DOI: 10.21604/2177-8841/moringa.v6n2p141-155 | E-ISSN 2177 - 8841

"SEGUNDA NATUREZA": LIBERDADE PARA UMA POÉTICA DE SI MESMO[1]

"Second nature": liberty for a poetic of self

Michele Almeida Zaltron[2]
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Resumo: O artigo aborda a relação entre o "sistema" de Stanislávski e a força criativa da natureza. Em conformidade com as investigações de Stanislávski, o processo de absorção do "sistema" – das leis da natureza criadora –, transformando-o em "segunda natureza", além de conduzir o ator ao domínio orgânico de sua própria arte, possibilita a liberdade necessária para a manifestação de sua singularidade humana e artística.
Palavras-chave: "Segunda natureza"; "Sistema"; Stanislávski

Abstract: The article discusses the relationship between the "system" of Stanislavsky and the creative force of nature. In accordance with Stanislavsky's investigations, the process of absorption of the "system" - of the laws of creative nature -, turning it into "second nature", besides leading the actor to the organic domain of his own art, allows the necessary liberty for the manifestation of his human and artistic uniqueness.
Keywords: "Second nature"; "System"; Stanislavsky.

---

[1] Parte da pesquisa a respeito do "Trabalho do ator sobre si mesmo" segundo o "sistema" de Stanislavski, sob a orientação da Profa. Dra. Tatiana Motta Lima. Estágio de doutorado sanduíche no exterior – PDSE - com bolsa concedida pela CAPES (2014-2015) - na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou (Moscow Art Theatre School), Moscou, Rússia.
[2] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

O "sistema" e a natureza

> O "sistema" observa-se em casa, na cena abandone tudo. Não se pode atuar com o "sistema". Não há "sistema" algum. Existe a natureza. A preocupação de toda a minha vida – como é possível chegar próximo do que chamam "sistema", ou seja, da natureza da criação. Leis da arte – leis da natureza. O nascimento de uma criança, o desenvolvimento de uma árvore, o nascimento de uma personagem – são fenômenos da mesma ordem. (STANISLÁVSKI, 1990, p. 283 – tradução da autora)

As leis que regem o chamado "sistema" são as leis da natureza. Por isso, o aperfeiçoamento dos elementos do "sistema" pelo ator significava, para Konstantin Stanislávski, promover uma aproximação do atuante com sua própria natureza que, assim como a arte teatral, está sempre em movimento contínuo. A dose de mistério e, portanto, de imprevisibilidade que envolve o nascimento de uma criança ou o desenvolvimento de uma árvore, como exemplifica o mestre russo, e até mesmo os cuidados que inspiram esses fenômenos da natureza e o tempo que se faz necessário para o seu amadurecimento, agem em conformidade com as leis da natureza que seriam as mesmas leis da criação artística.

Na natureza a renovação é ininterrupta e o que envelhece abre espaço para o novo nascer. E é nessa renovação que reside a sua força criativa, força que pode ser delicada como o surgimento de um broto, vigorosa como os raios de uma tempestade ou devastadora como a passagem de um tornado. A vida que move a natureza carrega delicadeza e intensidade. Acontece na medida em que as circunstâncias vão surgindo: algumas são previsíveis e contornáveis, enquanto outras são totalmente inesperadas e colocam nossas escolhas e a própria vida em xeque. Um instante pode separar a vida da morte, a alegria da dor, a saúde da doença. A vida é instável; a estabilidade não conduz à renovação, a instabilidade sim.

Stanislávski almejava trazer essa complexidade para a cena. Por isso, nomeou de "arte da *perejivánie*"[3] a arte que buscava realizar cenicamente, ou seja, uma arte que deve alcançar e transpor para o palco o movimento da vida, com sua qualidade de renovação contínua, de imprevisibilidade, de ação e de reação de acordo com as circunstâncias que surgem a cada momento pela interação do ator com

[3] A "arte da *perejivánie*" geralmente tem sido traduzida como "arte da vivência". A noção/prática de *perejivánie* é um dos temas da minha pesquisa de doutorado. Como já abordei em outros escritos, ela tem sido traduzida para o português como vivência ou experiência. Na língua russa, *perejivánie* compreende um estado de alma derivado de profundas sensações, de fortes impressões. (Vide ZALTRON, 2012).

os seus focos de atenção. Com a "arte da *perejivánie*" Stanislávski buscava cultivar no palco, por meio do trabalho do ator, a vida e a força criativa da natureza.

O pesquisador Boris Zinguerman coloca da seguinte forma a estreita relação da visão artística de Stanislávski com a natureza:

> A sua crença na Natureza era ilimitada. Não só não via nenhum conflito, como também não enxergava nenhuma fresta entre o senso de verdade e o senso de palco, entre a fidelidade à natureza e a fidelidade à condição cênica. Suas ideias acerca da verdade e da beleza estavam entrelaçadas. (ZINGUERMAN, 2011, pp. 13-14).

A natureza não parece ser, é, existe; não demonstra, acontece; e está acontecendo o tempo todo ao nosso redor e em nós mesmos. Daí provém a sua verdade, o senso de verdade almejado por Stanislávski. Segundo Zinguerman, "um clichê cênico tedioso é ruim não apenas porque nele não há a verdade da vida, mas também porque nele não há a beleza da vida" (ZINGUERMAN, 2011, p. 14). Era dessa beleza, da beleza da verdade da vida, que falava Stanislávski. Não de uma beleza conformada a determinado padrão do que seja considerado belo, mas sim viva; bela porque é viva.

Para o mestre russo, o ator deveria fazer a sua travessia artística em harmonia com as leis da natureza, como o homem do campo faz. Stanislávski e Jerzy Grotowski se referem de maneira semelhante ao modo de expressão do camponês, o homem que vive de fato em grande proximidade/integração com a natureza e que depende diretamente dela para a sua sobrevivência. Segundo Stanislávski:

> Ao interpretar um camponês, recordem sua extraordinária simplicidade, naturalidade e espontaneidade. Se ele está em pé ou caminha, é porque ele precisa ficar em pé ou ir. Se o flanco do camponês está coçando, ele o coça, se ele precisa assoar-se, tossir, faz um e outro e, ademais, faz tão exatamente quanto é necessário, mas depois solta a mão e fica imóvel até o próximo movimento que seja necessário para as suas ações. (STANISLÁVSKI, 1990, p.260 – tradução da autora).

De acordo com Grotowski:

> Há uma grande diferença entre o camponês que trabalha com suas mãos e o homem da cidade que nunca trabalhou com suas mãos. O último tem a tendência de fazer gestos ao invés de ações. (...) Observem: o homem da cidade que tem a tendência de fazer gestos dá a sua mão para outra pessoa dessa maneira [Grotowski dá a sua mão partindo da própria mão]. Os camponeses partem de dentro do corpo, dessa maneira

> [Grotowski dá a sua mão partindo de dentro do corpo através do braço]. (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2012, p.86)

Por que o exemplo escolhido por ambos os pesquisadores para falar sobre a relação de necessidade, de espontaneidade e de inteireza nas ações é o de um camponês? Na fala de Stanislávski, o destaque está na simplicidade, na sinceridade e na exatidão com que o camponês é capaz de realizar as ações que lhe são necessárias, sem afastar-se da sua natureza pela criação de artifícios. O camponês de Grotowski também realiza a ação que necessita, sem uma formalidade socialmente determinada: se precisa cumprimentar uma visita, cumprimenta-a, com o envolvimento integral, instintivo, de alguém que age impulsionado pelas circunstâncias que se apresentam no "aqui e agora".

Relaciono o modo de agir do camponês, de que falam Stanislávski e Grotowski, com os estudos desenvolvidos pela pesquisadora e diretora teatral Inês Marocco sobre "o comportamento espetacular do homem gaúcho transposto para a cena". (MAROCCO, 2012). De acordo com Marocco, "pelo termo gaúcho devemos entender aqui aquele habitante do interior do Rio Grande do Sul que vive em contato estreito com a natureza e os animais". (MAROCCO, 2012, p.3)

Esse homem, e também a mulher que vive nessa cultura, segundo a definição de Marocco, constitui-se de "um corpo 'bárbaro' moldado pela própria natureza" (MAROCCO, 2012, p.3) e esse corpo mostra-se "espetacular" na realização de suas ações. A espetacularidade de que trata a pesquisadora está ligada tanto à precisão das ações quanto à tradição na qual essas ações estão inseridas, o que constitui o modo de ser do indivíduo. Conforme Marocco, no caso do homem gaúcho, especificamente, é preciso considerar a influência histórica existente nesse corpo, que passou por muitas guerras e conflitos, além da influência da natureza e do meio ambiente como um todo.

A natureza é vista, assim, como fonte abundante para a criação artística, pela similitude existente entre os princípios do processo criador na natureza e na arte. Por isso, para Stanislávski, é necessário restabelecer as "leis da natureza criadora" no trabalho do ator. E esse trabalho deve acontecer no campo particular de cada ator. A tentativa da conformação da arte teatral a determinado modelo ou fórmula do fazer é justamente o oposto daquilo que propõe o "sistema" de Stanislávski.

A "segunda natureza"

O "sistema", para Stanislávski, "é toda uma *cultura*, na qual é preciso criar-se e educar-se durante anos. Não é algo que se possa aprender ao pé da letra; há que assimilá-lo, absorvê-lo e passá-lo à carne e ao sangue, até chegar a uma transformação orgânica no atuar em cena". (STANISLÁVSKI, 1983, p. 302 – tradução da autora).

O processo de absorver essa *cultura*, tornando-a sua própria carne e sangue, transformando-a em sua "segunda natureza", compreende o próprio "trabalho do ator sobre si mesmo". A "segunda natureza" almejada por Stanislávski é essa apropriação das leis da natureza criadora – do "sistema" – em cada singularidade humana e artística.

Podemos nos perguntar como fazer isso? O trabalho do ator sobre o método das ações físicas é fundamental nesse processo de apropriação dos elementos do "sistema". E para uma ampla compreensão do método das ações físicas, Stanislávski salienta, por exemplo, a prática de ações com objetos imaginários. Para ele, essa prática "deveria ser a tarefa diária e constante para o ator como é o trabalho vocal para o cantor ou os exercícios de barra para a bailarina". (STANISLÁVSKI in JIMENEZ, 1990, p. 262 – tradução da autora).

Conforme aponta a pesquisadora e diretora teatral Nair D'Agostini:

> A ação sem objetos obriga o ator a penetrar de forma atenta e profunda na natureza das ações físicas, estudá-las e dominá-las a tal ponto, que se tornam próprias, orgânicas. (...). Após um período prolongado de repetição das ações sem objeto, em que o ator se torna capaz de identificar e realizar todos os seus diversos momentos, a natureza corporal do ator passará a agir por si mesma, como respondendo a uma necessidade natural e orgânica, constituindo-se numa segunda natureza. (DAGOSTINI, 2007, p.78)

De acordo com Stanislávski, a importância da prática da ação com objetos imaginários reside, essencialmente, na exigência dessa técnica em "tomar consciência do que na vida real se faz mecanicamente". (STANISLÁVSKI, 1980, p.366 – tradução da autora). Assim, a prática da ação sem objetos, ao acionar a totalidade psicofísica do ator aos detalhes do que está sendo executado, possibilita a mobilização de todos os elementos do "sistema" e, consequentemente, a elaboração conjunta de precisão e organicidade nas ações realizadas.

Como diz Stanislávski: "Não há "sistema" algum. Existe a natureza".

(STANISLÁVSKI, 1990, p.283 – tradução da autora). O que existe é a natureza orgânica do ator diante da possibilidade de ser potencializada e sensibilizada pelo esforço do "trabalho sobre si mesmo", a ponto de criar em si mesmo uma "segunda natureza".

No primeiro Tomo da obra "O trabalho do ator sobre si mesmo", a expressão "segunda natureza" aparece em dois momentos: no capítulo II – "Arte da cena e ofício da cena" e no capítulo VI – "Libertação muscular".

Para Stanislávski, a "segunda natureza" é um hábito adquirido, que tanto pode ser positivo quanto negativo, tanto pode ser impulso quanto aprisionamento para a criação, para a realização poética. Na obra referida, em um primeiro momento, no capítulo "Arte da cena e ofício da cena", a "segunda natureza" é apontada em seu aspecto negativo, como a fixidez de um hábito que, aprendido ou instruído, ao ser repetido convencionalmente pelos atores e transmitido de geração em geração, torna-se tradição do ofício, artifício.

Em um segundo momento, no capítulo "Libertação muscular", a "segunda natureza" aparece de modo oposto, ou seja, positivo, como um hábito a ser adquirido pelo ator por meio da expansão da sua capacidade de percepção e do domínio de si. Referindo-se especificamente ao elemento "libertação muscular", Stanislávski afirma que ao conseguir controlar seus músculos, libertando o corpo de tensões desnecessárias, o ator torna possível abrir caminhos para que a sua criação artística possa acontecer em conjunção com a realização de uma poética de si mesmo.

Agora, vamos ver melhor essas duas passagens onde Stanislavski se referiu a "segunda natureza" do ator.

A "segunda natureza" e o "ofício da cena"

> Os recursos prontos, mecânicos, interpretados são reproduzidos facilmente pelos músculos treinados dos atores artífices, acessam o hábito e se tornam uma segunda natureza, que substitui em cena a natureza humana. De uma vez por todas, essa máscara fixada dos sentimentos[4] rapidamente se desgasta, perde a sua ínfima alusão à vida, e se transforma em simples clichê mecânico do ator, em truque ou sinal convencional exterior. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 53 – tradução da autora).

[4] Aqui se encontra a palavra *tchúvstvo*. Em geral, nas edições em espanhol e em português das obras do mestre russo, essa noção é traduzida como "sentimento". Apesar de optar por também traduzi-la dessa forma, é fundamental observar que essa palavra abrange mais do que o que pode ser expresso pela palavra "sentimento". Além de sentimento, *tchúvstvo* significa sentido (para designar os cinco sentidos, por exemplo) e sensação.

Essa compreensão da "segunda natureza" como um hábito que se enraíza de modo aprisionador nos músculos do ator artífice pela reprodução de recursos mecânicos e, como o próprio Stanislávski diz, leva o ator à "ilustração convencional" (STANISLÁVSKI, 1989, p. 52 – tradução da autora), está relacionada de forma inerente à noção de "ofício da cena" apontada pelo mestre russo.

Convém esclarecer que, nesse contexto, Stanislávski utiliza a expressão "ofício da cena" em oposição à criação artística, isto é, como mera reprodução ou repetição de convenções estabelecidas pelo ofício do ator de sua época. Cabe lembrar que no início das investigações e dos trabalhos teatrais de Stanislávski, no final do século XIX, clichês e estereótipos prevaleciam no teatro russo e constituíam uma tradição. Tradição esta que era repetida formalmente pelos atores, salvo algumas exceções: os atores capazes de sobrepor sua natureza criativa e instinto artístico a esses convencionalismos. Esses eram tratados por Stanislávski como atores "geniais". A tradição era ensinada aos aspirantes do ofício de ator por intermédio de seus professores; em geral, os mesmos atores profissionais impregnados desses truques, estereótipos e clichês. Stanislávski lutou por um fazer teatral de descobertas incessantes e de criação artística genuína, por isso encarava de modo negativo a dita "tradição do ofício", por entendê-la como cristalização da arte em formas conhecidas/aprendidas de antemão pelo ator.

Os "recursos prontos, mecânicos, interpretados" (STANISLÁVSKI, 1989, p. 53 – tradução da autora) não acompanham a fluidez da vida, não possibilitam espaço para a criação, pois são executados a partir de um conceito final pré-estabelecido antes mesmo da sua experienciação em cena.

Ao engessar possibilidades criativas e limitar a manifestação da natureza, esses recursos acabam por afastar o ator de "si mesmo" - considerando que ele próprio é fonte de infinitas riquezas, de autenticidade inata à sua natureza humana -, tornando o trabalho do ator convencional e previsível tanto para ele próprio quanto para o público que assiste ao seu trabalho.

Stanislávski busca deixar claro que, para ele, os atores que tratam a cena como ofício, isto é, os atores "artífices" (*reméslenikí*), se valem dessa execução de recursos mecânicos capazes de habituar seus músculos em uma "segunda natureza" que aprisiona o corpo, a

mente e a criação. É possível encontrar a seguinte definição para *reméslenik*: "um profissional sem espírito criador". (VOINOVA, STARETS, VERKHUCHA, ZDITOVETSKI, 2003, p. 542).

Assim, o ator artífice, segundo Stanislávski, seria aquele que executa a sua "função" em cena, reproduzindo o seu trabalho como casca fixa. Essa casca, em sua rigidez condicionante, aprisiona o ator/ser humano e acaba por impedir o eclodir da vida, da autenticidade, isto é, da própria arte.

A questão fundamental é que, para Stanislávski, para existir arte é preciso haver um ininterrupto transformar e transformar-se, descobrir e descobrir-se, não podendo haver empenho pela repetição externa desconectada das forças internas. A busca pela simples repetição externa mata a potência da vida e sem vida o ator cai em estereótipos, na "máscara fixada dos sentimentos" a que se refere Stanislávski.

Stanislávski sempre afirmou que não exercemos controle sobre sentimentos e emoções. O ator que repete reações externas e convencionais consegue fixar, então, apenas a superfície dos sentimentos, como se fosse uma "máscara". Essa "máscara" se opõe, assim, à própria "natureza humana", à própria vida.

Em cada animal que nasce, em cada planta que brota, surge uma qualidade única. É próprio da natureza a diversidade e o mistério da irrepetibilidade. E não é diferente com a "natureza humana", que é repleta de características individuais inerentes a cada um e de outras singularidades que vão se somando de acordo com as experiências pelas quais cada pessoa passa no decorrer da vida. No entanto, as normas vigentes na sociedade nos empurram a todo o momento contra nossa própria natureza, somos levados a repetir padrões e a estimular que outros também os repitam em um ciclo sem fim.

Com o "sistema", Stanislávski buscou justamente quebrar esse círculo vicioso no que se refere à arte do ator. O desenvolvimento do "sistema" a partir de um "trabalho sobre si mesmo" proporciona ao ator perceber estereótipos e convenções, abrindo vias em "si mesmo" para a eclosão da sua própria autenticidade e individualidade criativa.

A "segunda natureza" e a "libertação muscular"

Este hábito deve ser elaborado diariamente, sistematicamente, não apenas durante a aula e nos exercícios em casa, mas também em sua própria vida real, fora da cena, quando a pessoa se deita, levanta, faz refeições, passeia,

> trabalha, descansa, em suma, em todos os momentos de sua existência. É necessário aplicar o controle muscular em sua própria natureza física, fazer dele a sua segunda natureza. Somente neste caso o controle muscular nos ajudará no momento da criação. Se trabalharmos sobre a libertação dos músculos apenas durante as horas ou minutos destinados a esse propósito, então não alcançaremos o resultado desejado, visto que, tais exercícios, limitados pelo tempo, não produzem o hábito, não o conduzem até os limites do inconsciente, do costume mecânico. (STANISLÁVSKI, 1989, pp. 139-140 – tradução da autora).

Novamente Stanislávski se refere à "segunda natureza" como um hábito. Nesse caso, um hábito positivo, a ser perseguido pelo ator, trabalhado sobre "si mesmo" "até os limites do inconsciente", a fim de tornar a "libertação dos músculos" sua "segunda natureza". Stanislávski se refere nessa citação especificamente à "libertação dos músculos" (e veremos logo à frente a importância disso), porém, a busca pelo hábito que se transforma em "segunda natureza" também é aplicada em relação aos demais elementos do "sistema".

E como hábito, a "segunda natureza" trabalhada no e pelo ator necessariamente ultrapassa as fronteiras da cena e se estende à vida, o que reforça todo o propósito do "sistema" stanislavskiano. A transformação ética, artística e espiritual do ser humano/ator, desejada por Stanislávski, não poderia se restringir apenas à cena.

Volto a duas expressões – relacionadas com a "segunda natureza" – que chamaram a atenção na fala do mestre russo: "controle muscular" e "libertação dos músculos". De que maneira o controle e a libertação dos músculos, noções aparentemente opostas, podem levar o ator à constituição em si de uma "segunda natureza" que amplie o seu estado criativo?

Para Stanislávski, a "libertação dos músculos" é um dos elementos mais importantes do trabalho artístico e influencia diretamente o processo criativo do ator. Segundo ele, a tensão corporal que atinge as cordas vocais, as pernas, os braços, as mãos, a coluna vertebral, o pescoço, os ombros, o rosto, os olhos e o diafragma, por exemplo, intervém de modo nocivo no trabalho do ator como um todo. "Todas essas circunstâncias refletem perniciosamente na *perejivánie*[5], na encarnação externa desta *perejivánie* e no estado geral do artista." (STANISLÁVSKI, 1989, p. 137 – tradução da autora).

O capítulo escolhido por Stanislávski para falar da "segunda

[5] Conforme esclareci em nota anterior, pela abrangência de significado mantenho na citação a palavra original *perejivánie*.

natureza" em seu aspecto necessário para a criação do ator é chamado originalmente de *osvobojdênie michts*, que pode ser traduzido literalmente, como o fiz, como "libertação dos músculos". A libertação, como processo para alcançar a liberdade, aspecto essencial na relação da criação artística com a "segunda natureza", está presente já no nome do capítulo. Faço esse destaque porque na publicação da obra de Stanislávski em espanhol, pela editora Quetzal, esse mesmo capítulo é traduzido como *relajación de músculos*, isto é, "relaxamento dos músculos", e na publicação da editora Civilização Brasileira, em português, como "descontração dos músculos", o que pode conduzir o leitor a pensar que se trata de buscar um corpo relaxado, sem tônus, o que seria um erro grave de interpretação.

Com o processo de "libertação muscular", Stanislávski não busca o relaxamento ou a descontração dos músculos do ator, liberando o seu corpo de todas ou da maior parte das tensões, como sugerem essas traduções. O objetivo de Stanislávski é que o ator desenvolva a observação de si, tornando-se capaz de perceber quais são os níveis de tensão necessários para sustentar determinada ação e situação, e em quais partes do corpo há excesso de tensões que acabam por obstaculizar o seu fluxo criativo vivo e a própria realização cênica - "a luta está em desenvolver em si um observador ou controlador/inspetor." (STANISLÁVSKI, 1989, p. 139 – tradução da autora).

Essa capacidade de percepção, de controle muscular, deve se tornar, pela prática, uma "segunda natureza" do artista, como se pode observar na seguinte fala de Stanislávski:

> Para o artista, como para a criança de colo, tudo deve ser aprendido desde o princípio: a olhar, a andar, a falar, e assim por diante (...). Tudo isso sabemos fazer na vida. Mas, por desgraça, na maioria esmagadora dos casos fazemos isso mal, não como foi estabelecido pela natureza. Na cena é preciso olhar, andar, falar, de outro modo - melhor, mais normal do que na vida, mais próximo da natureza: em primeiro lugar, porque as falhas que se mostram à luz do palco ficam especialmente visíveis e, em segundo lugar, porque essas falhas influenciam no estado geral do ator em cena. (STANISLÁVSKI, 1989, p. 141 – tradução da autora).

Então, se para o artista "tudo deve ser aprendido desde o princípio" e como, nesse aprender, está implicado um processo de escuta, de percepção de si e de libertação dos padrões, o exercício do hábito que se transforma em "segunda natureza" se refere a um

processo interminável de autodescoberta e de aperfeiçoamento humano e artístico.

O elemento designado por Stanislávski como *osvobojdênie michts* busca mais do que um "relaxamento dos músculos", é uma luta ininterrupta, de vigília constante, tanto no cotidiano quanto na cena, para que as tensões corporais, muitas vezes provindas de bloqueios psíquicos, sejam percebidas, tornadas conscientes, e que, a partir dessa consciência, o ator abra caminhos para a manifestação de sua potencialidade artística. Para Stanislávski, "esse processo de autocontrole e de anulação das tensões supérfluas deve ser conduzido até o hábito mecânico inconsciente. Mais ainda – é preciso transformá-lo em um hábito normal, em uma necessidade natural (...)." (STANISLÁVSKI, 1989, p. 139 – tradução da autora). O que se deseja, assim, por meio de um trabalho intenso sobre "si mesmo" até que esse se torne natural/habitual, é a liberdade para que o ator alcance plenitude criativa em seu trabalho em cena. É interessante também perceber que o contrário de relaxar é tensionar, de descontrair é contrair, mas de libertar é aprisionar. Liberam-se os músculos – e quem sabe o próprio ator aprisionado atrás das couraças musculares. Não se trata de relaxamento ou descontração, e sim de liberar as amarras psicofísicas.

Considerações finais

Stanislávski repete com frequência em sua obra uma frase atribuída ao príncipe Serguei Volkonski, responsável por disseminar na Rússia a euritimia de Émile Jaques-Dalcroze: "O difícil se torna habitual, o habitual - fácil, e o fácil - belo." (VOLKONSKI apud STANISLÁVSKI, 1990, p. 349 – tradução da autora). Esse pensamento pode ser complementado com a seguinte fala de Stanislávski, também frequente em seus escritos: "Para isso são necessários exercícios constantes e sistemáticos." (STANISLÁVSKI, 1990, p. 284 – tradução da autora).

Ao assistir às aulas de Serguei Zemtsov[6], pedagogo responsável pela Cátedra de Maestria do Ator da Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou, ouvi dele algumas vezes essa mesma expressão de Volkonski, enquanto passava orientações aos alunos. Como se percebe, a ideia/prática de transformar o difícil em habitual, o habitual em fácil e transcendê-lo no belo -, permanece até os dias de

[6] Durante o estágio doutoral, acompanhei aulas de Serguei Zemtsov com os alunos do primeiro ano da Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou, em Moscou, na Rússia.

hoje como premissa para o conhecimento prático do "sistema" de Stanislávski na pedagogia teatral russa, ao salientar a importância do treinamento e da disciplina do ator para o domínio da sua arte. A partir da incorporação dessa psicotécnica em "si mesmo" o ator alcança a liberdade para criar; alcança o belo – a arte – a natureza.

Conforme Stanislávski, "o restabelecimento do "sistema", ou seja, das leis da natureza criadora, é indispensável, porque na cena, por força das circunstâncias de um trabalho realizado em público, a natureza é violada e suas leis são infringidas". (STANISLÁVSKI, 1990, p. 283 – tradução da autora).

Além da violação da natureza pela condição pública e fictícia do trabalho em cena, o "restabelecimento do "sistema", ou seja, das leis da natureza criadora" em "si mesmo" é necessário ao ator porque a proximidade do ser humano com a natureza vai se perdendo no dia a dia, nos automatismos que se fixam constantemente pela repetição de atos e pensamentos padrões que o próprio ator se autodetermina, consciente ou inconscientemente, ao se fixar em alguma, ou melhor, em algumas identidades. Para Evguiêni Vakhtângov:

> O "sistema" stanislavskiano tem por objetivo desenvolver no estudante habilidades e qualidades que lhe proporcionarão a oportunidade de liberar sua individualidade criativa, aprisionada por opiniões estanques e padrões estereotipados. A liberação e a descoberta da individualidade deve ser o principal objetivo de toda escola teatral; (...) A escola deve remover todos os escombros convencionais que impeçam a manifestação espontânea das potencialidades profundamente ocultas do estudante. Stanislávski mostrava ao estudante como alcançar por si mesmo um estado criativo, a estabelecer as condições nas quais se faz possível uma criação genuína em cena. (VAKHTÂNGOV in JIMENEZ, 1990, p. 59 – tradução da autora)

O desenvolvimento e o domínio dos elementos do "sistema" em "si mesmo" tornam o ator capaz de se perceber, trazendo à consciência suas "opiniões estanques e padrões estereotipados". A partir disso, torna-se possível para o ator descobrir o seu próprio modo de lidar com seus "escombros convencionais", sem se perder neles, sem ser dominado por eles, abrindo vias para a manifestação de sua singularidade como artista. Afinal, esses mesmos "escombros" também nos constituem. É preciso que cada ator se torne consciente do que bloqueia o seu processo criativo em cena, entendendo que de uma forma ou de outra, seja os já conhecidos, seja

outros que estão por vir, “escombros” sempre existirão.

Se o ator quebra a fixidez da repetição superficial ligada ao ofício e encontra em “si mesmo” a cada vez o impulso para a realização artística, significa que o “sistema” já se tornou sua “segunda natureza”, que esse conhecimento já está incorporado em sua carne e sangue.

Desse modo, a prática contínua e consciente do treino sistemático sobre as ações físicas, das competências que constituem o “sistema”, da escuta de “si mesmo”, do educar-se, a constante vigília de suas “falhas” e vícios permitem a liberdade para o surgimento de uma poética de “si mesmo” pela manifestação da natureza irrepetível de cada ator.

O ideal artístico/humano proposto pelo “sistema” expressa a própria trajetória de Stanislávski que, ao longo de toda a sua vida, não deixou de investigar e de investigar-se na arte teatral. O mestre russo buscou transmitir esse compromisso a seus alunos/atores, aprendizes de “si mesmo”, aprendizes do “mais glorioso artista que é a natureza criativa do homem” (STANISLÁVSKI, 1986, p. 342 – tradução da autora), que em sua diversidade, singularidade, mistério e imprevisibilidade é fonte de um tesouro infindável para a criação.

Referências

DAGOSTINI, Nair. *"O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator."* - Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, FFLCH, São Paulo, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. *Conferência não publicada realizada em Liège, Bélgica, no Cirque Divers, em 2 de janeiro de 1986* apud RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAROCCO, Inês. *"O Sobrado: O comportamento espetacular do homem gaúcho transposto para a cena"*. In: Revista El Sótano. Revista de Artes Escénicas. [online] n. 5. São Paulo, p. 3 – 8, abr, 2012. In: http://elsotanorevista.org/resources/Numero-5/2.-Dossier.1-Maroco.pdf.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Sobránie Sotchinénii: V 9 tomakh. Rabota aktera nad soboi. Tchast' 1: Rabota nad soboi v tvórtcheskom protsésse perejivánia: Dnevnúk utchenika. T. 2.* Moskvá: Iskusstvo, 1989.
STANISLAVSKI, Konstantin. *Sobránie Sotchinénii: V 9 tomakh. Rabota aktera nad soboi. Tchast' 2: Rabota nad soboi v tvórtcheskom protsésse voplochtchênia. T. 3.* Moskvá: Iskusstvo, 1990.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso criador de las vivencias.* Buenos Aires: Quetzal, 1980.
STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo. El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal, 1983.
STANISLAVSKI, Konstantin*. Trabajos Teatrales: Correspondencia.* Buenos Aires: Quetzal, 1986.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El metodo de acciones fisicas.* In JIMENEZ, Sergio. (org.) *El Evangelio de Stanislávski según sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote.* México: Gaceta, 1990.

VAKHTÂNGOV, Evguêni. *Preparacion para el papel.* In JIMENEZ, Sergio. (org.) *El Evangelio de Stanislávski según sus apostoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote.* México: Gaceta, 1990.

VOINOVA, Natalia, STARETS, Semion, VERKHUCHA, Vassili, ZDITOVETSKI, Aleksandr. *Dicionário russo-português*. Lisboa: Ulmeiro, 2003.

ZALTRON, Michele. *"Переживание" (perejivánie) e o "trabalho do ator sobre si mesmo" em K. Stanislávski.* Anais do VII Congresso da ABRACE. Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações – Porto Alegre – Outubro de 2012.

ZINGUERMAN, Boris. *As Inestimáveis Lições de Stanislávski*. In CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena. (org) *Teatro Russo: Literatura e Espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.