



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p229-259

Stanislavski

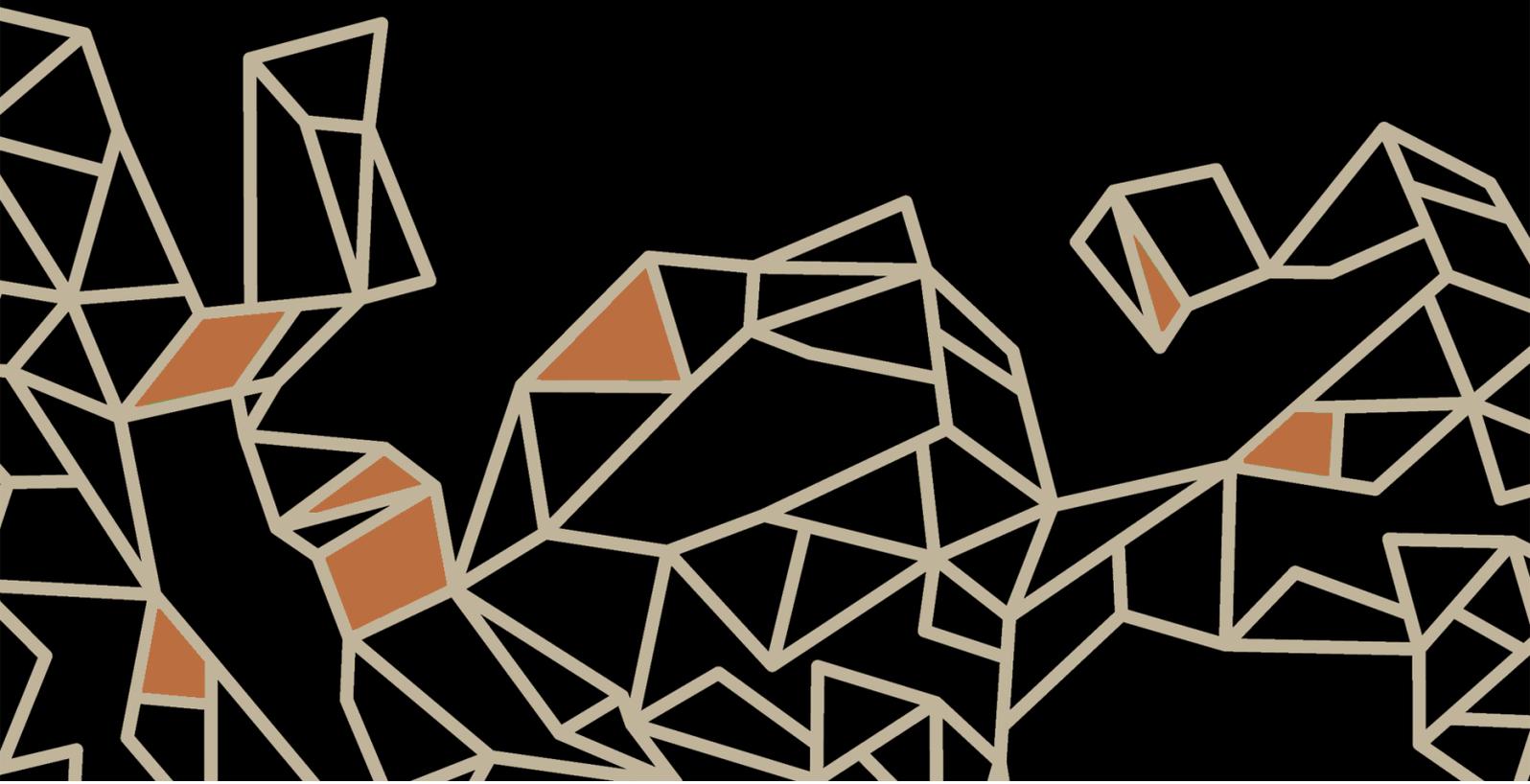
# O último estúdio de Stanislávski: uma abordagem histórica

*Stanislavski's last studio: a historical approach*

Diego Moschkovich

## Diego Moschkovich

Mestre em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP),  
bacharel em Artes Cênicas pelo Instituto Estatal Russo de Artes da Cena  
(RGISI). Atua como diretor de teatro, pesquisador e tradutor  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).  
Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp)



## Resumo

Este artigo traça uma abordagem histórica acerca da criação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, também conhecido como o último estúdio de Stanislávski, que existiu de 1935 a 1938, ano de sua morte. A pesquisa foi realizada como preparação para o trabalho sobre os procedimentos pedagógicos dos últimos anos de Stanislávski, realizado nos arquivos do museu do Teatro de Arte de Moscou entre novembro de 2017 e fevereiro de 2018. O artigo apresenta, assim, uma introdução, em que contextualiza o Estúdio de Ópera e Arte Dramática; em seguida, esboça alguns de seus antecedentes históricos, como o projeto de uma “Academia da Arte Teatral” proposta por Maksim Górkí e desenvolvida por Stanislávski. Na sequência, busca algumas informações de um outro personagem-chave na criação do estúdio, a diretora e pedagoga Zinaída Sokolova, irmã de Stanislávski. Por fim, mostra o processo seletivo e a cerimônia de abertura do estúdio, em novembro de 1938.

**Palavras-chave:** Stanislávski, Teatro, Teatro russo, História do teatro.

## Abstract

This article presents a historical approach on the creation of the Opera-Drama Studio, also known as Stanislavski's last studio. The studio remained under his direction from 1935 to 1938, year of his death. This article was written as a preparation for the research on Stanislavski's pedagogical procedures in his last years later conducted at the archives of the Moscow Art Theatre Museum, between November 2017 and February 2018. In this way, it contextualizes the Opera-Drama Studio in a brief introduction, after which it presents some historical premises that led to its creation, such as the “Academy of Theatre Arts” proposed by Maksim Gorki and developed by Stanislavski. After that, we present one of the main characters in the Studio's creation and administration, director and pedagogue Zinaída Sokolova, Stanislavski's sister. Finally, the article exposes the student selection process to the Studio and its opening ceremonies, in October and November, 1935.

**Keywords:** Stanislavski, Theatre, Russian theatre, Theatre history.

Em 7 de maio de 1938 – portanto, exatos três meses antes de sua morte – Stanislávski abria pela última vez as portas de seu Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Naquele quente dia de primavera, os alunos do que ficaria conhecido como seu último estúdio apresentariam, a um seletivo público de convidados, os dois primeiros atos da peça *As três irmãs*, de Tchékhov, em que trabalhavam há quase um ano e meio.

O Estúdio de Ópera e Arte Dramática<sup>1</sup>, conduzido pelo próprio Stanislávski e por sua irmã Zinaída Sokolova entre 1935 e 1938, funcionava, principalmente, na casa do próprio Stanislávski. Em 1921, ele e sua família haviam sido transferidos para uma mansão do século XVIII localizada na travessa Leóntievski, centro de Moscou, muito perto do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e do Teatro de Ópera K.S. Stanislávski. O térreo do edifício fora remodelado para abrigar apartamentos comunitários dentro da política de habitação dos primeiros anos da revolução. O terceiro andar, redividido em quartos, abrigava o *obschejítie*<sup>2</sup>, ou os quartos coletivos para os estudantes do estúdio. E, no segundo andar, Stanislávski e Maria Lílina dividiam seus aposentos privados, escritórios, cozinha e quartos de banho com a grande sala de ensaios onde Stanislávski dava aulas em seu último estúdio.

A famosa “sala Oniéguin” – uma ampla sala com chão de madeira e um pequeno tablado que fazia às vezes de palco – estava abarrotada. Entre os presentes, havia atores e atrizes das primeiras gerações do Teatro de Arte de Moscou, professores do estúdio, estudantes de direção de outras faculdades, altos funcionários do governo soviético e, inclusive, Nikolai Uliánov, pintor que, sabe-se lá por que cargas d’água, havia sido encarregado de desenhar, naquele dia, o retrato do velho Stanislávski.

O aluno Boris Levinson<sup>3</sup> – então com dezenove anos de idade – era o diretor de cena da apresentação. Além de ser responsável pela montagem do “cenário”

1 Estúdio de Ópera e Arte Dramática ou, em russo, Оперно-драматическая студия. Dado que esse é apenas o último dos muitos estúdios que Stanislávski coordenou num longo período de tempo (aos quais se somam o Teatro Estúdio (1905), o Primeiro Estúdio (1912) e o Estúdio do Bolchói (1919), por exemplo), adotamos por vezes apenas “estúdio” para referir-nos ao objeto deste artigo. Todos os outros estúdios, quando citados, são citados com o nome completo.

2 Em russo, “moradia coletiva” é o nome que se dá até hoje às moradias estudantis.

3 Boris Levinson (1919-2002) foi um ator e diretor soviético russo. O depoimento dele sobre a experiência do Estúdio de Ópera e Arte Dramática foi recolhido por Irina Vinográdskaja (2000, p. 491) e está em seu livro *Stanislávski ensaia*.

(que, de fato, consistia apenas de algumas mesas e cadeiras arranjadas para a cena), ele fazia, da coxia, a sonoplastia da apresentação: reproduzia o badalar do relógio da casa dos Prózorov, os latidos dos cachorros ao longe, o cantar do galo pelas manhãs, entre outros recursos tipicamente stanislavskianos. Ele conta, em suas memórias, sobre a atmosfera nervosa que reinava entre os estudantes-intérpretes no dia. Ele mesmo garantia que todo o cenário tivesse sido montado muitas horas antes da apresentação, que todos estivessem prontos para começar na hora exata – pré-requisito para que Stanislávski assistisse a qualquer coisa – e que tudo estivesse nos conformes. Tudo pronto, verificado, preciso. Mas eis que, quando tudo está pronto para começar, um dos atores – inseguro, talvez? – entra e corrige alguns milímetros na posição de uma das cadeiras, em que fazia uma das cenas. A voz de Stanislávski ecoou imediatamente.

“*Stop!*”, disse, instaurando na sala o silêncio geral. Segundo Levinson, aqui bastou para que Stanislávski “fizesse conosco algo que deixou perplexos não apenas a nós, intérpretes, mas também a todos que assistiam de fora” (VINOGRÁDSKAIA, 2000, p. 492<sup>4</sup>).

Ao chamar Levinson para o palco, Stanislávski começa a mudar radicalmente toda a disposição dos móveis de cena. A mesa da sala (lembramos que grande parte do primeiro ato da peça ocorre à mesa), antes centralizada, foi posta em um dos cantos, e virada de forma que parte dos intérpretes ficasse de costas para o público, encostada à janela. A janela, antes a janela real da sala, mudava agora para uma janela imaginária no centro do palco, e assim por diante. Em seguida, Stanislávski chama todos os intérpretes ao palco e mostra a nova disposição dos objetos. Caos e nervosismo. Como apropriar-se, em tão pouco tempo, depois de haver ensaiado tanto com uma marcação específica? “Qualquer um que tenha a mínima relação com o teatro”, escreve Levinson, “entende o que significa estar nessa situação. Tudo o que já tinha virado habitual e verificado em ensaios longuíssimos, tudo a que já nos havíamos acostumado e encaixado, tudo, destruído em um segundo” (apud *Ibid.*). Stanislávski, assim, pede que o trabalho comece imediatamente.

Entre os espectadores, um grupo de estudantes de direção assistia incrédulo. As duas faculdades de teatro – a Academia Russa de Artes Teatrais (GITIS) e o Estúdio de Ópera e Arte Dramática – haviam sido declaradas

---

4 Todas as traduções do artigo são minhas.

oficialmente “em competição socialista,” pelo governo, o que significava que, no espírito da época, deveriam buscar a superação um do outro com novas e novas “conquistas teatrais”<sup>5</sup>. Mikhail Rékhels e Boris Porkóvski eram, à época, dois desses estudantes. Eles escrevem, em suas memórias:

Eram os mesmos alunos. Os mesmos, mas era como se fossem outros! Ou seriam os personagens de Tchékhov, que apareciam diante de nossos olhos completamente distintos do que até então imagináramos? Ou então o fato de que não havia cenário, figurinos ou maquiagem e que maio entrava pelas janelas, e os raios de sol (e não refletores de teatro!) iluminavam o que ocorria em cena, que nos fazia parecer que não estávamos num espetáculo, mas no aniversário de Irina, na casa do Prózorov... A impressão do que vi foi gigantesca. Os meninos atuavam maravilhosamente. Em nossa opinião, o espetáculo estava pronto. No entanto não notávamos qualquer novo método ali. Obviamente: o segredo do novo método não estava na maneira de atuar, mas nos caminhos e procedimentos que geravam a mais elevada verdade das emoções. (apud Ibid., p. 525)

E:

No estúdio criava-se um milagre de teatro. Meninos e meninas pulando de um lado para o outro ao redor de Stanislávski, nos causando uma inveja tremenda e, de repente, quando vemos, fazem na nossa frente um Tchékhov como então ninguém mais fazia. Até mesmo os espetáculos do TAM pareciam, diante daquela apresentação, velhos e falsos. Aquilo era o novo teatro! Onde foram parar essas conquistas importantíssimas? Por que não foram fortalecidas, desenvolvidas? (Ibid.)

É o próprio Stanislávski, depois de finalizada a apresentação, quem diz, satisfeito: “Hoje vocês espiaram, por um momento, o lugar para onde os tenho conduzido” (apud Ibid., p. 495). Que lugar seria esse, capaz de causar tamanha impressão nos dois jovens estudantes de direção?

Alguns dias depois, no dia 15 de maio, os estudantes do Gitis voltariam à casa de Stanislávski para uma conversa sobre a apresentação de *As três irmãs*. Neste dia, Stanislávski pergunta “sobre o que lhes interessa falar?”, ao que é imediatamente respondido: “Interessam-nos suas últimas pesquisas no campo

---

5 Na tentativa de “emular” a competição capitalista para desenvolver a tecnologia dentro de um Estado socialista, desenvolveu-se a categoria da “competição socialista”, também aplicada à técnica teatral nos anos 1930. As diferentes escolas de teatro deveriam “competir” pela liderança no desenvolvimento da técnica teatral.



das ações físicas. Para nós, elas chegam às vezes um tanto deformadas. [...] A apresentação que vimos ilustra, de alguma forma, as buscas nesse campo?” (Ibid.)

Este artigo foi escrito como uma espécie de moldura histórica para minha investigação sobre o trabalho prático de Stanislávski entre 1935 e 1938<sup>6</sup> e, assim, busca contextualizar e ordenar alguns dos eventos que levaram à criação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática.

## Antecedentes da criação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática

Em 1934, Pável Novítski<sup>7</sup> era o dirigente da seção teatral do *Narkompros*<sup>8</sup>. Crítico teatral e um dos novos marxistas militantes do campo da cultura, lançou, no ano anterior, o livro *Sistemas teatrais contemporâneos* (*Современные Театральные Системы*), em que criticava duramente o que se conhecia então por “Sistema de Stanislávski” em suas palavras, “um sistema teatral subjetivo-psicológico” (NOVÍTSKI, 1933, p. 39), um “sistema de psicologismo subjetivo auto-opressor” (Ibid.).

Completo entusiasta das propostas de revolução teatral da *Proletkult*<sup>9</sup>, Novítski talvez não imaginasse que, como secretário da seção teatral do

6 A principal parte desta investigação foi realizada entre novembro e fevereiro de 2017 no Fundo Stanislávski do Museu do Teatro de Arte de Moscou, na Rússia. A dissertação *O último Stanislávski em ação: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938)* (MOSCHKOVICH, 2019) analisa uma série de 16 transcrições de aulas práticas de Stanislávski no referido Estúdio, e foi defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em março de 2019.

7 Pável Ivánovitch Novítski (1888-1971), crítico teatral e responsável, à época, pela seção teatral do *Narkompros*. Seu livro, o já citado *Sistemas teatrais contemporâneos* (*Современные театральные системы*) contém, de fato, material muito rico para quem quer que estude o teatro soviético do início anos 1930. Recheado de terminologia pseudo-marxista, Novítski não esconde a simpatia pelos teatros ligados ao *Proletkult*. No entanto, dotado de um faro extremo para as mudanças de rumo na direção da política cultural soviética, prenuncia no livro a necessidade de uma “síntese marxista” das tendências teatrais até então existentes. No que diz respeito ao Teatro de Arte de Moscou e a Stanislávski, ele conclui: “o teatro subjetivo-psicológico deve rever e reconstruir radicalmente sua metodologia criativa, ou seja, sua visão de mundo idealista” (NOVÍTSKI, 1933, p. 42).

8 *Narkompros* (*Наркомпрос*) é a sigla para Народный Комиссариат по Просвящению, ou “Comissariado do Povo para a Instrução Pública”. Trata-se de um órgão, sob alguns aspectos, equivalente a um ministério da educação e cultura.

9 *Proletkult* (abreviação de Пролетарская Культура, em português, “Cultura Proletária”), organização de massas criada à época da revolução de 1917 com o objetivo de criar uma cultura efetivamente proletária.

equivalente ao Ministério da Cultura soviético, caberia a ele próprio lançar a pedra fundamental do último estúdio de Stanislávski, ironicamente, aquele que estabeleceria as bases pedagógicas para a continuidade das pesquisas iniciadas com a fundação do Teatro de Arte de Moscou, em 1898.

Stanislávski, numa carta de 30 de maio de 1934 a Leonid Sóbinov, seu amigo e colaborador, não esconde sua alegria após uma visita de Novítski, alguns dias antes:

Agora, a notícia principal. De repente vem me visitar Pável Novítski. Ele sempre foi meu mais odioso inimigo, desesperadamente contrário àquilo que chamamos de sistema. Pelo jeito ele antes abordava-o “um tanto superficialmente”. Mas nos últimos tempos “aprofundou-se” na questão e encontrou no sistema... Então começa uma enxurrada de alegrias. Veio pedir, em nome do *Narkompros*, que criemos uma escola para a formação de quadros. Essa escola deverá ser modelo, para toda a União [Soviética]. Ou seja: alguém deu a ordem! Passaram um orçamento de 150 mil rublos para o primeiro ano, para o início. Agora há a questão dos professores e alunos. Esses últimos devemos buscar não apenas em Moscou, mas em toda a URSS... Estou ocupado e interessado em tudo isso. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 541)

A criação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, no entanto, era apenas uma pequena vitória, depois de longos anos em luta para conseguir fixar as bases pedagógicas e materiais para a continuidade de suas buscas quando já não estivesse mais.

## O projeto de Academia

Maksim Górkí, antigo amigo e colaborador de Stanislávski e do TAM sugerira, ainda em setembro de 1931, numa conversa com os “velhos” atores do teatro, a criação de uma academia de arte teatral ligada ao Teatro de Arte de Moscou. A conversa, ocorrida no ápice do embate das “organizações culturais proletárias”<sup>10</sup> contra os métodos de criação do Teatro de Arte, marcava uma “virada” de

10 As diferentes associações de escritores e artistas conhecidas como “proletárias” (RAPP, VOAPP etc.) vinham da linha da *Proletkult*. As organizações que faziam parte da *Proletkult* eram abertamente contrárias ao sistema de Stanislávski e aos métodos de criação do Teatro de Arte de Moscou, classificando-os de “idealistas”. A “virada” a que nos referimos seria completada em 23 de abril de 1932, quando uma decisão do Comitê Central do PCR(b) liquidou as referidas organizações (VINOGRÁDSKAIA, 2003, p. 195).



posição dos círculos governantes na direção de Stanislávski e do teatro. Pável Márkov, crítico teatral e então responsável pela seção de dramaturgia do TAM, conta a Nemiróvitch-Dántchenko, numa carta de 16 de setembro daquele ano:

Nessa conversa, Górkí definiu a posição do Teatro [de Arte] como sendo uma academia da arte cênica, ao anunciar que essa é a opinião dos círculos dirigentes e que ao teatro serão dadas todas as possibilidades, e que ele pessoalmente se utilizará de todas as suas forças para que isso aconteça na prática. (apud VINOGRÁDSKAIA, 2003, p. 161)

Desde o final dos anos 1920, começara a “transformação forçada” (TCHERKÁSSKI, 2016, p. 507) do Teatro de Arte em teatro modelo de toda a URSS. Em 1932, mais ou menos ao passo da proclamação do realismo socialista como doutrina estética oficial do país, o TAM passara da administração do *Narkompros* para a do TSIK (em russo *ЦИК, Центральный Исполнительный Комитет*, ou Comitê Executivo Central), então o órgão máximo de governo da URSS<sup>11</sup>. No mesmo ano, Avel Enukidze, presidente da comissão teatral do TSIK fala “definitivamente sobre a Academia” (VINOGRÁDKAYA apud STANISLÁVSKI, 1999) e inicia um debate público acerca de sua criação. A possibilidade de uma academia teatral baseada nos princípios que estudara e pesquisara continuamente e por tanto tempo, lógico, animou Stanislávski. Numa carta a Górkí, datada de 10 de fevereiro de 1933, ele diz estar “muito empolgado e ocupado com as questões sobre a criação da Academia. Vai ser preciso criar tudo desde o início, desde os professores – que não existem – até a estrutura geral e o método de ensino” (Ibid., p. 469). Há, também, algumas cartas diretamente dele a Enukidze, onde toca-se o assunto. A primeira delas, de 27 de dezembro de 1932, permite uma compreensão acerca do que vislumbrava Stanislávski para a Academia:

Estou convencido de meu ponto de vista, principalmente tendo em vista as diretivas que recebi de você, que aceito completamente e que definem a linha que tento instaurar no teatro. Você me deu a indicação sobre a necessidade de criar um teatro-academia, e sobre a não obrigatoriedade da corrida para estreiar peças, pelo privilégio da qualidade, sobre

11 Essa mudança é muito importante, deve-se dizer. Mantidas as especificidades históricas, mas a título de ilustração, era como se o TAM saísse da jurisdição de um Ministério da Cultura e passasse a ser administrado por algum gabinete especial da presidência da República.

o profundo conteúdo dos espetáculos, sobre a educação de grandes mestres-atores, interiormente enriquecidos. Eu estou de acordo que é apenas dessa forma que se pode criar o teatro de que nosso país precisa, em nossos tempos. (Ibid., p. 456-458)

Stanislávski começava a tomar medidas práticas para organizar uma academia diferente. Em setembro de 1932, descansando num sanatório na cidadezinha alemã de Badenweiler, começa uma série de correspondências com Vassíli Sakhnóvski<sup>12</sup> e Nikolai Egórov<sup>13</sup> sobre a estrutura da academia. Numa delas, descreve pelo menos 11 comissões diferentes que deveriam ser criadas para a elaboração do projeto:

É preciso organizar uma série de comissões sobre a Academia. Por enquanto, pensei nas seguintes: 1. Financeiro-administrativa. 2. Bases e tarefas principais da Academia. Meios e formas de consegui-lo. Formação de quadros. 3. Psicotécnica (sistema). 4. Educação física, plasticidade (ligadas à psicotécnica). Treinamento e adestramento. Criação de um livro de exercícios e de um livro-texto. 6. História da arte... (?) mas não como sempre, na forma de palestras tediosas. Devem ter um papel importante aqui os depoimentos sobre o passado do teatro e os atores. 7. História do figurino – em ligação com a habilidade de costurá-los e vesti-los. 8. Arquitetura e estilo – em ligação com a produção de maquetes. 9. História da literatura? – também não como sempre. 10. Ética, disciplina e coletividade no trabalho. Princípios. 11. Comissão de produção. Tem mais algumas, mas de que agora não me lembro. (Ibid., p. 743)

Num outro documento, datado de 13 de maio de 1933, provisoriamente chamado pelos organizadores das obras de Stanislávski *Para a questão acerca da criação de uma Academia de Arte Teatral (К вопросу о создании Академии Театрального Искусства)*, ele explica para onde deveria se desenvolver o trabalho das comissões. Nele lemos, por exemplo:

Os *exercícios* e *études*, segundo a possibilidade, devem ser escolhidos a partir das peças do futuro repertório. Mesmo assim: não se trabalha com o texto, e apanha-se apenas a linha da ação física, com a ajuda da qual conduz-se a linha da ação transversal.

12 Vassíli Grigórievitch Sakhnóvski (1886-1945) – diretor do TAM desde 1926, em 1932 foi nomeado diretor administrativo da parte artística do teatro.

13 Nikolai Vassílievitch Egórov (1873-1955) – conhecido de Stanislávski desde que trabalhara como gerente na fábrica de sua família, em 1926 é convidado a dirigir a parte administrativa do TAM.



A supertarefa de cada peça é indicada pelo professor sem nomeá-la, já que não se pode fazer isso, pelo menos no começo das aulas, enquanto os alunos não estiverem prontos para o entendimento e a recepção da supertarefa. Nesse método o importante é que cada pequeno exercício ou *étude* tenha sempre a sua supertarefa e ação transversal, de forma que o pior é evitado – o erro e a dificuldade dos *études* escolares.

Um *étude*, por si só, não pode ter sentido ou vida. Nesse método que proponho todos os *études*, até mesmo os menores, devem de uma vez por todas ser vividos desde dentro pela supertarefa e pela ação transversal. (Idem, 1990, p. 326)

Ou, então, num outro parágrafo, lemos:

Durante a formação se preparam não apenas os atores da futura trupe, mas também seus diretores e mesmo seu futuro administrador, que, ao estudar junto com os outros alunos, é também o representante e coordenador do grupo de alunos. Para o estudo de todas as facetas da arte teatral, ele deverá fazer estágios em diferentes seções do TAM e, pode ser, até mesmo em outros teatros. (Ibid.)

Um outro aspecto enfatizado por Stanislávski no plano é o da inovação no que diz respeito às aulas consideradas “teóricas.” No bilhete a Sakhnovski anteriormente citado notamos a expressão “não como sempre,” ao referir-se às aulas de história do figurino e de história da cenografia, por exemplo. Aqui podemos ver concretamente qual era a sua proposta:

*Aulas de história do figurino.* Geralmente vêm à sala professores entediados e sonolentemente falam sobre a “história do figurino.” Alguns alunos anotam, fazem resumos, depois os vendem para outros alunos, que decoram, passam nas provas e, quando terminam a escola, as folhas de anotações vão sabe-se lá para onde.

Proponho fazer diferente: cada um dos alunos, durante seu tempo na escola, é obrigado a costurar com as suas próprias mãos, segundo as indicações do professor (sob sua direção, melhor dizendo, assim como com a supervisão do figurinista do teatro), e levando em conta os acervos dos museus de figurinos. Um, por exemplo – França, século XI. Outro, do século XVIII. Outros, nesse mesmo tempo, estarão costurando figurinos da Itália no século XII, Alemanha século XV etc. Assim, se dividirmos os figurinos entre cinquenta ou cem alunos, então poderemos passar por todas as épocas e todos os países. Ao trabalharem todos juntos, numa sala coletiva, ouvindo constantemente as observações do professor de história e do figurinista, vendo como cria-se cada um dos figurinos e como ele é realizado, os

alunos poderão não apenas conhecer aquilo que eles mesmos estão fazendo, mas também todos os outros trabalhos; além disso, como são figurinos de quase todas as épocas, então os alunos saberão na prática toda a “história do figurino”

Mas isso ainda é pouco. É preciso não apenas costurar o figurino, mas vesti-lo e saber usá-lo. É preciso conhecer os hábitos de cada época, a etiqueta, as reverências, como usar um leque, florete, bastão, chapéu, capa. Para isso há uma aula especial.

No exame de formatura, cada aluno deve mostrar seu trabalho (o figurino costurado) e mostrar a habilidade de portá-lo e usar os acessórios não apenas de sua época, mas também de todas as outras, exploradas pelos outros alunos. Isso fará com que eles acompanhem uns aos outros durante todo o período escolar.

O mesmo método deve ser aplicado ao estudo da arquitetura e do estilo de cada época. Cada um dos alunos deve confeccionar duas maquetes de quartos, prédios, parques etc. (de diferentes épocas) e explicar, no exame final, com todos os comentários históricos. (Ibid., p. 327)

Um mês mais tarde, em 15 de abril de 1933, em nova carta a Enukidze, Stanislávski sintetizava o projeto da nova instituição:

Para concluir, algumas palavras sobre nosso trabalho acerca da Academia. Foram criadas algumas comissões que trabalham com afinco e dedicação, com grande inspiração e fé no interessantíssimo trabalho proposto. Depois, apresentaremos um programa-máximo e tentaremos transmitir nele tudo o que foi desenvolvido por nossa prática e cultura teatrais – até o momento. Se não for possível realizar esse plano agora, que o programa vá para o museu ou seja cumprido apenas em parte. Esse programa é a mostra da execução prática, de fato, do que chamamos de “sistema”. A base principal que colocamos nesse programa é que a escola não deve formar alunos individualmente, separados, mas trupes inteiras, com seus administradores, diretores, cenógrafos, produtores, maquiadores e mesmo os técnicos principais; com seu repertório de algumas peças.

Todo o processo de ensino acontece não em sala, não em palestras, mas na própria produção escolar. Assim, por enquanto, para estudar a literatura – a história do figurino, as épocas, o cotidiano – os alunos fazem leituras coletivas de fragmentos de peças escolhidas com esse objetivo. No entanto, antes de apresentar-se publicamente, precisam conhecer muitos fatos literários, históricos, artísticos, cotidianos, e outros. A partir disso, uma série de especialistas devem contar para os alunos esses fatos, fatos que o ator deve saber. Recebendo e materializando-os ali mesmo, na prática, os alunos se relacionarão com essas “explicações” não como sendo aulas tediosas que devem decorar e depois esquecer, mas



como material artístico que se torna necessário para o trabalho e para a apresentação pública da escola. Todo conhecimento adquirido, imediatamente aplicado à prática, fixa-se mais fortemente na memória. Esses novos métodos requerem uma análise cuidadosa dos programas antigos e a educação de novos professores. Tanto esse trabalho como essa preparação estão sendo organizados pelas comissões. (Idem, 1999, p. 475)

De fato, o trabalho das comissões fervia e era supervisionado diretamente por Stanislávski. Vinográdskaia, em seu *Vida e obra de K. S. Stanislávski (Жизнь и творчество К. С. Станиславского)* conta, entre março e abril de 1933, ao menos seis reuniões gerais das comissões com a presença de Konstantin Serguêevitch (VINOGRÁDSKAIA, 2003, p. 247-250).

Em 31 de agosto, o projeto final seria entregue a uma comissão especial do TSIK, à frente da qual se encontrava Enukidze. Apesar do nervosismo de Stanislávski sobre a questão, expressa em algumas cartas a pessoas próximas, como seus irmãos Vladímir e Zinaída<sup>14</sup>, um ano mais tarde a resposta viria na forma da já mencionada visita de Pável Novítski, em maio de 1934.

## A preparação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática

A Moscou de 1935 parecia-se cada vez menos com a dos anos anteriores. O rápido desenvolvimento econômico obtido pela URSS com o fim do primeiro plano quinquenal em 1932 trazia uma certa calma, uma relativa melhora no nível de vida, como conta Fitzpatrick (1999, p. 6).

No plano da cultura, e em particular no do teatro, as coisas pareciam seguir o mesmo rumo. O ano de 1935 festejava, por exemplo, o décimo aniversário de criação do Caixa Teatral Central (Центральная Театральная Касса), órgão responsável por contabilizar, vender e distribuir os ingressos para todos os teatros do país. A revista mensal *Década do Teatro (Декада Театра)* trazia,

---

14 Em outubro do mesmo ano Stanislávski (1999, p. 484) escrevia a seu irmão Vladímir Aleksêev: “Não sei mais nada. A Academia... O projeto foi entregue, mas ainda não falaram nada...”. Já em dezembro, numa carta ao mesmo Vladímir e a sua irmã Zinaída Sokolova: “A Academia afundou, e ninguém escreve mais nada sobre ela. Não entendo qual a questão. Mudaram de ideia, ou o projeto não agradou? Se souberem de algo – me escrevam” (Ibid., p. 491). Em janeiro de 1934, Stanislávski escrevia a sua assistente Elizaveta Telésheva: “A Academia – afundou. Por quê? Daqui, me parece que minha presença é necessária para que as coisas andem. Em nosso teatro não tenho nada para fazer esse ano e, para dizer a verdade, isso me deixa feliz.” (Ibid., p. 494).

em sua edição de abril de 1935, uma impressionante prospecção do órgão para o ano: 22 milhões de espectadores, em todo o país<sup>15</sup>.

Outro evento de grande importância na virada entre 1934 e 1935 havia sido o II Festival Internacional de Teatro da URSS. Norris Houghton<sup>16</sup>, diretor, produtor e pesquisador do teatro norte-americano havia sido convidado a Moscou entre 1934 e 1935 para acompanhar as atividades. Depois passou um ano acompanhando os trabalhos dos teatros moscovitas. Em seu livro *Os ensaios de Moscou (The Moscow Rehearsals)*, publicado em 1936, ele fornece uma descrição detalhada dos teatros e métodos de trabalho na capital soviética, à época. Curiosamente, no capítulo em que narra seu encontro pessoal com Stanislávski, escreve:

Antes de encerrar essa seção, penso que deveria fazer uma breve menção a um outro projeto, ainda não realizado, mas muito nobremente concebido. A primeira vez que ouvi falar dele foi quando, uma semana antes de partir de Moscou, fui fazer minha última visita ao Primeiro Professor do teatro soviético – Stanislávski. Trata-se de um projeto dele. Ele ofereceu seus serviços para o governo para estabelecer cursos especiais para diretores que trabalharão direta e pessoalmente com ele por seis meses, e que depois começarão dois estúdios – de drama e ópera –, que continuarão sob sua supervisão geral porquanto permaneça vivo. Quando deixei Moscou, em fevereiro de 1935, os planos ainda não estavam prontos, e o projeto pode mesmo não se concretizar, mas foi uma graciosa e generosa oferta de alguém que já não é jovem ou forte, e o que Stanislávski oferece – ninguém em Moscou pode recusar. (HOUGHTON, 1936, p. 49-50)

Em 16 de março, no entanto, o projeto se concretizaria. Nesse dia era publicado no *Izvestia*, o diário oficial da URSS, um decreto oficial do *Narkompros* que estabelecia o Estúdio de Ópera e Arte Dramática K.S. Stanislávski (Оперно-драматическая студия им. К.С. Станиславского), cujas aulas deveriam começar no segundo semestre do mesmo ano.

15 22.000.000 зрителей (22 milhões de espectadores), conforme a revista *Década do Teatro*, de Moscou, em abril de 1935.

16 Charles Norris Houghton (1909-2001), produtor e diretor teatral norte-americano, foi parte ativa do University Players Guild e do movimento teatral progressista dos anos 1930 nos Estados Unidos. Em 1934, ganhou uma bolsa do governo soviético para assistir ao II Festival Internacional de Teatro da URSS e para passar um ano no país estudando os diferentes teatros moscovitas.



Era preciso, assim, apressar os preparativos, uma vez que, para começar a funcionar em outubro-novembro do mesmo ano, por volta de setembro a turma de ingressantes deveria estar selecionada. Voltando às preocupações de Stanislávski externadas a Sóbinov depois do encontro com Novítski: quem seriam esses alunos? Quem seriam os professores?

Eis que Stanislávski volta-se para uma das maiores entusiastas da escola, e de fato uma das mais ativas propagandeadoras de seu sistema, então: Zinaída Serguêevna Sokolova, sua irmã mais nova.

## Zinaída Sokolova, irmã de Stanislávski

Um dos personagens fundamentais para uma compreensão mais ampla do que foi a fundação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática é, certamente, Zinaída Serguêevna Sokolova (nascida Aleksêeva), irmã mais nova de Stanislávski. Tida habitualmente pela historiografia contemporânea do teatro soviético e russo como “uma atriz fracassada” (GÁLITCH, 1981), ou pelos participantes do Estúdio como “a **ajudante** mais próxima de Stanislávski” (NOVÍTSKAIA, 1984, grifo meu), a compreensão da figura de Sokolova e de sua importância para o desenvolvimento do sistema está longe de esgotada ou compreendida completamente<sup>17</sup>.

Nascida em 1865, ou seja, três anos depois de Stanislávski, Sokolova participou ativamente da organização do teatro familiar dos Aleksêev (o círculo Aleksêev), sendo uma de suas mais proeminentes ativistas, junto com os irmãos Konstantin (Stanislávski) e Vladímir (KRÍSTI, p. 5, n. 28)<sup>18</sup>. Em 1984, casa-se com o médico Konstantin Sokolov. Sokolov era um típico médico russo do final do século XIX, e sua vida estava no sonho de partir da cidade grande e instalar-se na província, levar uma vida comunitária e cuidar da saúde dos camponeses pobres. Assim, após o falecimento de Serguei Aleksêev,

---

17 É preciso dizer que falta, ainda, uma pesquisa mais substancial sobre a vida e a contribuição de Zinaída Seguéevna Sokolova para o desenvolvimento do Sistema de Stanislávski. Tivemos, devido ao escopo desta pesquisa, de limitar-nos ao material relacionado ao Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Mas há muito mais a ser descoberto, tanto nos arquivos mantidos no museu do Teatro de Arte de Moscou, quanto nos do Teatro Musical Stanislávski e Nemiróvitch-Dántchenko.

18 O material extraído diretamente dos arquivos do Museu do Teatro de Arte de Moscou está na seguinte notação: nome do fundo, pasta (se aplicável), número do documento, página (se aplicável). Nesse caso, trata-se do fundo Grigóri Kristi, pasta 5, documento 28.

pai de Zinaída, em 1893, ela e Sokolov decidem investir a herança até então recusada em seu projeto humanitário (KS 16904, p. 2)<sup>19</sup>. Os dois partem imediatamente para a aldeia de Nikólskoe, na região de Vorônej, a 600 quilômetros de Moscou. Ali, a atividade dos Sokolov tornar-se-ia similar às atividades dos mais celebrados heróis da literatura russa até então, como o Bazárov, de Turguêniev, o Levin de Tolstói, ou mesmo o doutor Ástrov, de Tchékhev. Anos depois, Zinaída escreveria um livro de memórias intitulado *Nossa vida em Nikólskoe* (*Наша жизнь в Никольском*), em que diz:

Nós nos sentíamos tão felizes, estávamos repletos de energia, éramos fortes fisicamente, saudáveis, cheios de esperança e de planos, com calor e amor sincero pelos camponeses, ainda abstrato, já que ainda não conhecíamos Nikólskoe, tendo conversado apenas rapidamente com alguns, quando fôramos olhar o chalé onde moraríamos. Nós nos amávamos fervorosamente, respeitávamo-nos, acreditávamos um no outro, e nossas aspirações, ideias e convicções coincidiam e nos juntavam ainda mais. A ideia da mudança [para a aldeia] nos atraía e nos empolgava. Nós queríamos tanto a melhora dos camponeses para o que havia de melhor na vida! Ficávamos felizes, pois nossas crianças cresceriam entre os camponeses, em meio à natureza, que nos atraía tanto! (SOKOLOVA, 2004, p. 9)

Ali, no interior, paralelamente à prática médica de seu companheiro, Zinaída passaria imediatamente à construção do projeto conjunto de ilustração dos camponeses. Um rascunho autobiográfico<sup>20</sup>, escrito em 1941 e não publicado, traz importantes contribuições para a reconstituição de Sokolova:

Nos anos da fome (ao todo, em diferentes épocas, foram 5), com a ajuda de pessoas voluntárias e de diferentes instituições, organizamos pontos de alimentação, de entrega de farinha, refeitórios para as crianças e para os alunos da escola. Num ano muito duro lembro-me de ter relações com

19 Fundo Stanislávski (KS), documento número 16904, página 2.

20 Ao todo, pudemos encontrar quatro documentos escritos por Sokolova sobre sua vida, todos os três nunca publicados, mesmo na Rússia. O primeiro, sob o nome de *Характеристика Соколовой, З. С.* (*Característica de Sokolova, Z. S.*), e é uma descrição curta, datada de 1935, para a obtenção do título de Artista Popular da União Soviética. O segundo chama-se *Автобиография признаного артиста РСФР З. С. Соколовой* (*Autobiografia da artista reconhecida da RSFR Z. S. Sokolova*), e data de 1941. O terceiro chama-se *Описание жизни З.С. Соколовой* (*Descrição da vida de Z. S. Sokolova*), de 1941 também. E o quarto, *Художественная биография Соколовой, З.С.* (*Biografia Artística de Sokolova, Z. S.*), de 1949.

cerca de 35 aldeias diferentes. Alimentávamos os animais de criação na primavera, entregávamos sementes de pãoço. (KS 16904, p. 3)

Em 1895, ou seja, três anos antes da fundação do Teatro de Arte em Moscou por seu irmão, Sokolova funda e passa a dirigir o primeiro teatro camponês da Rússia, o Teatro Nikólski. A descrição da trupe por Sokolova, no mesmo rascunho autobiográfico já citado, impressiona pelo tamanho das encenações:

A trupe principal [do Teatro Nikólski] era formada por 12 camponeses, 12 camponesas, 12 professores, eu e meu marido. Para as cenas de massa nos dramas, como o primeiro ato de *O túmulo de Askoldov* ou a ópera *Rusalka (A Sereia)* [de Púchkin], a quantidade aumentava. O coro era composto de 40 camponeses. Essa trupe existiu até a morte de meu marido, ou seja, até 1919. Ele cuidava dos camponeses durante uma epidemia de tifo e acabou contagiado. (KS 16904, p. 1)

Os espetáculos ocorriam entre abril e outubro, os meses entre o começo da primavera e o início do outono, com funções toda semana, aos domingos, durante o dia, e uma extra à ocasião dos feriados (Ibid., p. 4).

Em 1896 os Sokolova já haviam construído duas escolas para a alfabetização dos camponeses, e alugado um *izbá*-dormitório para os alunos que vinham das aldeias mais distantes (Ibid., p. 3). Ainda sobre o projeto de alfabetização, Sokolova conta:

Quando nos mudamos, não havia uma só mulher na aldeia que soubesse ler ou escrever. As primeiras sete meninas que decidiram começar a ler e escrever não moravam em nossa pobre aldeia, mas numa outra que ficava a 5 *verstas* de distância. Elas vinham à nossa casa e ficavam por três dias, e eu trabalhei com elas por um ano e meio, até que foram dadas em casamento. Ainda não tínhamos construído as escolas. Essas sete meninas acabaram trazendo mais uma, dessa vez de nossa aldeia, algumas mães e senhoras mais velhas. Dentro de alguns anos haviam sobrado muito poucas mulheres analfabetas. Os homens e mulheres adultos estudavam à noite, na maior parte do tempo durante o outono e o inverno. (Ibid.)

E:

Para os que terminavam a escola, organizei [...] para ambos, meninos e meninas, uma horta coletiva, um apiário e um pomar. Propagandeava com entusiasmo a igualdade de direitos das mulheres. (KS 16905, p. 2)

Em 1905, antes do início da primeira revolução russa, Sokolova volta a Moscou para os exames de admissão de seus filhos na escola. Ali, entre 1911 e 1913, trabalha na direção da seção colaborativa para a organização de espetáculos rurais e operários da Universidade Popular de Moscou A. L. Chaniávski<sup>21</sup> (Ibid., p. 4) e, a partir de 1918 e por 11 anos mais, no estúdio teatral da antiga fábrica dos Sapójnikov<sup>22</sup> como diretora e professora de arte dramática (Ibid., p. 5). Entre 1921 e 1922 trabalha como diretora-professora no estúdio dramático do *Narkomzdrav*<sup>23</sup> “Pássaro Azul”, onde dirige peças de *sanprosvet*<sup>24</sup> (Ibid.). Ainda, por um ano e meio, dirige, na casa dos Trabalhadores da Instrução Pública, o coletivo dramático *Ostróvski*, que chega a apresentar cerca de 35 espetáculos diferentes em um só inverno, pelos clubes de operários e círculos de militares da recém-fundada República Soviética (Ibid., p. 6).

É em 1919, entretanto, que começa a longa história da contribuição pedagógica de Sokolova ao Sistema de Stanislávski. Nesse ano, ela entra para o recém-organizado Estúdio de Ópera do Bolchói<sup>25</sup> como diretora e pedagoga, sendo a principal responsável pelo ensino do Sistema, onde permanecerá até 1935, ano em que passa a trabalhar exclusivamente no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (Ibid., p. 5).

O trabalho de Sokolova durante os anos do Estúdio do Bolchói certamente merece uma pesquisa individual. Para nossa investigação, entretanto, basta verificar como ela, entre a metade dos anos 1920 e 1933, organizou a sistematização das experiências realizadas nesse estúdio sobre o sistema com o grupo de jovens alunos que depois se tornaria o corpo principal de

21 A Universidade Popular de Moscou L. A. Chaniávski foi uma universidade municipal criada em 1908 com os recursos da herança de Alfons Leónovitch Chaniávski (1837-1905), ex-general do exército russo e proprietário de minas de ouro, que sonhara com uma universidade aberta para todos, independente do sexo, fé ou posicionamento político. Existiu até 1920.

22 A Fábrica dos Sapójnikov, como era conhecida, era uma das mais antigas fábricas de veludo em Moscou, tendo sido nacionalizada em 1919, após a Revolução de Outubro.

23 *Narkomzdrav*, ou *Наркомздрав* (*Народный Комиссариат по Здравоохранению – Comissariado do Povo para a Saúde*), era o primeiro nome do Ministério da Saúde Soviético.

24 *Sanprosvet* (*санпросвет*), abreviação de *санитарное просвещение* (*educação sanitária*), era uma modalidade específica do teatro de agitprop do início da revolução, direcionada à criação e apresentação de espetáculos populares sobre as campanhas de higiene do *Narkomzdrav*.

25 Trata-se de um outro estúdio, organizado sob os auspícios do Teatro Bolchói em 1918 e que depois tornou-se um teatro independente, o Teatro de Ópera K. S. Stanislávski. Para evitar a confusão com o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, objeto deste trabalho, decidimos referir-nos a ele como “Estúdio do Bolchói”, apenas. Um resumo do trabalho de Stanislávski no Estúdio do Bolchói pode ser encontrado em NECKEL, 2011.

pedagogos-assistentes do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, sem o qual “Stanislávski se recusaria a organizar o estúdio” (KS 16907).

Em 1934, quando o projeto sobre a criação da Academia de Arte Teatral encontrava-se parado no *Narkompros*, há uma carta de Sokolova a Stanislávski, que descansava em Nice, na França. Depois de avaliar negativamente a quinquagésima apresentação da ópera *Evguêni Oniéguin*, no Teatro de Ópera K. S. Stanislávski, Zinaída conta a seu irmão sobre um de seus alunos, Grigori Kristi:

Ele [Kristi] é incansável, e está se tornando um ótimo pedagogo. Trabalha também na seção [ilegível] com empolgação e de forma interessante. Muito humilde, ainda. Trabalha comigo e com meus alunos de drama e tem obtido sucesso (ele mesmo vai para a cena!). (KS 1045)

Na resposta a essa carta, datada de 19 de abril de 1934, Stanislávski escreve:

Eu pretendo, no futuro, usar esse método: propor o trabalho e as aulas, dirigi-las, e fazer com que outros trabalhem em meu lugar. Dessa forma, penso, é possível rapidamente criar jovens diretores. Vamos ver se vou conseguir. Você tem esse tipo de ajudantes, agora: Gricha [Kristi], Natácha [Bogoiávleńskaia], e pode ser ainda algum outro de seus alunos. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 518)

De fato, o plano de Stanislávski para a preparação de novos diretores-pedagogos que pudessem continuar seu legado passaria pelos alunos de sua irmã. Um outro documento inédito sobre a vida de Sokolova diz que

a pedidos de Stanislávski, para esse estúdio, Z. S. Sokolova entregou seu grupo privado de alunos e alunas, que haviam sido rigidamente educados no sistema de Stanislávski (**ou então Stanislávski se recusaria a organizar o estúdio**). Eles foram trazidos para o novo estúdio como diretores. (KS 16907, grifo meu)

Ela mesma conta que:

Para esse estúdio [o de Ópera e Arte Dramática], preparei 11 professores-assistentes, escolhidos de meu grupo privado, e que até hoje ensinam lá. Preparei um para o TAM. Nesse ano (1935) mais 5 novos pedagogos, deles uma foi chamada a trabalhar como pedagoga de leitura artística no TAM e no Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Mais um dessa turma foi selecionado para o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, e um

terceiro trabalha atualmente na Casa Krúpskaia (teatro amador). Uma trabalha na fábrica. Ao todo, preparei como pedagogos de arte dramática 17 pessoas. 12 pedagogas e 5 pedagogos. (KS 16904, p. 6)

Uma dessas alunas era Lídia Novítskaia, coincidentemente filha do mesmo Pável Novítski, que em 1934 traria a Stanislávski a notícia da aprovação governamental para a criação do Estúdio. Ela comenta, sobre os anos de trabalho com Sokolova no Estúdio do Bolchói:

O estado de saúde e a quantidade de trabalho não permitiam que o próprio Konstantin Serguêevitch conduzisse as aulas com os alunos. Ele precisava de ajudantes, assistentes, dentre os quais tive a felicidade de estar. Todos nós, onze assistentes [...] – tínhamos sido, até então, alunos de Zinaída Sokolova. [...] Conhecíamos o sistema de Stanislávski, tínhamos estudado sua obra meticulosamente, trabalhávamos sobre os elementos da psicotécnica.

[...] No período em que nos formamos, na metade dos anos 1920, com Zinaída Serguêevna, mais de uma vez participamos das cenas de massa nos espetáculos de Ópera, montados no então novíssimo Teatro-Estúdio de Ópera K.S. Stanislávski (hoje em dia Teatro Estatal Musical K.S. Stanislávski e V.I. Nemiróvitch-Dântchenko). (NOVÍTSKAIA, 1984, p. 13)

Em uma carta à sua tradutora norte-americana, Elizabeth Hapgood, datada de 20 de dezembro de 1936, Stanislávski escreve:

Há um ano, abri minha nova escola-estúdio de ópera e arte dramática. Sua origem foi a seguinte: minha irmã Zinaída Serguêevna [Sokolova], que você conhece, acho, já tinha há muito tempo um grupo de alunos privados, que ela adestrou tanto, que, mesmo sendo muito jovens, foi possível confiar-lhes o trabalho pedagógico no novo estúdio. Fizemos deles quadros, dirigidos pela minha irmã. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 584-585)

Sokolova, no entanto, não apenas contribuíra com os “quadros” pedagógicos do Estúdio. Ela havia sido, de fato, uma das maiores organizadoras da instituição. O já mencionado aluno Grigori “Gricha” Kristi, que na década de 1950 empreenderia a tarefa de compilar pela primeira vez as *Obras escolhidas* de Stanislávski, fez um discurso na ocasião do falecimento de Sokolova, em 1950. O texto, também não publicado, diz:



Em 1935, por iniciativa de Z[ináida]. S[erguêevna]., foi criado o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, dirigido por Stanislávski. **Toda a organização** ficou a cargo de Z. S. [O estúdio] serviu de laboratório de criação para Stanislávski, que nesses últimos anos tirava conclusões de sua 'vida na arte.' (KRÍSTI, p. 5, n. 28, grifo meu)

Ou seja, Kristi não apenas confere a Sokolova o papel de organizadora do estúdio (o que é plausível, também, pela cada vez mais delicada condição de saúde de Stanislávski), mas, acima de tudo, aponta-a como tendo o iniciado.

Além de ter participado ativamente das comissões de organização da Academia, em 1933, quando o projeto foi entregue e o “silêncio” a respeito reinou por um ano, podemos suspeitar que Zinaída foi quem teve a ideia de propor ao *Narkompros* algo menor: um Estúdio e não uma Academia, “uma pequena Academia de Ópera.” Há, claro, muito pouca informação pública sobre as reviravoltas políticas dentro do *Narkompros*, e todavia não é claro como o projeto de toda uma “Academia” foi aprovado como um estúdio, segundo Stanislávski, “sem um programa definido” (KS 21138, p. 2). Outro trecho da já citada carta de Stanislávski a Sokolova, de abril de 1934 (ou seja, apenas um mês antes da visita de Novítski!), permite levantar a suspeita de que os dois, tendo em vista a demora da resposta sobre o projeto, mudaram de tática, decidindo-se por um estúdio menor, com base no já existente corpo de alunos de Sokolova. Nessa carta, lemos:

O trabalho pedagógico ainda não está acertado. Nesse campo também devemos ter a visão correta, ou seja: não nos esqueçamos que por enquanto pensam que nossa proposta no *Narkompros* é apenas um teatro, e só. O trabalho pedagógico, que você dirige de maneira tão obstinada e frutífera está para além do programa. Ainda não consegui meios para uma pequena Academia de Ópera, na qual tudo possa ser corrigido, feito da maneira correta. Boris I. prometeu, com a ajuda do *práktikum*<sup>26</sup> encontrar dinheiro para umas 10-15 pessoas, que não serão entregues ao coro e serão destacadas para o trabalho no estúdio. Em que estado está essa questão – não sei, mas assim que chegar será a primeira coisa que esclarecerei. Então suas exigências pedagógicas, tão justas e entendíveis, poderão ser executadas. Por enquanto, como expliquei algumas vezes, não temos uma escola, mas apenas algumas aulas e uma preparação leve do grupo de coristas. Toda essa imprecisão e indefinição de nossa questão escolar, se a abordarmos da maneira exigente como mereceria, podem causar apenas decepções.

---

26 Os *práktikums* eram cursos práticos (ou seja, não teóricos) nos estabelecimentos de ensino superior e pesquisa da URSS.

Será difícil acertar tudo isso muito rapidamente com o *Narkompros*, mas com um funcionário como Al. Gr., espero que seja possível fazê-lo. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 518-521)

Há uma outra suposição, que resta ainda a ser investigada numa pesquisa de mais fôlego, dedicada exclusivamente à vida e à obra de Zinaída Serguêevna Sokolova. Em um dos três rascunhos autobiográficos aqui já referidos, datado de 1949, lemos:

No ano de sua morte, K.S. Stanislávski disse à sua irmã Z.S. Sokolova que escrevesse um manual de pedagogia de seu sistema, já que “apenas você pode escrever da forma exata como preciso”, disse, e completou sorrindo: “eu sou bom em inventar, mas é você que as pessoas entendem melhor” (KS 16907)

Em outro, de 1941:

A pedidos de meu falecido irmão, K.S. Stanislávski, tenho trabalhado sobre um manual de pedagogia do método de Stanislávski. Estou compondo uma coletânea de exercícios, um manual de ensino de fala cênica e leitura artística, como as entendia o próprio Stanislávski. [...] Todos esses três trabalhos me foram dados em 1937-1938. (KS 16905)

E, ainda:

A pedido de Konstantin Serguêevitch, estou escrevendo um manual de pedagogia de seu “sistema”, e uma coletânea de exercícios do sistema. Escrevo memórias sobre a vida de Konstantin Serguêevitch desde seus primeiros anos, e quase terminei já minhas anotações sobre os espetáculos de massa. [...] Depois disso, devo escrever, ainda (também a pedido de K. S.) um manual de pedagogia da fala cênica e de leitura artística, da maneira como entendidas por K. S. (KS 16904)

Trata-se, assim do problema da relação de Sokolova com o esforço, empreendido por Stanislávski desde o começo dos anos 1920, de criar uma pedagogia própria de seu sistema. É possível, tendo em conta alguns trechos também inéditos, supor que esse papel foi significativo. Esperamos que esta pesquisa sobre o Estúdio de Ópera e Arte Dramática possa contribuir com alguma luz também sobre esse aspecto.



Mas voltemos a 1935. Moscou fervilhava teatro e a primavera trazia os anúncios dos exames de admissão nos cursos superiores. Um dado de 1935 conta, apenas nos estabelecimentos moscovitas de formação teatral, 11 mil inscrições para apenas 500 vagas<sup>27</sup>. Agora, ainda mais, espalhava-se aos poucos a notícia da criação de um novo estúdio, sob a direção do próprio Stanislávski.

## A seleção

A notícia de um novo estúdio de Stanislávski não era pouca coisa. Muito atacado pelas novas correntes de esquerda da vanguarda teatral até recentemente, Stanislávski era, no entanto, uma espécie de referência geral, o ponto de apoio de todo o teatro russo seu contemporâneo. Assim, depois de um sumiço de quase sete anos, seu nome voltava atrelado à criação de um Estúdio de Ópera e Arte Dramática, que, segundo alguns, estava destinado a transformar-se num outro teatro, independente e a seu modo inovador<sup>28</sup>.

O fato de que o *Narkompros* dedicara um orçamento inicial de 150 mil rublos para o estabelecimento era significativo, tanto das mudanças na linha interna da direção soviética em relação ao teatro quanto da esperança em Stanislávski para “criar os quadros” do teatro do novo país. A edição de outubro da revista *Década Teatral* (*Театральная Декада*) traz um editorial sobre o que se chamava então “a nova *intelligentsia* soviética” que entrava nos cursos de teatro naquele ano. No artigo, além de definir o ator como “engenheiro das almas humanas”, termo claramente transitório entre as concepções da vanguarda e o novo direcionamento do realismo socialista, contava sobre “todo o grupo de 14 membros do *Komsomol*<sup>29</sup> que foi selecionado para o Estúdio de Ópera e Arte Dramática de K. S. Stanislávski, 12 dos quais passaram com as notas máximas”<sup>30</sup>.

Os exames para o estúdio não eram fáceis. Além da enorme afluência de candidatos, que eram, como conta Novítskaia (1984, p. 60), cerca de 3.500 na primeira fase, era preciso selecionar aqueles aptos para o trabalho necessário.

---

27 Ver artigo editorial na revista *Театральная Декада* (*Década Teatral*), edição de 20 de outubro de 1935, p. 27.

28 Esta é a opinião de Irina Vinográdskaia (2000), por exemplo.

29 *Komsomol* – abreviação de Коммунистический Союз Молодёжи (Комсомол), a União da Juventude Comunista, organização juvenil do Partido Comunista.

30 *Театральная Декада* (*Década Teatral*), edição de 20 de outubro de 1935, p. 27.

Durante todo o verão, nós, assistentes, sob a direção de Zinaída Serguêevna Sokolova conduzimos aulas preparatórias com os inscritos. Preparávamos *études* com eles, trechos de obras literárias, trechos de espetáculos. Depois de cada etapa das aulas, havia uma banca que eliminava os pretendentes que não conseguiam lidar com as tarefas propostas. [...] Como resultado da seleção, 30 pessoas foram admitidas na seção de Arte Dramática do Estúdio. (Ibid.)

O próprio Stanislávski dá um pouco mais de detalhes sobre os exames, em uma carta a Elizabeth Hapgood. No trecho, ele enfatiza a diferença entre as provas de seleção para o novo estúdio, que deveria ser “um modelo para toda a URSS”, e os exames das outras escolas de teatro:

Durante todo o verão eles [os examinadores] assistiram diariamente à juventude que vinha para as provas. Foram examinadas mais de três mil e quinhentas pessoas. Geralmente, as provas são assim: coloca-se a mesa para a banca, sentam-se os professores, o examinador, e passa por eles uma fileira de tudo quanto é gente, que canta e lê até não poder mais, enquanto os sábios examinadores decidem imediatamente: “esse tem talento – entra, esse – fora. Minha irmã [Zinaída Sokolova, que conduzia o exames] fez diferente, foi mais sábia. Em primeiro lugar, ela rejeitou todos os que não tinham atributos cênicos e ficou com os que tinha alguma habilidade. Mais uma prova. Sobraram perto de mil pessoas, com as quais durante três meses todo o corpo docente trabalhou. Eles não apenas os examinaram, mas os estudaram e escolheram vinte pessoas para a seção de Arte Dramática e cerca de vinte para a de Ópera. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 584-585)

Com apenas 17 anos, Aleksánder Guinzburg<sup>31</sup> seria um dos 30 selecionados da seção de Arte Dramática, entre os 3.500 iniciais. Muitos anos depois, ele adotaria o pseudônimo de Gálitch e se tornaria um dos mais famosos “bardos” soviéticos. Em sua autobiografia *Ensaio geral* (*Генеральная репетиция*), ele recorda-se, no entanto, dos exames de admissão para o estúdio:

Como eu podia, agora, depois de ver o anúncio sobre a prova de seleção para o Estúdio de Konstantin Serguêevitch Stanislávski, me conter e não

31 Aleksánder Arkádievitch Guinzburg (1918-1977) – um dos alunos selecionados para o Estúdio de Ópera e Arte Dramática em 1935, sairia do Estúdio após a morte de Stanislávski. Alguns anos mais tarde, adotaria o pseudônimo de Gálitch, fazendo carreira como um dos “bardos” de mais sucesso da URSS.



fazer a minha inscrição?! Verdade, eu não tinha ainda 17 anos, mas isso não me incomodava muito, já que minha inscrição foi imediatamente aceita e marcaram o dia quando eu deveria aparecer para a primeira prova. Se, como disse, entrei para o Instituto de Literatura de modo relativamente fácil, precisei aguentar bastante ansiedade e medo durante as provas para o Estúdio.

A competição era enorme – 10 candidatos por vaga. As provas torturantes aconteciam em quatro fases e, além disso, a cada nova fase a banca examinadora era composta de gente mais e mais famosa e rigorosa.

Na terceira e penúltima fase, estava na banca Leonid Mirônovitch Leonidov<sup>32</sup>, grande ator de teatro e pedagogo, famoso por sua interpretação de Mítia Karamázov.” (GÁLITCH, 1981, p. 345)

Finalmente, em 29 de setembro de 1935, o Estúdio de Ópera e Arte Dramática abria suas portas aos alunos pela primeira vez. Foi marcada uma noite de festa para celebrar a ocasião, onde estariam presentes todos os alunos recém-selecionados, os pedagogos, os assistentes e os funcionários do *Narkompros* que haviam possibilitado a criação do estúdio. A única peculiaridade: sem a presença de Stanislávski.

## A abertura do Estúdio de Ópera e Arte Dramática

Desde que sofrera um infarto fulminante em 1928, durante uma das apresentações de *O jardim das cerejeiras* (VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 67), Stanislávski alternava períodos de trabalho com períodos de descanso em sanatórios mais ou menos afastados de Moscou. Numa carta enviada à Sokolova logo antes da cerimônia de abertura do Estúdio, da vila de Stréchnevo, onde repousava, ele diz que, por causa da saúde não poderia “voltar à Moscou antes de 1º de outubro. Em hipótese alguma devemos adiar a abertura do estúdio: não se pode começar uma coisa cancelando-a” (STANISLÁVSKI, 1999, p. 624). Assim, transmite uma carta a ser lida por Sokolova para os presentes. A carta diz:

Querida Zina!

Por causa do apartamento e da saúde, não poderei voltar à Moscou antes de 1º de outubro. Em hipótese alguma devemos adiar a abertura do estúdio: não se pode começar uma coisa cancelando-a. Fico triste de

---

32 Leonid Mirônovitch Leonídov (1873-1941) – ator do TAM desde 1903, considerado brilhante no papel de Mítia Karamázov, na montagem de Stanislávski de *Os irmãos Karamázov*, de 1910.

não poder estar com você nesse dia, que não poderei te abraçar e parabenizar por essa conquista, esse resultado importante, que é fruto de seu longo, maravilhoso, produtivo e talentoso trabalho. Fico triste de não poder me apresentar à nossa juventude nova e graciosa. Mas o pior é que estou deixando uma boa oportunidade de expressar nosso agradecimento geral ao nosso governo e a todo o *Narkompros*, nas figuras de A. S. Búbnov, M. P. Arkádiev, M. S. Epstein, P. I. Novítski, V. Z. Radomílski, Z. N. Podberezina e todos os que fizeram possível com prontidão especial a abertura do estúdio.

Gostaria de expressar pessoalmente como nós apreciamos as preocupações do governo e do *Narkompros*, [que] preocupam-se tocantemente com os teatros, com nossa arte, com os novos e velhos quadros. Tudo isso é muito importante e tocante, especialmente quando se olha para o Ocidente, quando até hoje exige-se do teatro coisas impossíveis.

Espero ainda poder conversar muito e longamente com os assistentes e alunos.

Mas hoje, no primeiro dia de nossa existência, eu gostaria de fixar em suas jovens memórias algumas ideias importantes que agora me vêm à cabeça. O que lhes desejo?

Em primeiro lugar – entender (ou seja, sentir fortemente, também) a que os conclama nosso governo e o que se espera deles nesse momento histórico, onde apenas os heróis têm direito à vida. Devem servir a todos como modelo, em todos os sentidos. Devem transformar-se nos artistas de que precisa nosso país: artistas soviéticos, no sentido mais elevado e nobre. Devem compreender não apenas o presente e o futuro, mas devem também conter em si todo o passado, pois logo não haverá mais tempo para isso: os velhos que sabem falar sobre o passado começam a nos deixar, um atrás do outro. A juventude deve entender o que é a arte coletiva, o que é um camarada – na prática em que todos encontram-se unidos por uma grande e comum ideia social e artística. A disciplina, a união e o entendimento mútuo em função de uma ideia fundamental.

Desejo que todos os alunos e diretores do estúdio orientem-se apenas pelas *grandes* ideias e que tenham medo dos objetivos pequenos, comezinhos, pessoais.

Desejo o quanto antes que aprendam a amar a arte em si, e não a si na arte. Que não se esqueçam que, da mesmíssima forma com que eles agora desejam a arte, o teatro, o espectador deseja a arte autêntica todos os dias. Que não troquem o pão por pedras. Que aprendam a entender a arte pura e a diferenciá-la da falsificação.

Estão me apressando aqui, devo finalizar. Abraços em todos, meus sinceros parabéns e – ao trabalho!

A todos, todos, todos os funcionários da administração, os servidores, todos os participantes de nossa novidade e seus patrocinadores, uma saudação de coração e também um parabéns.



Desculpe escrever tão apressado. Tenho medo que não haja outra ocasião. Estou mandando com Liubov Dmítrevna [Guriévitch, sua secretária]. Confio totalmente nela e estou mandando a carta sem envelope, pois não achei nenhum.

Abraços e parabéns.

*Kóstia.*

Diga a todos os presentes que eu escrevi. Se quiser ler, dê uma redigida. Não tenho tempo de fazê-lo.

*Kóstia.* (Ibid.)

Stanislávski partiria de Stréchnevo a Moscou no dia 15 de outubro. Numa carta ao seu filho Ígor, Maria Lílina diz que isso aconteceu “a despeito do maravilhoso clima” e, “principalmente porque no dia 16 foi marcada, em nossa casa, uma ‘festa de mudança’ do novo estúdio de seu pai” (apud VI-NOGRÁDSKAIA, 2003, p. 343).

Uma segunda festa de abertura do estúdio havia sido marcada para o dia 16 de outubro de 1935, desta vez com a presença de Stanislávski. Nela, os alunos recém-selecionados mostram alguns *études* a Konstantin Serguêvitch, e depois é servido um jantar, onde figura a presença do *narkom*<sup>33</sup> A. S. Búbnov. O jornal *Arte Soviética* (*Советское Искусство*) do dia 23 de outubro escreve:

No dia 16 de outubro aconteceu, na casa de K.S. Stanislávski, uma apresentação do grupo de alunos selecionados para o Estúdio de Ópera e Arte Dramática [...] dirigido por este artista do povo. [...] A demonstração de trechos de obras pelos alunos causou uma impressão enorme nos presentes. (Ibid.)

Já Lílina comentaria o evento com seu filho Ígor com um pouco menos de entusiasmo:

A festa foi ótima, apresentaram-se os melhores alunos, ou seja, mostraram material cru, já que ainda não tiveram tempo de aprender nada. Tinha muita gente influente, depois foi servido um jantar grandioso. (Ibid.)

Dessa forma, foram abertos finalmente os trabalhos do Estúdio de Ópera e Arte Dramática. A primeira aula de Stanislávski com os estudantes de ambas as seções (de Ópera e Arte Dramática, respectivamente) ocorreria, um mês depois.

---

<sup>33</sup> Abreviação de Народный Комиссар, comissário do povo. No caso, Búbnov era a figura máxima do *Narkompros*.

Quando isso ocorreu, ou seja, em 15 de novembro de 1935, as aulas já haviam começado há um mês e meio. Desde 29 de setembro, data da abertura oficial do estúdio, os alunos e pedagogos-assistentes já trabalhavam “a todo vapor”, em aulas diárias de longa duração. De fato, o estúdio contava, para além de Stanislávski, Sokolova, e dos 11 assistentes, com um corpo docente de mais de 36 pedagogos em diferentes disciplinas, que iam de História do Teatro à Acrobacia e Plasticidade (VINOGRÁDSKAIA, 2000, p. 432). É essa estrutura gigantesca que permite Vinográdskaia (2000, p. 431) chamar o estúdio de “instituição superior de educação teatral”, ainda que, em nossa opinião, a denominação não seja de todo precisa<sup>34</sup>.

Assim, o trabalho de Stanislávski no Estúdio de Ópera e Arte Dramática está documentado em 48 estenogramas guardados no Fundo Stanislávski, no Museu do Teatro de Arte de Moscou, onde realizou-se a parte principal desta investigação. Esses estenogramas podem, grosso modo, ser divididos em dois períodos. O primeiro período vai de 30 de março de 1935 a 13 de dezembro de 1935, e cobre tanto a preparação prévia dos pedagogos assistentes antes do início das aulas, quanto o primeiro semestre letivo do estúdio. Em seguida há uma lacuna de cerca de um ano, e a documentação taquigráfica das aulas é retomada apenas em 27 de abril de 1937, seguindo de maneira mais ou menos contínua até 22 de maio de 1938.

## Conclusão

Konstantin Serguêevitch Stanislávski morre na noite do dia 7 de agosto de 1938, no sanatório de Barvíkha. Logo após que, segundo Vinográdskaia (2000, p. 433), o estúdio rapidamente “perdeu a sua unidade e desapareceu o princípio da coletividade, pelo qual tão enfaticamente lutara Stanislávski”. Oficialmente, no entanto, o estúdio continuaria a existir com o mesmo nome, durante os próximos nove anos – isto é, até 1947 –, sob a direção de Mikhail Kédrov<sup>35</sup>.

---

34 A análise dos materiais do estúdio mostra, por exemplo, que apesar de contar com um corpo docente de mais de 50 professores, o Estúdio permaneceu sem um programa pedagógico definido até 1937.

35 Mikail Kédrov (1893-1972) – ator, diretor e pedagogo soviético. Entrou, em 1922 para O Segundo Teatro de Arte de Moscou (herdeiro do Primeiro Estúdio de 1912) e em 1924 foi aceito como ator do Teatro de Arte de Moscou. Pedagogo do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, após a morte de Stanislávski, torna-se o diretor artístico do Estúdio e, em 1946, do próprio

Kédrov foi o criador da denominação “método das ações físicas,” oficialmente aceita na tradição como a síntese dos experimentos conduzidos por Stanislávski no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (a análise ativa de Knebel ganharia fama mais tarde, depois que Kédrov conduzisse o Teatro de Arte de Moscou a uma crise criadora sem precedentes com seu “método,” nos anos 1950)<sup>36</sup>.

Sob sua direção, os trabalhos experimentais em curso no estúdio foram desenvolvidos e formatados em espetáculos. Assim, em 1941, estavam prontos para a estreia *As três irmãs*, que o próprio Kédrov dirigira, e as óperas *Madame Butterfly*, de Puccini, e *As alegres comadres de Windsor*, de Otto Nicolai, além de *O jardim das cerejeiras*, dirigido por Maria Lílina e *Romeu e Julieta*, dirigido por Lídia Novítskaia.

Kédrov, provavelmente predisposto a dar uma coesão aos experimentos de Stanislávski (para não dizer – transformá-lo num “método” que trouxesse resultados!), introduz algumas mudanças significativas na pedagogia do estúdio, transformando-o, de fato, menos em um estúdio experimental e mais num teatro de repertório<sup>37</sup>.

A guerra mundial, de 1941 a 1945 impede, por fim, que as duas últimas montagens aconteçam. Alguns dos alunos partem para o *front*, outros são evacuados, os que sobram em Moscou continuam a trabalhar com Lílina e passam a fazer parte dos grupos itinerantes de *agitprop* dos *fronts* soviéticos.

---

TAM. Sobre a disputa com Maria Knebel, ver a introdução de Adolf Shapiro em KNÉBEL, 2016, e o capítulo sobre metodologia em FILCHTÍNSKI, 2006. Também: MOSCHKOVICH, 2019.

36 É preciso dizer que há um tema importante, mas extenso demais para um artigo: a recepção dos diferentes “métodos” trabalhados no Estúdio no Ocidente, em geral, e no Brasil, em particular. Em geral, o contato deste último período de vida de Stanislávski com a prática teatral ocidental se dá através da leitura que Jerzy Grotowski faz do livro de memórias *Stanislávski ensaia*, de Vassíli Toporkov, publicado em 2016 em português pela É Realizações, em tradução minha. No Brasil, no entanto, há duas outras vias, mais diretas e que reforçam nossa conexão com essa tradição teatral. A primeira é o diretor e pedagogo brasileiro Eugênio Kusnet que passa, na década de 1960, alguns meses estudando com Maria Knebel na URSS, e, ao voltar para o Brasil traz as primeiras experiências com a metodologia da análise ativa, descritas em seu livro *Ator e Método*. A segunda é a Prof.<sup>a</sup> Dra. Nair D’Agostini (2007), que estudou na URSS com Gueórgui Tovstonógov na década de 1980 e foi em seguida, fundadora do curso de teatro na Universidade Federal de Santa Maria (RS), que se tornou um dos primeiros laboratórios brasileiros de experimentação com as propostas do “último Stanislávski” no final do século XX.

37 Em tempo: seria necessária, pensamos, uma investigação de fôlego sobre as mudanças ocorridas na pedagogia do sistema após a sua morte. Kédrov, de fato, faz mudanças significativas (e não poderia ser diferente) ao transformar o estúdio num teatro, com a necessidade da produção de espetáculos. Lembremos, a título de curiosidade, que já em 1935 Stanislávski alertava o coletivo para o perigo de tornar-se um “teatro.”

Em 1943 o estúdio é oficialmente reconhecido enquanto teatro de repertório, e passa a chamar-se Teatro de Ópera e Arte Dramática.

O ano de 1948, no entanto, marca o fim da estrutura iniciada do estúdio. Nesse ano, as partes operística e dramática são redivididas. A trupe dramática torna-se o Teatro Dramático K.S. Stanislávski de Moscou, com a montagem de *As três irmãs* desenvolvida no Estúdio como a “pérola” do repertório (VINOGRÁDSKAIA, 2000, p. 433). A trupe de ópera, por sua vez, é incorporada ao Teatro Musical K.S. Stanislávski e V. I. Nemiróvitch-Dántchenko.

Hoje em dia, o edifício do Teatro Dramático K. S. Stanislávski, na rua Tverskáia, é ocupado pelo *Elektroteatr Stanislávski*.

## Referências bibliográficas

- DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- FILCHTÍNSKI, Veniamin. **Открытая педагогика** [Pedagogia aberta]. Sankt-Peterburg: Gati, 2006.
- FITZPATRICK, Sheila. Cultural Revolution in Russia: 1928-32. **Journal of Contemporary History**, London, v. 9, n. 1, p. 33-52, 1979.
- FITZPATRICK, Sheila. **Everyday Stalinism: ordinary life in extraordinary times**. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- GÁLITCH, Aleksándr. **Генеральная репетиция** [Ensaio geral]. Moskva: Soviétski Pisátel, 1981.
- GORTCHAKÓV, Nikolai. **Режиссерские уроки Станиславского** [Lições de direção de Stanislávski]. Moskva: Iskusstvo, 1950.
- GRATCHEVA, Larissa. **Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: Теория и практика** [A psicotécnica do ator no processo de educação da escola teatral: teoria e prática]. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Academia Estatal de Arte Cênica de São Petersburgo, Sankt-Peterburg, 2005.
- HOUGHTON, Norris. **The Moscow rehearsals: an account of methods of production in the Soviet theatre** [Os ensaios de Moscou: um relato sobre os métodos de produção do teatro soviético]. New York: Harcourt, Brace & Company, 1936.
- IGNATIEVA, Maria. Stanislavski’s best student directs: Maria Lilina’s first and last production. **Stanislavski Studies**, London, v. 4, n. 1, p. 3-12, 2016.
- KÉDROV, Mikhail. **Статьи, беседы, речи, заметки** [Artigos, conversas, discursos, anotações]. Moskva: VTO, 1978.



- KNÉBEL, Maria. **Вся жизнь [Toda a vida]**. Moskva: Iskusstvo, 1967.
- KNÉBEL, Maria. **Поэзия педагогики [Poesia da pedagogia]**. Moskva: VTO, 1976.
- KRÍSTI, Grigori. **Воспитание актера школы Станиславского [Formação do ator na escola de Stanislávski]**. Moskva: Iskusstvo, 1978.
- MAKSIMENKOV, Leonid. **Субмур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936-1938гг [Barulho em lugar de música: a revolução cultural stalinista de 1936-1938]**. Moskva: Juridceskaja kniga, 1997.
- MOSCHKOVICH, Diego. Stanislávski: um iluminista no coração de outubro. **Rus**, São Paulo, v. 7, n. 8, p. 79-92, 2016.
- MOSCHKOVICH, Diego. **O último Stanislávski em ação: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Cultura e Literatura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- NECKEL, Inaja. **Atitude extrema e salto: a prática laboratorial de K. Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói**. 2011. Tese (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- NOVÍTSKAIA, Lídia. **Уроки вдохновения: Система К.С.Станиславского в действии [Lições de inspiração: o sistema de K. S. Stanislávski em ação]**. Moskva: VTO, 1984.
- NOVÍTSKI, Pável. **Современные Театральные Системы [Sistemas teatrais contemporâneos]**. Moskva: Gosudarstvennoye izd-vo khudozhestvennoy literatury, 1933.
- SOKOLOVA, Zinaída. **Наша жизнь в Никольском [Nossa vida em Nikólskoe]**. Moskva: Tsentru Dukhovnogo Vozrozhdeniya Chernozemnogo Kraya, 2004.
- SOLOVIÓVA, Irina. **Ветви и корни [Ramos e raízes]**. Moskva: MKHAT, 1998.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Статьи. Беседы. Письма. Речи [Artigos. Conversas. Cartas. Discursos]**. Moskva: Iskusstvo, 1953.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 8 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1955. t. 3.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 8 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1957. t. 4.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Из записных книжек 1912-1938 [Dos cadernos de notas 1912-1938]**. Moskva: Iskusstvo, 1986.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 9 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1988. t. 1.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 9 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1989. t. 2.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 9 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1990. t. 3.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 9 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1991. t. 4.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 9 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1999. t. 9.
- TCHERKÁSSKI, Serguei. **Проблема режиссерско-педагогической преемственности: формирование режиссерской школы М. В. Сулимова [O problema da herança diretor-pedagogo: formação da escola de direção de M. V. Sulímov]**. 2003. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Academia Estatal de Arte Cênica de São Petersburgo, Rússia, São Petersburgo, 2003.

- TCHERKÁSSKI, Serguei. **Мастерство актёра: Станиславский, Болеславский, Страсберг** [A arte do ator: Stanislávski, Boleslavsky, Strasberg]. Sankt-peterburg: Rossiyskiy Gosudarstvennyy Institut Stsenicheskikh Iskusstv, 2016.
- TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski ensaia: memórias**. São Paulo: É Realizações, 2016.
- VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
- VINOGRÁDSKAIA, Irina (org.). **Станиславский репетирует [Stanislávski ensaia]**. Moskva: MKHAT, 2000.
- VINOGRÁDSKAIA, Irina. **Станиславский: летопись [Stanislávski: anais]**. Moskva: MKHAT, 2003. v. 4.
- WALICKI, Andrzej. **A history of Russian thought: from the enlightenment to Marxism**. Stanford: Stanford University Press: 1979.
- ZALTRON, Michelle de Almeida. **Переживание (perejivánie) e o “trabalho do ator sobre si mesmo” em K. Stanislávski**. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- ZON, Boris. **Встречи с К.С. Станиславским [Encontros com K. S. Stanislávski]**. Moskva: [s. n.], 1955.

Recebido em 30/03/2019

Aprovado em 12/06/2019

Publicado em 30/08/2019

