



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p217-228

Stanislavski

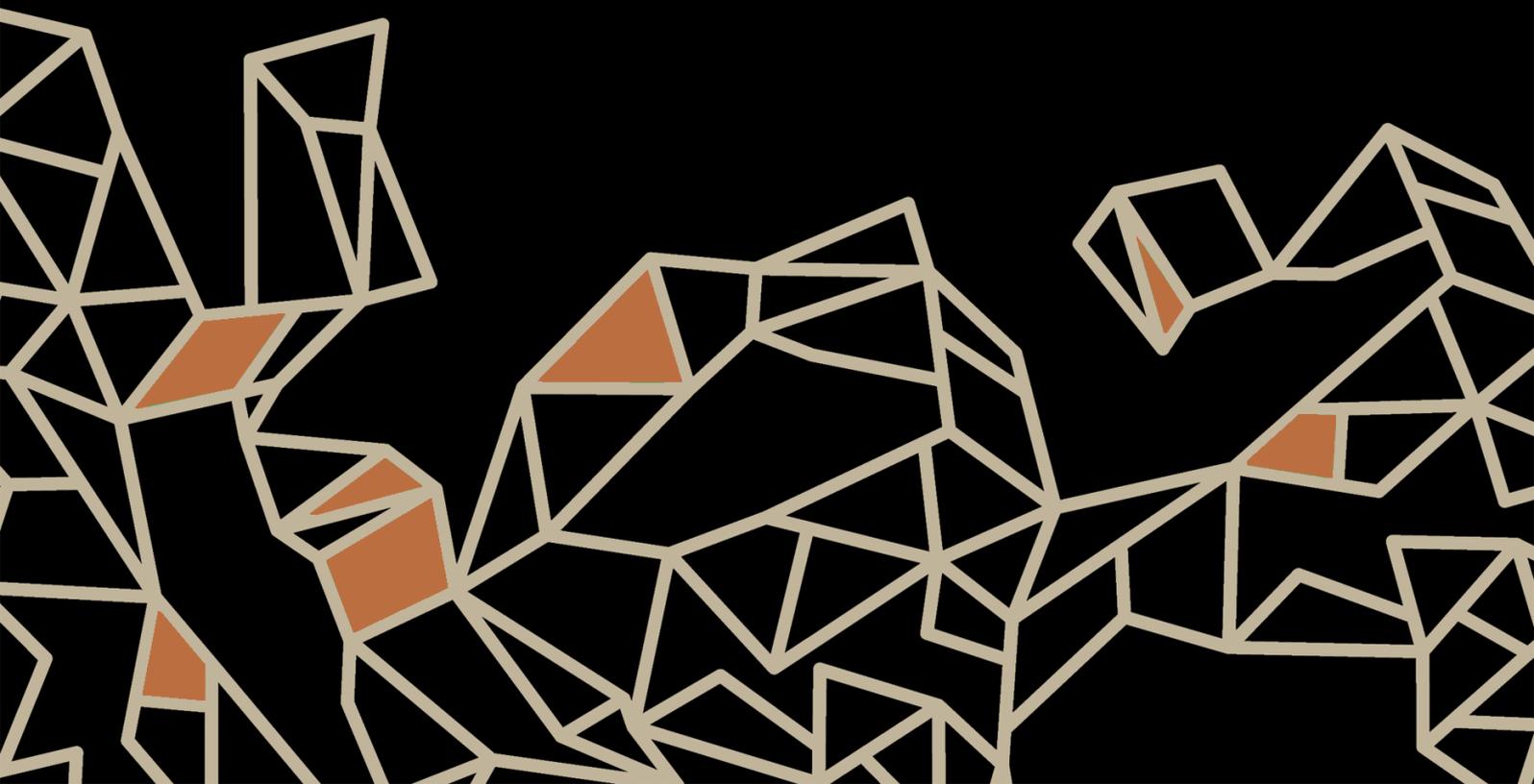
Stanislávski e Sulerjítski: o teatro como meio de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade

Stanislavsky and Sulerzhitsky: the theatre as a device of self-improvement and social transformation

Michele Almeida Zaltron

Michele Almeida Zaltron

Doutora em Artes Cênicas pela Unirio
com estágio doutoral (bolsa Capes-PDSE)
na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou
(Moscow Art Theatre School), Rússia



Resumo

O encontro de Konstantin Stanislávski com Leopold Sulerjítiski, um de seus mais importantes colaboradores, acontece após Sulerjítiski assistir a um ensaio do espetáculo *Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen, no Teatro de Arte de Moscou, e se sentir profundamente impactado com a atuação de Stanislávski como Dr. Stockmann. A partir da relação construída entre ambos e das experiências realizadas no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, foram desenvolvidos princípios fundamentais do Sistema de Stanislávski, como a importância do coletivo e da ética, na arte e na vida. Este artigo analisa esses princípios a partir da compreensão de que Stanislávski e Sulerjítiski acreditavam que o teatro poderia ser um meio de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade.

Palavras-chave: Stanislávski, Sulerjítiski, Sistema, Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

Abstract

The meeting of Konstantin Stanislavsky with Leopold Sulerzhitsky, one of his most important collaborators, takes place after Sulerzhitsky attends a rehearsal of the play *An enemy of the people*, by Henrik Ibsen, at the Moscow Art Theatre, and feels deeply impressed by the performance of Stanislavsky as Dr. Stockmann. From the relationship built between them and from the experiences of the First Studio of the Moscow Art Theatre, fundamental principles of the Stanislavsky's System, such as the importance of collective and ethics in art and life, were developed. This article analyzes these principles from the understanding that Stanislavsky and Sulerzhitsky believed that the theatre could be a device of self-improvement and social transformation.

Keywords: Stanislavsky, Sulerzhitsky, System, First Studio of the Moscow Art Theatre.

O espetáculo teatral *Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen (1828-1906) estreou no Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 24 de outubro de 1900. Konstantin Stanislávski (1863-1938) atuava como Dr. Stockmann. Nessa obra, escrita por Ibsen em 1884, Dr. Stockmann busca tornar público um fato irrefutável: as águas do balneário da cidade estão contaminadas e isso vem causando doenças na população e nos turistas que entram em contato com essas águas. O que parece evidente a Stockmann, que é necessário tomar uma atitude para salvaguardar a saúde das pessoas, esbarra em interesses econômicos e políticos da prefeitura, dos proprietários e da imprensa local, que passam, então, a manipular a opinião da comunidade. Dr. Stockmann resiste até o fim na luta pelo que considera correto, mas termina isolado, visto como “inimigo do povo”.

Stanislávski relembra que o espetáculo foi apresentado em São Petersburgo no dia em que havia ocorrido um massacre de estudantes pela polícia na Praça Kazan, em 19 de fevereiro de 1901¹. Na plateia estavam presentes muitos professores e cientistas e “em vista dos tristes acontecimentos do dia a sala do teatro estava extremamente agitada e captava a menor alusão à liberdade reagindo a todas as palavras de protesto de Stockmann” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 322)². A Stanislávski parecia que o espetáculo poderia ser interrompido a qualquer momento com ordens de prisão. Quando Stockmann-Stanislávski diz que “nunca se deve vestir um traje novo quando se vai combater pela liberdade e pela verdade” os espectadores, relacionando a fala da personagem com a violência que havia marcado aquele dia, explodiram em aplausos e muitos foram até o palco cumprimentar Stanislávski.

Na obra *Minha vida na arte*, Stanislávski aponta esse espetáculo como o embrião do que chamou de linha político-social nas encenações do TAM e esse espetáculo de fato se tornou, como ele mesmo destaca, um “espetáculo político” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 321). Para Stanislávski “naquele alarmante momento político – antes da primeira revolução – era forte na sociedade o sentimento de protesto. Esperavam um herói que pudesse dizer de maneira corajosa e direta na cara do governo a verdade cruel” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 321). E Stockmann representava esse herói.

1 Vide Stanislávski (1989b, p. 336). Vide Vássina e Labaki (2015, p. 31).

2 Todas as traduções deste artigo foram realizadas pela autora.

A pesquisadora Marianna Stroeve (1917-2006), em sua obra *As buscas de direção de Stanislávski – 1898-1917*, afirma que a estreia de *Um inimigo do povo*, no TAM, se converteu em um acontecimento histórico, sobretudo por apresentar ao teatro russo uma nova concepção de herói. Para Stroeve, a atuação de Stanislávski tornou Dr. Stockmann uma pessoa próxima dos espectadores, um herói acessível:

O “terreno” Stockmann se elevou à altura do verdadeiro heroísmo – foi justamente isso que inspirou nos espectadores a confiança de que “cada um de nós pode ser Stockmann”³. Revelar o heroico no cotidiano, mostrar a acessibilidade do heroísmo para cada pessoa, provar que a realização de uma façanha não é, em absoluto, atributo somente de naturezas extraordinárias, sobre-humanas – eis o que conseguiu Stanislávski. (STROEVA, 1973, p. 71-72)

A luta de Stockmann, médico da Estação balneária de uma pequena cidade, pela verdade e pelo bem coletivo, mesmo que isso significasse o sacrifício de seus interesses pessoais e familiares, aliada à sinceridade da atuação de Stanislávski, também levou o mestre russo a perceber a força que um “verdadeiro e autêntico teatro” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 322) pode exercer nas pessoas.

E foi, possivelmente, essa mesma força que impactou tão intensamente Leopold Sulerjítiski (1872-1916) que, nos anos seguintes, viria a se tornar um dos mais importantes colaboradores de Stanislávski.

A primeira carta de Sulerjítiski a Stanislávski foi escrita, ao que tudo indica, após ter assistido a um ensaio geral do espetáculo *Um inimigo do povo*. Na carta, ele expressa o quanto a atuação de Stanislávski como Dr. Stockmann o havia tocado:

Com a sua atuação, durante algumas horas, você conectou todas as pessoas que estão separadas pelo egoísmo frio da vida em um todo, deu a possibilidade de respirar livremente por alguns instantes um ar de bondade, de amor, de relação fraternal das pessoas entre si, sem a qual todos padecem tão cruelmente na vida, mas a qual as pessoas ainda não podem estabelecer entre si, por causa de sua própria fraqueza e incompreensão. Ao fazer isso você respondeu à principal aspiração da verdadeira arte, que consiste em unir as pessoas em todo o melhor. (SULERJÍTSKI, 1970, p. 395-396)

³ Citação retirada do jornal *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, do dia 18 de abril de 1908.

O encontro com Sulerjítiski influenciou fortemente as buscas artísticas e pedagógicas de Stanislávski e o próprio desenvolvimento de seu Sistema. Nas palavras de Sulerjítiski mencionadas na carta é possível perceber a presença de preceitos de Lev Tolstói (1828-1910), com quem mantinha relação próxima, sobre o amor e a relação de união e fraternidade entre as pessoas. Segundo a pesquisadora Elena Poliakova (1926-2007), “o ensinamento de Tolstói sobre o ‘aperfeiçoamento moral de si mesmo’⁴, sobre a grande responsabilidade de cada um por tudo o que acontece no mundo se apoderou dele [de Sulerjítiski] por toda a vida” (POLIAKOVA, 1970, p. 25).

Tais preceitos encontraram ressonância em Stanislávski e se tornaram fundamentais para o conceito/prática de **trabalho do ator sobre si mesmo**⁵, que está intrinsecamente relacionado com a importância do coletivo e da ética, na arte e na vida. Tanto Stanislávski quanto Sulerjítiski acreditavam que o teatro seria um meio possível de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade. De acordo com Poliakova:

Sulerjítiski compreendia profundamente a convicção de Tolstói na necessidade de aperfeiçoamento pessoal e também a confiança de que cada ser humano deve fazer tudo para se tornar melhor, para oferecer ajuda e fazer o bem às pessoas. Como Tolstói, ele negou o regime de Estado da época, baseado na violência e na injustiça. (POLIAKOVA, 1970, p. 30-31)

Os valores humanos e espirituais que Sulerjítiski identificou na figura de Dr. Stockmann-Stanislávski refletiam os anseios revolucionários da época. Sulerjítiski, junto a Maksim Górkí (1868-1936), se envolveu em círculos revolucionários e chegou a participar da Revolução de 1905, mas, depois da derrota, acaba por afastar-se daqueles círculos, pois rejeitava a ideia da realização de uma revolução social por meio da violência. Conforme Poliakova, “ele se volta para o ‘aperfeiçoamento moral de si mesmo’ como objetivo principal do ser humano; para uma moral separada da política, para a fé na força do bem que é a única que pode salvar o mundo” (POLIAKOVA, 1970, p. 32). Desse modo, “ele sonha com a liberdade e a igualdade, mas tem medo da luta pela liberdade e pela

4 Poliakova se refere ao conceito de *samoussoverchéntstvovanie*.

5 Stanislávski intitula de *O trabalho do ator sobre si mesmo* sua principal obra, dividida em dois volumes, sobre o Sistema.

igualdade” (POLIAKOVA, 1970, p. 32). Partindo do sonho de transformação do mundo, do ideal de amor ao próximo, Sulerjítiski se aproximou do teatro e da pedagogia teatral enxergando em Stanislávski alguém com quem compartilhar e também concretizar os seus ideais humanos e espirituais.

Em 1906, Sulerjítiski começou a trabalhar oficialmente no TAM como assistente de direção de Stanislávski na montagem do espetáculo de estética simbolista *Drama da vida* (1907), de Knut Hamsun. As montagens de *A vida do homem* (1907), *Pássaro azul* (1908) e *Hamlet* (1911) também tiveram a sua assistência. De 1910 a 1911, junto de Sulerjítiski, Stanislávski propôs experimentar o Sistema com jovens atores da Escola Dramática de Aleksandr Adachev (1871-1934) e esse foi o primeiro êxito de sua experiência pedagógica sobre o Sistema. Em 1912, Stanislávski confia a Sulerjítiski a condução do Primeiro Estúdio do TAM, na orientação dos alunos-atores em consonância com os princípios do Sistema que ainda se encontrava em um momento inicial de elaboração. Stanislávski também trabalhava com frequência com o grupo, junto de Sulerjítiski, conciliando essa atividade com o seu trabalho no TAM.

A partir da criação do Primeiro Estúdio do TAM, muitos outros foram surgindo em Moscou e a palavra estúdio se tornou parte do vocabulário e da prática teatral russa e soviética. Naquela época, de acordo com Poliakova:

A palavra “estúdio” entrou em uso na vida teatral. O estúdio consiste em uma noção que está indissoluvelmente ligada com a juventude, com atores e diretores de vinte anos, com experimentos, com a busca de novos caminhos na arte, com jovens dramaturgos. O estúdio propõe a reunião de pessoas com os mesmos pontos de vista, aspirações, uma comunidade de pessoas mais íntima e mais sutil do que nos teatros habituais. O primeiro desses estúdios na Rússia foi o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. (POLIAKOVA, 1970, p. 78)

Sobre a ideia de comunidade/coletivo, Poliakova também cita as palavras de Boris Suchkevitch (1887-1946), um dos estudantes do Primeiro Estúdio, ao recordar os ensinamentos recebidos: “O que ensinou Sulerjítiski e o que foi deixado para toda a vida do nosso teatro? Ele ensinou o ‘coletivo’. [...] O fundamental no teatro é a atenção dada a cada pessoa. O trabalho de cada pessoa é o trabalho de todo o teatro...” (POLIAKOVA, 1970, p. 82).

Ensinar o coletivo seria como, embora isso possa parecer à primeira vista paradoxal, ensinar o trabalho sobre si mesmo. Não o é, já que o trabalho sobre si mesmo se dá no trabalho para o outro, com o outro, com o coletivo. O aprendizado do ator e a própria realização do seu trabalho artístico excedem os limites do plano individual, acontecem também, e fundamentalmente, na relação com o coletivo – o que pressupõe um compromisso, uma busca pelo aperfeiçoamento artístico e humano. Nesse sentido, pode-se pensar que Sulerjítski buscou realizar a revolução na qual acreditava, uma revolução sem violência, por meio do fazer teatral, em busca de uma arte viva, autêntica.

Não por acaso, na obra *Minha vida na arte*, Stanislávski escolheu abordar a crise artística que o acometeu por volta de 1906 remetendo-se a sua atuação como Dr. Stockmann. Naquele momento, o trabalho que havia nascido de sua intuição artística e de uma criação autêntica tinha se transformado com o tempo em uma simples repetição mecânica de gestos já experimentados pelo ator. Stanislávski se perguntava como havia perdido as sensações, as lembranças vivas que animavam o papel, o seu *leitmotiv*? Ao refletir sobre o que estava acontecendo consigo naquele momento, o mestre russo utilizou seguidamente os verbos repetir, parecer, copiar, imitar, ou seja, se encontrava realmente afastado de um processo de criação.

Os questionamentos que surgiram dessa percepção sobre si mesmo passaram a guiar toda sua busca de meios conscientes para a realização de uma arte viva, a arte da vivência (arte da *perejivánie*): “Não existiriam alguns caminhos técnicos para a criação de um estado geral criador?” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 375) “[...] como compreender a natureza e os elementos integrantes do estado geral criador?” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 376). Vale ressaltar que, em 1909, o termo Sistema aparece pela primeira vez em um manuscrito de Stanislávski, e neste também se destacam o estado geral criador e a arte da vivência (STANISLÁVSKI, 1993b, p. 345-346).

A arte da vivência corresponde à orientação artística pela qual Stanislávski foi guiado por toda a vida. O seu princípio fundamental consiste em que, a cada apresentação, a cada dia e a cada instante, ao realizar a sua ação, o ator, ou a atriz, deve perceber os novos impulsos e estímulos que surgem em cena, a fim de se manter em permanente estado de criação. Pode-se dizer

que a base da arte da vivência é, portanto, a capacidade de jogo, de relação, de improvisação e de adaptação em cena.

Na seguinte afirmação de Poliakova, é possível entender o quanto Sulerjítiski foi fundamental para o desenvolvimento do Sistema stanislavskiano e da busca pela arte da vivência (arte da *pereživánie*):

a habilidade de Súler em trabalhar com os atores, de despertar a sua fantasia e, ao mesmo tempo, conduzi-los para a grande verdade da vida, o ouvido “perfeito” de Súler, para o qual era insuportável a menor falsidade e afetação, fizeram dele um diretor ideal do ‘teatro da pereživánie’. (POLIAKOVA, 1970, p. 82)

A partir dessas palavras sobre Sulerjítiski se pode pensar na sinceridade da atuação de Stanislávski-Stockmann que, pelos relatos, deve ter transitado justamente pela “grande verdade da vida” de que fala Poliakova. Para isso, tanto para Stanislávski quanto para Sulerjítiski, o trabalho do ator em cena em busca da “verdade da vida” não poderia se dar de maneira separada da atitude diante da vida pessoal, na relação com os colegas, dentro e fora de cena. Por isso, a necessidade, antes de tudo, de um aperfeiçoamento humano. A partir disso, o coletivo, seja do Estúdio, seja da plateia, ou a sociedade, poderia ser transformado, revolucionado. Nos ensinamentos levados a cabo durante o Primeiro Estúdio a arte não se separava da vida.

De acordo com Poliakova, com a transformação do Primeiro Estúdio em teatro, com as apresentações públicas e a partir do sucesso obtido com os espetáculos, algumas relações e atitudes dos estudantes-atores igualmente se transformaram. Surgiram disputas que afastaram o Estúdio dos ideais pelos quais Sulerjítiski dedicou a sua vida e o seu trabalho como artista e pedagogo. O Primeiro Estúdio deixou de ser um lugar puramente de investigação (o teatro-templo idealizado por Stanislávski e Sulerjítiski) e tornou-se um espaço de produção.

No texto *Memórias sobre um amigo* escrito por Stanislávski para homenagear Sulerjítiski após a sua morte precoce, em 1916, Stanislávski recordou de sua grande ligação com a terra – o maior sonho de Sulerjítiski era ter uma terra onde produziria os próprios alimentos e onde não haveria senhores e nem servos (STANISLÁVSKI, 1993a, p. 180). A criação de uma espécie de

“ordem espiritual de artistas” era um dos sonhos almeçados por Stanislávski e por Sulerjítiski. Nessa ordem, que seguiria os mesmos objetivos de experimentação teatral concretizados no Primeiro Estúdio, os artistas dividiriam o seu tempo produtivo entre o trabalho na cena e o trabalho no campo⁶. Havia uma ideologia consistente como pano de fundo na forma de Sulerjítiski ver a vida, as pessoas e o mundo. Como vimos, essa ideologia partia principalmente dos preceitos de Tolstói, mas talvez também, possa ser incluída na formação de seu pensamento e de seus valores, a amizade com Anton Tchekhov (1860-1904) e Górkí, que, como se sabe, eram pessoas de grandes ideias e das mais elevadas aspirações.

Embora Sulerjítiski não tenha alcançado plenamente os seus sonhos e ideais, é inegável a sua contribuição ética, artística e espiritual ao Sistema de Stanislávski, principalmente através do seu trabalho no Primeiro Estúdio. O princípio tolstoiano de “aperfeiçoamento moral de si mesmo” direcionado por Sulerjítiski ao trabalho do ator, reforça a ética como elemento fundamental do Sistema de Stanislávski, a qual consiste em um elemento que ainda hoje é abordado pelos pedagogos com os estudantes da Escola-estúdio do TAM desde o início de sua trajetória de formação artística, como pude constatar ao realizar meu estágio doutoral⁷ nessa instituição.

Durante essa experiência, tive a oportunidade de entrevistar a pedagoga e diretora teatral Marina Brusnikina a respeito da atualidade dos ensinamentos de Stanislávski na Escola-estúdio do TAM. Cito o seguinte trecho da entrevista:

Mesmo que a forma seja intensa, grotesca, isso não importa, eu tenho que acreditar que essas são pessoas reais. E isso a Escola me ensinou. O nosso pedagogo Oleg Nikoláievitch Efremov⁸, sobre quem eu estou lhe falando o tempo inteiro, sempre nos dizia uma frase engraçada. Eu não sei se ela pode ser compreendida fora da língua russa. Quando alguém começava a representar exageradamente e a atuar algo com afetação, ele sempre falava: “Não esqueçam que vocês são pessoas”

6 Vide Stanislávski (1989b, p. 477-479). Vide Scandolaro (2006, p. 49-52).

7 De abril de 2014 a janeiro de 2015 realizei doutorado-sanduiche, com bolsa Capes-PDSE, na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

8 Oleg Efremov (1927-2000) foi ator, diretor e pedagogo russo-soviético. Atuou como pedagogo do Departamento de Maestria do Ator da Escola-estúdio do TAM durante meio século. Em 1956, fundou o Estúdio de jovens atores, que originou o Teatro Sovreménnik (Contemporâneo). Em 1970, Efremov assumiu a direção do TAM.

Este é, na verdade, um papel de tornassol [um detector]. Ou seja, não esqueçam que vocês são pessoas – essa é uma palavra de ordem muito direta. (ZALTRON, 2016, p. 175)

Quando Brusnikina diz, a partir dos ensinamentos de seu mestre, que não importa a forma, que os atores não devem esquecer de que são pessoas, nos aproximamos novamente dos ensinamentos de Stanislávski, de Sulerjítiski, da busca por uma arte viva e da importância do caráter humano presente nessa arte. O que significa, então, continuar a ser, em cena, uma pessoa? E qual a relação disso com a busca stanislavskiana e os ensinamentos realizados no Primeiro Estúdio?

Uma das grandes questões para Stanislávski consistia em que o ator, quando entra em cena, isto é, se encontra em condições fictícias, imediatamente se afasta de sua natureza orgânica e acontece um desvio artificial entre corpo e mente que o leva aos clichês, a uma representação afetada. Em busca de uma arte viva, de uma criação orgânica, Stanislávski tornou o seu Stockmann um ser existente, no qual os espectadores acreditaram sinceramente a ponto de lhe apertarem a mão em cumprimento no meio da cena. E no alcance dessa arte viva, residiu a sua força política, a possibilidade de tocar a consciência e os sentimentos das pessoas. A pedagoga teatral Zinaída Sokolova, irmã de Stanislávski, relatou que mais de uma vez seu irmão disse a ela que talvez um livro sobre a ética fosse o mais necessário, mas que ele não conseguiria escrevê-lo (ANTAROVA, 1947, p. 11).

Stanislávski seguiu buscando, incansavelmente, em suas experiências artísticas e, principalmente, pedagógicas, os princípios vivenciados e desenvolvidos no Primeiro Estúdio junto de Sulerjítiski, até o fim de sua vida.

Referências bibliográficas

- ANTAROVA, K. **Conversas de K. S. Stanislávski no Estúdio do Teatro Bolchói nos anos 1918-1922**. 2. ed. Moscou: VTO, 1947. [АНТАРОВА, К. Беседы К. С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918-1922 гг. Второе дополненное издание. Москва: ВТО, 1947.]
- IBSEN, H. **Um inimigo do povo**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- POLIAKOVA, E. Vida e arte de L. A. Sulerjítiski. *In*: SULERJÍTSKI, L. **Novelas e contos. Artigos e anotações sobre teatro. Correspondência. Memórias sobre**

- L. A. Sulerjítски.** Moscou: Iskusstvo, 1970. p. 17-95. [ПОЛЯКОВА, Е. Жизнь и творчество Л. А. Сулержицкого. *In*: СУЛЕРЖИЦКИЙ Л. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. Москва: Искусство, 1970. p. 17-95.]
- SCANDOLARA, C. **Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação pedagógica teatral no século XX.** 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- STANISLÁVSKI, K. **El trabajo del actor sobre sí mismo.** El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.
- STANISLÁVSKI, K. **El trabajo del actor sobre sí mismo.** El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1983.
- STANISLÁVSKI, K. **Minha vida na arte.** Moscou: Iskusstvo, 1988. v. 1. 9 v. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Моя жизнь в искусстве. Москва: Искусство, 1988. v. 1. 9 v.]
- STANISLÁVSKI, K. **O trabalho do ator sobre si mesmo.** Parte 1: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da perejivánie: o diário de um discípulo. Moscou: Iskusstvo, 1989a. v. 2. 9 v. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Работа актера над собой. Ч. 1: работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. Москва: Искусство, 1989a. v. 2. 9 v.]
- STANISLÁVSKI, K. **Minha vida na arte.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989b.
- STANISLÁVSKI, K. **O trabalho do ator sobre si mesmo.** Parte 2: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da voploschénie: os materiais para o livro. Moscou: Iskusstvo, 1990. v. 3. 9 v. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Работа актера над собой. Ч. 2: работа над собой в творческом процессе воплощения: материалы к книге. Москва: Искусство, 1990. v. 3. 9 v.]
- STANISLÁVSKI, K. **Artigos. Discursos. Memórias. Anotações artísticas.** Moscou: Iskusstvo, 1993a. v. 5. 9 v. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи. Москва: Искусство, 1993a. v. 5. 9 v.]
- STANISLÁVSKI, K. **Diários. Cadernos de anotações. Notas.** Moscou: Iskusstvo, 1993b. v. 5. 9 v. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Дневники. Записные книжки. Заметки. Москва: Искусство, 1993b. v. 5. 9 v.]
- STROEVA, M. **As buscas de direção de Stanislávski: 1898-1917.** Moscou: Naúka, 1973. [СТРОЕВА, М. Режиссерские искания Станиславского: 1898 – 1917. Москва: Наука, 1973.]
- SULERJÍTSKI, L. **Novelas e contos. Artigos e anotações sobre teatro. Correspondência. Memórias sobre L. A. Sulerjítски.** Moscou: Iskusstvo, 1970. [СУЛЕРЖИЦКИЙ, Л. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. Москва: Искусство, 1970.]



VÁSSINA, E; LABAKI, A. **Stanislávski**: vida, obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
ZALTRON, M. **O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o “sistema” de K. Stanislávski**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Recebido em 16/04/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019