

# Stanislávski em Outubro

Diego F. G. Moschkovich\*

**RESUMO:** Konstantin Serguéievitch Stanislávski (1863 – 1938) é considerado o mais importante diretor de teatro da Rússia no século XX, assim como um dos mais importantes do mundo. Nascido em Moscou apenas dois anos após a libertação dos servos da gleba (1861), Stanislávski tornou-se, durante o século XX, o modelo e o inspirador das artes cênicas russas, tendo sido inclusive seu Sistema de interpretação considerado como o Sistema padrão de todas as escolas de formação teatral na URSS. Filho de uma das famílias industriais mais abastadas do Império Russo, Stanislávski dedica sua vida ao teatro e, paradoxalmente, termina como símbolo máximo do teatro de um país auto-intitulado como “ditadura do proletariado”. Tendo em vista a frutífera vida teatral de Stanislávski, o volume e a importância real de suas pesquisas para o desenvolvimento da arte cênica contemporânea, este artigo busca investigar a relação direta entre Konstantin Stanislávski e os primeiros anos da Revolução de Outubro (1917 – 1920), para tentar compreender parte do processo de reconhecimento de Stanislávski pelo Poder Soviético, apesar de sua origem burguesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Stanislávski, Teatro Russo, Cultura Russa, Revolução de Outubro

**KEY-WORDS:** Stanislavski, Russian Theatre, Russian Culture, October Revolution

**ABSTRACT:** Konstantin Sergueievitch Stanislavski (1863 – 1938) is often considered the most important theatre director of the 20th century, both in Russia and the world. Born in Moscow only two years after the abolishment of the serfs (in 1861), Stanislavski became, as the 20th century went on, the inspiring model of all Russian performing arts, having his System been elected as the standard education procedure for actors' training in the USSR. Son of one of the wealthiest families within the Russian Empire, Stanislavski dedicates his life to theatre-craft and, paradoxically, ends his life as the most respected theatre man in a country self-labeled as a “proletarian dictatorship”. Considering his long and fruitful life in art, as well as the actual importance of his research to contemporary development in theatre, this article seeks to inquire on his direct relationship with the first years of the October Revolution (1917 – 1920), in order to try and partially understand Stanislavski's recognition process by the Soviet Power, despite his bourgeois origins.

\* Mestrando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Da. Elena Vassina. E-mail: [moscoufernandes@gmail.com](mailto:moscoufernandes@gmail.com)

**K**onstantin Serguéievitch Aleksiéiev “Stanislávski” (1863 – 1938) nasceu em uma família pertencente à casta dos vendedores. Originalmente uma casta de comerciantes, os vendedores, com a modernização e o início da industrialização da Rússia, passaram a industriais. Sua família, dona de uma fábrica de fios de ouro, nas últimas décadas do século XIX, era uma das mais ricas de Moscou. Os Aleksiéiev, no entanto, não só eram ricos industriais, como mantinham relações estreitas com os mais altos círculos culturais de Moscou, sendo que “a arte era uma presença cotidiana na vida e no lar dos Aleksiéiev. Em sua grande casa em Moscou mandaram construir uma grande sala para apresentações teatrais.”<sup>1</sup> Uma educação formal esmerada, a vida no teatro e a extrema mobilidade entre os produtores culturais da época não podiam deixar de formar, em Stanislávski, um dos exemplos mais claros de um intelectual russo do século XIX, pertencente ao grupo comumente denominado por *intelligentsia*<sup>2</sup>.

Apesar de atualmente usado para nomear, segundo o professor Mark David Mandel, uma pessoa com uma ocupação profissional que necessite ensino técnico ou superior, na Rússia do século dezanove o termo possuía também uma forte conotação moral.

“Historicamente esse elemento moral tinha, em um grau significativo, correspondido à realidade. Desde pelo menos o século dezanove, o elemento politicamente ativo da *intelligentsia* havia se oposto à autocracia e, apesar destes serem apenas uma minoria do *stratum* educado, tendia mesmo assim a dar o tom para a *intelligentsia* como um todo. Pelo próximo meio século, o principal problema com que a *intelligentsia* viria a se deparar seria a conexão entre o aparentemente intransponível

---

1 VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 25.

2 MANDEL, 1981, p. 67.

golfo que a separava do povo, a atração das massas adoradas para o movimento revolucionário pela queda da autocracia.”<sup>3</sup>

Ao fundar o Teatro de Arte de Moscou (TAM), em 1898, podemos perceber em Stanislávski alguns objetivos em comum com os objetivos da *intelligentsia* ilustrada e democrática da época. O próprio nome original do teatro atesta sobre isso, já que se chamava *Moskóvski Khudójestvenni Obschedostúpni Teatr*, ou seja, Teatro de Arte de Moscou Acessível a Todos. Examinando os estatutos presentes no documento de fundação do TAM, vemos que, entre os objetivos de seu fundador, estavam

“(...) a criação de um novo tipo de teatro, ao alcance do público democrático que desejasse tomar consciência dos problemas de seu país e de seu povo. (...) Em segundo, a formação de um repertório “sério”, que abrisse a possibilidade de reflexão sobre os problemas mais atuais e profundos da realidade russa e sobre o lugar do ser humano na história e no mundo.”<sup>4</sup>

Por fim, no discurso proferido por Stanislávski na cerimônia de abertura do TAM, em 1898, lemos:

“Não se esqueçam que nosso objetivo é iluminar a vida escura da classe pobre, brindá-la com momentos felizes e estéticos entre a escuridão que a cerca. Nosso objetivo é criar o primeiro teatro racional, moral e acessível a todos (*obschedostúpni*), e é a este objetivo elevado que dedicaremos nossas vidas.”<sup>5</sup>

Este era, como veremos, um objetivo que só poderia ser parcialmente realizado depois da Revolução de Outubro<sup>6</sup>. O movimento da *intelligentsia* como um todo em relação às revoluções russas e da categoria teatral em particular é algo que merece ser mais detalhadamente examinado, para que a relação singular de Stanislávski para com esses eventos possa ser compreendida.

---

3 Ibidem, p. 67.

4 VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 30-31.

5 STANISLÁVSKI, 1958, p. 174.

6 Idem, 1959, p. 353.

## A *intelligentsia* russa entre as revoluções de fevereiro e outubro

Herdeira russa do pensamento de tradição liberal e iluminista, certamente poderíamos remontar a origem da *intelligentsia* à primeira onda de modernização e europeização do Império<sup>7</sup>, conduzida pelo tsar Pedro, o Grande (1672 – 1725), que colocou uma parte da nobreza em contato direto com correntes de pensamento europeias. Catarina II (1729 – 1796), no entanto, é quem traria de fato as ideias do iluminismo, então em voga na Europa Ocidental, para o Império Russo. Porém, foi no século XIX, com a expansão da Revolução Francesa para todo o continente europeu através das Guerras Napoleônicas, que a *intelligentsia* russa adquiriu um componente político ativo<sup>8</sup>, direcionado à instauração de uma revolução que derrubasse o tsarismo, modelo de domínio em crescente contradição com as necessidades sociais, espirituais e econômicas da Rússia de então. No plano cultural, as ideias da *intelligentsia*, unidas à moderna imprensa e à nova burguesia russa, permitiam alguma difusão da cultura ilustrada entre as massas camponesas, tanto através de sucessivas campanhas autônomas de alfabetização como da impressão de periódicos dedicados à educação estética das massas empobrecidas.

A Revolução de 1905, que lograra limitar significativamente o poder do tsar através da convocação de um parlamento (Duma) e da concessão de algumas liberdades democráticas instituídas pelo Manifesto de Outubro (liberdade de expressão, fim da censura, admissibilidade da organização de alguns partidos políticos, etc.), provocara uma cisão e trouxera grande parte da *intelligentsia* liberal de volta ao campo da institucionalidade liderada pelo imperador. A parte socialista da *intelligentsia*, isto é, aquela ligada em maior ou menor grau a alguma corrente do pensamento social-democrata, pusera-

---

7 BRINTON, 1938, p. 56.

8 MANDEL, 1981, p. 67.

-se ativamente em oposição aos reduzidos benefícios cedidos pela coroa, mas quase sempre dentro de uma perspectiva de concessões e de luta legal.

Já em 1914, no entanto, a situação diferia quase que radicalmente. O longo período de repressão política que se seguiu à derrota do movimento revolucionário de 1905, aliado ao início das tensões que levariam à Primeira Guerra Mundial, levaram, para Radkey, a “uma metamorfose (...) da *intelligentsia* populista: de insurretos de 1905 a democratas entediados do período entre revoluções e, então, a patriotas fervorosos, partidários da Entente e devotos do culto do Estado na guerra que se aproximava (...)”<sup>9</sup>

Com a Revolução de Fevereiro de 1917 começa o período conhecido como “lua de mel” da revolução, que vai se estender até as jornadas de julho, ponto de virada em direção à Revolução de Outubro. O tsar é deposto e em seu lugar é instaurada uma república democrática sob uma proposta de união nacional. Presidido por uma ampla coalizão de partidos, o governo enfim cede às pressões dos conservadores e reprime violentamente greves que reivindicavam melhores condições de trabalho e reforma agrária durante o mês de julho. Então, a classe operária, liderada pelos bolcheviques, “chega à conclusão de que [a república de Fevereiro] era contrarrevolucionária, que as classes possuídas estavam empenhadas em destruir os ganhos políticos e sociais (ainda que não socialistas) da Revolução de Fevereiro.”<sup>10</sup> A partir de então, estariam contados os dias que levariam à insurreição geral e à tomada do poder pelos soviets em outubro.

O clima geral entre a *intelligentsia* russa foi descrito por Aleksánder Blok:

“A Rússia está vindo abaixo’, ‘não há mais Rússia’, ‘a Eterna memória da Rússia’ – é apenas o que ouço de todos os lados (...) O que é que pensaram? Que a revolução era um idílio? Que a criatividade não destrói nada

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>10</sup> RADKEY, apud MANDEL, 1981 p. 80.

em seu caminho? Que o povo é uma criança ingênua? (...) Mesmo as melhores pessoas dizem que 'não houve Revolução nenhuma'. Os que antes eram obcecados pelo ódio ao 'tsarismo' estão prontos agora a atirar-se de volta em seus braços, apenas para que possam esquecer o que está se passando agora. Os internacionalistas de ontem choram a 'Santa Rússia'. Ateus natos estão prontos a acender velas votivas pela vitória dos inimigos internos e externos... Então estaríamos cortando o galho no qual nós mesmos estamos sentados? Uma situação lamentável. Nós, cheios de voluptuosa malícia, colocamos lenha, gravetos e um monte de outras coisas inflamáveis no fogo; agora que a chama ficou grande demais e ascende aos céus (como uma bandeira), nós corremos, gritando 'Socorro, estamos pegando fogo!'"<sup>11</sup>

No meio teatral moscovita, no qual Stanislávski encontrava-se plenamente inserido desde pelo menos a década de 1890, o clima era distinto. No dia 13 de fevereiro de 1917, ou seja, dez dias antes da Revolução, acontecia uma assembleia do grupo de "Atores de Moscou – para o exército russo e as vítimas da guerra".<sup>12</sup> Neste dia, reunida no *foyer* do Teatro de Arte de Moscou (TAM), a assembleia aprovou a transformação da sociedade no Sindicato de Atores de Moscou, para cuja direção Stanislávski entrou imediatamente após a Revolução de Fevereiro.<sup>13</sup>

O discurso proferido por Stanislávski nesse encontro mostra qual era o seu estado de humor nos dias que antecediam a Revolução. Segundo um correspondente do jornal *Rússkoe Slóvo* (A palavra russa), Stanislávski, ao delinear a perspectiva do sindicato, "pediu licença para sonhar com o futuro e que [sonhou como] um delirante talentoso, que acredita em suas próprias forças criadoras."<sup>14</sup> Aqui, ainda segundo Kristi, Stanislávski falou sobre a construção de um teatro verdadeira-

---

11 BLÓK, 1966 apud MANDEL 1981, p. 77.

12 Nome da sociedade beneficente constituída em 1º de dezembro de 1914, por ocasião do início da Primeira Guerra Mundial e que se tornou uma espécie de foro deliberativo dos atores moscovitas.

13 KRISTI, apud STANISLÁVSKI, 1959, p. 373.

14 Idem.

mente popular, sobre a necessidade da unidade mundial entre os atores e sobre a necessidade de o recém-fundado sindicato passar a dirigir todo o trabalho beneficente dos teatros. No discurso, a proposta de Stanislávski é clara:

“Que o sindicato recolha 20% de cada evento beneficente onde trabalhem atores. Não devemos nos esquecer, ainda, que esse número já inclui os 10% de economia para os gastos com o próprio evento.

Com os seiscentos eventos beneficentes que acontecem em Moscou a cada ano e que rendem cerca de dois milhões de rublos, a soma anual que irá para o Sindicato será igual a quatrocentos mil rublos. Uma parte dessa quantia, em forma de *cachê*, deve ser paga aos participantes do evento. A outra deverá servir como fundo de pensão para os atores aposentados.”<sup>15</sup>

Entrando mais adiante pelo ano de 1917, encontramos um manuscrito datado do mês de agosto, intitulado *Ob esteticheskom vospitáni narodnikh mass* (Sobre a educação estética das massas populares), onde Stanislávski propõe um amplo programa de educação das massas através do teatro. Partindo de uma concepção ainda iluminista, muito similar à que guiava o TAM desde a sua origem, Stanislávski considera que na estética “nos espera um trabalho importantíssimo no processo de construção coletiva da Rússia”.<sup>16</sup> Assim, elabora um plano onde cada teatro se apresentaria duas vezes por semana em teatros populares e a preços também populares.

Um último manuscrito de Stanislávski que precede a Revolução de Outubro pode trazer uma contribuição valiosa para a compreensão de sua prática durante o período. Trata-se de um texto sem data com o título *Ob organizátsii stúdií soyúza artístov* (Sobre a organização dos estúdios do Sindicato dos atores). Nesse manuscrito, Stanislávski propõe a criação de diversos estúdios de atores sob a direção do Sindicato, que teriam a tarefa de “estudar na prática os princípios das outras

---

15 STANISLÁVSKI, 1959, p. 22

16 Ibidem, p. 23.

tendências artísticas.”<sup>17</sup>

“Nós, atores, somos impacientes no que diz respeito à nossa arte; somos partidários. Temos entre nós os nossos cem-negristas, outubristas, cadetes, social-democratas, bolcheviques e outros mais.<sup>18</sup> Parece-me que quanto mais tendências, métodos e recursos tenhamos, melhor e não pior é para a arte, cujas tarefas são extremamente grandes. Afinal, a arte tem a missão de criar a “vida do espírito humano” (...) Nós não estudamos na prática os princípios das outras tendências artísticas. Nós sequer podemos estudá-los na prática, já que trabalhamos em teatros distintos, que concorrem um com o outro. (...) O Sindicato deve criar um estúdio próprio, que possa reunir gente de diferentes tendências para um estudo prático mais detalhado, multifacetado e profundo de nossa arte.”<sup>19</sup>

## Stanislávski e a Revolução de Outubro

Segundo o próprio Stanislávski, a Revolução de Outubro pegou a todos os membros do Teatro de Arte desprevenidos e despreparados, ainda que o TAM tenha sido sempre revolucionário.<sup>20</sup> Na véspera do dia 25 (7) de Outubro de 1917, o Teatro de Arte de Moscou realizava precisamente uma das apresentações que desde agosto vinham sendo realizadas quinzenal ou semanalmente em teatros populares, para uma plateia que misturava operários, estudantes e profissionais liberais de baixa renda. Em sua autobiografia, *Minha vida na arte*, Stanislávski lembraria o dia da seguinte forma:

“Naquela noite as tropas cercavam já o Kremlin, realizavam seus preparativos secretos e massas silenciosas moviam-se para lá e para cá. Em outros lugares, ao con-

---

17 Ibidem, p. 29.

18 Aqui Stanislávski enumera partidos que vão da extrema-direita (cem-negros) até a extrema-esquerda (bolcheviques), para falar sobre a multiplicidade de pontos de vista sobre a arte teatral.

19 Ibidem, p. 29-30.

20 Ibidem, p. 363.

trário, as ruas estavam completamente vazias, a iluminação pública havia sido desligada e os postos policiais estavam desertos. No teatro Solodonikóvski, enquanto isso, reunia-se uma multidão de quase mil pessoas para assistir ao *Jardim das Cerejeiras*, onde mostrava-se a vida das pessoas contra as quais preparava-se a insurreição.

A sala, dessa vez repleta exclusivamente de um público muito simples, zunia de excitação. O humor de ambos os lados da ribalta era alarmante. Nós, atores, maquiados a esperar o início do espetáculo estávamos todos em pé atrás do pano e escutávamos a atmosfera condensada que vinha da plateia.

“Hoje não terminaremos este espetáculo! – falávamos. – Vão nos expulsar do palco”.

Quando o pano se moveu nossos corações bateram quase certos daquele excesso possível. Mas... (...) O espetáculo terminou com uma forte ovação e o público saiu do teatro em silêncio e, quem sabe, houvesse ali pessoas que se preparavam para o combate por uma nova vida. Logo começou o tiroteio, do qual com muita dificuldade tivemos de escapar para chegar em nossas casas depois da função.”<sup>21</sup>

Imediatamente após a tomada do poder pelos soviets, os espetáculos foram declarados gratuitos e os bilhetes, no período de um ano e meio, não foram vendidos, mas distribuídos nas fábricas de Moscou. Nas palavras de Stanislávski, o Teatro de Arte se encontrava, “por força de decreto, imediatamente com um novo público (...), do qual grande parte, talvez a maioria, desconhecia não apenas o nosso teatro, como qualquer outro.”<sup>22</sup>

Ainda que comece o citado capítulo de sua autobiografia dizendo que a Revolução “conferiu ao teatro uma nova missão”<sup>23</sup>, podemos observar pela descrição que se segue que Stanislávski continuava a enxergar a tarefa principal do teatro de

---

21 Idem, 1954, p. 374.

22 Idem.

23 Ibidem, p. 373.

arte na “educação das massas populares”<sup>24</sup>. Isto dizia respeito também ao disciplinamento do público que nunca havia visto teatro. No mesmo capítulo, Stanislávski conta como subia ao palco, entre um ato e outro, para conversar com o público e explicar-lhe as regras de etiqueta teatral: não conversar durante a apresentação e aplaudir apenas no final.

É preciso dizer que tais regras, ainda que hoje estejam plenamente estabelecidas nos teatros da Rússia e do mundo, foram uma introdução do próprio Teatro de Arte em sua primeira temporada (1898) e faziam parte da mesma tentativa de Stanislávski, que agora ganhava um novo alento<sup>25</sup>, para “iluminar a vida escura da classe pobre.”<sup>26</sup>

## Organização do teatro soviético em 1917–1919: TAM como “teatro-modelo”

Em agosto de 1919 um decreto assinado por Lênin nacionalizava os teatros da Rússia soviética, colocando-os materialmente sob resguardo do Estado. O Teatro de Arte de Moscou é então rebatizado com o nome de Teatro Acadêmico de Arte de Moscou (MKHAT, pela sigla em russo) e passa a fazer parte dos “teatros-modelo” da nova república em transição para o socialismo. O período de quase dois anos que vai desde a insurreição de outubro até a publicação do decreto, no entanto, mostra como se deu a batalha de Stanislávski por fundir suas concepções de “educação estética das massas populares” à Revolução.

Logo depois de terem sido declarados gratuitos, a propriedade privada dos teatros foi abolida e uma forma de organização cooperativa foi instaurada, entregando a administração

---

24 Ibidem, p. 23

25 Idem, 1959, p. 353.

26 Idem, 1958, p. 174

das casas de espetáculo a Conselhos (*Továrischestva*), grupos compostos por representantes de todos os ramos envolvidos na produção teatral de cada teatro.<sup>27</sup>

Stanislávski, à frente do Conselho do TAM (*Továrischestvo MKHTa*), já em sua primeira assembleia geral apresenta um projeto de reorganização do Teatro de Arte. Para Vássina e Labaki, foi aí que “começou uma campanha, que duraria anos, para convencer os novos governantes da centralidade da cultura no processo de empoderamento das massas finalmente libertas”.<sup>28</sup>

Desse primeiro plano de reorganização, finalmente recusado pelo Conselho um pouco antes do decreto sobre a nacionalização (que cumpriria, em parte, os objetivos de Stanislávski), restam três documentos, dedicados ao que chamou de *Panteon Russkogo Teatra* (Panteão do Teatro Russo).

O primeiro plano do *Panteon*, apresentado ao conselho em 22 (9) de maio de 1918 diz:

“Tudo o que eu quero dizer [tem o] objetivo único de apontar a cada um de nós um dever cidadão da maior importância: a arte teatral russa morre e nós devemos salvá-la, essa é nossa obrigação. Para fazer isso, há apenas um caminho: salvar o melhor que foi criado por nossos antecessores e por nós mesmos, e com uma energia gigantesca passar à nova criação.”<sup>29</sup>

Pode-se entender a preocupação de Stanislávski. Apesar da rapidez com que identificou os objetivos de empoderamento das massas através da cultura com o próprio objetivo possível da revolução, a reação da grande maioria dos artistas de teatro havia sido bem diferente. Konstantin Rudnítski, ao descrever o comportamento da trupe do Teatro Aleksandrínski, em Petrogrado, por exemplo, diz:

“Os antigos teatros imperiais responderam à Revolução de Outubro com consentida sabotagem. É certo que

---

27 KRISTI apud STANISLÁVSKI, 1959, p. 376.

28 VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 55.

29 STANISLÁVSKI, 1959, p.34.

já em inícios de novembro os espetáculos do antigo teatro Aleksandrínski haviam sido retomados, mas na trupe de atores logo veio a cisão. Os mais famosos artistas falavam com nobre indignação contra o novo governo. (...) Os jornais burgueses (...) diziam que dos 83 atores da trupe do Aleksandrínski, 45 haviam decidido deixar o teatro.”<sup>30</sup>

O próprio Stanislávski diz que “mesmo entre nós, atores, haviam aqueles que estavam muito longe e não à altura desse momento histórico tão importante para o teatro – o momento de seu encontro com o novo espectador de milhões de pessoas.”<sup>31</sup>

Assim, no projeto de criação do Panteão do Teatro Russo, Stanislávski propõe a elevação do TAM à categoria de Panteão, uma espécie de teatro-templo onde só seriam apresentadas as melhores peças, que passariam por um controle estético rigoroso (no caso, dele próprio e de Nemiróvitch-Dântchenko, seu parceiro na criação do TAM) para que pudessem ser apresentadas ao grande público. No entanto, a produção teatral de fato giraria em torno de pequenos estúdios, à maneira dos que haviam sido criados em 1898, 1905 e 1912, fora das paredes do corpo principal do TAM e com completa liberdade administrativa e estética.

É preciso, no entanto, enfatizar mais uma vez as tarefas que Stanislávski conferia ao Panteão. Em primeiro lugar, salvar guardar todas as conquistas já realizadas, tanto pelo próprio TAM, quanto pelos teatros anteriores. Depois, em segundo lugar: entregar-se à nova criação com força gigantesca. Em outras palavras, Stanislávski entendia a necessidade do TAM depois da revolução apenas se fosse capaz de se tornar uma espécie de ligação, de elo entre as grandes tradições teatrais do passado e a arte que estava por nascer.

Esse último objetivo, tomado por Stanislávski de forma quase que militante durante os anos restantes de sua vida, parece ter jogado um papel essencial na manutenção do TAM como teatro-modelo.

---

30 RUDNÍTSKI, 1969, p. 222-223.

31 STANISLÁVSKI, 1954, p. 376.

Não é desconhecida a apreciação de altos dirigentes soviéticos como Lênin, Trótski e Stálin pelo trabalho de Stanislávski. O último, mesmo caracterizando a peça *Os dias dos Turbin* (estreada em 1926), de Mikhail Bulgákov, como “uma pecinha anti-soviética”, não só não a proibiu como compareceu a nada menos que 15 apresentações. Voltando a 1919,

“Lênin passaria a frequentar o TAM. Konstantin propôs então ao Conselho do TAM que levasse ao Soviete um projeto de multiplicação dos Estúdios por todo o país. (...) Depois da apresentação de Tio Vânia na inauguração do “Estúdio Dramático para Operários”, os jornais registravam que um dos melhores teatros da Rússia fora o primeiro a ir ao encontro do proletariado”.<sup>32</sup>

Lênin e os outros dirigentes, em especial Anatóli Lunatchárski, Comissário do Povo para a Instrução Pública, viam no TAM a possibilidade de assimilação e reelaboração da cultura burguesa em cultura proletária.<sup>33</sup> Num projeto de resolução *Sobre a Cultura Proletária*, de 1920, onde o dirigente bolchevique ataca as concepções do *Proletkult*<sup>34</sup>, lemos:

“O marxismo conquistou a sua significação histórica universal como ideologia do proletariado revolucionário porque não repudiou de modo algum as mais valiosas conquistas da época burguesa, mas, pelo contrário, assimilou e reelaborou tudo o que houve de valioso em mais de dois mil anos de desenvolvimento do pensamento e da cultura humanos. Só o trabalho efetuado nessa base e nessa mesma direção (...) pode ser considerado como o desenvolvimento de uma cultura verdadeiramente proletária.”<sup>35</sup>

Se este parágrafo de Lênin serviria para justificar, nos anos 30, o domínio do realismo socialista de corte *zhdanovista*, por outro lado consistia também na salvaguarda do próprio TAM

---

32 VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 56.

33 LENINE, 2004 p. 399.

34 Abreviação de *Proletárskoe kulturno-prosvetítelskaia organizátsia* (Organização proletária de cultura e instrução), era uma organização de massas que existiu na URSS de 1917 – 1932, dirigida por Platon Kérjentsev, que pregava a construção de uma cultura proletária através da eliminação de toda a cultura burguesa anterior.

35 Ibidem, p. 399-400.

e no reconhecimento do esforço empreendido por seus fundadores por mais de trinta anos pela criação de um teatro acessível a todos.

Os anos de 1919-1920 certamente não encerram as lutas pela sobrevivência do TAM. Em nossa opinião, no entanto, a disposição revolucionária que cria a força que o teatro acumula nos anos seguintes a Outubro e o ímpeto com que, por iniciativa de Stanislávski, se passa a realizar o projeto inicial de “educação estética da classe pobre” são os fundamentos não apenas de seu posterior reconhecimento pelo Estado Soviético como teatro-modelo, mas também do caráter verdadeiramente popular que assumiriam seus espetáculos nos anos seguintes.

## Referências bibliográficas

- BRINTON, Crane. *The anatomy of revolution*. Nova York: Vintage, 1938.
- LENINE, Vladímir. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Alfa-Ômega, 2004.
- MANDEL, David. *The Intelligentsia and the Working Class in 1917*. Critique: A Journal of Socialist Theory, Glasgow, v. 1, n. 14, p.67-87, jan. 1981.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. *O trabalho do ator sobre si mesmo*. Moscou: Iskússtvo, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas em 9 tomos*. Moscou: Iskússtvo, 1981-1994.
- \_\_\_\_\_. *Statí, Bessédy, Písma Rétchi, tom 5* [Artigos, Cartas, Conversas, Discursos, tomo 5]. Moscou: Iskússtvo, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Statí, Bessédy, Písma Rétchi, tom 6* [Artigos, Cartas, Conversas, Discursos, tomo 6]. Moscou: Iskússtvo, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Moiá zhizn v iskússtvie* [Minha vida na arte]. Moscou: Iskússtvo, 1954.
- RUDNÍTSKI, Konstantin, *Rezhisser Meyerhold* [O diretor Meyerhold]. Moscou: Naúka, 1969.
- VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski: vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Estética y marxismo, tomo I*. México: Era, 1978.