ao trabalho em si de parir um livro de memórias escrito em russo, ditado em russo e traduzido para o inglês, língua que desconhecia. Difícil exercício de compartilhamento de autoria entre tantas mãos desconhecidas, a quem precisava delegar confiança: além de Alexandre Koiranski, o jovem crítico russo com poucos conhecimentos de inglês, e seu auxiliar direto, havia a secretária do Teatro, O.S.Bokshankaya, que datilografava o texto ditado, resultante das anotações em cadernos, em máquina Remington de caracteres cirílicos – cuja busca também constitui capítulo à parte na lista das aflições. Enfim, esse original, revisto às pressas, era encaminhado a um tradutor russo-americano, do qual se retém o nome americano J.J. Robbins – também ex-refugiado naturalizado americano, contratado para tradução, que garantiu, a seu modo, a versão final do texto que foi publicado e circulou em inglês até o atual, restabelecido por Bendetti. Um exemplo do açoitamento de trabalho está numa carta à irmã (registra Senelick), em que Stanislavski confessa, ao falar da pressão sobre ele para que terminasse o original no tempo contratado: via-se como ‘um condenado a trabalhos forçados [...] escrevo durante os entreatos, nos trailers, nos restaurantes e até na rua’ (2008: p.xvi). O contrato de três meses fora firmado em 1923, ao fim do qual, prazo expirado, os editores anunciavam o lançamento do livro para abril de 1924, ou seu cancelamento, com cobrança de custos, fato que seria impensável. Na verdade, frustrado na sua intenção de fazer no texto uma revisão do próprio “método”, mas necessitando cumprir o compromisso firmado, Stanislavski se sujeita às condições contratuais. Koiranski relata a pena que sentia ao ver aquele grande homem em pânico. Num jantar, nessa época, em fins de 1923 em casa do coreógrafo Michel Fokine, perguntado sobre o livro, Stanislavski responde: ‘Bem, Koiranski diz que ele está pronto...’ (p.xvii). Acompanhando esse romance americano da escrita dos originais de *My life in Art*, penso até que ele teve sorte de contar com alguém desse um ponto final ao seu tormento.

A versão russa: novas frustrações e texto final

Insatisfeito, Stanislavski, de volta à Rússia, em 1925 retoma a empreitada. Pelas visitas aos arquivos feitas pelos dois tradutores, o cubano e o americano, em tempos diversos, vemos que original publicado em Moscou em 1926 também não torna concreto o sonho de Stanislavski. Ler essas coisas imediatamente traz o desconforto com a frustração diante de uma inevitabilidade: a verdadeira autobiografia de sua vida na arte jamais seria escrita do modo que Stanislavski desejara. Nem mesmo a versão que sai dois anos depois da versão americana, na Rússia e que ele diz que gostaria que fosse a base para futuras traduções. A essa altura, teve também que excluir do texto expressões que não agradariam à política pública, perante a qual precisava defender princípios interessados na manutenção de sua proposta para o teatro de Arte. Mais pressões sobre os originais... Para sempre frustrado, que texto é esse que resulta, publicado sob esse nome de autor? Que textos outros ele silencia? Não saberemos, para além dos esforços de restabelecimento e restauração do texto final, realizados na nossa época por seus esforçados tradutores. (Benedetti também voltou aos arquivos russos sem ter acesso à matriz do original usado por Robbins, na primeira tradução americana, que desapareceu).⁵ Pesar de todos os percalços políticos e dos cortes que é obrigada a fazer, a nova edição de *Minha Vida na Arte* parecia aproximar-se da linguagem que Stanislavski buscava obter para dar passagem a sua voz natural e individual. Mas sofre ainda com as idas e vindas de originais para uma revisão que parecia infundável, e reclama a Lyubov Gurevich, sua dedicada editora pessoal russa:

“Não tenho vida por causa desse livro. A editora é implacável com prazos, ameaçando de responsabilizar-me pelos custos se atrasar. Mas sobrecarregam-me com perguntas e provas que não consigo entender. Não compreendo as marcas que fazem. Quando conseguir devolver o último original serei o mais feliz dos homens. E quando o livro sair eu terei que procurar um gancho para me enforcar... é difícil ser ator, mas ser escritor...” (2008: p.XX).

Muito mais poderia constituir subcapítulo dessa etapa russa do romance da escrita de *Minha Vida na Arte*, muita coisa sugerida pelo título que dá Senelick a sua Introdução (“A dupla vida de Stanislavski em Minha Vida na Arte), ou referida tanto por Volkov quanto por Benedetti

⁵ Até então Elizabeth Harpgood, era a tradutora oficial de Stanislavski para o inglês. E é inegável a contribuição que deixou para a divulgação da obra de Stanislavski. Porém, incompleta e não tão precisa quanto o trabalho posterior, que considera também os acréscimos à obra realizados por publicações posteriores em russo, por meio de pesquisas em arquivos e exame de manuscritos de Stanislavski.

Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, Nº 1, p. 03 - 18, 2013

em suas notas introdutórias, sobre as omissões e falsas impressões a que Stanislavski se obriga para a edição final do texto russo. Só esse estudo merece uma atenção aparte. Menciono apenas aquela distorção que parece mais gritante, e que talvez seja a mais fortemente insinuada no que o próprio Stanislavski diz no prefácio à primeira edição russa. Trata-se da relação dele com Tchekov. Conforme aparece na versão final, que num gesto de cortesia Stanislavski solicita a Nmérovich-Dántchenko escrever, tudo que resulta favorece à inteligência de Nmerovitch, insinuando a dificuldade de Stanislavski de compreender o dramaturgo russo. A versão stalislavskiana desse capítulo consta tanto da versão americana, quanto da cubana, publicada nos Apêndices e desfaz alguns equívocos. Entendendo-se o contexto da escrita, e assegurando-se a veracidade de que muito foi omitido e truncado, compreende-se melhor a mencionada confissão de Stanislavski, publicada no prefácio da primeira edição russa,⁶ de que, por razões editoriais (essas que Sennelick, Volkov e Benedetti nos ajudam a desvendar), que teria omitido no relato publicado “muito do que retinha na memória”, sobretudo o que realizou como diretor junto a atores, e com Vladímir Niemróvitch-Dántchenko no teatro. Na forma como está, diz ainda ele, o livro não é uma “história do Teatro de Arte”, apenas constituiria um “prefácio a outro livro” (p.11-12). (Quem sabe uma mais ousado alterbiógrafo não escreve afinal *Minha Vida na Arte*, como a projetara seu autor?)

O fato é que, a duras penas, ele obtém uma síntese resultante entre “a história e estética do Teatro de Arte de Moscou” e os episódios de sua experiência de vida. Temos hoje – ainda sem tradução para o português, uma versão restaurada pelo professor e linguista Jean Benedetti, versão considerada definitiva desse *My Life in Art*. Na Introdução, o professor Laurence Senelick destaca uma tensão que pode ser observada no conjunto do texto. Stanislavski enfrentou não uma alegria de realização, mas uma batalha. Num outro relato, recuperado por Senelick, diz Stanislavski:

Apesar de chamá-lo de Memórias, (algumas vezes até de autobiografia), esses títulos são muito convencionais, e podem dar uma falsa impressão.

Esse livro é sobre o processo criativo de um ator, escrito na forma de uma confissão feita pelo próprio ator, a narrativa de suas buscas e descobertas, sucessos e fracassos, seu incansável mergulho para tornar sua criatividade inteligível, descobrir suas leis internas e seus efeitos sobre o espectador. Na medida em que o material básico do

⁶ Reproduzida da edição brasileira, já esgotada, de *Minha vida na arte* – na tradução de Paulo Bezerra (do original russo).

livro são as impressões e as experiências do próprio ator, é claro que é reminiscência e documentário, mas é seletivo, seguindo estritamente um tema e um princípio claramente definidos.

3. Chego então às primeiras consequências das reflexões sobre as pistas oferecidas pelo enfoque literário de um Autor, cuja obra permite uma aproximação arqueológica que desentranha o romance de sua escrita. Os modos de produção e os resultados formais obtidos por esses discursos atribuídos a Stanislavski sustentam a hipótese de que a permanência e o reconhecimento do trabalho desse pensador, ator, diretor de teatro e formador de atores realiza-se a partir do que diz sobre si mesmo em escritos que muitas vezes foram compostos em trabalho colaborativo de várias mãos, ainda que até aqui não tenha considerado aqueles outros escritos elaborados **à sua maneira**, por outros companheiros que com ele dividiram a cena, observando-o enquanto trabalhava, atores por ele formados e que com ele compartilharam sua paixão pelo teatro (Como é o caso do que faz Vasili Torpokov em *Stanislavski in Rehearsal*, também traduzido por Benedetti para a Routledge em 2004, que fica para uma outra história!).

Ainda que concentrando a arqueologia do texto no romance da sua própria escrita, o Stanislavski que dá sua vida na arte a conhecer para a posteridade surge da fricção entre discursos expressos e omitidos. Esse acervo, reencenado em seu processo de produção, permite arriscar a atribuição a eles **do que eu chamaria lógica da construção da alterbiografia**. Essa lógica se impõe quando a reconstituição de uma vida e a recuperação de uma voz se dão pela intermediação do discurso de um outro.

O texto em si, pelos meandros por que passou, desde a versão os leitores americanos conheceram na época até a que lemos hoje, pode ser vista como forma aberta de alterbiografia, texto em que um eu fala por voz interposta. Nesse caso, resulta de um esforço de composição entre línguas e colaboradores sem domínio linguístico equivalente, exercício geral concessões, sujeições e negociações que afetaram, ainda quando os interlocutores dominavam o mesmo idioma, as abordagens e a seleção dos materiais publicados, sem contar o açodamento de prazos, ameaças, pressão de tempo.

Alterbiográfica é biografia desse texto. *Minha vida na arte* é um dramático exemplo de apropriação textual, uma espécie de pastiche consentido, uma versão única de alterbiografia assinada em nome do próprio autor. Resulta da história de uma escrita cujo personagem, ainda que fale em primeira pessoa, e em seu próprio nome, é legitimado por vozes outras, vozes interpostas das quais depende para realizar o necessário exercício do registro da própria experiência, considerando-se ainda que entre aquela vida e seu registro definitivo se interpuseram vozes nem sempre consonantes, autores nem sempre competentes ou bem intencionados.

4. Em considerações finais, ressalto a importância das fontes consultadas e menciono caminhos pelos quais a pesquisa da escrita alterbiográfica stanislavskiana ainda pode se desenvolver.

No que diz respeito às fontes: Para sorte nossa, de leitores pós 2008, há o texto publicado pela editora Routledge em 2008, resultante desse esforço de restauração linguística competente e sensível aos dramas de sua escrita, como Jean Benedetti, que passou a última parte de sua vida tentando corrigir as distorções encontradas nos textos anteriormente traduzidos. Como valor para o campo de estudos da história cultural do teatro russo, ressalto a importância da Introdução de Laurence Senelick, que aponta essa publicação como base necessária para quem quiser ‘repensar Stanislavski’(p.XXV). O mesmo pode-se dizer, sem dúvida, da tradução cubana de Volkov e dos cuidados de que se cercou para editar sua versão espanhola do texto russo.

Os desdobramentos dos estudos alterbiográficos precisariam de mais fôlego e de um esforço também arqueológico de enfrentamento das variações em torno das obras dirigidas à formação externa e interna do ator e à construção externa e interna do personagem, reunidas em *An Actor's Work*. Para os estudiosos Stanislavski, é sabido que a trilogia de volumes composta por *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação de um papel*, traduzidas e editadas por Elizabeth Reynolds Hapgood, boa lingüista não acadêmica, resultou imprecisa e datada, quando comparada com o trabalho de Stanislavski publicado em russo. Stanislavski continuou a trabalhar em suas teorias até a sua morte em 1938, o que significa que

aqueles volumes sobre a preparação do ator eram uma representação equivocada do que ele passou a acreditar: por isso mais vale a tradução de Benedetti, que passou a última parte de sua vida tentando corrigir essas distorções através de pesquisas em arquivos e exame de manuscritos de Stanislavski em russo, do que resultou a edição Routledge, 2008, *An Actor's Work*, que reúne num só volume os dois textos até então conhecidos por *An Actor prepares* e *Building a Character*. Isso merece ainda um estudo comparado...

Minha tentativa nada mais foi do que a de chamar atenção para o frágil e, às vezes, indefeso território do mundo criado pelas palavras, sobretudo quando essas palavras são atribuídas a uma figura instada a escrever e publicar em outra cultura, sem conhecer a outra língua e para isso depender necessariamente da interposição de vozes... Aprendemos com os romances das escritas que o convite à posteridade – e às especulações de livros por vir – foram pistas do próprio Stanislavski. Mas isso é trabalho para uma próxima etapa. Obrigada.

REFERÊNCIAS:

FOUCAULT, Michel, **O que é um autor?** 3ª Ed. Trad. A. F. Cascais e E. Cordeiro, Lisboa, Vega, 1992.

STANISLAVSKI, Constantin, **Minha vida na arte**, Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin, **My Life in Art**, Trad. Jean Benedetti, Introdução Laurence Senelick, New York, Routledge, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin, **An Actor's Work**, Trad. Jean Benedetti, Introdução Declan Donnellan, New York, Routledge, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin, **My Vida en el Arte**, Trad. e apresentação de N. Vokov, Cuba, Havana editorial Arte y Literatura, 1985.

TOPORKOV, Vasili, **Stanislavski in Rehearsal**, Trad. e Introd. Jean Benedetti, New York, Routledge, 2004.

Revista "O Teatro Transcende" do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, Nº 1, p. 03 - 18, 2013