

KONSTANTIN STANISLÁVSKI E A PERSPECTIVA DE UM SISTEMA HOLÍSTICO PARA O ATOR POR MEIO DO *EU SOU*

Konstantin Stanislavski and the possibility of a holistic System for actors through I am

Vicente Mahfuz Joner

Ator e dançarino. Doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC). Bolsista da CAPES - Brasil - Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

vicentemahfuz@yahoo.com.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8032-3744>

RESUMO

O artigo apresenta, simultaneamente, uma visão sistêmica e holística da prática teatral, exemplificada a partir do conceito de *eu sou*, estado psicofísico proposto por Konstantin Stanislávski. Inspirado pelo Yoga, o mestre russo combinou ideais científicos e espirituais em seus experimentos no teatro; porém, ainda hoje, a compreensão do conceito de espiritualidade em seu Sistema se dá apenas parcialmente. O artigo amplia a discussão sobre a própria ideia de Holismo e sobre o que implicaria uma compreensão holística do Sistema Stanislávski para atores e pesquisadores da atualidade.

Palavras-chave: *Konstantin Stanislávski; Yoga; Holismo.*

ABSTRACT

This article presents, simultaneously, a systemic and holistic view of acting, exemplified by the concept *I am*, psychophysical state proposed by Konstantin Stanislavski. Inspired by Yoga, the Russian master combined scientific and spiritual ideals in his experiments; however, even today, we're still trying to understand the concept of spirituality in his System.

MAHFUZ JONER, Vicente. **Konstantin Stanislávski e a perspectiva de um sistema holístico para o ator por meio do *eu sou***

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

302

The article extends the discussion about the idea of Holism and what would imply a holistic understanding about the Stanislavski System for contemporary actors and researchers.

Keywords: *Konstantin Stanislavski; Yoga; Holism.*

Este artigo relaciona elementos do discurso de Konstantin Stanislávski com uma visão sistêmica e holística da prática do ator, exemplificada a partir do *eu sou*, estado psicofísico proposto por Stanislávski para o ator ou a atriz unir-se à sua personagem em cena. Com o intuito de estabelecer essa relação, abordo algumas possibilidades de entendimento holístico do Sistema¹ de preparação de atores de Stanislávski, tanto a partir de seus próprios escritos como de alguns de seus comentadores. As referências sobre o Holismo utilizadas neste artigo pertencem a autores de diversos campos científicos, tais como a biologia, a filosofia e a neurociência, a fim de ampliar a discussão sobre esse conceito e sobre o que implicaria, para atores e pesquisadores da atualidade, uma compreensão holística do Sistema Stanislávski.

Em *Minha vida na arte*, sua autobiografia, Stanislávski conta que a motivação fundamental para desenvolver seu Sistema foi “procurar para o ator em cena outro estado espiritual e físico que fosse benéfico e não prejudicial ao processo criador” (1989, p. 411). Logo em seguida, afirma que a criação “é acima de tudo a plena concentração de toda a natureza espiritual e física” (Idem, p. 414, destaque do autor). Com essas palavras, Stanislávski sintetiza uma relação complexa entre o corpo e o espírito, o que permitiu – e ainda permite – diferentes discussões a respeito dos fundamentos da arte do ator e de sua relação com teorias posteriores a respeito do corpo, da mente ou do problema mente-corpo².

Nos discursos de Stanislávski, é possível evidenciar o uso recorrente do termo ‘espírito’. Seria isso uma linguagem metafórica, a sugestão de um caráter religioso da interpretação, ou ambas? Alguns comentadores de Stanislávski atentam para sua proximidade com a Igreja Ortodoxa Russa (CARNICKE, 2009, p. 170; WHYMAN, 2008, p. 78). Entretanto, Rose Whyman analisa a questão e afirma

MAHFUZ JONER, Vicente. **Konstantin Stanislávski e a perspectiva de um sistema holístico para o ator por meio do *eu sou***

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

que, “no tempo de Stanislávski, o termo ‘espírito’ (δyx) em ‘preparação espiritual’ poderia significar ‘espírito’ sem conotação religiosa”³ (Idem, p. 77). Para Carnicke (Idem, p. 170), embora Stanislávski não use o termo russo *δyua* (alma) com conotações religiosas, ele “quer dizer ‘espírito’ literalmente”⁴ em seus discursos, como no exemplo abaixo:

Enquanto atuo, vou me escutando e sinto que, paralelamente à linha ininterrupta de minhas ações físicas, corre outra linha, a da vida espiritual de meu papel. É engendrada pela linha física e corresponde a ela. Mas esses sentimentos ainda são transparentes, não são muito provocadores. Ainda é difícil defini-los ou ter interesse neles. Mas isso não é um infortúnio. Estou satisfeito, porque sinto dentro de mim o começo da vida espiritual de meu papel [...]. Quanto mais vezes revivo a vida física, mais definida e firme vai se tornando a linha da vida espiritual. *Quanto mais frequentemente sinto a fusão dessas duas linhas, mais fortemente acredito na veracidade psicofísica desse estado, e mais firmemente sinto os dois planos de meu papel.* A entidade física de um papel é um bom terreno para que nele cresça a semente da entidade espiritual (STANISLAVSKI, 2007, p. 272, destaque meu).

Na passagem acima, Stanislávski revela a importância do caráter psicofísico⁵ do estado criador do ator. Esse estado seria atingido pela união da “linha física” com a “linha espiritual” da personagem, promovendo uma “conexão indissolúvel entre o corpo e a mente”⁶ (CARNICKE, 2009, p. 168). Contudo, resalto aqui a proposta de relacionar este estado psicofísico com o termo “espírito”, o que, para diversos autores⁷, qualifica o Sistema Stanislávski como holístico. Carnicke, por exemplo, afirma: “A primeira e mais difundida [entre as ideias essenciais do Sistema] é a crença holística de Stanislávski, na qual mente, corpo e espírito representam uma continuidade psicofísica”⁸ (2010, p. 7). Bella Merlin concorda e afirma que o Sistema Stanislávski é “extremamente holístico, combinando corpo, pensamento e emoção com elementos mais intangíveis, como ‘energia’ ou ‘espiritualidade’”⁹ (2003, p. 74). A presença do Yoga nos experimentos de Stanislávski é lembrada por R. Andrew White como prova da forte qualidade holística de seu trabalho: “Seu esforço para trazer o Yoga para seu Sistema exibe um desejo de aderir ao misticismo e à ciência de forma holística. A filosofia oculta *yogi*¹⁰ ofereceu a ele um Holismo que o racionalismo ocidental por si só não poderia”¹¹ (WHITE, 2013,

p. 290). Sergei Tcherkasski confirma o Yoga como principal componente holístico do trabalho de Stanislávski: “Em oposição à mentalidade ocidental, justapondo o corpo e a consciência, o Yoga ofereceu a Stanislávski uma visão holística, integral do homem”¹² (2016, p. 112). Finalmente, Carnicke concorda e afirma que Stanislávski escolheu o Yoga para compreender como conectar a mente ao espírito (2010, p. 7).

Entretanto, em suas colocações, os autores citados utilizam o termo ‘holístico’ apenas superficialmente. O interesse de Stanislávski por Yoga, bem como o uso do termo “espírito” em seus discursos, parece ser suficiente para alçá-lo de “psicofísico” a “holístico”, e as referências trazidas anteriormente desenvolvem ambos os termos - psicofísico e holístico - de forma praticamente sinônima. Além de não explicitar o que é o Holismo, tal abordagem não aprofunda uma questão que considero importante: o que significaria um “sistema holístico” para o ator?

O Holismo: o todo é maior que suas partes

Na atualidade, a expressão ‘holístico’ é largamente empregada para definir práticas ascéticas, terapêuticas, místicas e/ou esotéricas que incluem o corpo no seu processo espiritual particular. Esse emprego do termo também acontece no Yoga, visto por muitos como uma prática holística ancestral, isto é, que percebe o ser humano na sua totalidade¹³ há milhares de anos. Entretanto, o termo “holismo” foi empregado pela primeira vez apenas em 1926, por Jan Christian Smuts, estadista sul-africano, em seu livro *Holism and Evolution* (“Holismo e Evolução”). Inspirado pelo termo grego *holos* (total, completo), o autor formula o Holismo como um conceito bastante amplo:

Ambas, matéria e vida consistem em estruturas unitárias, cujo agrupamento ordenado produz ‘todos’ naturais, os quais chamamos de órgãos ou organismos. Esse caráter de “totalidade” nos encontra em todo lugar e aponta para algo fundamental no universo. Holismo é o termo cunhado aqui para esse fator operativo fundamental na criação de ‘todos’ no universo. Seu caráter é, ao mesmo tempo, geral e específico ou concreto, e satisfaz nossa dupla exigência para

um ponto de partida evolucionista natural. ‘Todos’ não são meras construções artificiais de pensamento; eles realmente existem; eles apontam para algo real no universo, e o Holismo é um fator operacional real, uma *vera causa*¹⁴ (SMUTS, 1927, p. 87-88).

Embora abrangente, o conceito promovido pelo autor se relaciona principalmente com a biologia e a teoria evolucionista. A filósofa italiana Silvana Procacci (2003, p. 382) analisa a obra de Smuts e afirma que sua concepção “abrange um campo muito mais amplo que a vida, rastreável desde a forma inorgânica da natureza até associações humanas como o Estado, e para as criações do espírito humano em todas as suas maiores atividades”¹⁵. Dessa forma, o Holismo poderia ser visto como um contraponto a qualquer forma de pensamento reducionista ou inserido numa lógica de pensamento cartesiana-newtoniana. Michael Esfeld, filósofo alemão, lembra que o princípio do Holismo parece se opor à filosofia analítica e, por esse motivo, encontra diversas resistências no campo científico; no entanto, “não podemos prescindir do holismo tão facilmente: apoiar o holismo em qualquer dessas áreas [filosofia da mente e filosofia da física] não é, de forma alguma, contrário à argumentação racional”¹⁶ (ESFELD, 2001, p. 2).

Assim, seria possível relacionar a proposição holística com teorias de outros campos científicos. Jacqueline Abrisqueta-Gomez (2012), neuropsicóloga, reafirma essa ideia e coloca que, para o Holismo, as propriedades de um determinado sistema (seja ele um sistema físico, biológico, químico, social, econômico, mental ou linguístico) não podem ser determinadas ou explicadas pelos seus componentes isoladamente. Em vez disso, é o sistema que irá determinar como as partes se comportam. A ideia de dependência mútua entre os componentes de um sistema também está presente na conceituação geral proposta por Esfeld:

Considere-se um sistema do tipo S e suas partes constituintes. Para cada componente de S há uma família de propriedades qualitativas e não disjuntivas que tornam algo um constituinte de S , desde que haja um arranjo adequado. S é holístico se, e somente se, a seguinte condição for satisfeita por todas as coisas que são suas constituintes: no que diz respeito à instanciação de algumas das propriedades que pertencem a tal família de propriedades, uma coisa está

ontologicamente dependente, numa forma genérica em que haja efetivamente outras coisas juntas com as quais ela está organizada de tal forma que há um S¹⁷ (ESFELD, 2001, p. 15-16).

O conceito elaborado por Esfeld sintetiza a qualidade holística de um sistema e, ao mesmo tempo, dos elementos desse mesmo sistema, instituindo o que o autor chama de “propriedade holística” (2001, p. 16). Usarei essa expressão a partir deste ponto para exemplificar a qualidade holística do Sistema Stanislávski, segundo seu próprio discurso e também os comentários de outros autores.

A propriedade holística do Sistema Stanislávski

Considerando o conjunto das falas anteriores sobre o Holismo, pode-se relacionar duas características principais de um sistema holístico: a mútua dependência entre seus componentes e a impossibilidade de definir suas propriedades pela análise isolada de seus componentes. Para verificar esses pontos no Sistema Stanislávski, considero necessário discutir sua característica psicofísica. Conforme as referências no início deste artigo, é possível perceber essa qualidade do trabalho de Stanislávski por meio de seu próprio discurso e de seus comentadores, mas também de seus colegas de palco. Nikolai Gorchakov, ator do Teatro de Arte de Moscou entre 1924 e 1936, publicou na década de 1950 suas notas estenográficas das aulas e ensaios com Stanislávski. Nessas aulas, Stanislávski apresenta sua visão psicofísica do trabalho do ator ao relacionar a “ação física” com a “ação psicológica”:

Eu separo as ações [física e psicológica] dessa maneira intencionalmente. Ela torna mais fácil para nós entendermos uns aos outros durante o ensaio. De fato, toda ação física tem uma ação psicológica interna que lhe dá origem. E em cada ação interior psicológica há sempre uma ação física que expressa sua natureza psíquica: a unidade entre essas duas é a ação orgânica no palco¹⁸. (1954, p. 119)

Stanislávski sintetiza a fala acima da seguinte forma: “Em toda ação física há algo psicológico, e há algo físico em toda ação psicológica”¹⁹ (2008b, p. 180). Analisando seu discurso, é possível compreender que a união das ações “física” e “psicológica” do ator corresponde em certos aspectos à união das linhas “física”

e “espiritual” da personagem. Em *A preparação do ator*, com outras palavras, o autor estabelece essa relação e confirma uma qualidade de seu Sistema que pode ser compreendida como holística:

[...] o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento. Por conseguinte, temos em cada papel um plano interior e um plano exterior, entrelaçados; um objetivo comum liga-os em parentesco e lhes reforça os elos (2008a, p. 183).

Já em *A criação de um papel*, Stanislávski vai além e relaciona o estado holístico de “todo o ser do ator” com o seu estado criador:

Nossa mente pode ser posta em ação a qualquer hora. Mas não basta. Precisamos da cooperação ardente e direta de nossas emoções, desejos, e de todos os outros elementos de nosso estado criador interior. Com o auxílio deles, temos de criar dentro de nós a própria vida de nosso papel. Depois disso, a análise da peça *decorrerá não só do intelecto, mas de todo o ser do ator* (STANISLAVSKI, 2007, p. 258, destaque meu).

Considerando os conceitos apresentados anteriormente para o termo ‘holismo’, a afirmação acima de Stanislávski parece confirmar a característica holística de seu Sistema. Podemos, ainda, verificar mais uma possibilidade: a diversificação de experimentos no teatro realizados ao longo de sua vida. Na busca por desvendar as propriedades do estado criador, Stanislávski se entregou a todo tipo de estudos: “ele experimentou simbolismo, verso, ópera, psicologia ocidental, Yoga e ideias orientais sobre a continuidade mente/corpo, dança moderna e tendências na crítica de arte e literatura”²⁰ (CARNICKE, 2010, p. 4). Tal abrangência em seus experimentos pode ter influenciado a propriedade holística das técnicas de seu Sistema. Rick Kemp, em seu livro *Embodied Acting: what neuroscience tells us about performance* (“Atuação incorporada: o que a neurociência nos diz sobre a atuação”), analisa a prática de Stanislávski sobre um ponto de vista holístico:

As metáforas que ele [Stanislávski] usa ao fim de sua vida sugerem um todo interligado. Ele viu os três condutores básicos responsáveis pela criatividade - “mente”, “vontade” e “sensação” - estando intrinsecamente ligados uns aos outros [...]. Pode-se ver na prática posterior de Stanislávski um holismo que está ausente em grande parte do treinamento de atuação atual e que atinge o desenvolvi-

mento da personagem de um jeito solidário ao que agora entendemos sobre os processos da imaginação e das respostas empáticas à ficção. Não há insistência na autenticidade por meio da transposição do 'eu' essencial para a personagem, mas o desenvolvimento de um 'eu' que se comporta de uma maneira verossímil dentro de um conjunto de circunstâncias ficcionais - um si mesmo situacional²¹ (2012, p. 149-150).

Segundo Kemp, a propriedade holística do trabalho de Stanislávski torna seu Sistema extremamente atual, capaz de dialogar com estudos contemporâneos sobre a imaginação e a ficção. O autor ressalta a visão stanislavskiana de um "si mesmo situacional", um estado que relaciono a seguir com a técnica de *eu sou*.

O eu sou: uma proposição para todo o ser do ator

Em diferentes momentos de seus livros, Stanislávski descreve um estado de percepção diferenciado para o ofício do ator, nomeado *eu sou*²². Em um trecho de *An actor's work*, ausente na edição estadunidense de *An actor prepares*²³, Stanislávski explica detalhadamente o significado desse conceito:

[...] você não estava atuando, você *era*. Você realmente viveu com sua família imaginária. Isso é o que chamamos, em nossa terminologia, de o estado de "*eu sou*". Seu segredo é o fato de que a lógica ordenada de ações físicas e sentimentos o conduziu até a verdade, a verdade evocou a crença [fé] e, juntas, elas criaram o "*eu sou*". E o que é o "*eu sou*"? Isso significa que eu sou, eu vivo, eu sinto, eu e a personagem pensamos como um só. Em outras palavras, o "*eu sou*" leva à emoção, ao sentimento, à vivência. O "*eu sou*" é a verdade destilada, quase absoluta no palco²⁴ (STANISLAVSKI, 2008b, p. 186, destaques do autor).

Além da passagem acima, o conceito de *eu sou* é mencionado várias vezes em *An actor's work*, geralmente aliado a exemplos práticos. Durante um exercício de imaginação, por exemplo, o autor explica que "o 'Eu sou' se refere ao fato de que eu me coloco no centro de uma situação que eu mesmo inventei e que eu sinto estar realmente dentro dela"²⁵ (2008b, p. 70) e acrescenta: "Nesse momento, quando você está imaginando ativamente, o estado que chamamos de 'eu sou' é

criado em você”²⁶ (2008b, p. 72). Mais à frente nesse livro, no capítulo *Belief and the sense of truth* (“Fé e senso de verdade”), Stanislávski relaciona o conceito de *eu sou* com a “verdade no palco”:

O ator que não reproduz, não faz de conta, mas continuamente executa ações genuínas, produtivas, com propósito apropriado, o ator que se comunica não com o público, mas com seu companheiro de cena, é aquele que se mantém dentro da peça e da personagem, com a verdade viva, a crença [fé cênica] e o “eu sou”. Ele está vivendo a verdade no palco²⁷ (2008b, p. 158).

Por meio da fala de Stanislávski²⁸ é possível perceber que, ao atingir o *eu sou*, o ator acredita completamente no que faz, em um estado de concentração focado no universo ficcional criado pela peça e pelo ato teatral. Segundo White, o *eu sou* representa o ator completamente envolvido com as circunstâncias da peça e pode ser resumido como um estado que une o ator à personagem; para alcançá-lo, o ator deve olhar para o papel como um verdadeiro objeto de contemplação (2006, p. 87). Em *A criação de um papel*, Stanislávski explica a forma para o ator atingir o *eu sou*:

Para fazê-lo, tem de colocar-se bem no centro da vida daquela casa, tem de estar ali em pessoa, e não apenas se olhando como observador [...]. Sua imaginação tem de ser ativa [...]. Esse é um momento psicológico difícil e importante no período total de preparação. Exige uma atenção excepcional. Esse momento é o que nós atores, em nosso jargão, chamamos de estado do “eu sou”, é o ponto em que eu começo a me sentir dentro dos acontecimentos, começo a mesclar-me com todas as circunstâncias sugeridas pelo dramaturgo e pelo ator, começo a ter o direito de fazer parte delas (2007, p. 43-44).

A citação acima indica que, ao combinar a imaginação ativa com uma atenção diferenciada, o ator utiliza o estado de *eu sou* para acessar o mundo interior da personagem e do texto dramático, a fim de tornar-se parte integrante e indissociável do universo ficcional. Segundo Robert Gordon, esse conceito se relaciona com a ideia de experiência e, portanto, com todo o Sistema Stanislávski:

O pressuposto de que o objetivo do ator é se mesclar com o papel na construção da personagem está implícito em todas as técnicas de Stanislávski. Alguns dos exercícios implicavam em substituir a expe-

riência da personagem pela do ator, enquanto que em outros, o ator substituía suas próprias experiências análogas por aquelas da personagem²⁹ (2006, p. 47).

Portanto, para Gordon, a transferência de experiências entre o ator e a personagem seria uma forma de atingir a “mescla” de ambos, o que caracterizaria um procedimento técnico de interpretação. Entretanto, o estado de *eu sou* ultrapassa essa percepção, conforme pode ser percebido pela afirmação de Stanislávski:

[...] a mais ínfima ação ou sensação, o mais ténue recurso técnico, só pode adquirir uma significação profunda em cena se for impelido até o seu limite de possibilidades, até a fronteira da verdade e fé humana e do sentido de “eu sou”. Atingindo esse ponto, toda a sua conformação física e espiritual funcionará normalmente, tal como o faz na vida (STANISLAVSKI, 2008a, p. 346).

A intenção de Stanislávski de unir todo o ser do ator à sua personagem de forma indissociável – ainda que situacional – sugere o entendimento de uma totalidade. Como afirma Carnicke (2009, p. 186), é uma proposta na qual “a vida do espírito humano da personagem” está alinhada à “vida do corpo humano no palco”. Além disso, Gordon destaca que o ideal de *ser* a personagem se relaciona à imaginação dos atores, já que é por meio da habilidade imaginativa que criam-se as condições necessárias para ‘acreditar’ na cena: “Se a tarefa do ator é submergir-se na personagem de forma tão completa que ele apareça no palco para *ser*, ao invés de meramente *apresentar* a personagem, então a diferença entre a presença real do ator e o artifício do palco ao redor deve ser apagada³⁰ (2006, p. 46). Stanislávski também relaciona a capacidade de imaginação com a ideia de segunda natureza:

Com o exercício diário, sistemático, da imaginação sobre um mesmo e único tema, tudo o que se refere às circunstâncias propostas na peça torna-se habitual em sua vida imaginária. Por sua vez, esses hábitos se transformarão numa segunda natureza (STANISLAVSKI, 2007, p. 58).

Esse exercício diário sobre a imaginação é um componente importante do Sistema Stanislávski e vários autores apontam para a aproximação dessa prática com o Yoga. Para Whyman, as ideias de “hábito” e “segunda natureza”, da forma

como são propostas por Stanislávski, são provenientes de seus estudos em Yoga (2008, p. 114). Carnicke afirma ainda que os estudos em Yoga influenciaram Stanislávski no desenvolvimento de conceitos próprios de imaginação e visualização (2009, p. 226); White concorda e acrescenta que “Stanislávski identifica o princípio *yogi* de concentração como um atalho para a imaginação do ator” (2006, p. 86). De fato, Stanislávski relaciona diversas vezes a imaginação com a concentração tanto em seu discurso como em seus exercícios; ao final de uma aula, pede aos alunos que “façam os mesmos exercícios que fizeram para desenvolver a imaginação. Eles são igualmente efetivos para desenvolver a concentração”³¹ (2008a, p. 109). Dessa forma, o processo imaginativo é sistemático, minucioso e concreto, como enfatiza Stanislávski:

Se adotar essa atitude para com a sua personagem, você poderá referir-se à vida dessa personagem na primeira pessoa, e não na terceira. Isto é muito importante para o prosseguimento do trabalho sistemático e detalhado com seu papel. [...] você tem de cuidar-se de modo a nunca abordar sua personagem abstratamente, como o faria com uma terceira pessoa, mas sim concretamente, como se dirigiria a si mesmo. Quando tiver alcançado a sensação de que está dentro de seu papel, e este dentro de você, quando ele espontaneamente fundir-se com o seu estado criador interior, limítrofe com o subconsciente, então vá em frente, com toda a segurança (STANISLAVSKI, 2007, p. 276).

Stanislávski desenvolveu discursos e técnicas bastante elaborados para caracterizar a união plena e situacional do ator com sua personagem – uma união que, como vimos, não é apenas física, mental ou espiritual, mas que envolve todo o seu ser. Um dos objetivos fundamentais de seu Sistema consiste justamente em viabilizar esse vínculo, possibilitando o domínio da inspiração criativa por meio de técnicas psicofísicas. Ao trazer o cuidado espiritual para a criação e torná-la dependente do todo, Stanislávski torna explícito que seu Sistema visa atingir uma esfera mais ampla que a psicofísica, o que pode dotar o processo criativo dos atores com aquilo que Esfeld chama de *propriedade holística*.

Algumas considerações

Como vimos anteriormente, a ideia de holismo influenciou múltiplas áreas do conhecimento e, ainda hoje, continua a sofrer transformações. Dessa forma, diferentes visões sobre esse conceito podem agregar entendimentos ligeiramente discordantes entre si, e os autores trazidos aqui constituem um ponto de partida para aprofundar essa discussão. Da mesma forma, a inclusão do termo ‘holístico’ para qualificar o Sistema Stanislávski é recente e novos estudos poderão surgir sobre esse tema.

Ao longo do último século, pesquisadores propuseram novas visões e leituras sobre o legado de Stanislávski, muitas vezes em contraponto a teorias anteriores. Em 1969, por exemplo, ao comentar sobre a teoria das ações físicas, Richard Schechner afirmou que “Ele [Stanislávski] saiu de um método baseado na técnica interna (memória afetiva e seus derivados) para um baseado na ‘lógica da ação física’. Esse trabalho é mais mimético [...]”³² (p. 10). Mais recentemente, David Krasner (2013, p. 198) contestou esse posicionamento: “Stanislávski não abandonou a técnica interior, como Schechner e outros alegam, mas incorporou o trabalho físico com o trabalho interno para estabelecer uma abordagem holística”³³. Estamos vivendo um momento importante de recuperação desses ensinamentos sob novos pontos de vista, e a ideia de holismo está presente em muitas dessas pesquisas.

Destaco que o uso do termo holístico deixou de lado uma possível significação mística e/ou esotérica para assumir uma característica integrativa frente ao conjunto de propostas de Stanislávski que chamamos de Sistema. Com esse entendimento, é possível revisitar o Sistema Stanislávski como um caminho holístico que permite ao ator desenvolver tanto sua arte por meio de suas experiências pessoais, como a si mesmo por meio de sua experiência artística.

REFERÊNCIAS:

- ABRISQUETA-GOMEZ, Jacqueline. Reabilitação neuropsicológica: abordagem interdisciplinar e modelos conceituais na prática clínica. Porto Alegre: Artmed, 2012.
- PROCACCI, Silvana. "Holism: some historical aspects". In: BENCI, Vieri [et al]. Determinism, Holism, and Complexity. New York: Kluwer Academic / Plenum Publishers, 2003.
- CARNICKE, Sharon M. Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century. 2. ed. New York: Routledge, 2009.
- CARNICKE, Sharon M. "Stanislavsky's System – Pathways for the actor". In: HODGE, Alison (ed.). Actor Training. 2. ed. New York: Routledge, 2010. 368 p. p. 1-25.
- ESFELD, Michael. Holism in Philosophy of Mind and Philosophy of Physics. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2001.
- FEUERSTEIN, Georg. Enciclopédia de Yoga da Pensamento. São Paulo: Pensamento, 2005b.
- GORCHAKOV, Nikolai M. Stanislavsky directs. Translation: Miriam Goldina. New York: Funk & Wagnalls Company, 1954.
- GORDON, Robert. The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
- IYENGAR, B. K. S. Yoga: The Path to Holistic Health. New York: DK Publishing, 2001.
- JONER, Vicente Mahfuz. O Yoga no Sistema de Konstantin Stanislávski: comunhão entre o espírito humano da personagem e o corpo humano do ator. 259 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2014.
- KEMP, Rick. Embodied Acting: what neuroscience tells us about performance. New York: Routledge, 2012.
- KRASNER, David. "Stanislavsky's System, Sense-Emotion Memory, and Physical Action/Active Analysis: American interpretations of the Systems's legacy". In: The Routledge Companion to Stanislavsky. New York: Routledge, 2013.
- MERLIN, Bella. Konstantin Stanislavsky. New York: Routledge, 2003.
- NUNES, Sandra Meyer. As metáforas do corpo em cena. São Paulo: Annablume/UFES, 2009.
- SCHECHNER, Richard. Public Domain: essays on the theater. [S. l.]: Bobbs-Merril, 1969.
- SMUTS, Jan Christiaan. Holism and Evolution. 2. ed. London: Macmillan and Co., 1927.
- STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008a.

STANISLAVSKI, Konstantin. An Actor's Work. New York: Routledge, 2008.

STANISLAVSKI, Konstantin. Minha vida na arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TCHERKASSKI, Sergei. "Stanislavsky and Yoga". New York: Routledge, 2016.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. Stanislávski: vida, obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

WHITE, R. Andrew. "Stanislavsky and Ramacharaka: The impact of yoga and the Occult Revival on the System". In: The Routledge Companion to Stanislavsky. New York: Routledge, 2013.

WHITE, R. Andrew. "Stanislavsky and Ramacharaka: the influence of Yoga and turn-of-the-century occultism on the system". In: Theatre Survey, Vol. 47, n.1, may 2006, p. 73-92.

WHYMAN, Rose. The Stanislavsky System of acting: legacy and influence in modern performance. New York: Cambridge University Press, 2008.

ZARRILLI, Phillip B. Psychophysical acting: an intercultural approach after Stanislavski. New York: Routledge, 2009.

NOTAS

1 Como lembra Elena Vássina (2015, p. 24), ao longo de sua vida Stanislávski empregou o termo Sistema de diversas formas para se referir ao seu próprio trabalho: “em maiúscula, minúscula, entre aspas, sem aspas etc.”. Assim como outras referências acessadas ao longo deste artigo, opto pela grafia com S maiúsculo para denominar o conjunto de discursos e técnicas elaborados por Stanislávski.

2 Sandra Meyer Nunes lembra a afinidade do legado de Stanislávski com estudos científicos contemporâneos: “As reflexões de Stanislavski relativas à natureza dos processos físicos e psíquicos, contudo, já apontavam para uma perspectiva dinâmica e auto-organizativa, com conexões significativas com as mais recentes abordagens cognitivas” (2009, p. 17).

3 “by Stanislavsky’s time the word for spirit (dukh) in ‘spiritual preparation’ could mean ‘spirit’ without religious connotation”.

4 “[Stanislavsky] means ‘spirit’ quite literally”.

5 Sobre o termo ‘psicofísico’, Phillip B. Zarrilli (2012) analisa que Stanislávski o utiliza da maneira mais óbvia possível, ou seja, a interrelação entre corpo e mente. Entretanto, Zarrilli lembra que hoje esse conceito pode ser ampliado e questionado, assim como os conceitos de ‘corpo’ e ‘mente’, uma vez que seus significados podem possuir componentes científicos e culturais diversos.

6 “an indissoluble link between mind and body”.

7 Os exemplos citados aqui correspondem a alguns dos mais importantes comentadores de Stanislávski que, em estudos recentes, citam o Yoga como uma das grandes influências sobre o desenvolvimento do Sistema. Ao mesmo tempo em que ponderam sobre a qualidade espiritual do Sistema Stanislávski, esses autores o qualificam como holístico.

8 “The first, most pervasive of these is Stanislavsky’s holistic belief that mind, body and spirit represent a psychophysical continuum”.

9 “extremely holistic, combining body, thought and emotion with the more intangible elements of ‘energy’ or ‘spirituality’”.

10 *Yogi* (pronuncia-se “iôgui”) é um termo sânscrito largamente utilizado no Yoga para designar tanto suas práticas como também os próprios praticantes. Em diversos textos sagrados, o praticante de Yoga também é chamado de *yogin* (“iôguin”). Alguns textos utilizam a variação *yoginí* (“iôguiní”) para designar as praticantes do sexo feminino. Em português, o termo foi primeiramente dicionarizado como “iogue”. É possível ainda encontrar ainda a forma “yogue”. Para mais informações, ver FEUERSTEIN, 2005, p. 267.

11 “His endeavor to bring yoga into his System exhibits a desire to join mysticism and science holistically. Yogic and occult philosophy offered him a holism that Western rationalism alone could not”.

12 “As opposed to the Western mentality, juxtaposing the body and the conscious, yoga offered Stanislavski an integral, holistic view of man”.

13 Nas últimas décadas, a qualidade holística do Yoga moderno foi reiteradamente reforçada por meio de professores, cursos e livros. B. K. S. Iyengar (1918-2014), um dos mestres de Yoga mais influentes do último século, lançou em 2001 o livro *Yoga: The Path to Holistic Health* (Yoga: caminho para a saúde holística).

14 “Both matter and life consist of unit structures whose ordered grouping produces natural wholes which we call bodies or organisms. This character of “wholeness” meets us everywhere and points to something fundamental in the universe. Holism is the term here coined for this fundamental factor operative towards the creation of wholes in the universe. Its character is both general and specific or concrete, and it satisfies our double requirement for a natural evolutionary starting-point. Wholes are not mere artificial constructions of thought; they actually exist; they point to something real in the universe, and Holism is a real operative factor, a vera causa”.

15 “[The conception of wholes] covers a much wider field than that of life, traceable from the inorganic form of nature to human associations like State, and to the creations of the human spirit in all its greatest activities”.

16 “we cannot dispense with holism that easily: supporting holism in any of these areas [philosophy of mind and philosophy of physics] is not at all opposed to rational argument”.

17 “Consider a system of the kind S and its constituent parts. For every constituent of an S, there is a family of qualitative, non-disjunctive properties that make something a constituent of an S provided that there is a suitable arrangement. An S is holistic if and only if the following condition is

NOTAS

satisfied by all the things which are its constituents: with respect to the instantiation of some of the properties that belong to such a family of properties, a thing is ontologically dependent in a generic way on there actually being other things together with which it is arranged in such a way that there is an S”.

18 “I separate the actions in this manner intentionally. It makes it easier for us to understand each other during rehearsal. As a matter of fact, every physical action has an inner psychological action which gives rise to it. And in every psychological inner action there is always a physical action which expresses its psychic nature: the unity between these two is organic action on the stage”.

19 “In every physical action there’s something psychological, and there is something physical in every psychological action”.

20 “he experimented with symbolism, verse, opera, Western psychology, Yoga and Eastern ideas on the mind/body continuum, modern dance, and trends in criticism of art and literature.

21 “The metaphors he [Stanislavski] uses towards the end of his life suggest an interlinked whole. He saw the three basic drives behind creativity – “mind”, “will”, and “feeling” – as being inextricably linked to each other [...]. In Stanislavski’s later practice, one can see a holism that is absent in a great deal of current acting training, and which achieves the development of character in a way that is sympathetic to what we now understand about the processes of imagination and empathic responses to fiction. There is no insistence on authenticity through the transposition of the essential ‘I’ to the character, but a development of a ‘self’ who behaves in a way that is credible within a set of fictional circumstances – a situational self”.

22 Nas edições estadunidenses traduzidas por Hapgood esse conceito se chama I am (“eu sou”). Mais recentemente, Benedetti traduziu o mesmo conceito como I am being (“eu estou sendo”). Entretanto, comentadores das obras de Stanislávski como Carnicke (2009) e Tcherkasski (2013) costumam utilizar a primeira forma.

23 A edição estadunidense deu origem à edição brasileira de A preparação do ator. Ambas possuem diferenças significativas em relação à edição soviética. O livro *An actor’s work* é uma tradição recente do original soviético para a língua inglesa. Para mais informações a respeito das diferentes traduções, ver JONER (2014).

24 “[...] you weren’t playing, you were. You genuinely lived with your imaginary family. That is what we call, in our terminology, the state of “I am being”. Its secret is the fact that the orderly logic of physical actions and feelings led you to the truth, the truth evoked belief and together they created “I am being”. And what is “I am being”? That means, I am, I live, I feel, I think as one with the role. In other words “I am being” leads to emotion, to feeling, to experiencing. “I am being” is distilled, almost absolute truth onstage”.

25 “I am being” refers to the fact that I have put myself in the centre of a situation I have invented, that I feel I am really inside it”.

26 “At that moment, when you are imagining actively, the mood which we call “I am being” is created in you”.

27 “The actor who doesn’t reproduce, doesn’t playact but continuously performs actions which are genuine, productive, appropriate purpose, the actor who communicates not with the audience but with his fellow actor, is one who keeps inside the play and the role, with living truth, belief, the “I am being”. He is living the truth on stage”.

28 Convém ressaltar que todas as passagens mencionadas acima estão ausentes da edição estadunidense de *An actor prepares* e, portanto, de *A preparação do ator*.

29 Implicit in all Stanislavski’s techniques is the assumption that the goal of the actor is to merge completely with the role in the creation of a character. Some of the exercises involved a substitution of the character’s experience for that of the actor, whereas in others the actor substituted her own analogous experiences for those of the character.

30 “If it is the task of the actor to submerge herself in the role so completely that she appears onstage to be, rather than merely present the character, then the difference between the actor’s actual presence and the surrounding stage artifice must be effaced”.

31 “do the same exercises you did to develop the imagination. They are equally effective for developing concentration”.

32 “He moved from a method based on inner technique (affective memory and its derivatives) to one based on the ‘logic of physical action’. This work is more mimetic [...]”.

NOTAS

33 “Stanislavsky did not abandon inner technique, as Schechner and others have claimed, but rather incorporated the physical work with the inner work to establish a holistic approach”.