

Leopold Sulerjítiski e o “sistema” de Stanislávski

Camilo Scandolara

Professor Assistente – Curso de Artes Cênicas – UEL

Mestre em Artes – Unicamp

Resumo: Esta comunicação busca apontar algumas das contribuições de Leopold A. Sulerjítiski no desenvolvimento inicial do “sistema” de Stanislávski. Nela destaca-se o fato de que ao experimentar pedagogicamente, no Primeiro Estúdio do T.A.M., elementos que naquele momento eram ainda inquietações e tentativas de descoberta de caminhos concretos, Sulerjítiski torna-se um ativo criador de um novo fazer teatral e contamina-o com sua vasta vivência extrateatral. Assim, Sulerjítiski, juntamente com outros renovadores do início do século XX, faz com que a teoria teatral tenha que trabalhar com categorias e conceitos que até então lhe eram estranhos para poder compreender pesquisas que subvertem o fazer teatral institucionalizado expandindo seus limites e incorporando conceitos e práticas de outras áreas.

Palavras-chave: Sulerjítiski, “sistema” de Stanislávski, Estúdios teatrais

Leopold Antônovich Sulerjítiski foi, a partir de 1906 e até sua morte em 1916, o mais próximo colaborador de Stanislávski. Foi responsável, juntamente com Stanislávski e Evguiêni Vakhtângov, pela fundação e pela coordenação das atividades do mítico Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. No entanto, a obra deste grande pesquisador ainda é em grande parte desconhecida do público brasileiro devido à escassez de estudos a respeito de suas idéias e de suas produções.

Sulerjítiski teve uma vida curiosa e repleta de ricas experiências, tinha uma personalidade fascinante e foi muito respeitado por Tolstói, Tchékhev e Górkí, dentre outros, fato que o levou a estabelecer laços com o TAM e com Stanislávski.

O teatro, particularmente aquele fazer teatral renovado que Stanislávski buscava, parece se apresentar para Sulerjítiski como uma poderosa maneira de concretizar anseios que o acompanharam nas numerosas atividades que exerceu. A este respeito, Mollica diz:

... Há um projeto que anima conscientemente a vida de Súler: trabalhar com o homem e para o homem, como for, onde for. Com Stanislávski descobre que o teatro pode servir a sua vida, ao seu projeto; e busca, a sua maneira, no teatro, um estatuto de necessidade, uma justificação necessária na criação de relações “humanas” inspiradas num mais alto senso de dignidade e justiça (MOLLICA, 1989, p.148).

Sua rica experiência extrateatral é que faz com que atue dentro do TAM como uma força de renovação sintonizada com a busca de Stanislávski por uma sinceridade extrema. Também é o que nos permite afirmar que para ele o teatro se apresentava como uma possibilidade de estabelecer um contato mais efetivo com o outro. Seu entusiasmo pelo “sistema” de Stanislávski poderia, assim, ser explicado por esta necessidade de dar um

novo significado ao fazer teatral, que encontra sua expressão naquele que Márkov define como o fundamento do “sistema”: “o desejo de reconciliação da verdade do ator-personagem com a pessoal verdade do ator-homem” (MARKOV, 1989, p.17).

A prática pedagógica de Sulerjítiski é indissociável de sua obstinação pela justificação ética do fazer teatral. Isto se evidencia pelos próprios relatos dos participantes do Primeiro Estúdio. Neles fica mais clara a exigência por uma modificação da atitude do ator em relação ao seu ofício e por uma consequente conscientização de sua relevância do que a descrição exata dos procedimentos adotados.

Sulerjítiski compreendia o processo de formação do ator numa perspectiva bastante ampla que tendia a ultrapassar os limites da assimilação de técnicas, buscando fazer com que o ator ressignificasse sua relação com seu universo. Nessa perspectiva, o “sistema” era visto como um dos numerosos instrumentos que deveriam ser colocados em movimento no processo de treinamento do ator. No entanto, o “sistema” teria uma importância destacada dentre esses elementos já que poderia ser eficaz também como gerador, ou catalisador desta mudança de olhar. Um eficaz instrumento de descoberta do humano.

Para Sulerjítiski, a atividade pedagógica baseada no “sistema” não poderia tornar-se um instrumento de massificação, de produção de uma nova série de clichês cênicos. Ela se apresentava como uma possibilidade de auxiliar pessoas dispostas a se empenhar integralmente em seu ofício a produzirem um mergulho em sua própria individualidade, em busca de materiais orgânicos o suficiente para provocarem uma poderosa e transformadora experiência do humano.

Outro elemento central na sua pedagogia é o esforço para gerar no ator-aprendiz a consciência da relevância e da dignidade do seu ofício. Sulerjítiski não dissociava o processo de aperfeiçoamento humano do profissional. Essa indissociabilidade, aliás, pode ser considerada como um dos fundamentos dos seus procedimentos pedagógicos. Guiatzintova, citando falas de Sulerjítiski aos participantes do Estúdio, diz:

O homem e o ator em uma única pessoa devem possuir a mesma dignidade; o teatro não é um escritório, mas uma casa na qual cada um leva o melhor de si: estas considerações não eram para Leopold Antônovich frases usuais, mas o sentido de toda a sua atividade. Não quero afirmar que sob a sua influência todos nós nos tornamos irrepreensíveis e atingimos aquele nível ético ao qual ele se conduzia. Mas a sua proximidade enobreceu a todos, enriqueceu-nos espiritualmente (*apud* MOLLICA, 1989, p.163).

Essa influência que Sulerjítiski exercia sobre aqueles que com ele estudavam pode ser apontada como sua mais duradoura contribuição ao trabalho artístico desses indivíduos e dos coletivos que continuaram a ser organizados em torno da companhia

principal do TAM. Os participantes da experiência do Primeiro Estúdio, mesmo que posteriormente optem por escolhas formais e estéticas que em nada se ligam ao trabalho de Sulerjitski, mantêm a noção do profundo e integral comprometimento com seu ofício, da indissociabilidade entre ética e criação artística.

Tomando por base os relatos de sua vida e de sua personalidade, podemos afirmar que para Sulerjitski o teatro se apresentava como mais um caminho possível, talvez o mais eficaz, vista a paixão e a dedicação que ele dá ao ensino do sistema, em sua trajetória de busca por uma relação humana profunda, fundada em sólidas bases éticas. A sua concepção de mundo, marcada por suas experiências extrateatrais e pelo pensamento de Tolstói, foi determinante na escolha dos caminhos que seriam percorridos pelo estúdio. Seu interesse pela filosofia hinduísta e pela yoga também trouxe novos elementos às atividades ali desenvolvidas. Essa expansão dos limites da atividade teatral, que se afasta do mero entretenimento e passa a ser vista como um possível e válido instrumento de conhecimento, é apontada por Marco de Marinis como uma das principais características da renovação da atividade teatral no século XX (MARINIS, 2000, p.12). Sem dúvida podemos situar Sulerjitski como um dos iniciadores deste processo (e talvez como um dos menos reconhecidos dentre os artífices desta transformação).

No entanto, mesmo que a obra e a reflexão de Sulerjitski sejam definitivamente marcadas por um profundo viés utópico no qual o teatro é visto como instrumento viável de instauração de um mundo regido por valores mais humanitários, ele não incorre no equívoco de buscar resultados diretos e imediatos por meio de uma abordagem panfletária. Essa mudança de perspectiva era buscada de maneira mais profunda: modificar a postura do ator frente ao seu ofício; gerar, organicamente, processos nos quais houvesse uma necessidade de comprometimento integral do participante para assim atingir as poderosas potencialidades que vislumbrava no fazer teatral.

Como os relatos não nos trazem informações detalhadas a respeito das práticas por ele propostas e também devido à dificuldade de enquadrar em uma classificação estanque a multifacetada busca da vida de Sulerjitski ele permanece para nós como uma figura nebulosa, um dos *mestres desconhecidos* do teatro do século XX. Mirela Schino diz:

Sulerjitski permanece como uma daquelas figuras de extraordinária influência, difícilíssimas de decifrar e as quais não se sabe que posto dar. Foi um daqueles que descobriram e mostraram como no nosso século o teatro pode ser local privilegiado para percursos atípicos, políticos e espirituais. Era um homem mítico e titânico, que antes de chegar ao teatro havia realizado empresas memoráveis... (In ALONGE, 2001, p.37)

Uma das principais dificuldades na tentativa de compreender o trabalho teatral de Sulerjitski e de situá-lo na tradição teatral do século XX é a de desvencilhar-se dos

lugares-comuns que o enquadram como um místico, utópico, idealista sem qualidades especificamente teatrais. Talvez só seja possível compreender a influência de Sulerjítiski penetrando neste campo um pouco indefinido, difícil de enquadrar em categorias teatrais ou estéticas, mas que, justamente por isto, traz em si uma enorme potencialidade de renovação do teatro e de expansão de suas fronteiras.

Sulerjítiski dedica parte de sua vida ao aprofundamento pedagógico do “sistema” não somente pelos resultados teatrais que este possibilita, mas principalmente por vislumbrar nele um instrumento de trabalho sobre si mesmo capaz de chegar à *vida do espírito humano*. Sua compreensão de técnica, de domínio do ofício impõe como pré-requisito uma dedicação do ator ao seu trabalho que beira a de um monge. No entanto, não pela via do ascetismo ou do isolamento permanente, mas sim na entrega integral de si mesmo a uma tarefa que só assim pode encontrar seu sentido. Afastando os estudantes do viciado ambiente teatral, propondo uma experimentação que não aceita os truques da profissão e que busca evitar que o ator cristalice suas descobertas em novos hábitos Sulerjítiski joga sobre este ator a responsabilidade de dar sentido ao seu ofício por meio da prática cotidiana.

Portanto, enquadrar seu trabalho como um utopismo carente de valor teatral é tentar compreender uma proposta que busca construir possibilidades de fazer teatral fora das fronteiras do então já estabelecido, com as categorias deste já estabelecido.

Em última instância, o que Sulerjítiski visa reconstruindo as relações internas do grupo sobre sólidas bases éticas é possibilitar que o teatro tenha uma ativa influência ética também sobre o espectador. Modificar as relações entre aqueles que produzem a obra artística cênica para assim modificar a relação desta com a sociedade. Evidentemente, se o ator passa a ser visto como centro da criação cênica é sobre ele que devem se direcionar os esforços de renovação dos procedimentos. É aqui que se localiza a principal contribuição de Sulerjítiski: na modificação no modo do ator ver ao teatro e a si mesmo. Este é o mais concreto ponto de contato dos relatos dos participantes do Estúdio. Como todo grande mestre, Sulerjítiski semeia em seus aprendizes um elevadíssimo ideal artístico, que persistiria neles e os guiaria na experimentação com poéticas teatrais diversificadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONGE, Roberto e BONINO, Guido (org.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo*; volume terzo. Torino: Giulio Einaudi, 2001.

MARKOV, Pavel Aleksandrovic. *Il Primo studio del Teatro d'arte di Mosca: Sulerzickij, Vajtangov, Checov*. In: MOLLICA, Fabio (org). *Il teatro possibile: Stanislavskij e il Primo studio del Teatro d'arte di Mosca*. Firenze: La Casa Usher, 1989.

MARINIS, Marco de. *In cerca dell'attore: um bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

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

RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SLONIM, Marc. *El Teatro Ruso del império a los Soviets*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1965.