

A ética no trabalho de Constantin Stanislavsky

Adriane Maciel Gomes¹ // UEL

O verdadeiro artista é aquele que tem amor puro pela sua arte

(Stanislavsky, 1989, p.90)

Resumo

Este artigo tem como objetivo traçar um panorama das propostas teatrais experimentadas e idealizadas por Constantin Stanislavsky, buscando pontuar a importância da ética no processo criativo do fazer artístico. Ao nos referirmos às propostas teatrais de Stanislavsky devemos ter a clareza que estas eram inseparáveis de sua ética. Para ele, a ética, deveria expandir a postura do ator para além do fazer teatral. O controle de si mesmo e uma rigorosa disciplina de trabalho gerariam a disponibilidade de criação e a partir daí vão se relacionando inúmeros outros princípios éticos, pois só assim o *homem de teatro* poderia compreender a verdade na arte.

1. Profª no Curso de Artes Cênicas da UEL e Mestranda no Programa de Pós Graduação de Literatura e Cultura Russa- USP

No decorrer do desenvolvimento da sociedade, e conseqüentemente, da cultura russa no final do século XIX, em conjunto com as transformações históricas, principalmente as de caráter religioso, político e econômicos, já começam a surgir uma grande inquietação e necessidade de renovação em todas as artes russas. Jovens graduados nas escolas estabelecidas entre 1880 e 1890 buscam experimentar uma maior liberdade de expressão nas artes teatrais, o que passou a gerar uma grande expectativa.

O teatro literário que predominava até então, começa a decair, as obras contemporâneas apresentadas na maior parte dos teatros já não satisfaziam o público. Era inevitável uma crise no repertório e em todo o país se sentia uma necessidade de renovação. (Slonim, 1961,p. 66)

Neste período em que a renovação teatral parecia urgente na Rússia, o Duque de Meiningen, da Alemanha, com sua Cia Teatral, sob a direção de Ludvig Kroner, realizou uma *turnée* pela Rússia. Este grupo trouxe inovações como ensaios intensivos, atuação integrada e disciplina, fidelidade histórica para criar cenários realistas, tentando suprir uma necessidade de ir além do que até então vinha sendo apresentada no teatro, a conciliação de cenários pintados com o movimento dos atores. (Chinoy. s/d)).

Esta era uma tentativa de deixar de lado as superficialidades que o teatro deste período estava tomando, visando a uma arte harmoniosa, onde todos os elementos do espetáculo e o público se integrassem.

Surge a partir daí a figura do diretor como responsável pela unidade da obra cênica, trazendo novos ares para o teatro e impulsionando diversas outras transformações.

Este momento foi extremamente importante para a história do teatro e de certa forma, foi dada a largada para as mais impactantes e necessárias transformações que o teatro necessitava.

A Cia dos Meiningen ganhou um admirador que mais tarde tornou-se um dos maiores nomes do teatro mundial, refiro-me aqui a Constantin Stanislavsky. Podemos dizer que a Cia dos Meiningen foi uma das grandes impulsionadoras para as pesquisas que Stanislavsky realizou.

Apreciei o que de bom nos havia trazido o pessoal de Meiningen, ou seja, as técnicas de direção de cena destinadas a revelar a essência espiritual de uma obra. Por isso sou profundamente grato, e esta gratidão será eterna em minha alma. O pessoal de Meiningen criou uma etapa nova e importante na vida da nossa sociedade e particularmente na

minha. Mas houve outras influências dele sobre mim. Ocorre que eu gostava do autodomínio e do sangue frio de Kronec. Eu o imitei e com o tempo tornei-me um diretor despota (...) (Stanislavsky, 1989, p.179).

Stanislavsky realizou alguns espetáculos como ator e diretor junto a Sociedade de Arte e Literatura e ao Clube dos Caçadores, a respeito de suas experiências neste período Stanislavsky coloca que:

(...)o mérito do meu trabalho naquela época consistia em que eu procurava ser sincero e buscava a verdade, banindo a mentira, especialmente a teatral, a artesanal. No teatro comecei a odiar o teatro e procurava nele a vida expressiva, autêntica, não à corriqueira, evidentemente, mas a artística(...). (Stanislavsky, 1989, pg.184).

Segundo Silyunas², Stanislavsky não teria aparecido sem a grande cultura russa do século XIX. A essência do século XIX é o amor fanático a verdade. A verdade na Rússia era, sobretudo, a verdade encarnada, a verdade em carne e osso, a verdade artística.

As encenações realizadas por Stanislavsky, nas quais muitas vezes também atuou, começaram a render-lhe tanto o sucesso pessoal, como o de público. E como ele mesmo relata, influenciado pela Cia de Meiningen, passou a dar grande importância ao aspecto externo do espetáculo, seguir com rigor à fidelidade histórica, inclusão de cenas populares, tudo isso com extremo rigor e controle de todos os elementos do espetáculo, incluindo aqui os atores. (Stanislavsky, 1989, p. 197.).

Apesar de assumir a postura de um diretor despota, soube tirar proveito das crises inesperadas e dos espetáculos que, segundo alguns críticos e ele mesmo, fracassaram. Esses acontecimentos serviam-lhe como estímulos para continuar suas buscas teatrais, e cada vez mais se instigava em descobrir as leis que dariam verdade ao teatro. O talento não garantia sucesso, era preciso compreender os fundamentos da arte com clareza.

Segundo Toporkov³, Stanislavsky *submeteu seus atores a disciplina do diretor todo poderoso e ditador, até que o pedagogo que ia crescendo dentro dele adquiriu personalidade e segurança (...)* (Toporkov, 1961, p. 09).

Em outubro de 1989 Constantin Stanislavsky (1858-1938), juntamente

2. Vidmantas Silyunas- Crítico e profº da escola de Arte Dramática do TAM, ministrou a disciplina Tendências Estéticas do Teatro Russo no século XX : tradição e contemporaneidade FFCHL/ USP -outubro/ 2004.

3. V. O. Toporkov, Ator que trabalhou com Stanislavsky em seus últimos trabalhos.

com Vladimir Nemirovitch Dántchenko (1858-1943), funda o Teatro de Arte de Moscou⁴. Ambos estavam descontentes com os rumos que as artes cênicas estavam tomando, queriam criar princípios novos para o teatro, centrados numa ética, na disciplina dos atores e de todos os outros envolvidos para a realização do espetáculo.

Buscaram um espetáculo baseado no conjunto harmonioso dos atores, já que, na época, o espetáculo era elaborado sobre e para a figura de um grande ator. Foram contra a teatralidade excessiva na atuação, que era baseada em clichês teatrais.

É indiscutível que o Teatro de Arte de Moscou revolucionou a cena russa e, seu florescimento coincidiu com um excitante período da história Russa. Os primeiros anos do século XX estiveram marcados não só por um crescimento econômico, mas também por um despertar da consciência política e pela intensificação dos movimentos liberais e socialistas. Em todas as classes sociais havia inquietude, um desejo de reforma e autorealização, esperanças de uma vida melhor. Tornou-se o centro de novos experimentos estéticos e símbolo das novas tendências liberais e, conseqüentemente, exemplo e inspiração a um grande número de companhias que marcaram a expansão teatral da Rússia no início do século XX. (Slonim, 1961, p.108/109) .

O Teatro de Arte permitiu que Stanislavsky desenvolvesse seu trabalho pedagógico o que iria dar origem a sua obra. Ainda respondeu pela parte artística e de orientação dos Estúdios criados posteriormente.

Segundo J. Guinsburg a leitura da proposta teatral de Stanislavsky deve ser feita não pelo ponto de partida, mas, sim, pelo de chegada. Os procedimentos metodológicos devem ser um instrumento processador que deve permitir englobar organicamente, como uma totalidade representativa, as forças vivas do homem na expressividade da obra de arte materializada na cena. (Guinsburg, 2001, pg. 06)

O trabalho era desenvolvido com uma postura ética até então desconhecida no meio teatral, o que gerou uma grande unidade e essencialmente um admirável trabalho em equipe. Indiscutivelmente, a ética rege o processo de formação do homem e, nos habilita a construção de um processo criativo.

Em momento algum Stanislavsky esqueceu que para alcançarem a criação artística no fazer teatral, deveriam antes de qualquer coisa saber que estavam trabalhando não só com o físico, mas com o que muitas vezes nos percebemos alheios, a alma. E, para o desenvolvimento do trabalho teatral são necessários

4. Em sua fundação, levou o nome de Teatro Popular de Arte de Moscou.

princípios que rejam não só a arte, mas antes de tudo a vida. A observação e compreensão das situações cotidianas de nós mesmos e de nossa relação com o meio e com os outros indivíduos já será um começo para o processo de criação.

A partir desta proposta, podemos observar que a arte teatral passa a ganhar uma nova abrangência, em que o verdadeiro sentido artístico e estético está aliado, diretamente, a vida, e o grande desafio do artista é o de compreender os movimentos da vida e dar uma significação a esta através da arte. Isto significa que as propostas não visavam simplesmente à construção externa do fazer artístico. *A busca exterior deve ser evitada como justificativa das carências, deve-se buscar a originalidade dos pensamentos e dos sentimentos de sua personalidade.* (Stanislavsky, 1986, p.90).

Apesar de saber da importância que cada montagem teve para o desenvolvimento e descobertas das propostas teatrais de Stanislavsky, este trabalho, no momento, não se propõe analisá-las, ou até citá-las em ordem cronológica. Neste momento, nos interessa o pensamento teatral de Stanislavsky de uma forma mais ampla, que nos permita vislumbrar a importância da ética, e, para futuramente, num outro momento, relacioná-la como geradora da estética deste encenador.

O Teatro de Arte de Moscou foi amadurecendo, tornou-se uma instituição muito bem organizada e dirigida, graças ao espírito inovador e de união, alicerçados por uma disciplina rigorosa e um sentido de responsabilidade aceito livremente por os todos os participantes . (Slonim,1961, p.107)

No teatro como instituição existem elementos próprios da educação popular que pertencem, antes de tudo, a da educação estética das massas. (Stanislavsky 1986, p.14).

Para Slonim, a forma que o Teatro de Arte de Moscou colocou em cena *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras* se converteu em tradição e símbolo da forma artística muito bem definida, não representaram apenas uma fase, mas uma evolução.

O êxito alcançado a partir das montagens da obra de Tchekhov⁵, não interrompeu a busca de novos caminhos, Dâchencko e Stanislavsky queriam ir além dos experimentos efetuados com o naturalismo arqueológico e o impressionismo psicológico, diversificando desde o drama de significação social até as obras simbolistas de fantasia e especulação intelectual. (Slonim, 1961, p.105/106)

O seu trabalho transferiu, do artifício convencional e da cópia mecânica para a vivência

5. Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904)

natural e a criação orgânica, o centro neurálgico da arte cênica. Sob o impacto de suas idéias e experiências, não só estilo e práticas se transformaram, como a própria visão do teatro, na dimensão estética e ética. (Guinsburg, 2001,p. 03)

Como diretor, Stanislavsky, deu grande importância à individualidade criativa do ator, vislumbrando uma atuação *viva*, isto é, que contenha a vida do espírito humano, para que , *o ator, convença o espectador da realidade desta vida.* (Kusnet, 1997, p.60), também valorizou a concepção do espetáculo, baseada na harmonia entre a visão do diretor e do ator. Em consonância com o superobjetivo da obra proposta.

Stanislavsky deu especial atenção à relação criativa entre o diretor e os atores, pois para ele o diretor deve saber cativar o grupo e a cada de seus membros em separado, isto de certa forma, faz com que o ator sinta-se responsável por seu papel e torna-se á extremamente atuante em suas funções. Mas, segundo ele mesmo coloca, *o diretor antes de tudo deve saber cumprir a si mesmo as exigências impostas antes de exigir seu cumprimento dos demais.*(Stanislavsky, 1986, p.95-Tradução Nossa).

Alertava seus atores de suas responsabilidades tanto com a obra como com o fazer teatral cotidiano:

O ator deve saber sentir, deve compreender seu lugar na obra, por isso ele é ator, o diretor deve buscar a harmonia das criações, manter a disciplina (...) A disciplina no teatro deve ser consciente, para o bem estar geral e para a segurança e ordem daquilo que todos desejam. A desordem é um ameaça, pois o teatro já é demasiado complicado (...) o aspecto material também exige disciplina. (Stanislavsky, 1986 - Tradução Nossa).

16

Os procedimentos utilizados no desenvolvimento das propostas do Teatro de Arte de Moscou, assim como os métodos e princípios eram essenciais e tinham um claro propósito ideológico e artístico, pois acima de tudo estava a visão harmônica, como guia desta companhia íntegra. O trabalho de equipe, o planejamento, os cuidados, o desenvolvimento de cada representação com precisão cronológica, a superação de qualquer acidente, (...) *surgiram do desejo de “fazer bem as coisas”, sem confiar nos arroubos do gênio.*(Slonim, 1961, p.108 - Tradução nossa).

A busca pela verdade cênica, ao longo das pesquisas de Stanislavsky, tornou-se uma verdadeira obsessão e, para percorrer os caminhos desta incansável busca, ele sempre soube que era necessário muita disciplina e fundamentalmente ética, pois isto tudo era movido pelo seu grande amor a sua arte. Amor consciente

e exigente, em que o talento e os desejos não bastavam, era necessário, acima de tudo, estabelecer a *fê* no percurso que muitos artistas se propõem percorrer. Esta *fê* deve ser movida pelo que há de melhor em nossas almas, partindo de exigências particulares para podermos nos relacionar com o coletivo.

Para tanto, é necessário abandonar a vaidade excessiva, lembrando-se sempre que a individualidade cênica é antes de tudo, a individualidade espiritual e que devemos nos cercar de *condições que assegurem o crescimento, fazendo parte deste processo às relações humanas, a observação e estudo da vida e a contemplação da natureza (no sentido mais amplo que esta possa ter)* (Stanislavsky, 1986, p.83).

Esta observação atenta permite com que o artista possa expandir seus conhecimentos e, aprofundar-se no conhecimento de si mesmo, para observar a vida e interagir com o meio e o outro, pois *conhecer a vida não é só observá-la, e introduzir-se nela, é demonstrar habilidades para transformar o conhecido e vivenciá-lo em imagens cênicas, compreensíveis para o espectador* (Stanislavsky, 1989, p.40), almejando alcançar um verdadeiro processo artístico de criação.

Para Stanislavsky, os princípios éticos universais devem permear o meio artístico, não devendo ter valor apenas nas palavras, mas fundamentalmente nos atos. Ele mesmo nos alerta que, *a complexidade e a responsabilidade do acontecimento teatral elevam significativamente as exigências disciplinares e éticas (...)* (Stanislavsky, 1986, p.95 - Tradução Nossa).

Devemos estar sempre atentos às seduções que o teatro nos apresenta. A aclamação excessiva do público, por exemplo, pode colocar o artista num mundo falso e frio, onde as emoções verdadeiras são sufocadas. Pois *se o artista ama seu trabalho, o faz incondicionalmente, sem reservas, deve existir uma relação de respeito mútuo.* (Stanislavsky, 1986, p.97 - Tradução Nossa).

A entrega é outro ponto fundamental e deve começar a partir da relação do artista com o espaço e com o trabalho, pois o ator deve encarar seu local de trabalho como um templo; *a arte e o teatro devem elevar-se a categoria de templo, já que a religião e a arte pura limpam a alma e o a humanidade (...)* (Stanislavsky, 1986, p. 80).

O teatro muitas vezes é pensado apenas de modo externo, o que seria, de certa forma, bem mais cômodo para alguns artistas, não que os fatores externos não façam parte da elaboração teatral, mas a verdade na arte não depende fundamentalmente disto, mas da relação do homem, o ator, com os processos que o levam a criação e a transformação do real em arte. Mas para que isso ocorra, (...) *é imprescindível que o princípio da ética penetre o mais rapidamente possível na consciência de todos os homens, sem exceção alguma.* (Stanislavsky, 1986, p. 89 - Tradução Nossa).

Guinsburg salienta que os experimentos de Constantin Stanislavsky, no Teatro de Arte de Moscou, foram uma *busca fervorosa da comunidade do ético e do estético na vivência autêntica do real no real*. (Guinsburg, apresentação do livro de Richard Boleslavski-2001)

O entusiasmo no processo de criação é instável, mas por outro lado, na primeira etapa da criação teatral é que ele se dá com maior vitalidade e frescor, uma vez extraviado esse entusiasmo é impossível retomá-lo, o que levará o artista à estagnação, diz Stanislavsky.

O desejo pela criação que surge em cada artista deve ser cuidadosamente conservado por todos, num trabalho coletivo e em comum, para obter-se um melhor resultado com o que foi proposto realizar. Com o tempo este desejo de criação irá se fortificando.

O cuidado mútuo dos desejos criativos que vão surgindo é o exercício mais poderoso dos processos artísticos durante a criação coletiva e ao mesmo tempo permite conservar em seu resultado final o frescor, a integridade e a capacidade vital da criação cênica (...) (Stanislavsky, 1986, p. 87 - Tradução Nossa).

Não podemos esquecer que o teatro é a arte do coletivo e nos diversos campos que o compõe há ações individualizadas de criação, que estão ligadas por objetivos comuns e que devem ser respeitados, sem anular o processo individual de criação. (...) *todo artista e homem de teatro está obrigado a possibilitar e, antes de tudo, a fazer o possível para que exista êxito e harmonia na criação cênica coletiva*. (Stanislavsky, 1986, p. 90 - Tradução Nossa).

Julgar precipitadamente seus papéis sem conhecer a obra, já se torna um empecilho para desenvolver o trabalho coletivo que o teatro necessita. *O abandono da ética, o êxito imediato à dissolução pessoal são um crime para a arte*. (Stanislavsky, 1986, p.92) *A ética artística deve ser utilizada para ajudar o cumprimento dos objetivos artístico do teatro, deverá também reger a interação entre os criadores coletivos*. (Stanislavsky, 1986, p. 89)

Nos últimos anos de sua vida Stanislavsky se interessou pelo que poderíamos denominar, segundo Knébel, *condutas físicas elementares e desejava que o ator dominasse as pequenas verdades destas*.(Knébel, 1999,p. 136)

Stanislavsky considerou, no curso de suas investigações, que o fundamento básico do ator é a ação, mais precisamente a ação física. A partir de 1930, desenvolveu o Método de Ações Físicas, o qual adquire sua última configuração com o exercício didático sobre a obra *Tartufo* de Molière. Antes, porém, percorreu um longo caminho que buscava os fundamentos do teatro e, principalmente, do processo criativo do ator, investigando os princípios geradores da ação real, isto é, a busca pela emoção autêntica que será exposta

no espetáculo. *Sonhava com uma alta técnica artística, uma técnica que pudesse manejar os autênticos sentimentos humanos e falar das autênticas emoções e paixões humanas.* (Toporkov, 1961, p.223-Tradução Nossa).

Stanislavsky praticou o teatro como uma paixão, mas uma paixão pela perfeição. E isso implicou num duplo esforço: o da busca da espontaneidade da expressão e o da avaliação rigorosa dos resultados (...). De um lado, tem-se a perseguição obsessiva das representações ideais e, de outro, a edificação calculada da encenação. (Guinsburg, 2001, p. 04)

O ponto fundamental em como Stanislavsky fez e pensou teatro, foi à verdade e a realidade na arte. Costuma-se confundir os dois termos, ou seja, o real é o verdadeiro; e uma vez obtido o real, a verdade artística seria a resultante necessária. (Guinsburg, 2001, p.04)

Neste caso, a ética artística deverá sempre estar em concordância com a natureza, o caráter e as propriedades da vontade criativa e o talento. A vontade criativa e o talento são antes de tudo características da paixão, do entusiasmo e da orientação(...) O primeiro objetivo da ética artística está na eliminação das causas capazes de esfriar a paixão, o entusiasmo e a tendência da vontade criativa. (...) *um dos principais obstáculos para a criação é a falta de compreensão dos objetivos de nossa arte.* (Stanislavsky, 1986,p.86)

Toporkov, descrevendo o processo de trabalho de Stanislavsky relata que:

(...)era extremamente rigoroso com certas regras durante o período de ensaios, nada nem ninguém devem perturbar a calma pois esta é imprescindível para a criação. Fumar ou beber na mesa de trabalho era expressamente proibido. Este homem natural e sensível, cordial ao extremo, de apertar a mão de cada um de seus colaboradores antes do ensaio cotidiano, trabalhando se transformava e se enfurecia com facilidade diante da menor mostra de insinceridade de qualquer componente de seu elenco. Toda sua atenção nos últimos tempos de sua atividade como diretor e pedagogo estava concentrada no trabalho do ator.

(Toporkov, 1961, p.14- Tradução Nossa)

A preocupação com o andamento do trabalho ia além do trabalho do ator nos ensaios, pois Stanislavsky estava consciente de que diversos fatores poderiam influenciá-los, esteve sempre atento com o bem estar de seus atores, observou tudo que os rodeava fora do teatro. (Toporkov, 1961, p.173)

Segundo observação feita por Toporkov, à disciplina e a ética, propostas por Stanislavsky, foram pontos fundamentais para o desenvolvimento de seu método, sem elas, o método não existiria.

As descobertas de Stanislavsky e de seus alunos a respeito do trabalho do ator, expandia-se além do fazer teatral:

Stanislavsky e seus alunos(...) freqüentemente descobriam que o trabalho sobre si mesmo como ator convertia-se em um trabalho sobre si mesmo como indivíduo. É impossível estabelecer o limite a partir do qual o 'ethos' cênico converte-se em ética. (BARBA,1994, P.153)

As observações feitas até aqui fazem nos perceber que um elemento importante que contribui para promover o fazer teatral e que estimula a criação é sem dúvida alguma a ética e disciplina.

O Teatro de Arte de Moscou, transformou a arte dramática na capacidade de representar a vida do espírito humano, em público e em forma estética, conquistando uma admiração universal. Stanislavsky baseou-se nas grandes tradições culturais do teatro russo, em seus estudos das técnicas de direção e interpretação, chegou a resultados e conclusões que não tem antecessores na história da arte mundial.

Incansavelmente, Stanislavsky, repetia “*amem a arte em si mesmos e não a si mesmos na arte*”. *E esta arte, provida da mais avançada técnica artística e dirigida à elevada meta da educação do povo no espírito das novas e magnas idéias contemporâneas, era, precisamente o ideal de Stanislavsky.* (Toporkov, 1961, P.32-Tradução Nossa).

As formulações de Stanislavsky, a respeito da arte teatral, ganharam discípulos diretos e indiretos. Pois as pesquisas em relação às artes cênicas e, principalmente, as do trabalho do ator, foram ganhando novos rumos, muitos deles tendo como ponto de partida os ensinamentos deixados por este mestre russo.

Podemos citar aqui além de seus alunos, que através de suas publicações nos deixaram relatos das experiências adquiridas com Stanislavsky e nos apontaram seus modos particulares de desenvolver os princípios adquiridos a partir de suas vivências e os particularizaram a partir de suas necessidades artísticas, como é o caso de Meyerhold, Michael Checov, Richard Boleslavsky, Sulerjitski, Vajtánov, Toporkov e, encenadores/ pesquisadores como Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Eugenio Barba e outros, que partiram suas pesquisas do pensamento artístico de Stanislavsky e deram a elas uma dimensão própria, mas sem negar as influências deste gênio da pesquisa teatral.

E agora, nos nossos dias, observando primeiro às experiências de Grotowsky com o Teatro Laboratório e depois de Barba com o Odin Teatre é possível reencontrar indícios que testemunham uma continuidade com a experimentação de Stanislavsky (...) que não passa

pela exterioridade das formas do espetáculo, mas, pelo modo de colocar-se na observação do trabalho do ator pela busca das fontes criativas, pela definição de uma ética de trabalho, pela vontade de pensar e criar teatro organicamente em relação às exigências do grupo antes que às do mercado. (Mollica, 1989, p.12 e 13).

Todos eles, sem exceção, em suas obras nos reafirmam a importância da ética como força propulsora das revoluções teatrais.

A revolução ética de Stanislavsky chega a ser a premissa para o nascimento de um novo artista capaz de mudar-se a si mesmo, de inventar seu próprio teatro e de lutar por uma nova sociedade – não apenas por um novo teatro.

Fazer teatro segundo seus próprios princípios, significa libertar-se a si mesmo da situação que não deixa o ator desenvolver sua própria cultura ou a do grupo. É através da complexidade desta cultura que o ator chega a ser mais efetivo um ponto de interrogação e uma contradição em sua sociedade. (...) (BARBA,1991,P.236/237)

Stanislavsky dedicou toda sua vida à busca de uma verdade artística, que deveria se estabelecer através de suportes concretos, conscientes, para a criação do ator e do diretor, abrindo e experimentando novas perspectivas. No relato de suas pesquisas, percebe-se que a ética, não apenas a universal, mas a artística, foram fatores predominantes para o desenvolvimento de suas propostas. Deste modo, o objetivo do fazer teatral expande-se para além da arte, indo ao encontro do que Stanislavsky denominou de *trabalho sobre si mesmo*.

Referências Bibliográficas

BARBA, Eugenio. Além das Ilhas Flutuantes. Ed. Hucotec/Editora da Unicamp. Campinas-SP. 1991.

_____. Canoa de Papel-Tratado de Antropologia Teatral. Editora Hucitec. SP. 1994.

BOLESZLAVSKI, Richard. A arte do ator. Editora Perspectiva.SP. 2001.

CHINOY, Helen Krich. Como surgiu o diretor. Texto sem referências bibliográficas.

GUINSBURG, J. Stanislavski, Meierhold & Cia .Editora Perspectiva. SP. 2001

KNÉBEL, María. El último Stanislavski- Análisis activo de la obra y el papel. Madrid.Ed. Fundamentos.1999.

MOLLICA, Fabio.(Org.) Il Teatro Possibile- Stanislavskij e il primo studio del teatro d'arte di Mosca. Firenze. La casa Usher. 1989.

SLONIM, Marc. El Teatro Ruso del império a los Soviets. Buenos Aires. Editorial Universitária. 1961.

STANISLAVSKY, Constantin. Trabajos teatrales: Correspondencia. Buenos Aires: Quetzal, 1986;

_____. Minha vida na arte. (Trad. De Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989;

SILYUNAS, Vidmantas- Disciplina Tendências Estéticas do Teatro Russo no século XX: Tradição e Contemporaneidade -Anotações feitas em sala de aula- Outubro/2004-FFCHL/USP

TOPORKOV, V. Stanislavsky Dirige. Companhia General Fabril Editora. Buenos Aires. Argentina.1961. Trad: Anatole Y Nina Saderman



