



Revista Brasileira de Estudos da  
Presença [Brazilian Journal on Presence  
Studies]

E-ISSN: 2237-2660

rev.presenca@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul

Whyman, Rose

A Segunda Natureza do Ator – Stanislavski e William James

Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies], vol. 4,  
núm. 2, mayo-agosto, 2014, pp. 295-312

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463545885008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



## ***A Segunda Natureza do Ator – Stanislavski e William James***

Rose Whyman

University of Birmingham – Birmingham, Reino Unido

**RESUMO – A Segunda Natureza do Ator – Stanislavski e William James<sup>1</sup>** – Este artigo considera as origens do *sistema* de Stanislavski e a sua insistência na ideia de que as habilidades do ator, assim como as do músico, devam ser afinadas por intermédio de exercícios diários. Tal prática precisa se tornar a *segunda natureza* do ator nos termos de Stanislavski. Compara-se aqui o que Stanislavski tem a dizer sobre a aquisição dessas habilidades com a discussão sobre o papel do hábito na aprendizagem do psicólogo William James. Isso levanta alguns problemas na teorização do *sistema* hoje, uma vez que o mesmo está radicado na ciência de mais de um século atrás, quando muito menos se sabia sobre os mecanismos da memória e da aprendizagem.

Palavras-chave: **Stanislavski. James. Segunda Natureza. Teatro. Ator.**

**ABSTRACT – The Actor's Second Nature – Stanislavski and William James** – This article considers the origins of Stanislavski's *system* and his insistence that the actor's skills, like the musician's, must be honed through daily exercises. Such practice must become the actor's *second nature*, as Stanislavski terms it. It also compares what Stanislavski has to say about the skills acquisition with the psychologist William James' discussion of the role of habit in learning. This raises some problems in theorizing the *system* today, as it was rooted in the science of more than a century ago, when much less was known about the mechanisms of memory and learning.

Keywords: **Stanislavski. James. Second Nature. Theatre. Actor.**

**RÉSUMÉ – La Seconde Nature de l'Acteur – Stanislavski et William James** – Cet article se penche sur les origines du *système* de Stanislavski et, plus particulièrement, sur la récurrence de l'idée que les habilités de l'acteur, comme celles du musicien, doivent être entretenues grâce à des exercices journaliers. Cette pratique doit devenir une *seconde nature* pour l'acteur, selon Stanislavski. Le discours de Stanislavski sur l'acquisition de ces nouvelles habilités est mis en rapport ici avec la réflexion sur le rôle de l'accoutumance dans l'apprentissage développée par le psychologue William James. Cela soulève en effet quelques problèmes dans la théorisation du *système* aujourd'hui, puisque ce dernier est enraciné dans une science qui date de plus d'un siècle, lorsque l'on ne savait que très peu sur les mécanismes de la mémoire et de l'apprentissage.

Mots-clés: **Stanislavski. James. Seconde Nature. Théâtre. Acteur.**

Ao longo de sua vida no teatro, Stanislavski buscou solucionar questões centrais da atuação: como um ator pode incutir conteúdo emocional e espiritual em um papel? Como ele pode realizar uma performance várias vezes sem que esta se torne gasta e mecânica? Com esse fim, ele desenvolveu metodologias para a formação do ator. Nessa exploração, foram essenciais tanto a opinião de Stanislavski sobre a *encarnação*, isto é, treinamento externo da voz e da fisicalidade do ator, quanto o treinamento de mecanismos internos para gerar emoção e comunicar verdades espirituais para um público, os quais ele chamou de *revivescência*. Os dois livros traduzidos para o inglês, primeiro por Elizabeth Reynolds Hapgood como *An Actor Prepares* [A Preparação do Ator] e *Building a Character* [A Criação de um Papel] e, mais recentemente, por Jean Benedetti como *An Actor's Work* [O Trabalho do Ator], são chamados, em russo, de *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo Parte Um: o trabalho sobre si mesmo no processo criativo da vivência (TASMV)* e *Parte Dois: o trabalho sobre si mesmo no processo criativo da encarnação (TASMC)*.

Stanislavski afirmou que a encarnação é importante, pois ela transmite a “[...] vida interior do espírito humano” (Stanislavski, 1989, p. 14). A voz e o corpo do ator devem ser cultivados de acordo com leis naturais. A voz e o corpo do ator são seu aparelho ou instrumento e precisam ser treinados, do mesmo modo que músicos precisam treinar o uso de seus instrumentos: através de exercícios (Stanislavski, 1990, p. 423). Essa comparação com outras formas de arte é usada por Stanislavski com frequência para justificar a necessidade da prática. Além disso, o trabalho pioneiro de Stanislavski na formação do ator ocorreu em uma época na qual a ideia da necessidade de *exercícios* para o ator começou a tornar-se popular. Barba afirma que “[...] a revolução do invisível”, como ele chama as descobertas do século XX de estruturas invisíveis na física, sociologia e psicologia, marcou “[...] a era dos exercícios” (Barba, 1997, p. 128) no teatro. O invisível dá vida à atuação; a chave para encontrá-lo está nos exercícios do ator.

A campanha de Stanislavski, portanto, era fazer com que os atores reconhecessem a importância do trabalho diário sobre si mesmos e preparassem-se para a performance através da *toalete* do ator. Em uma descrição dos ensaios da peça *A Desgraça de ter Espírito*, de Griboedov, em 1914, Leopold Sulerzhitski, assistente de Stanislavski, descreve o sonho de Konstantin Sergeievich – toda a trupe fazendo exercícios de modo a libertar os músculos, *entrando*

*no círculo*<sup>2</sup> por meia hora antes dos ensaios, como os exercícios vocais feitos pelos cantores, independentemente de que partes eles cantarão (Vinogradskaia, 2003, p. 444). Stanislavski continuou defendendo isso ao longo de sua carreira, o que acabou fazendo do *aquecimento* uma prática estabelecida. Além disso, em 1931, ele declarou ao Conselho Artístico do Teatro da Ópera do Bolshoi que o ensino de exercícios plásticos a jovens cantores não era considerado com a seriedade necessária – uma ou duas aulas por semana eram inúteis: exercícios diários, mesmo que por meia hora, eram o que era preciso (Vinogradskaia, 2003, p. 149).

A *toalete* do ator, a preparação para a performance, era parte integral do *sistema* de Stanislavski. Assim como educar o ator nas habilidades de *vivência* e *encarnação*, o *sistema* incluía abordagens de trabalho para um papel. O que Stanislavski quis dizer ao chamar seu método de treinamento e ensaio de atores um *sistema* é discutível. Em 1907, Stanislavski leu *O Meu Sistema*, de J. P. Muller, um livro dado a ele por A. P. Petrovsky, também ator, diretor e educador, que trabalhava em Moscou e São Petersburgo (Vinogradskaia, 2003, p. 78). O livro, que foi comentado por Stanislavski, inclui séries de alongamentos e flexões para serem praticadas diariamente e outras recomendações sobre saúde e boa forma. Stanislavski trabalhou nos exercícios, adaptando-os como achou conveniente e parece ter trabalhado com eles em sua própria rotina diária.

Nessa época, ele estava desenvolvendo a *toalete* do ator e sua ideia inicial era a de que seu *sistema* seria simplesmente um exercício diário de aquecimento para atores. Ele começou a referir-se ao seu *sistema* em 1909, ao planejar um programa de ensaios chamados de *Meu Sistema* (Vinogradskaia, 2003, p. 193). Outros *sistemas* já existiam à época: por exemplo, o príncipe Sergei Volkonsky, que popularizou o trabalho de François Delsarte e Jaques-Dalcroze na Rússia, refere-se ao *sistema* de Delsarte (Volkonskii, 1913, p. 5). Entretanto, enquanto o *sistema* era desenvolvido, a confusão sobre o seu propósito aumentou. Em 1931, Stanislavski tentou publicar um aviso em um novo prefácio do *TASMV*.

O primeiro grande equívoco é o do nome do próprio sistema de Stanislavski. Apesar de ter sido mantido no nome do livro, o nome é errado. Ao dizer 'meu sistema', parece que alguém inventou e pensou em alguma coisa. Ele primeiro encontrou algumas teses básicas, que então desenvolveu e transformou em um sistema consistente. Quantos sistemas

do mesmo tipo já houve antes e durante essa revolução! Eu nunca inventei nada, nunca escrevi nenhuma proposição. Eu simplesmente observei, honesta e atentamente, minha própria natureza e a dos outros no momento de seu trabalho criativo (Vinogradskaja, 2003, p. 189).

Em *Minha Vida na Arte (MVNA)*, ele critica pessoas que faziam uso de terminologia do *sistema* sem reconhecer o fato de que o *sistema* como tal era apenas uma teoria de que o artista, “[...] trabalhando por um longo período, criando hábitos e lutando, tinha que produzir uma segunda natureza e uma prática de modo natural” (Stanislavski, 1988, p. 431-432). Ele continua afirmando que é impossível apenas *conhecer* o *sistema*, por exemplo, familiarizar-se com ele intelectualmente até certo ponto, mas que é necessário torná-lo uma *segunda natureza*. Ele acrescenta que, quando o que foi aprendido torna-se habitual, o artista pode parar de pensar sobre aquilo e apenas deixar que aquilo se manifeste naturalmente.

A ideia de que a repetição e a prática são necessárias é um fator subjacente ao método de treinamento de Stanislavski. Ele considerou necessário que os atores estabelecessem hábitos através da repetição de exercícios e abordagens de trabalho. A compreensão de Stanislavski do hábito e da *segunda natureza* e a teoria científica que sustentava esses conceitos (mesmo que talvez indiretamente) são baseadas nas ideias sobre o hábito, introduzidas por William James em sua teoria da psicologia.

### William James e a *Segunda Natureza*

O trabalho do filósofo e psicólogo americano William James (1842-1910) foi influente em todo o mundo e em muitos campos de trabalho e estudo. Em relação à atuação, ele é mais conhecido pelo que é considerada a teoria das emoções de James-Lange. Na realidade, James nunca trabalhou com o fisiologista dinamarquês Carl Lange, mas apenas descreveu, em *Princípios da Psicologia*, publicado em 1890, as similaridades entre seus próprios pontos de vista sobre a emoção e os de Lange. Tanto James quanto Lange apresentaram uma explicação fisiológica sobre as emoções, ao invés de descrevê-las como processos mentais ou psicológicos. Essa ideia foi popularizada na Rússia e, da mesma forma, como havia sido na Europa e nos Estados Unidos.



O colega de Stanislavski, A. P. Petrovsky, recomendou William James e Muller a Stanislavski (Stanislavski, 1986, p. 231). O filósofo I. I. Lapshin, com quem Stanislavski mantinha relações próximas, traduziu *Textbook of Psychology*, de James, para o russo, publicando-o em 1896. A biblioteca de Stanislavski continha *Elements of Scientific Psychology in the Theatrical Art in Connection with general questions of Theatre* (Elementos da Psicologia Científica na Arte Teatral Ligados a Questões Gerais do Teatro), publicado em 1912 por Yevgeni Bezpiatov, (proprietário da Escola de Teatro A. S. Suvorin em São Petersburgo, onde Mikhail Tchekhov estudou), que cita *Textbook of Psychology*.

William James foi quem popularizou o termo *segunda natureza* em *Talks to Teachers on Psychology and Life's Ideals* [Palestras para Professores sobre a Psicologia e os Ideais de Vida], no qual afirma que (1899): “O hábito é, assim, uma segunda natureza, ou melhor, como o Duque de Wellington disse, ele é ‘dez vezes a natureza’” (James, 1927, p. 65). James também escreve em seu *Textbook of Psychology*: “‘O hábito é uma segunda natureza! O hábito é dez vezes a natureza’, diz-se que o Duque de Wellington exclamou... o treinamento diário e anos de disciplina acabam formando um homem totalmente novo” (James, 1892, p. 142). Esse sentimento teria sido aplaudido na Rússia pós-revolucionária – onde, assim como muitos de seus colegas, Stanislavski desenvolveu ideias que eram predominantes no final do século XIX, quando a cultura física de todos os tipos, treinamentos e exercícios, começou a entrar em voga. Sua própria formação havia incluído ginástica sueca e esgrima, entre outros tipos de exercício.

Ele, Meyerhold e seus contemporâneos foram influenciados pelo que Segel chama de “[...] a extraordinária preocupação modernista com a fisicalidade”, que “[...] se desenvolveu no contexto do desencanto geral com a cultura intelectual no final do século XIX e início do século XX” (Segel, 1998, p. 1). Os movimentos da Cultura Física, como o *Turnverein* na Alemanha, o movimento *Sokol* na Eslovênia, e movimentos como o *American Boy Scouts*, cujo objetivo era combater a degeneração e promover a regeneração física, influenciaram o desenvolvimento da cultura física na Rússia. Ideias sobre o corpo como uma máquina e a formação de um novo homem eram extremamente populares e tomaram um significado singular no período da Revolução. Stanislavski investigou muitos tipos de treinamento, incluindo ioga e a euritmia de Jaques-Dalcroze. Quaisquer que

fossem os exercícios, no entanto, era fundamental que eles fossem praticados todos os dias.

### Tornar o Fácil Bonito

O hábito do exercício diário, que se torna uma *segunda natureza*, é, na visão de Stanislavski, a salvação do ator. Em 1906, Stanislavski reconheceu que, em seu papel aclamado como Stockmann em *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen, sua atuação havia se tornado mecânica. Ele escreve em *MVNA* que “[...] a atuação mecânica impossibilita a vivência interior” (Stanislavski, 1988, p. 371-372), explicando isso com um exemplo em que, como o ator, ele copiou a ingenuidade de Stockmann fazendo com que seus olhos parecessem infantis e inocentes, mas ele mesmo não era inocente, não *vivenciou* internamente a inocência. A razão disso, segundo ele, era que o ator havia descartado as memórias afetivas ou emocionais das pessoas reais nas quais o papel havia sido baseado.

Stanislavski iniciou os experimentos que resultaram no *sistema* e tentou aplicar os resultados dessa experimentação na produção da peça *O Jogo da Vida*, de Knut Hamsun, em 1907. O drama simbólico fez sucesso com o público, que buscava afastar-se do realismo, mas, do ponto de vista de Stanislavski, isso se deveu mais pela *mise-en-scène* do que pela atuação. Ele havia implementado as técnicas da *vivência* que ele estava desenvolvendo e havia imobilizado os atores usando meios externos de *encarnação*, ou seja, gestos e movimentos, com a intenção de fazê-los tão imóveis quanto possível, mas internamente expressivos. Isso não funcionou, pois não havia *justificação* interna para a ausência de gestos, e a tentativa de forçar os atores a serem intensos interiormente resultou em tensão muscular.

Houve muitos dias e meses de dúvida cruel, até que eu compreendi a verdade antiga de que, em nosso ramo, tudo precisa ser feito através do hábito, que transforma o novo em algo que é meu, orgânico, uma segunda natureza. Só depois disso é que foi possível usar o que é novo, sem pensar sobre a sua mecânica (Stanislavski, 1988, p. 388).

O que exatamente Stanislavski quis dizer quando escreveu que o hábito havia transformado “[...] o novo em uma segunda natureza?” (Stanislavski, 1988, p. 388). Stanislavski cita o aforismo de Volkonsky em várias ocasiões: “O que é difícil torna-se habitual, o habitual fácil e o fácil belo”. Além disso, na visão de Stanislavski, o hábito pode

“[...] desafogar a atenção”, libertando o ator de ter de pensar sobre certos aspectos do que ele está fazendo para focar sua atenção nos aspectos mais importantes da atuação (Stanislavski, 1990, p. 457). No palco, o artista deve estar consciente dos processos internos ou espirituais da *atenção*, *imaginação*, o *sentimento de verdade e fê*, a *memória emotiva*, a *comunhão*, e a *adaptação*. Ao mesmo tempo, ele deve cuidar de seu próprio corpo e dos movimentos que ele está realizando com diferentes partes do corpo, como ele caminha, sua expressão física ou *plastique*. Também se deve prestar atenção à regulação da respiração, colocação da voz, dicção e o processo de falar e também à linha interna do papel, sua partitura, o *superobjetivo* da peça, as exigências do diretor, a acústica do teatro, a iluminação, os ruídos externos ao palco e ao auditório e assim por diante. Mas parte do *fardo da atenção* pode ser suportado através do treinamento do ator em reagir às condições do auditório e a todos os aspectos da atuação em público automaticamente. Na opinião de Stanislavski, se o trabalho é feito conscientemente em primeiro lugar, com o tempo ele tornar-se-á a *segunda natureza* do artista.

### O Sistema Nervoso como Aliado

O conceito de Stanislavski do mecanismo do hábito e seu papel na aprendizagem está próximo às teorias de James como descritas em *Textbook of Psychology*. Ambas as ideias são articuladas por James, que escreve, “[...] primeiro, o hábito simplifica nossos movimentos, tornando-os precisos e diminuindo a fadiga” (James, 1892, p. 138-139). Como no aforismo de Volkonsky, o papel do hábito no desenvolvimento de qualquer habilidade é, em parte, o de tornar fácil o que é inicialmente difícil. “Em segundo lugar, *o hábito diminui a atenção consciente com a qual nossas ações são realizadas*” (James, 1892, p. 138-139). Ele continua:

O grande fator na educação é então *fazer de nosso sistema nervoso um aliado ao invés de um inimigo [...] para isso, precisamos tornar automático e habitual o maior número possível de ações úteis [...] quanto mais pudermos entregar à custódia do automatismo, mais os nossos poderes mentais superiores estarão livres para fazer seu próprio trabalho* (James, 1892, p. 144-145).

Isso pode ser claramente equiparado com as ideias de Stanislavski sobre a necessidade de se *desafogar a atenção*, treinando o ator para reagir automaticamente às condições da atuação e para desenvolver,



para usar suas palavras, *o senso do Eu no palco*, de modo que o ator possa conscientemente cuidar dos aspectos superiores e espirituais da atuação.

Não há evidência direta de que Stanislavski tenha lido William James, mas ele obviamente sabia da existência de seu trabalho. Não é que James tenha sido a única pessoa que expressou essas ideias em relação à habilidade e ao desenvolvimento. James foi uma das influências sobre o associacionista Theodule Ribot, cuja importância para Stanislavski tem sido amplamente reconhecida, embora não suficientemente examinada. Stanislavski não leu Ribot, que também discutia sobre o hábito. Stanislavski observou, a partir dos estudos de Ribot em 1908, que “[...] a atividade automática é a rotina diária da vida” (Vinogradskaja, 2003, p. 128), o que é um conceito jamesiano.

Além disso, podemos comparar o aforismo de Volkonsky – “[...] o que é difícil torna-se habitual, o habitual fácil e o fácil belo” – com a ideia de Ivan Mikhailovich Sechenov de que o hábito refina a aprendizagem e facilita a atuação, tornando-a por conseguinte bela. Sechenov (1829-1905) estudou o comportamento humano como atividade reflexa, abrindo caminho para Ivan Pavlov, vencedor do prêmio Nobel com seu trabalho sobre reflexos condicionados, considerado uma ciência soviética. Stanislavski foi levado a acreditar que o trabalho de Pavlov iria elucidar os fundamentos teóricos de seu sistema e providências foram tomadas entre 1934 e 1935 para o estabelecimento de uma colaboração entre as escolas de Pavlov e a de Stanislavski, projeto que foi interrompido com a morte de Pavlov em 1936. O trabalho foi desenvolvido de uma forma diferente depois da morte de Stanislavski.

Em suas considerações sobre o trabalho de Pavlov com reflexos condicionados, Stanislavski também desenvolveu seus conhecimentos sobre o trabalho de Sechenov<sup>3</sup>. Sechenov descreve o papel do hábito em alguém que está aprendendo a tocar piano:

[...] o pobre novato não apenas atua com seus dedos, mas também move sua cabeça, sua boca e todo o corpo. Mas observe a mesma pessoa depois que ela tiver se tornado uma artista. Ela passa os dedos pelas teclas com absoluta facilidade, os movimentos são tão rápidos que parecem ser independentes da vontade do músico (Sechenov, 1965, p. 12).

Stanislavski usa o mesmo exemplo em sua discussão sobre o *hábito* em *O Trabalho do Ator sobre o Papel (TAP)*: falando sobre o

grande esforço necessário quando as crianças aprendem a caminhar ou quando as pessoas aprendem novas habilidades. Eventualmente um menor esforço será necessário, de modo que um pianista não precisará mais pensar sobre cada movimento de seus dedos enquanto toca piano, embora tenha repetido passagens difíceis por horas antes de os movimentos “[...] terem sido transformados em movimentos mecânicos através do hábito” (Stanislavski, 1991, p. 105).

### Segunda Natureza ou Atuação Mecânica

Aparentemente, essas ideias centrais eram bastante difundidas e Stanislavski tentou aplicar sua compreensão do hábito às suas teorias sobre a formação do ator. No entanto, essa aplicação torna-se então problemática. Até que ponto um ator pode contar com o hábito sem que a atuação se torne mecânica no mau sentido – sem conteúdo interno ou espiritual? Stanislavski escreve que a crença do ator naquilo que ele faz, sua habilidade em usar a imaginação em um papel pode também ser adquirida como *hábito*. Diariamente, o trabalho sistemático de imaginar certas circunstâncias de um papel pode criar *hábito* na vida imaginária que se torna uma segunda natureza, uma “[...] segunda realidade imaginária” (Stanislavski, 1991, p. 79). Além disso, Konkordia Antarova, que fez observações sobre as palestras de Stanislavski no Estúdio da Ópera do Teatro Bolshoi, afirma que Stanislavski teria dito:

É absolutamente errado fazer qualquer um dos exercícios previstos no meu sistema mecanicamente e sem reflexão. É absolutamente errado falar as palavras sem nenhum propósito. É preciso que você adquira o hábito de colocar o maior significado possível em cada palavra que você profere<sup>4</sup> (Stanislavski, 1967, p. 128).

Nesses exemplos, Stanislavski usa o termo *hábito* para referir-se à prática diária que ele quer que o ator empreenda. É claro que o ator deve dar atenção à prática e não aos exercícios de forma automática. Da mesma forma, a *criação da vida imaginária habitual* não pode significar repetir um papel habitualmente da forma que Stanislavski o fez no papel de Stockmann.

No entanto, o hábito, apesar de nesse sentido ser algo bom para Stanislavski, pode trazer problemas, resultando em uma atuação mecânica. O reconhecimento disso veio da crise que levou ao desenvolvimento do *sistema*. Houve, então, nas palavras de Stanislavski,

um deslocamento (*vyvikh*), uma cisão entre o interno e o externo. Em Stockmann, ele diz, a *encarnação* estava correta, mas faltava a *vivência*.

Ele vai além:

Eu repeti exatamente de forma mecânica aqueles truques desenvolvidos e estabelecidos do papel, os sinais mecânicos da ausência de sentimento [...] de performance a performance, eu me impregnei com o hábito mecânico de passar por essa ginástica técnica que eu havia estabelecido, e a memória muscular que é tão forte nos atores havia fixado firmemente o hábito do ator (Stanislavski, 1988, p. 371-372).

Em 1916, em um discurso para os atores que trabalhavam no espetáculo *A Aldeia de Stiepanchikov e seus Habitantes*, uma adaptação de *Foma*, de Dostoievsky, Stanislavski fala sobre sua missão como diretor, que envolvia “[...] salvar a natureza dos hábitos do ator e das convenções da atuação que são contra a natureza e nocivas a ela. Eu, como um doutor, recorrerei a uma cirurgia que lamentavelmente não pode ser nada menos do que dolorosa” (Vinogradskaia, 2003, p. 496). No mesmo período, ele faz uma observação sobre os *becos sem saída* nos quais um ator pode encontrar-se. Esses são, em primeiro lugar, “[...] interpretar a imagem<sup>5</sup>”, em segundo, “[...] interpretar a paixão”, ou, em terceiro, “[...] dedicar-se totalmente ao molde habitual do papel. Isso transforma os atores em cães performáticos e interrompe para sempre a vida interior do papel” (Vinogradskaia, 2003, p. 512).

Há muitas maneiras com as quais o ator pode cair na armadilha do hábito. Assim como o fato de que uma vez que seja bem criado, um papel pode tornar-se mecânico, o ator pode produzir uma caracterização que é estereotipada desde o início, por exemplo, um *estêncil*. Stanislavski descreve o *bogatyr*, o herói guerreiro russo de contos folclóricos, como o pior *estêncil*, uma “[...] banalidade que é tão fortemente entranhada nos ouvidos, olhos, corpo e músculos dos atores que não é possível livrar-se dela” (Stanislavski, 1988, p. 184). Os *estêncils* são formas fixas de se representar personagens ou emoções. Por exemplo, os camponeses sempre cuspiam no chão, os aristocratas brincavam com seus óculos *Lornhons*, para expressar desespero, os atores arrancavam os próprios cabelos e, para expressar ciúmes, rolavam o branco dos olhos e mostravam os dentes. Esses “[...] métodos prontos de atuação” (Stanislavski, 1988, p. 184), ele escreve, são facilmente produzidos na escola de *artesanato* da atuação.

Aqui ele se refere a um de seus dois grandes motivos de ódio, o outro sendo a atuação *representacional*. Um exemplo do primeiro

foi o Teatro da Corte de Meiningen, na Alemanha. A segunda visita, em 1890, do Teatro da Corte de Meiningen a Moscou teve grande influência sobre a produção e métodos de direção de Stanislavski por causa da dedicação da companhia na produção dos clássicos, com meticulosa precisão histórica, em cada detalhe de figurino, cenário e acessórios. No entanto, ele considerou seus trabalhos um exemplo de atuação que era artesanato, não arte – externamente correta, mas sem verdade interior –; do ponto de vista de Stanislavski, as caracterizações eram *estêncils*. Com o *artesanato*, “[...] os músculos dos atores treinados dessa forma transformam-se em hábito e tornam-se sua segunda natureza, que substitui a natureza humana no palco” (Stanislavski, 1989, p. 75; Stanislavski, 1991, p. 468).

Para Stanislavski, a epítome da escola de atuação *representacional* era o ator francês Benoît Constant Coquelin (1841-1909). Coquelin havia mantido ativo o debate iniciado pelo filósofo francês Diderot em *Paradoxe sur le Comédien* na década de 1770. Diderot afirmava que o grande ator deveria ser desprovido de sensibilidade, isto é, que ele não deveria vivenciar a emoção enquanto estivesse atuando. Coquelin também considerava a experiência interna desnecessária – para ele, o fato de o ator recriar habilmente a forma externa da emoção sem senti-la era um ponto forte. Na arte da *representação*, o ator cria um modelo para si mesmo em sua imaginação e, então, “[...] como o pintor, ele realiza cada característica e fixa a semelhança não na tela, mas em si mesmo” (Coquelin, 1932, p. 32). Em seus escritos e palestras, Stanislavski opôs a arte da *vivência* ao *artesanato* e à *representação* – ambos métodos que levam à atuação mecânica.

Além disso, assim como a produção de caracterizações estereotipadas a partir da manutenção de uma maneira de pensar sobre o personagem que fosse habitual e irrefletida, o ator pode ter outros hábitos problemáticos. Stanislavski menciona seu próprio hábito de inclinar-se quando jovem, que ele estava determinado a vencer. Com base em fotografias do elegante Stanislavski como ator e em retratos, ele aparentemente conseguiu vencer esse hábito, o que sem dúvida deu-lhe fé na possibilidade de melhorar problemas de postura com seus métodos. Ele dá o exemplo do hábito, comum a muitos atores, de “[...] tagarelar as palavras” (Stanislavski, 1988, p. 117).

Stanislavski não analisa os diferentes tipos de maus hábitos em si, mas diz que eles devem ser o resultado de treinamento ruim, falta

de compreensão ou controle. Além disso, há avisos contra o hábito de mentir, de ser falso na atuação (Stanislavski, 1989, p. 391). Por exemplo, o ator deve se proteger contra o hábito de olhar para a plateia onde o diretor ou seu admirador estiver sentado, quando, de acordo com seu papel, ele deveria estar olhando em outra direção (Stanislavski, 1989, p. 175). Há também advertências para que o ator não se envolva demais com as falas do papel, mas recrie suas emoções e pensamentos.

### O Dilema do Ator

Stanislavski, portanto, vê o hábito como uma faca de dois gumes: o resultado da repetição de aspectos externos de uma caracterização ou do trabalho com hábitos não corrigidos, físicos ou da fala, torna-se fixo, por força do que Stanislavski chama de *memória muscular* na citação acima, de *Minha Vida na Arte*, como o *hábito do ator*. Ele continua afirmando que o hábito se torna uma parte profunda da abordagem do ator e, de tal modo, sua *segunda natureza*, porém o resultado final pode ser a atuação mecânica, o que vai contra a Natureza e traz a *morte espiritual*. Aqui, Stanislavski usa o termo *memória muscular* como uma metáfora artística que curiosamente ainda é de uso popular. Em termos de fisiologia, é claro que os músculos não podem lembrar de nada e as maneiras habituais de atuar podem apenas ser geradas pelo cérebro. Na visão de Stanislavski, é o outro tipo de hábito, o outro tipo de *segunda natureza* que precisa ser desenvolvido na atuação. O que ele considerava como mecanismos que geram o *bom* hábito ou a *segunda natureza*?

Quando o ator tem o que Stanislavski chama de *doença orgânica*, tanto um problema de fala como tagarelar as palavras ou uma deficiência física como curvar os ombros, ela deve ser corrigida até que essa correção se torne uma *segunda natureza*. O ator deve cultivar o *hábito do controlador*, que permite que o ator liberte seus músculos enquanto dá atenção a diferentes partes do corpo, como os ombros curvados ou a respiração. O papel do *controlador* é o de procurar e livrar-se de tensão supérflua. Para que o *hábito* de procurar e livrar-se de tensão desnecessária se torne uma *segunda natureza* para o artista, diz Stanislavski, muito trabalho diário é necessário (Stanislavski, 1989, p. 189). E o problema é que tempo insuficiente é dedicado a esse trabalho. Por exemplo, os alunos têm apenas duas aulas de dicção por semana, com 15 minutos de duração cada. Isso significa



que o aluno fala corretamente meia hora por semana e depois não fala corretamente durante o resto da semana. Mas Stanislavski diz que não se pode dedicar todo o tempo e atenção a isso; o melhor é “[...] treinar a própria atenção para fazer correções subconscientemente, automaticamente e constantemente” (Stanislavski, 1990, p. 459). Apenas o *hábito* pode organizar a auto-observação constante, subconsciente e automática, que é desenvolvida através de lembretes constantes com o passar dos anos. Há uma circularidade aqui – o hábito deve diminuir o *fardo da atenção* que o ator deve carregar, mas, ao mesmo tempo, a solução para a atuação mecânica e os hábitos corporais que bloqueiam a atuação está em constantemente prestar atenção ao conteúdo interno do papel e aos hábitos corporais que precisam ser corrigidos.

Em 1908, Stanislavski escreveu vários esboços em seu caderno sobre a preparação para a atuação e *a manifestação da vontade na repetição da criatividade em um espetáculo*. De acordo com Vinogradskaia, essa é a primeira vez na qual ele escreve sobre a unidade, a ligação mútua entre os princípios físicos e psicológicos no processo criativo. Os soviéticos praticaram muito do que diziam ser o entendimento de Stanislavski da unidade psicofísica e, portanto, as conexões entre seu trabalho e o trabalho de Pavlov. O objetivo do trabalho de Pavlov era essencialmente o de investigar as leis fisiológicas da atividade psíquica humana e de incluir a psicologia na esfera das ciências naturais, cujo preceito era essencial à ciência materialista soviética. Na realidade, Stanislavski não escreveu consistentemente sobre a unidade psicofísica e lutou para descrever a inter-relação entre a *vivência* e a *encarnação*. Ao falar sobre *por meio da ação*, Stanislavski escreve: “O hábito fisiológico do papel desperta sua psicologia na alma do artista e a *vivência* psicológica dos sentimentos do papel engendram o estado psicológico do corpo do artista que é habitual para o papel” (Vinogradskaia, 2003, p. 149).

Aqui, Stanislavski usa o termo *hábito* para explicar a relação entre o que chama de *psicologia* e *fisiologia*. Ao que parece, embora Vinogradskaia diga que ele escreve sobre a unidade psicofísica, ele tem mais um problema aqui, em sua conceitualização da *psicologia* e da *fisiologia* ou da mente e do corpo de algum modo separados e precisando ser conectados. Ele usa o termo *hábito* para tentar realizar a conexão. Em sua opinião, se o ator passa pelas ações físicas do papel da maneira que foi estabelecida pelo hábito, a vivência interior correta será trazida à

tona. Essa ideia é o eixo central do *Método das Ações Físicas* de Stanislavski, mesmo que esse termo não tenha sido usado até 1934.

Em 1916, Stanislavski escreveu que, quando a crença tiver sido engendrada e o artista estiver vivendo a vida do papel,

[...] inconscientemente escolhendo seus sentimentos e os eventos, fatos conhecidos a ele por meio da experiência de vida [...] ele inconscientemente costura o sentimento com a alma e a vida do papel. A partir do hábito e do tempo, o artista [...] recebe aspectos do sentimento cultivado e nascido com o papel (Vinogradskaja, 2003, p. 498-499).

Entretanto, Stanislavski não explica a diferença entre as ocasiões nas quais, como ele o vê, o hábito trabalha a favor do ator e das ocasiões, como na crise de Stockmann, quando o processo inconsciente não trabalha produtivamente – e esse é o grande problema nessa análise. Sobre os aspectos positivos do hábito, ele é claro com James ao dizer que o hábito possibilita o desenvolvimento de habilidades.

Quando crianças, nós aprendemos a dar os primeiros passos, trabalhar os braços, as pernas, o corpo, a língua e assim por diante com grande dificuldade e esforço da atenção em primeiro lugar. Aprendemos a considerar todas essas ‘atividades motoras mecânicas’ como fáceis e não precisamos pensar sobre elas (Stanislavski, 1991, p. 105).

Da mesma forma, o artista pode desenvolver suas habilidades, tornadas mais fáceis pelo hábito. “A memória inconsciente do controle muscular lembra das mais complicadas combinações de passos de dança” (Stanislavski, 1991, p. 105). Ela também traz veracidade e precisão à atuação. Nos exercícios com objetos reais, muitos dos momentos que constituem a ação passam despercebidos pela atenção consciente do criador, pois acontecem habitualmente (Stanislavski, 1989, p. 476; Stanislavski, 1990, p. 215). Por exemplo, na vida real, quando bebemos de uma garrafa, não pensamos sobre as ações que estamos realizando, mas elas são lógicas e consistentes, de acordo com o hábito motor e o necessário *sentimento subconsciente*. Embora Stanislavski não defina o que ele quer dizer com *sentimento*, isso reverbera com a afirmação de James de que realizamos atividades baseados na sensação de contrações musculares – às quais “[...] estamos normalmente desatentos, mas que chamam nossa atenção imediatamente quando algo dá errado” (James, 1892, p. 141). A explicação de Stanislavski torna-se problemática nesse ponto, pois ele não indica a maneira como essas ações não se tornam habituais no mau sentido, ou seja, mecânicas.

## James e a Filosofia do Hábito

Parte do problema pode ser que Stanislavski tenta fazer uso prático de um termo que James e outros estavam discutindo de um ponto de vista prático e filosófico. James afirmava que o hábito tem uma base física; ele é um aspecto da natureza intrínseca de todas as coisas, inanimadas e animadas. Ele cita parte de um artigo de M. Leon Dumont na *Revue Philosophique*, de 1875, sobre hábitos adquiridos: “Todos sabem como uma peça de vestuário, depois de ter sido usada por um certo tempo, amolda-se ao corpo melhor do que quando era nova; houve uma mudança no tecido, e essa mudança é um novo hábito de coesão” (James, 1892, p. 135).

Ele dá outros exemplos, como o fato de que é mais fácil dobrar uma folha de papel que já foi dobrada antes. Ele afirma: “[...] o hábito tem uma base física. As leis da Natureza nada mais são do que os hábitos imutáveis, que os diferentes tipos de matéria elementar seguem nas suas ações e reações umas sobre as outras” (James, 1892, p. 134). Para James, o hábito é tanto uma característica de como os seres animados funcionam quanto uma característica dos objetos inanimados.

Aparentemente, Stanislavski concorda com James nas suas ideias sobre o hábito e a natureza. Stanislavski afirma que, quando uma pessoa que estava se afogando recebe respiração boca a boca, apesar de os mecanismos cardíacos e respiratórios terem parado, os outros órgãos do corpo começam a funcionar novamente por causa do hábito. Se Stanislavski acreditava, juntamente com James, que o hábito era parte da natureza essencial de todas as coisas, então essa é a razão pela qual ele consideraria necessário descrevê-lo ao explicar a arte do ator. Ele continua: “[...] o mesmo hábito orgânico de nossa natureza, a mesma consistência habitual e lógica das tarefas, ações e experiências são usados em nossa arte ao dar origem ao processo da *vivência*” (Stanislavski, 1991, p. 110). Aqui, no entanto, Stanislavski não faz nenhuma distinção entre as respostas automáticas do sistema nervoso e os hábitos, que são aprendidos, podendo, por isso mesmo, ser modificados. O argumento filosófico de James não se traduz facilmente na explicação sobre a atuação que Stanislavski tenta desenvolver, embora o fato de essas ideias serem discutidas por uma autoridade como James talvez explique a aderência de Stanislavski ao conceito.

James enfatizou a importância ética e pedagógica do princípio do hábito. Segundo ele, “[...] o hábito é então a grande força motriz

da sociedade, seu mais precioso agente conservador” (James, 1892, p. 142-143), e dá exemplos de como hábitos de vida mantêm diferentes classes sociais separadas, preservando a estabilidade social. Ele enfatizou a necessidade de se cultivar hábitos morais, de determinar o quanto fumar durante o dia apenas fumando em horários estabelecidos, controlar o dia acordando e indo dormir em horários fixos, desenvolver o caráter moral, cultivando o hábito de dedicar-se a tarefas desagradáveis que precisam ser realizadas, para ver-se livre delas todos os dias. Embora fale sobre o estabelecimento de hábitos morais ao invés da atuação teatral, como Stanislavski, James recomenda o trabalho diário para estabelecê-los e dá conselhos contundentes àqueles que permitem que o hábito forme seu caráter de um modo incorreto (James, 1892, p. 149). Para James, assim como para Stanislavski, o hábito pode ser bom ou ruim – o importante é continuar dedicando-se à criação de bons hábitos.

Stanislavski recomenda que o ator faça de seu trabalho diário uma prática, desenvolva um *controlador* e estabeleça todos os outros hábitos que são benéficos para o ator. Ao fazê-lo, ele foi influenciado pela ciência de seu tempo, há mais de um século. Infelizmente, na época, não havia conhecimento suficiente sobre a natureza da aprendizagem, desse modo, ele não foi capaz de desenvolver suas teorias. Como resultado, seus conselhos podem ser confusos e significar que ele é incapaz de lidar com a questão do *deslocamento*, no qual o ator talvez realize os movimentos do seu papel habitual e mecanicamente, exceto por meio do argumento circular mencionado anteriormente, no qual o estabelecimento de hábitos permite que o ator preste menos atenção a certos aspectos da atuação, mas a única solução quando o papel torna-se habitual é que o ator preste mais atenção ao que ele ou ela está fazendo.

A pergunta que se coloca ao ator, portanto, tem mais a ver com a prática do que com a filosofia do hábito: a prática realmente leva à perfeição? É necessária uma reavaliação dos mecanismos de como o ator pode continuar a interpretar um papel espontaneamente se baseando no conhecimento científico contemporâneo dos processos fisiológicos envolvidos na aprendizagem e repetir um papel de memória, o que poderia lançar alguma luz sobre as questões levantadas pelo trabalho pioneiro de Stanislavski.

## Notas

<sup>1</sup> Esta tradução só foi possível graças à cedência dos direitos de publicação pela Cambridge University Press. O original está publicado em: WHYMAN, Rose. The Actor's Second Nature: Stanislavski and William James. *New Theatre Quarterly*, v. 23, p. 115-123, 2007. Disponível em: <<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstractfromPage=online&aid=1018640&fulltextType=RA&fileIdS0266464X07000024>>.

<sup>2</sup> Ver os exercícios dos círculos de atenção de Stanislavski no capítulo 5 de *An Actor's Work* (2008) e *Rabota Aktera nad Soboi, Chast' 1: rabota nad soboi v tvorcheskom protsesse perezhivaniya* (1989, p. 5).

<sup>3</sup> Stanislavski fez observações sobre *Reflexes of the Brain*, de Sechenov: *Stanislavski's Notebook* (Moscow Art Theatre Archive, 1929-1932, p. 43).

<sup>4</sup> As observações de Antarova foram traduzidas por David Magarshack.

<sup>5</sup> Esse comentário talvez se refira à ênfase de Meyerhold e Mikhail Tchekhov na imagem, mais do que no personagem.

## Referências

BARBA, Eugenio. An Amulet Made of Memory: The Significance of Exercises in the Actor's Dramaturgy. **TDR: The Drama Review**, v. 41, n. 4, p. 127-132, winter, 1997.

COQUELIN, Benoît Constant. **The Art of the Actor**. Translation: Elsie Fogerty. London: George, Allen and Unwin Ltd., 1932.

JAMES, William. **Talks to Teachers on Psychology**: and to students on some of life's ideals. London: Longmans, Green and Co., 1927.

JAMES, William. **Textbook of Psychology**. London: Macmillan, 1892.

SECHENOV, Ivan Mikhailovich. **Reflexes of the Brain**. Translation: S. Belsky. Cambridge: Massachusetts, 1965.

SEGEL, Harold Bernard. **Body Ascendant**: modernism and the physical imperative. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergeievich. **Iz Zapisnykh Knizhek**. Moscow: VTO, 1986.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergeievich. **Moya Zhizn' v Iskusstve**. Moscow: Iskusstvo, 1988. (Sobraniye Sochinenii v Devyati Tomakh, t. 1).

STANISLAVSKI, Konstantin Sergeievich. **Rabota Aktera nad Soboi, Chast' 1**: rabota nad soboi v tvorcheskom protsesse perezhivaniya. Moscow: Iskusstvo, 1989. (Sobraniye Sochinenii v Devyati Tomakh, t. 2).

STANISLAVSKI, Konstantin Sergeievich. **Rabota Aktera nad Soboi, Chast' 2**: rabota nad soboi v tvorcheskom protsesse voploshcheniya. Moscow: Iskusstvo, 1990. (Sobraniye Sochinenii v Devyati Tomakh, t. 3).





STANISLAVSKI, Konstantin Sergeievich. **Rabota Aktera nad Rol'yu**. Moscow: Iskusstvo, 1991. (Sobraniye Sochinenii v Devyati Tomakh, t. 4).

STANISLAVSKI, Kostantin Sergeievich. **Stanislavski on the Art of the Stage**. 2. ed. Translation: David Magarshack. London: Faber and Faber, 1967.

VINOGRADSKAIA, Irina Nikolaevna. **Zhizn' i Tvorchestvo K.S. Stanislavskogo, t.2**. Moscow: VTO, 2003.

VINOGRADSKAIA, Irina Nikolaevna. **Zhizn' i Tvorchestvo K.S. Stanislavskogo, t. 3**. Moscow: VTO, 2003.

VINOGRADSKAIA, Irina Nikolaevna. **Zhizn' i Tvorchestvo K.S. Stanislavskogo, t. 4**. Moscow: VTO, 2003.

VOLKONSKY, Sergei Grigorievich. **Vyrazitel'nyi Chelovek**. St. Petersburg: Apollon, 1913.

Rose Whyman trabalhou com teatro experimental e comunitário. Atualmente, é professora de drama e teatro na Universidade de Birmingan. É autora de *The Stanislavski System of Acting: legacy and influence in modern performance*.

E-mail: r.whyman@bham.ac.uk

*Recebido em 03 de novembro de 2013*

*Aceito em 14 de janeiro de 2014*