

**LEV SEMIONOVITCH VIGOTSKI**  
ЛЕВ СЕМЁНОВИЧ ВЫГОТСКИЙ



**Sobre o problema da psicologia  
do trabalho criativo do ator**

On the problem of the psychology  
of the actor's creative work

*Tradução do inglês e organização: Achilles Delari Junior  
Revisão técnica: Iulia Vladimirovna Bobrova Passos*

SOBRE O PROBLEMA DA PSICOLOGIA  
DO TRABALHO CRIATIVO DO ATOR  
*Lev Semionovitch Vigotski*

VIGOTSKI, L. S. Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator. Traduzido de: VYGOTSKY, L. S. On the problem of the psychology of the actor's creative work. In: \_\_\_\_\_. **The collected works of L. S. Vygotsky**. Vol. 6. Scientific legacy. Edited by Robert W. Rieber. New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999. p. 237-244.

Palavras chave: psicologia, teatro, trabalho criativo, ator, experiência, perejivanie, Vigotski, Stanislavski, Diderot.

Versão digital disponível em:

<http://www.scribd.com/doc/16453402/Vigotski-Sobre-o-problema-da-psicologia-do-trabalho-criativo-do-ator-1932>

Foto na capa: Yale School of Drama, fonte: <http://drama.yale.edu>

Tradução e organização: Achilles Delari Junior

Revisão técnica: Iulia Vladimirovna Bobrova Passos

Umuarama PR – primeira versão: 14 de junho de 2009

Última revisão concluída em: 08 de julho de 2009

Passará por revisões posteriores

Produção voluntária e independente

Para críticas e sugestões: [delari@uol.com.br](mailto:delari@uol.com.br)

## CONTEÚDOS

|   |    |
|---|----|
| <b>A ORGANIZAÇÃO DESTE MATERIAL</b> .....                           | 03 |
| <b>TRADUÇÃO DO INGLÊS</b> .....                                     | 04 |
| 1 PRÓLOGO DE DOROTHY ROBBINS AO TEXTO DE VIGOTSKI .....             | 04 |
| 2 SOBRE O PROBLEMA DA PSICOLOGIA DO TRABALHO CRIATIVO DO ATOR.....  | 06 |
| 3 NOTAS À EDIÇÃO RUSSA .....  | 22 |
| 4 REFERÊNCIAS .....   | 24 |
| <b>ANEXOS</b> .....   | 25 |
| 1 CITAÇÕES DE DIDEROT EM TRADUÇÃO BRASILEIRA .....                  | 25 |
| 2 REFERÊNCIAS DE VIGOTSKI SOBRE “EXPERIÊNCIA” [PEREJIVANIE] .....   | 26 |
| 3 REVISÃO SOBRE STANISLAVSKI [CITA “PEREJIVANIE” NESTE AUTOR] ..... | 27 |

## A ORGANIZAÇÃO DESTE MATERIAL

Esta é uma tradução instrumental do inglês ao português, para fins didáticos e não comerciais, do texto de Lev Semionovitch Vigotski (1896-1934): “Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator”. Escrito em 1932 e publicado pela primeira vez em Moscou no ano de 1936, no livro de I. M. Jakobson “Psikhologuia stsenitcheskikh tchuvstv aktiora” (Psicologia dos sentimentos cênicos do ator). Voltou publicar-se em 1984, no Tomo 6 das “Obras Escolhidas” de Vigotski, pela editora Pedagoguika. Volume ainda não lançado na versão espanhola destas obras, mas na americana sim. O título em inglês é “On the problem of the psychology of the actor’s creative work” e a edição de que disponho é de 1999. Para algumas passagens cotejei com a versão russa: “К вопросу о психологии творчества актера” (K voprosu o psikhologii tvortchestva aktiora) – disponível na internet. É interessante notar que “creative work”, “trabalho criativo”, traduzem o que no nominativo seria “tvortchestvo” (trabalho criador, atividade criadora, obra). Palavra que também aparece no título de livro bem conhecido de Bakhtin, traduzida apenas como “criação” – refiro-me à “Estética da criação verbal” (Estetika slovesnogo tvortchestva). Contudo, no cotejo, priorizei as diferentes palavras russas traduzidas indiscriminadamente como “experience”, sobretudo “opit” e “perejivanie”. Isso porque esta tem sido destacada em comentários atuais sobre a obra de Vigotski, na acepção “experiência emocional”, mas nas nossas traduções não sempre se sabe quando ela está presente, uma vez que o adjetivo “emocional” não é adição obrigatória. Como menciono em nota na página 8, “opit” também pode ser “experiência”, e “perejivanie” ainda pode ser: “vivência”, “provação”, “aflição”, etc. Cabe ainda notar que, dado o caráter instrumental da tradução, optei por fornecer também a fonte em inglês. Assim o material está em duas colunas: à esquerda vai a digitalização tal como fornecida na versão em língua inglesa do portal marxists.org, a partir das Obras Escolhidas. Foram corrigidas falhas dessa digitalização, havendo passado algo, peço que me seja indicado, para as próximas versões. O mesmo vale para toda a tradução - críticas e sugestões de alteração serão bem-vindas. Foram acrescentadas as notas da edição russa e a breve bibliografia disponível (ambas não aparecem na digitalização do marxists.org), coletadas diretamente do volume 6 das obras em inglês, referida na página anterior. Além disso, antes do texto de Vigotski, adicionei parte do prólogo de Dorothy Robbins ao mesmo tomo 6, apenas o correspondente ao traduzido. Para facilitar citações, a paginação da versão americana é preservada entre chaves. Assim, por exemplo, “{237:}” indica que o conteúdo *que se segue* foi retirado da página “237” e assim sucessivamente. Todas as notas com asteriscos são minhas e vêm nos rodapés. As notas da edição russa, preservadas na americana são numeradas e virão no final do texto, tal como na fonte. Sobre as citações literais de Vigotski a Diderot, acrescentou-se em anexo uma tradução brasileira deste autor, para os trechos correspondentes. Há também dois outros pequenos anexos, um com referências de Vigotski que tratam do tema “perejivanie” e outro com uma revisão de um livro sobre Stanislavski que cita este mesmo tema.

Agradeço à educadora, estudiosa de Vigotski, doutoranda em Educação pela Unicamp, **Lavínia Magiolino** – pelo seu incentivo à conclusão deste material e suas sugestões para melhorá-lo. E à psicóloga e especialista em Psicologia Social pela Universidade Estatal da Federação Russa, na cidade de Ivanovo, **Iulia Vladimirovna Bobrova Passos** – pela revisão técnica da tradução e dos termos russos nas notas.

A responsabilidade por eventuais incorreções é somente minha.

Achilles Delari Junior  
Umuarama, 08 de julho de 2009.

{x:}

#### 4. On the problem of the psychology of the actor's creative work\*

Dorothy Robbins

The last section is a fitting close to the *Collected Works of L. S. Vygotsky*. There is a discussion of different theories, for example, those of Stanislavsky<sup>12</sup> (whose {xi:} acting method was used in Hollywood during the 1940s-1950s); T. Ribot (who within the psychology of emotions replaced *dualism* with a *monistic* hypothesis of parallelism and interaction (p. 228)); and Diderot (who did not believe that the real passions of the actor were necessary for good acting). Two opposing positions regarding acting are presented: Stanislavsky's *internal justification* or finding the *truth of the feelings on stage*, and Diderot's (in which the actor brings the audience to emotional heights, being devoid of personal emotion). Vygotsky quotes L. Ya. Gurevich in stating that "... the solution of the problem... lies not in the middle between two extremes, but on a different plane that makes it possible to see the subject from a new point of view" (p. 243). This position represents the core of overall Vygotskian thought on various levels. It is argued that in order to understand Vygotsky's psychology, one must be versed in Vygotskian aesthetics.

By closing this volume with a return to the theater, including aesthetics, there is final closure to Vygotsky's thoughts and life, which recaptures the spirit of his first book *The Psychology of Art* (1925). It seems appropriate to end in a way Vygotsky loved best: Dobkin (in: Levitin, 1982, p. 31) remembers that "he [Vygotsky] even grew more fond of Tyutchev's poetry in those years. And with Tyutchev too he was able to find 'his own' lines, which were not purely lyrical but had a philosophical message. He would often recite:

{x:}

#### 4. Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator

Dorothy Robbins

A última seção é um fechamento apropriado para as *Obras Escolhidas de L. S. Vigotski*. Há uma discussão de diferentes teorias, por exemplo, a de Stanislavski<sup>12</sup> (cujos {xi:} métodos de atuação foram usados em Hollywood durante os anos 1940-1950); T. Ribot (que dentro da psicologia das emoções substituiu o *dualismo* com uma hipótese *monista* de paralelismo e interação (p. 228)); e Diderot (que não acreditava que as paixões reais do ator fossem necessárias para uma boa atuação). Duas posições opostas a respeito da atuação são apresentadas: a *justificação interna* de Stanislavski ou a descoberta da *verdade dos sentimentos em cena*, e a de Diderot (na qual o ator conduz a audiência a picos emocionais, sendo desprovido de emoção pessoal). Vygotski cita L. Ia. Gurevitch afirmando que "... a solução do problema... reside não no termo médio entre dois extremos, mas em um plano diferente que faz possível ver o objeto de estudo de um novo ponto de vista" (p. 243). Esta posição representa o núcleo do pensamento vigotskiano como um todo em vários níveis. É debatido se no intuito de compreender a psicologia de Vigotski, deve-se ser versado na estética vigotskiana.

Para concluir este volume com um retorno ao teatro, incluindo a estética, há uma finalização para os pensamentos e vida de Vigotski, que resgata o espírito de seu primeiro livro *A psicologia da arte* (1925). Parece apropriado terminar do modo que Vigotski mais amava: Dobkin (in: Levitin, 1982, p. 31) relembra que "ele [Vigotski] tornou-se ainda mais apaixonado pela poesia de Tyutchev naqueles anos. E com Tyutchev ele estava apto a encontrar "suas próprias" linhas, as quais não eram puramente líricas, mas tinham uma mensagem filosófica. Ele freqüentemente recitava:

\* A referência exata desse fragmento é: ROBBINS, D. Prologue. In: VYGOTSKY, L. S. *The collected works of L. S. Vygotsky*. Vol. 6. Scientific legacy. Edited by Robert W. Rieber. New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999. p. x-xi.

We still believe in miracles  
 For all the lessons and the Truths  
 That life has taught us;  
 We know there's beauty that won't pall  
 And strength that cannot be exhausted;  
 That flowers of a loveliness unearthly  
 To earthly withering will not succumb.  
 And dewdrops, fallen on them in the morning,  
 Will not be dried up by the midday sun.  
 It is a faith that won't deceive you  
 If you live by it alone from first to last;  
 Not everything that flowered once must wilt,  
 Not everything that was must pass.

\*\*\*\*\*

**Note**

<sup>12</sup> K. S. Stanislavsky lived from 1863 to 1938. "His [Stanislavsky's] concept of acting, which he called the theory of emotional experience, was essentially opposed to the two dominating systems of theatrical performance of the time: the craft theory and the performance theory. Neither system needed active human communication and therefore did not study it. The adherents of the craft theory reduced every role to mere reproduction of certain clichés established in theatrical practice by generations of actors and completely ruled out the very Idea of meaningful communication between actors on stage. Nor did the performance theory (D. Diderot, V. Meyerhold, and others) make a connection between partner communication and acting standards..." (Berkhin, 1988, p. 7).

**References**

Berkhin, J. (1988). The problem of communication in K.S. Stanislavsky's works. In: *Soviet Psychology*. XXVI/3.  
 Levitin, K. (1982). One is not born a personality: profiles of Soviet education psychologists. V. V. Davydov (ed.) Moscow, Russia: Progress Publishers.

Nós ainda acreditamos em milagres  
 Para todas as lições e Verdades  
 Que a vida nos ensinou;  
 Nós sabemos que há beleza que não esmaece.  
 E vigor que não pode ser exaurido;  
 Que flores de um encanto incomum  
 A um sarcasmo comum não sucumbirão.  
 E gotas de orvalho, caídas sobre elas pela manhã,  
 Não serão secadas pelo sol do meio-dia.  
 É uma fé que não lhe vai ludibriar  
 Se você vive para ela, por si só, do início ao fim;  
 Nada daquilo que floresceu uma vez deve fenecer.  
 Nada daquilo que foi deve passar.

\*\*\*\*\*

**Nota\***

<sup>12</sup> K. S. Stanislavski viveu de 1863 a 1938. "Seu [de Stanislavski] conceito de atuação, o qual ele chamou de teoria da experiência emocional<sup>\*\*</sup>, era essencialmente oposto aos dois sistemas dominantes de performance teatral de seu tempo: a teoria do ofício<sup>\*\*\*</sup> e a teoria da performance. Nenhum dos sistemas necessitava a comunicação humana ativa e, portanto, não a estudava. Os que aderiram à teoria do ofício reduziram todo papel à mera reprodução de certos clichês, estabelecidos na prática teatral por gerações de atores, e descartaram completamente a genuína idéia da comunicação significativa entre atores no palco. Nem a teoria da performance (D. Diderot, V. Meyerhold e outros) fez uma conexão entre a comunicação entre os pares e os padrões de atuação..." (Berkhin, 1988, p. 7).

**Referências**

Berkhin, J. (1988). The problem of communication in K.S. Stanislavsky's works. In: *Soviet Psychology*. XXVI/3.  
 Levitin, K. (1982). One is not born a personality: profiles of Soviet education psychologists. V. V. Davydov (ed.) Moscow, Russia: Progress Publishers.

\* A nota aqui transcrita e as referências logo abaixo são relativas apenas à parte do texto de Dorothy Robbins traduzida aqui. Por isso registramos apenas a nota "12" e apenas as referências para os dois livros citados pela autora nessa última sessão de seu prólogo ao volume 6 das "Obras escolhidas" de Vigotski, em sua publicação norte-americana.

\*\* É possível que Berkhin esteja se referindo a uma "teoria da perejivanie", traduzindo "perejivanie" por "emotional experience" – sabe-se que a categoria "perejivanie" é importante para Stanislavski – ver nossa nota na página 9 e também o anexo 3, da página 27 em diante.

\*\*\* "Craft theory". Pelo Michaelis: "craft" 1 arte, habilidade, destreza, perícia. 2 ofício, profissão. 3 oficial, profissional, artífice. 4 astúcia, manha, artifício.". Optei por "ofício". Mas "Craft theory" pode ser termo técnico com designação própria em dramaturgia e tradução mais adequada – em novas versões será revisto. Sobre "craft" para traduzir o russo ver 1ª nota na p. 7 e tb. 1ª na p. 8.

{237:}

**ON THE PROBLEM OF THE PSYCHOLOGY  
OF THE ACTOR'S CREATIVE WORK<sup>1</sup>  
(1932)  
*Lev Vygotsky***

The problem of the psychology of the actor and theatrical creative work is at one and the same time old and completely new.

On the one hand, it seems there never was one even somewhat great theatrical pedagogue or critic, not one man of the theater in general, who might pose this question one way or another, and who, in practical activity, performance, teaching, or evaluations, would not proceed from one or another understanding of the psychology of the actor. Many who were active in the theater produced extremely complex systems of the actor's performance in which they found a concrete expression not only of purely artistic aspirations of their authors, not only the canons of style, but also systems of practical psychology of the actors' creative work. Such, for example, is the famous system of K. S. Stanislavsky, full of theoretical staging, which, unfortunately, we do not have to this day.

If we try to trace the sources of theatrical psychology, they will take us far back, and we will see the great and very difficult problems of this area, which over the course of a century and in various forms, agitated the minds of the best representatives of the theater. This problem, which D. Diderot<sup>2</sup> pose in the remarkable "Paradox of the Actor," already anticipates the sharpest arguments between various contemporary theatrical systems, but he, in his turn, was anticipated by a number of thinkers of the theater who long before Diderot put the question in a somewhat different form, but on the same plane as Diderot sets it.

{237:}

**SOBRE O PROBLEMA DA PSICOLOGIA  
DO TRABALHO CRIATIVO DO ATOR<sup>1</sup>  
(1932)  
*Lev Vygotski***

O problema da psicologia do ator e do trabalho teatral criativo é ao mesmo tempo velho e completamente novo.

Por um lado, parece que nunca houve, mesmo em certa medida, um grande crítico ou pedagogo teatral, nenhum homem de teatro em geral, que pudesse posicionar esta questão de uma forma ou de outra, e que, na atividade prática, performance, ensino ou avaliações, não tenha partido de uma ou outra compreensão da psicologia do ator. Muitos dos que foram ativos no teatro produziram sistemas extremamente complexos de performance do ator nos quais encontraram uma expressão concreta não apenas de aspirações puramente artísticas de seus autores, não apenas cânones de estilo, mas também sistemas de psicologia prática do trabalho criativo do ator. Tal é, por exemplo, o famoso sistema de K. S. Stanislavski, repleto de produção teórica, a qual, desafortunadamente nós não temos nos dias atuais.

Se nós tentarmos examinar as fontes da psicologia teatral, elas nos levarão muito longe no passado, e nós veremos os grandes e realmente difíceis problemas dessa área, os quais, ao longo de um século e em várias formas, agitaram as mentes dos melhores representantes do teatro. Este problema, que D. Diderot<sup>2</sup> coloca no célebre "Paradoxo do Ator", já antecipou os argumentos mais bem formados entre vários sistemas teatrais contemporâneos, mas ele, por sua vez, foi precedido por um grande número de pensadores do teatro que, bem antes de Diderot, colocaram a questão de uma forma um tanto diferente, mas no mesmo plano em que Diderot posicionou-a.

There is something basic in this formulation of the question, and when one begins to study attentively its historical development, one is inevitably convinced that, obviously, it is rooted in the very essence of the creative work of the actor as it opens up to direct understanding, which is still wholly guided by a naive amazement before a new psychological phenomenon.

Thus, in theatrical systems, if the problem of the psychology of the actor with all its changes retained as central the paradox of the actor's emotion, then in the new time, investigations of a different type opened paths applicable to the same problem. New investigations begin to involve the actor's profession in the common circle of investigations of the psychology of the profession, bringing to the forefront the psychotechnical approach to the actor's craft. The problem usually at the center of attention is how certain general qualities and traits of human giftedness should be developed to ensure the person who has them success in the area of theatrical creative work. Tests are created to study fantasy, the motor system, verbal memory, and excitability of the actors, and on that basis, a "professionogram" of the actor's work is constructed according to exactly the same principle as analogous psychograms for any other professions are constructed; then, according to the register of established qualities, people are selected for this profession who best correspond to this register.

{238:}

Only very recently did we note an attempt to overcome the inadequacies of this and another approach to this problem and formulate it differently. In this respect, works of a new type have come into view; in this respect also, we have called the problem of the psychology of the actor a problem that is completely new and almost not studied at all.

Há algo básico nesta formulação da questão e, quando alguém começa a estudar atentamente seu desenvolvimento histórico, é inevitavelmente convencido de que, obviamente, isso está enraizado na verdadeira essência do trabalho criativo do ator, como ela se abre para a compreensão direta, a qual é ainda totalmente guiada por uma admiração ingênua em face de um novo fenômeno psicológico.

Portanto, em sistemas teatrais, se o problema da psicologia do ator, com todas as suas mudanças, manteve como central o paradoxo da emoção do ator, então, no tempo atual, investigações de um tipo diferente abriram caminhos aplicáveis ao mesmo problema. Novas investigações começam a envolver a profissão do ator no círculo comum de investigações da psicologia das profissões, trazendo à linha de frente a abordagem psicotécnica ao ofício\* do ator. O problema usualmente no centro das atenções é como certas qualidades gerais e traços de talentos humanos seriam desenvolvidos para certificar a pessoa de que tenha seu sucesso na área do trabalho teatral criativo. Testes foram criados para estudar a fantasia, o sistema motor, a memória verbal e a excitabilidade dos atores e, nesta base, um "profissiograma" do trabalho\*\* do ator é construído de acordo com exatamente o mesmo princípio pelo qual são construídos os análogos psicogramas, para quaisquer outras profissões; então, de acordo com o registro de qualidades estabelecidas, as pessoas são selecionadas para aquela profissão que melhor corresponde ao registro.

{238:}

Apenas muito recentemente nós notamos uma tentativa de superar as inadequações desta e daquela abordagem deste problema e formulá-lo diferentemente. A este respeito, tem-se em vista trabalhos de um novo tipo; a esse respeito, ainda, nós denominamos o problema da psicologia do ator como um problema que é completamente novo e quase não estudado de qualquer modo.

\* Em inglês "craft" (ver terceira nota na página 5), mas em russo "ремесло" (ofício, arte), como em trabalhos de Vigotski traduzidos ao português temos também a palavra "arte" para designar "искусство" (iskusstvo) – por exemplo, no título do livro "Psicologia da arte" (Psikhologuia iskusstva) – ficaremos com "ofício", mesmo que fosse "arte" seria na acepção 8 deste verbete no Houaiss: "o conjunto dos princípios e técnicas característicos de um ofício ou profissão".

\*\* Em inglês "work", em russo "труд" (trud): trabalho, labor, labuta. Conferir 1ª nota na p. 8, na qual se indica que traduzem "trud" por também por "craft". Aqui manteremos "trabalho".



It is easiest to define the new approach to the old problem by comparing it to two former trends. They had a common inadequacy over and above the unique, radical methodological flaws that characterize each of them separately and which to a certain degree is opposite in the one and the other system of investigation.

The common inadequacy of former trends is the complete empiricism, the attempt to proceed from what is on the surface, to establish facts that are directly grasped and to elevate them to the rank of a scientifically discovered pattern. Although the empiricism with which people of the theater work is frequently an area of phenomena profoundly unique and extremely significant in the general sphere of cultural life, although facts such as the specific works of great masters are dealt with here, the scientific significance of these materials is not beyond the limits of the collection of factual data and general deliberation over the formulation of the problem. Also marked by the same radical empiricism are the psychotechnical investigations of the actor's craft which cannot rise to any extent above the directly factual data and include them in the general, previously determined methodological and theoretical understanding of the subject.

Moreover, as has been indicated, each of these trends has a specific inadequacy.

Stage systems, from the actor, from theatrical pedagogy, from observations of rehearsals, and during performance, which are usually enormous generalizations of the producer's or actor's experience, set

É mais fácil definir a nova abordagem ao velho problema comparando-o a duas tendências anteriores. Elas têm uma inadequação comum acima e abaixo das falhas metodológicas excepcionais, radicais, que caracterizam cada uma delas separadamente e que num certo grau é oposta em um e outro sistema de investigação.

A inadequação comum das tendências principais é o completo empiricismo, a tentativa de proceder a partir do que está na superfície, para estabelecer fatos que são diretamente obtidos e elevá-los ao estatuto de um padrão cientificamente descoberto. Embora o empiricismo com o qual as pessoas de teatro trabalham seja freqüentemente uma área de fenômenos profundamente única e extremamente significativa na esfera geral da vida cultural, embora fatos tais como obras específicas de grandes mestres sejam tratados aqui, a significância científica destes materiais não está além dos limites da coleção de dados fatuais e da deliberação geral sobre a formulação do problema. Também marcadas pelo mesmo empiricismo radical estão as investigações psicotécnicas do trabalho\* do ator, as quais não podem alcançar qualquer patamar acima dos dados diretamente fatuais e incluí-los na compreensão teórica e metodológica geral do objeto de estudo previamente determinada.

Além disso, como foi indicado, cada uma dessas tendências tem uma inadequação específica.

Sistemas cênicos\*\*, do ator, da pedagogia teatral, de observações de ensaios e durante a performance, os quais são usualmente enormes generalizações do produtor ou da experiência do ator\*\*\*, estabelecem

\* Em inglês, novamente "craft", mas não mais para "ремесло" (remeslo), e sim para "труд" (trud), que indica mais "trabalho, labor, labuta". Ficaremos com "trabalho", embora ainda haja em russo "работа" (rabota) para "trabalho", mas mais ligado a "ocupação, emprego, função, atribuição".

\*\* Em inglês "stage systems", em russo "Сценические системы" (stsenitcheskie sistemi). Sistemas "cênicos". "Сцена" (stsen): cena, palco.

\*\*\* Aqui "experiência do ator" ou "actor's experience" está por "актерского опыта" (aktiorskogo opita). A palavra russa para "experiência", neste caso, é "opit" e não "perejivanie". "Opit" pode ser tanto (1) experimento, ensaio, prova; quanto (2) experiência de vida, prática numa dada atividade, etc. Como Vigotski está falando de "generalizações da experiência do ator", parece tratar-se dessa segunda acepção. Pelo Rambler Slovar': "Опыт II м. (приобретённые знания) experience; житейский опыт — knowledge of life; опыт войны — experience of war; боевой опыт — battle experience; убедиться на опыте — know\* by experience; перенимать чей-л. опыт — adopt smb.'s methods; опыт горький опыт — bitter experience". Verbete disponível em: <http://www.rambler.ru/dict/ruen/00/6c/bd.shtml>.

specific, unique, features of experience, inherent only in the actor, as being of paramount importance, forgetting that these features must be understood against a background of general psychological patterns, that the actor's psychology comprises only a part of the total psychology in both the abstract-scientific and the concrete-life significance of this word. However, when these systems reach to general psychology for support, the attempts prove to be a more or less accidental connection in the manner of that which exists between the Stanislavsky system and the psychological system of T. Ribot.

Psychotechnical investigations, on the other hand, lose sight of all specificity, all the uniqueness of the actor's psychology, seeing in the creative work of the actor only a special combination of the same mental qualities that are found in a different combination in any profession. Forgetting that the activity of the actor is itself a unique, creative work of psychophysiological conditions, and not analyzing these specific conditions in all the variety of their psychological nature, the investigators-psychotechnicians dissolve the problem of the actor's creative work in general, and at the same time, banal test psychology, paying no attention to the actor and all the uniqueness of his psychology.

The new approach to the psychology of the creative work of the actor is characterized, first of all, by the attempt to overcome the radical empiricism of the two theories and to comprehend the psychology of the actor in all the qualitative uniqueness of its nature, but in the light of more general psychological patterns. At the same time, the factual aspect of the problem assumes a completely different character – from abstract, it becomes concrete.

If formerly the testimony of one actor or another or one epoch or another was always considered from the point of view of the eternal and unchanging nature of the theater, now investigators approach a

características específicas da experiência\*, únicas, inerentes apenas ao ator, como sendo de importância monumental, esquecendo que estas características devem ser compreendidas contra um pano de fundo de padrões psicológicos gerais, que a psicologia do ator compreende apenas uma parte da psicologia total, em ambos os significados dessa palavra: abstrato-científico e concreto-vivo. Contudo, quando estes sistemas tomam a psicologia geral como suporte, as tentativas provam ser uma conexão mais ou menos acidental ao modo daquilo que existe entre o sistema de Stanislavski e o sistema psicológico de T. Ribot.

Investigações psicotécnicas, por outro lado, perdem de vista toda a especificidade, toda a singularidade da psicologia do ator, vendo no trabalho criativo do ator apenas uma combinação das mesmas qualidades mentais que são encontradas numa dada combinação em qualquer profissão. Esquecendo que a atividade do ator é ela mesma um trabalho criativo, singular, em suas condições psicofisiológicas, e não analisando estas condições específicas em toda a variedade de sua natureza psicológica, os investigadores psicotécnicos dissolvem o problema do trabalho criativo do ator em geral e, ao mesmo tempo, [restringem-se à] psicologia banal dos testes, não atentando para o ator e toda a singularidade de sua psicologia.

A nova abordagem à psicologia do trabalho criativo do ator é caracterizada, em primeiro lugar, pela busca de superar o empiricismo radical das duas teorias e compreender a psicologia do ator em toda singularidade qualitativa de sua natureza, mas à luz de padrões psicológicos mais gerais. Ao mesmo tempo, o aspecto fático do problema assume um caráter diferente – de abstrato, ele se torna concreto.

Se no passado o testemunho de um ator ou outro, ou de uma época ou outra, foi sempre considerado do ponto de vista da natureza eterna e imutável do teatro, agora os investigadores abordam um dado fato

\* "Особенности переживания" ("osobennosti perejivaniia"). "Experiência" não por "opit", mas "perejivanie", que pode ser: experiência emocional, experiência vital, emoção, provação, aflição, vivência, entre outros. Em "A crise dos sete anos" (1933-34/2006) e "O problema do ambiente" (1935/1994), Vigotski confere-lhe a acepção de "unidade da consciência" ou "unidade personalidade e meio" (ver anexo 2, p. 26). A qual não parece estar em jogo aqui. Stanislavski também trata de "perejivanie" (ver anexo 3, p. 27). No Brasil "A preparação do ator" traduz "O trabalho do ator sobre si. Parte 1: o trabalho sobre si no processo criativo da *perejivanie*". Em "A criação de um papel", que traduz "O trabalho do ator sobre o papel", o cap. III é "O período da *experiência emocional*".

given fact mainly as a historical fact which is finished and which must be understood most of all in the full complexity {239:} of its historical condition. The psychology of the actor is formulated as a problem of concrete psychology, and many irreconcilable points of view of formal logic, abstract contradictions of various systems, identically reinforced by factual data, are explained as a living and concrete historical contradiction of different forms of the actor's creative work, which changes from epoch to epoch and from theater to theater.

For example, Diderot's paradox of the actor consisted of the fact that the actor portraying strong heart-felt passions and agitation on the stage and bringing the audience to a high emotional pitch, himself remains devoid of even a shade of the passion that he portrays and that shocks the viewer. The absolute formulation of the question by Diderot is as follows: must the actor experience what he portrays, or is his acting a higher form of "aping," an imitation of an ideal prototype? The question of the internal states of the actor during a stage play is the central node of the whole problem. Must the actor experience the role or not? This question was subjected to serious discussion, but the very formulation of the question suggested that it would allow only one answer. Moreover, contrasting the work of two actresses, Clairon<sup>3</sup> and Dumesnil<sup>4</sup>, Diderot knew that they were representatives of two different systems of the actor's craft, equally possible, although opposite in a certain sense.

In the new formulation of the question that we are considering, the paradox and the contradiction contained in it find a resolution in the historical approach to the psychology of the actor.

In the beautiful words of Diderot, "first of all, pronouncing the words, 'Zaira, you are crying,' or 'you will remain there, my daughter,' the actor hears himself for a long time and he hears himself at the moment when he touches you, and all his talent is not in feeling, as you might think, but in transmitting most subtly the external signs of feeling and

principalmente como um fato histórico que é finito e que deve ser compreendido acima de tudo na completa complexidade {239:} de sua condição histórica. A psicologia do ator é formulada como um problema da psicologia concreta, e muitos irreconciliáveis pontos de vista de lógica formal, contradições abstratas de vários sistemas, identicamente reforçados por dados fatuais, são explicados como uma contradição histórica viva e concreta das diferentes formas de trabalho criativo do ator, o qual se modifica de época para época e de teatro para teatro.

Por exemplo, o paradoxo do ator de Diderot consistia do fato de o ator retratar fortes paixões genuínas e agitação no palco, conduzindo a audiência a uma comoção\* emocional elevada, permanecendo ele próprio desprovido de sequer uma sombra da paixão que retrata e que choca o expectador. A formulação absoluta da questão por Diderot é como segue: deve o ator experienciar\*\* o que ele retrata, ou é sua atuação uma forma superior de "macaquice", uma imitação de um protótipo ideal? A questão dos estados internos do ator durante uma peça no palco é o nó central de todo o problema. Deve o ator experienciar\*\*\* o papel ou não? Esta questão é submetida a uma séria discussão, mas a formulação extrema da questão sugeriu que ela permitiria apenas uma resposta. Sobretudo, contrastando o trabalho de duas atrizes, Clairon<sup>3</sup> e Dumesnil<sup>4</sup>, Diderot sabia que elas eram representantes de dois sistemas diferentes de ofício do ator, igualmente possíveis, apesar de opostos num certo sentido.

Na nova formulação da questão que nós estamos considerando, o paradoxo e a contradição contidos nela encontram uma resolução na abordagem histórica à psicologia do ator.

Nas belas palavras de Diderot, "em primeiro lugar, pronunciando as palavras 'Zaira, você está chorando' ou 'você permanecerá lá, minha filha', o ator ouve a si mesmo por um longo tempo e ele ouve a si mesmo no momento em que ele toca você, e todo o seu talento não está em sentir, como você pode pensar, mas em transmitir mais

\* Em inglês "pitch", em russo "потрясение" (potriiasenie): "abalo, comoção".

\*\* Em inglês "experience", verbo "to experience". Em russo, o verbo é "переживать" (perejivat'), polissêmico como o substantivo 'perejivanie' (ver nota da p. 9). Perejivat': "ter uma perejivanie".

\*\*\* Idem à nota anterior. Experienciar: "ter uma experiência", "ter uma experiência emocional", "vivenciar", "ter uma provação", "passar por provação", "provar", "ser provado", "provar-se", etc.

thus deceiving you. The cries of his grief are distinctly revealed in his ears, his gestures of despair are imprinted in his memory and were preliminarily learned in front of a mirror. He knows completely precisely at which moment to take out his handkerchief and when his tears will flow. Expect them at a certain word, at a certain syllable, not sooner and not later. The trembling voice, the interrupted words, the muffled or drawn-out sounds, the shuddering body, buckling knees, the swooning, the impetuous outbursts - all of this is the purest imitation, a lesson learned by heart in advance, a passionate grimace, a splendid 'aping'" (D. Diderot, 1936, pp. 576-577).

As Diderot says, all the passions of the actor and their expression enter as a component part into the system of declamation, are subject to no law of unity, and are selected and harmoniously disposed in a certain way.

In essence, two things that are very close to each other, but never completely merged, are mixed in Diderot's paradox. First, Diderot has in mind the most superpersonal, ideal character of the passions that the actor projects from the stage. These are idealized passions and movements of the soul; they are not natural, live feelings of one actor or another, they are artificial, they are created by the creative force of man and to that extent must be considered as artificial creations, like a novel, a sonata, or a statue. Because of this, they differ in content from corresponding feelings of the actor himself. Diderot says: "A gladiator of ancient times is like a great actor, and a great actor is like an ancient gladiator; they do not die as people die in bed. They must portray before us a different death so as to please us, and the viewer feels that the bare, unadorned truth of movement would be shallow and contrary to the poetry of the whole" (ibid., p. 581).

Not just from the point of view of content, but also from the aspect of formal connections and couplings that determine their course, the feelings of the actor **{240:}** differ from real, live feelings. Diderot says:

sutilmente os signos externos de sentimento e assim iludindo você. Os choros de sua aflição são distintamente revelados aos seus ouvidos, seus gestos de desespero são impressos em sua memória e foram preliminarmente aprendidos diante de um espelho. Ele sabe completa e precisamente a que momento sacar seu lenço e quando suas lágrimas vão rolar. Esperamos numa certa palavra, numa certa sílaba, não mais brevemente e não depois. A voz trêmula, as palavras interrompidas, os sons encobertos ou prolongados, o corpo trêmulo, joelhos tortos, o desmaio, as erupções impetuosas – tudo isso é a mais pura imitação, uma lição aprendida de cor avançando, uma careta apaixonada, uma esplêndida 'macaquice'" (Diderot, 1936, p. 576-577).\*

Como diz Diderot, todas as paixões do ator e sua expressão entram como um componente no sistema de declamação, não estão sujeitas a nenhuma lei de unidade, e são selecionadas e harmoniosamente dispostas de certa maneira.

Em essência, duas coisas que estão muito próximas uma da outra, mas nunca completamente fundidas, são misturadas no paradoxo de Diderot. Primeiro, Diderot tem em mente o mais suprapessoal, ideal, caráter das paixões que o ator projeta desde o palco. Estas são paixões e movimentos da alma idealizados; não são sentimentos vivos, naturais, de um ator ou outro, são criações artificiais, como uma novela, uma sonata, ou uma estátua. Por causa disso, eles diferem em conteúdo dos sentimentos correspondentes do próprio ator. Diderot diz: "Um gladiador de tempos antigos é como um grande ator, e um grande ator é como um gladiador antigo; eles não morrem como as pessoas morrem na cama. Eles devem retratar diante de nós uma morte diferente, tanto quanto gratificar-nos, e o expectador sente que a verdade do movimento nua, sem adornos, seria superficial e contrária à poesia do conjunto" (ibid, p. 581).

Não apenas do ponto de vista do conteúdo, mas também pelo aspecto das conexões e combinações formais que determinam seu curso, os sentimentos do ator **{240:}** diferem dos sentimentos vivos, reais.

\* Uma tradução brasileira para as passagens aqui citadas desta obra de Diderot ("Paradoxe sur le comédien" – concluída em 1773 e publicada em 1830) foi anexada na página 25.

“But I want very much to tell you, as an example, how an actor and his wife, hating each other, played a scene of tender and passionate lovers in the theater. Never have two actors seemed so strong in their roles, never have they aroused such long applause from the orchestra and the loges. We have interrupted this scene dozens of times with applause and shouts of delight. This is in scene three, act four of Molière’s *Le Dépit Amoureux*” (ibid., p. 586). Later, Diderot brings in the dialogue of the two actors, which he calls a dual scene, a scene of the lovers and a scene of the husband and wife. The scene of the declaration of love is interwoven here with the scene of a family quarrel, and in this interweaving; Diderot sees the best evidence of his being correct (ibid., pp. 586-588).

As we have said, Diderot’s view is based on facts, and this is the source of his strength, his unsurpassable significance for a future scientific theory of the actor’s creative work. But there are also facts of an opposite character which do not in the least refute Diderot. These facts consist in the fact that there is still another system of performance and another nature of artistic experiences of the actor on the stage. If we take an example close at hand, the evidence is all the stagecraft of the Stanislavsky school.

This contradiction, which cannot be resolved in abstract psychology with the metaphysical formulation of the question, has a possibility of being resolved if we approach it from the dialectical point of view.

We have said that the new trend poses the problem of actor psychology as a problem of concrete psychology. Not eternal and unchangeable laws of the nature of actors’ experiences on the stage, but historical laws of various forms and systems of theatrical plays are in this case the controlling direction for the investigator. For this reason, in the refutations of the paradox of Diderot that we find among many psychologists, there is still the attempt to solve the problem on the absolute plant regardless of the historical, concrete

Diderot diz: “Mas eu quero muito falar a você, como um exemplo, de que modo um ator e sua esposa, odiando um ao outro, representaram a cena de amantes afetuosos e apaixonados no teatro. Nunca tivemos dois atores parecendo tão fortes em seus papéis, nunca eles obtiveram tão longo aplauso da orquestra e dos camarotes. Nós tivemos esta cena interrompida dúzias de vezes com aplauso e gritos de deleite. Isto está na cena três, ato quatro de *Le Dépit Amoureux* de Molière” (ibid., p. 586). Depois, Diderot traz no diálogo dos dois atores, o qual ele chama de cena dual, uma cena de amantes e uma de marido e esposa. A cena de declaração de amor é entrelaçada aqui com a cena de um desentendimento familiar, e neste entrelaçamento, Diderot vê a melhor evidência de seu ser exato (ibid., 586-588).

Como nós dissemos, a visão de Diderot é baseada em fatos, e esta é a fonte de sua força, sua insuperável significância para uma futura teoria científica do trabalho criativo do ator. Mas há também fatos de caráter oposto que não em menor monta refutam Diderot. Estes fatos consistem em que há ainda outro sistema de performance e outra natureza de experiências artísticas\* do ator em cena. Se nós tomamos um exemplo bem à mão, a evidência é toda a prática cênica\*\* da escola de Stanislavski.

Esta contradição, que não pode ser resolvida na psicologia abstrata com a formulação metafísica da questão, tem a possibilidade de ser resolvida se nós a abordamos do ponto de vista dialético.

Nós dissemos que a nova tendência posiciona o problema como um problema de psicologia concreta. Não leis eternas e imutáveis da natureza das experiências do ator\*\*\* em cena, mas leis históricas de várias formas e sistemas de peças teatrais são, neste caso, a direção dominante para o investigador. Por esta razão, nas refutações do paradoxo de Diderot que nós encontramos entre muitos psicólogos, há ainda a tentativa de resolver o problema de um ponto de vista absoluto em detrimento das formas históricas, concretas, do teatro cuja

\* “Experiências artísticas”, “artistic experiences”, está por “художественных переживаний” (khudojestvennikh perejivanií). “Perejivanií”: genitivo plural de “perejivanie”.

\*\* Em inglês “stagecraft” (skill in or the art of writing, adapting, or staging plays), de difícil tradução. Mas em russo: “сценическая практика” (stsenitcheskaia praktika), literalmente “prática cênica”.

\*\*\* “Experiências do ator”, “actor’s experience”, está por “актерских переживаний” (akiorskikh perejivanií). “Perejivanií”: genitivo plural de “perejivanie”.

form of the theater whose psychology we are considering. Moreover, the basic prerequisite of any historically directed investigation in this area is the idea that the psychology of the actor expresses the social ideology of his epoch and that it also changes in the process of the historical development of man just as external forms of the theater and its style and content change. The psychology of the actor of the Stanislavsky theater differs much more from the psychology of the actor of the Sophocles epoch than the contemporary building differs from the ancient amphitheater.

The psychology of the actor is a historical and class category, not a biological category. The idea central to all new investigations that determines the approach to the concrete psychology of the actor is expressed in this one aspect alone. Consequently it is not biological patterns primarily that determine the character of the actor's stage experiences. These experiences comprise a part of the complex function of the artistic work that has a definite social, class function historically established by the whole state of the mental development of the epoch and class, and, consequently, the laws of coupling passions and the laws of interpreting and interweaving feelings of a role with feelings of the actor must be resolved primarily on the historical plane and not on the plane of naturalistic (biological) psychology. Only after this resolution can the question arise of how, from the point of view of the biological patterns of the mind, one or another historical form of the actor's work is possible.

Thus, it is not the nature of human passions that determines directly the experiences of the actor on the stage; it only contains the possibility of the development of many most varied and changeable forms of the stage implementation of the artistic forms.

psicologia nós estamos considerando. Além disso, o pré-requisito básico de qualquer investigação historicamente dirigida nesta área é a idéia de que a psicologia do ator expressa a ideologia social de sua época e que ela também muda no processo de desenvolvimento histórico do homem assim como as formas externas de teatro e seu estilo e conteúdo mudam. A psicologia do ator do teatro de Stanislavski difere muito mais da psicologia do ator da época de Sófocles do que as construções contemporâneas diferem dos anfiteatros antigos.

A psicologia do ator é uma categoria histórica e de classe, não uma categoria biológica. A idéia central para todas as novas investigações que determinam a abordagem à psicologia concreta do ator é expressa neste único aspecto. Conseqüentemente não são os padrões biológicos primariamente que determinam o caráter das experiências cênicas<sup>\*</sup> do ator. Estas experiências<sup>\*\*</sup> abrangem uma parte da complexa função do trabalho artístico que tem uma função social de classe definida, historicamente estabelecida por todo o estado do desenvolvimento mental da época e da classe e, conseqüentemente, as leis de combinação das paixões e as leis de interpretação e entrelaçamento de sentimentos de um papel com os sentimentos do ator devem ser resolvidas primariamente no plano histórico e não no plano da psicologia naturalística (biológica). Apenas depois desta resolução pode emergir a questão de como, do ponto de vista dos padrões biológicos, uma ou outra forma histórica da representação<sup>\*\*\*</sup> do ator é possível.

Portanto, natureza das paixões humanas não determina diretamente as experiências do ator em cena<sup>\*\*\*\*</sup>; ela apenas contém a possibilidade de desenvolvimento de formas muito mais variáveis e mutáveis de implementação cênica das formas artísticas.

\* "Stage experiences", está por "сценических переживаний" (stsenitcheskikh perejivanii). Talvez melhor como "experiências [vivências] cênicas". "Perejivanii": genitivo plural de "perejivanie".

\*\* "Experiências", "experiences", estão por "переживания" (perejivaniia). "Perejivaniia": nominativo plural de "perejivanie".

\*\*\* Em inglês "actor's work", mas em russo "актерской игры" (aktiorskoi igri). "Igrí" é um declinação de "Igrá", a mesma palavra que se traduz por "jogo" e "representação de papel". Relativa ao verbo "Igrat'" (jogar, tocar, representar um papel, interpretar um papel). Ao invés de traduzir por "trabalho do ator" poderíamos ficar com "jogo do ator" ou "representação do ator", optamos pela segunda possibilidade, para trabalho haveria "trud" ou "rabota".

\*\*\*\* "On the stage", por "на сцене" (na stsene). "Na stsene" pode ser também "em cena". "Stsene": prepositivo singular de "stsena" (cena, palco).

{241:}

Together with recognizing the historical nature of the problem that interests us, we come to the conclusion that we have before us a problem based in a dual respect on the sociological prerequisite in the study of the theater.

First, like any concrete mental phenomenon, the actor's work represents a part of the social-psychological activity that must be studied and defined primarily in the context of that whole to which it belongs. The function of a stage performance in a given epoch for a given class must be revealed as must the basic trends on which the actor's effect on the viewer depends, and, consequently, it is necessary to determine the social nature of the theatrical form in the context in which the given stage experiences will have a concrete explanation.

Second, admitting the historical character of this problem and at the same time touching on the experiences of the actor, we will begin to speak not so much of the individual psychological context as of the social-psychological context in which the experiences are included. In the happy German expression, the experiences of the actor are not so much a feeling, of "I" as a feeling of "we." The actor creates on the stage infinite sensations, feelings, or emotions that become the emotions of the whole theatrical audience. Before they became the subject of the actor's embodiment, they were given a literary formulation, they were borne in the air, in social consciousness.

The melancholy of Chekhov's *Three Sisters*, presented on the stage by

\* "Actor's work", por "игра актера" (igrá aktiora). De novo a palavra traduzida por "work" é "igra" (jogo, representação, interpretação).

\*\* "Stage performance" por "сценической игры" (stsenitcheskoi igri). Também possível de traduzir-se como "representação cênica", "interpretação cênica". Aqui então "igra" já não foi mais traduzido como "work", mas como "performance".

\*\*\* Idem à primeira nota da p. 13.

\*\*\*\* "Experiências do ator", "experiences of the actor", por "переживаний актера" (perejivanií aktiora). "Perejivanií": genitivo plural de "perejivanie".

\*\*\*\*\* "Experiências do ator", "experiences of the actor", por "переживания актера" (perejivaniia aktiora). "Perejivaniia": nominativo plural de "perejivanie".

\*\*\*\*\* Em inglês "actresses", no feminino, mas no russo "артистами" (artistami), uma declinação plural para "артист" (artist): "artista", genérico. Contudo, existe também o feminino russo "актриса" (aktrisa), mas não é o caso. Optamos pelo genérico.

{241:}

Junto com o reconhecimento da natureza histórica do problema que nos interessa, nós chegamos à conclusão de que temos diante de nós um problema baseado em uma apreciação sobre o pré-requisito sociológico no estudo do teatro.

Primeiro, como qualquer fenômeno mental concreto, a representação do ator\* corresponde a uma parte da atividade sócio-psicológica que deve ser estudada e definida primariamente no contexto do todo ao qual pertence. A função de uma representação cênica\*\* em uma dada época para uma dada classe deve ser revelada como devem ser as tendências básicas das quais o efeito do ator sobre o expectador depende e, conseqüentemente, é necessário determinar a natureza social da forma teatral no contexto no qual as dadas experiências cênicas\*\*\* terão uma explicação concreta.

Segundo, admitindo o caráter histórico deste problema e ao mesmo tempo acercando-nos das experiências do ator\*\*\*\*, nós começaremos a falar não tanto do contexto psicológico individual quanto do contexto sócio-psicológico no qual elas estão incluídas. Na alegre expressão alemã, as experiências do ator\*\*\*\*\* são não tanto um sentimento de "eu" quanto um sentimento de "nós". O ator cria no palco infinitas sensações, sentimentos e emoções que se tornam a emoção de toda a audiência teatral. Antes que eles se tornassem objeto de incorporação do ator, eles estavam dados em uma formulação literária, eles nasceram no ar, na consciência social.

A melancolia das *Três Irmãs* de Tchekhov, encenada pelos artistas\*\*\*\*\*

actresses of the Arts Theater,<sup>5</sup> becomes the emotion of the whole audience because it was to a large degree a crystallized formulation of the attitude of large social circles for whom its stage expression was a kind of means of realization and artistic interpretation of themselves. In the light of the aspects indicated, the significance of actors' awareness of their work becomes clear.

The first thing we come to is the establishment of the limited significance of this material. From this point of view, the actor's awareness of his sensations, the data of self-observation of his acting and his general state do not lose their significance for studying the psychology of the actor, but cease being the only and universal source for making judgments on their nature. They show how the actor recognizes his own emotions and what their relation to the structure of his personality is, but they do not disclose for us the nature of these emotions in all their actual fullness. Before us, we have only partial, factual material that illuminates the problem from only one point of view – from the point of view of the actor's self-awareness. In order to extract from such material its whole scientific significance, we must understand the part it plays within the system of the whole. We must understand the psychology of one actor or another in all his concrete historical and social circumstances; then the normal connection of the given form of stage experience with the social content that is projected through this actor's experiences to the audience will become clear and understandable for us.

We must not forget that the emotions of the actor, since they are a fact of art, go beyond the limits of his personality and make up a part of the emotional dialogue between the actor and the public. The

do Teatro de Arte,<sup>5\*</sup> torna-se a emoção de toda a audiência porque ela era, em um alto grau, uma formulação cristalizada da atitude de largos círculos sociais para os quais sua expressão no palco era uma espécie de meio de realização e interpretação artística deles mesmos. À luz dos aspectos indicados, a significância da consciência do ator com relação ao seu trabalho torna-se clara.

A primeira coisa que nos vem é o estabelecimento da significância limitada deste material. Deste ponto de vista, a consciência do ator quanto às suas sensações, os dados da auto-observação de sua atuação e seu estado geral não perderam sua significância para o estudo da psicologia do ator, mas deixaram de ser a única e universal fonte para estabelecer julgamentos sobre a sua natureza. Eles mostram como o ator reconhece as suas próprias emoções e qual é a sua relação com a estrutura de sua personalidade, mas não revelam para nós a natureza dessas emoções em toda a sua efetiva completude. Face a nós, temos apenas material fático parcial que ilumina o problema de apenas um ponto de vista – do ponto de vista da auto-consciência do ator. Com o intuito de extrair de tal material toda sua significância científica, nós devemos compreender a parte que ele representa dentro do sistema da totalidade. Nós devemos compreender a psicologia de um ator ou de outro em todas as suas circunstâncias concretas históricas e sociais; então a conexão normal de cada forma de experiência cênica\*\* com o conteúdo social que é projetado através desta experiência do ator\*\*\* à audiência se tornará clara e compreensível para nós.

Nós não devemos esquecer que as emoções do ator, visto que elas são um fato de arte, vão além dos limites de sua personalidade e compõem uma parte do diálogo entre o ator e o público. A experiência

\* "Teatro de Arte", "Arts Theater", refere-se ao "Teatro de Arte de Moscou" – em russo "Московский Художественный Академический Театр, МХАТ" (Moskovskii Khudojstvennii Akademicheskii Teatr, MKHAT). Companhia fundada em Moscou em 1897 por K. N. Stanislavski e Vladimir Nemirovitch Dantchenko. Ver: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_de\\_Arte\\_de\\_Moscou](http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_Arte_de_Moscou).

\*\*"Stage experience", por "сценического переживания" (stsenitcheskogo perejivaniia). "Stsenitcheskogo perejivania": genitivo singular de "stsenitcheskii perejivanie". Pode ser lido como "experiência cênica" ou "vivência cênica", etc.

\*\*\* Em inglês: "actor's experiences", mas aqui por "актерское переживание" (aktiorskoe perejivanie). Note-se que no russo "perejivanie" está no singular. Além disso, "aktiorskoe" está como adjetivo, talvez sem um correspondente direto em inglês ou português.



actor's emotions experience what F. Paulhan<sup>6</sup> felicitously called a "fortunate transformation of feelings." They become understandable only if they are included in the broader social-psychological system of which they are a part. In this sense, one must not separate the character stage experience of the actor, taken from the formal aspect, from the of the concrete content that includes the stage image, and relation to and interest in that image from the social-psychological significance and from the function that it fulfills in the given case of the actor's experience. Let us say that the experience of the actor trying {242:} to laugh at a certain structure of psychological and life types and of the actor trying to give an apology for the same images will, naturally, be different.

Here we are approaching close to an extremely important psychological moment, the inexplicability of which was the cause, in our opinion, of a series of misunderstandings of the problem that interests us. For example, most of those writing about the system of Stanislavsky identified this system in its psychological part with the stylistic tasks that it initially served; in other words, they identified the system of Stanislavsky with his theatrical practical work. True, all theatrical practical work is a concrete expression of a given system, but does not exhaust the whole content of the system, which can have many other concrete expressions; theatrical practical work does not present the system in all its range. A step toward separating the system from its concrete expression was taken by E. B. Vakhtangov,<sup>7</sup> whose stylistic aspirations were so very different from the initial naturalism of the Arts Theater but who, nevertheless, was aware that his own system was an application to new stylistic tasks of the basic ideas of Stanislavsky.

de emoções do ator\* que F. Paulhan<sup>6</sup> apropriadamente chamou de uma "afortunada transformação de sentimentos". Elas tornam-se compreensíveis apenas se eles são incluídos no sistema sócio-psicológico mais amplo do qual são parte. Neste sentido, não se deve separar o caráter da experiência cênica\*\* do ator, tomada em seu aspecto formal, do conteúdo concreto que inclui a imagem cênica, a relação com tal imagem e o interesse nela [do ponto de vista] da significância sócio-psicológica e da função que cumpre, em dado caso, a experiência do ator\*\*\*. Digamos que as experiências do ator\*\*\*\* tentando {242:} rir numa certa estrutura de tipos psicológicos e vitais e do ator tentando fazer uma apologia para as mesmas imagens serão, naturalmente, diferentes.

Aqui nós estamos chegando perto de um momento sociológico extremamente importante, cuja inexplicabilidade foi a causa, em nossa opinião, de uma série de incompreensões do problema que nos interessa. Por exemplo, muitos daqueles que escreveram sobre o sistema de Stanislavski identificaram este sistema, em seu componente psicológico, com as tarefas estilísticas a que ele inicialmente servia; em outras palavras, identificaram o sistema de Stanislavski com seu trabalho prático teatral. É verdade, toda prática teatral\*\*\*\*\* é uma expressão concreta de um dado sistema, mas não esgota todo o conteúdo do sistema, o qual pode ter muitas outras expressões concretas; o trabalho prático teatral não apresenta o sistema em toda sua variedade. Um passo na direção de separar o sistema de sua expressão concreta foi dado por E. B. Vakhtangov,<sup>7</sup> cujas aspirações estilísticas eram realmente muito diferentes do naturalismo inicial do Teatro de Arte, mas que, apesar de tudo, estavam conscientes de que seu próprio sistema era uma aplicação, às novas tarefas, das idéias básicas de Stanislavski.

\* "A experiência de emoções do ator", "The actor's emotions experience", por "Эмоции актера испытывают" (Emotsii aktiora ispitivaiut). Dessa vez nem "opit" nem "perejivanie" estão sendo traduzidas por "experiência". Temos uma conjugação do verbo "ispitivat" (sentir, experimentar, passar por). De modo que poderíamos ter mais literalmente: "As emoções que o ator experimenta" ou "As emoções pelas quais o ator passa".

\*\* Idem à segunda nota da página 15.

\*\*\* "Of de actor's experience", "da experiência do ator", por "актерское переживание" (aktiorskoe perejivanie). Entende-se que seja o nominativo singular... "a experiência cumpre a função".

\*\*\*\* "Experience of the actor", singular, por "переживания актера" (perejivaniia aktiora). "Perejivaniia" é tanto a do nominativo plural quanto do genitivo singular. Mas aqui parece não se vê um genitivo e sim um nominativo – função de sujeito "as experiências... serão... diferentes". Por isso o plural.

\*\*\*\*\* Em inglês: "theatrical practical work", mas em russo apenas "театральная практика" (teatral'naia praktika). O substantivo "Praktika" pode ser traduzido como "practice" ou "prática".

This can be demonstrated with the example of Vakhtangov's work on the staging of *Princess Turandot*<sup>8</sup>. Wishing to project from the stage not simply the content of the tale, but his own contemporary relation to the tale, his irony, a smile "addressed to the tragic content of the tale," Vakhtangov creates a new content for the play.

B. E. Zakhava<sup>9</sup> tells of a remarkable case from the history of the staging of this play: 'At the first rehearsals, Vakhtangov used this device. He proposed the actors play not the roles indicated in the text of the play, but Italian actors playing these roles ... For example, he proposed that the actress playing the role of Adelma play not Adelma, but an Italian actress playing Adelma. He improvised (in the theme, supposing she were the wife of the director of the troupe and the mistress at the opening, that she is wearing broken shoes, that they are too big for her and when she walks, they flap at the heel, slap the floor, etc. Another actress playing Zelima is an idler who does not want to act, and she does not at all hide this from the public (she wants to sleep)" (1930, pp. 143-144).

Thus, we see that Vakhtangov directly changes the content of the play he is given, but in the form of its presentation, he depended on the same foundation that was put in place in the system of Stanislavsky: Stanislavsky taught that finding the truth of feelings on the stage is an internal justification of each stage form of behavior.

Zakhava says: "Internal justification, the basic requirement of Stanislavsky, remains as before one of the basic requirements of Vakhtangov, only the content itself of these feelings is entirely different with Vakhtangov than with Stanislavsky... If the feelings now become different, if they require different theatrical means of expression, still the truth of these feelings is as it was and will always

Isto pode ser demonstrado com o exemplo do trabalho de Vakhtangov na encenação de *Princesa Turandot*<sup>8</sup>. Desejando projetar desde o palco não simplesmente o conteúdo da estória, mas sua própria relação contemporânea com a estória, sua ironia, um sorriso "endereço ao conteúdo trágico da estória", Vakhtangov criou um novo conteúdo para a peça.

B. E. Zakhava<sup>9</sup> conta sobre um destacado caso da história de encenação desta peça: "Nos primeiros ensaios, Vakhtangov usou este dispositivo. Ele propôs que os atores representassem não os papéis indicados no texto da peça, mas atores italianos interpretando esses papéis... Por exemplo, ele propôs que a atriz representando o papel de Adelma representasse não Adelma, mas uma atriz italiana representando Adelma. Ele improvisou sobre o tema, supondo que ela fosse a mulher do diretor da trupe e a amante do galã\*, que ela está calçando sapatos quebrados, que eles são muito grandes para ela e quando ela caminha, eles raspam no calcanhar, batem no piso, etc. Outra atriz representando Zelima é uma preguiçosa que não quer atuar, e ela não esconde de modo algum isto do público" (1930, pp. 193-144).

Portanto, nós vemos que Vakhtangov muda diretamente o contexto da peça que lhe é dado, mas, na forma de sua apresentação, ele depende do mesmo fundamento que estava posto no sistema de Stanislavski. Stanislavski ensinava que encontrar a verdade dos sentimentos em cena é uma justificativa interna de cada forma cênica de comportamento.

Zakhala disse: "Justificação interna, o requisito básico de Stanislavski, permanece como antes um dos requisitos básicos de Vakhtangov, apenas o conteúdo como tal destes sentimentos é inteiramente diferente com Vakhtangov em relação a Stanislavski... Se os sentimentos agora se tornam diferentes, se eles requerem meios de expressão teatral diferentes, ainda a verdade destes sentimentos é

\* Em inglês está como "mistress at the opening" ("amante na abertura(?)" ), mas em russo temos "любовница премьеры" (liubovnitsa prem'era), literalmente "amante do "premier"". "Premier" em russo pode ser tanto "primeiro ministro, chefe de gabinete" quanto no teatro "galã". Pelo contexto, a contradição entre esposa do diretor e amante do galã parece convir à proposta de trabalho de Vakhtangov que está sendo descrita.

be unchangeably the basis of the soil on which only the flowers of genuine great art can grow” (ibid., p. 133).

We see how the internal technique of Stanislavsky and his mental naturalism come to serve completely different stylistic tasks, opposite in a certain sense to the one that they served at the very beginning of development. We see how certain content dictates a new theatrical form, how a system proves to be much broader than the concrete application it is given.

For this reason, the declarations of the actors on their work, especially summary declarations, are in themselves incapable of explaining their character and their nature; they are made up from generalizations of the actors’ own and most various experience and do not take into account all of the content embodied in the actor’s emotion. It is necessary to go beyond the limits of the direct experience {243:} of the actor to explain it. Unfortunately, this real and remarkable paradox of all of psychology has not, thus far, been sufficiently assimilated by a number of trends. In order to explain and understand experience, it is necessary to go beyond its limits; it is necessary to forget about it for a minute and move away from it.

The same thing is true also with respect to the psychology of the actor. If the actor’s experience were a closed whole, a world existing within itself, then it would be natural to look for laws that govern it, exclusively in its sphere, in an analysis of its composition, a careful description of its contours. But if the actor’s experience also differs from everyday life experience by the fact that it comprises a part of an

como ele era e sempre será imutavelmente o solo\* no qual as flores de genuína grande arte podem crescer” (ibid., p. 133).

Nós vemos como a técnica interna de Stanislavski e seu naturalismo vêm a servir a tarefas estilísticas completamente diferentes, opostas em certo sentido àquelas a que ela servia bem no início do seu desenvolvimento. Nós vemos como certos conteúdos ditam uma nova forma teatral, como um sistema prova ser mais amplo do que uma aplicação concreta que ele proporciona.

Por essa razão, as declarações dos atores sobre sua representação\*\*, especialmente declarações sumárias, são elas mesmas incapazes de explicar seu caráter e sua natureza; elas são constituídas de generalizações da experiência\*\*\* própria e mais variada do ator e não levam em conta todo o conteúdo incorporado na emoção do ator. É necessário ir além dos limites da experiência direta {243:} do ator\*\*\*\* para explicá-la. Desafortunadamente, este real e notável paradoxo de toda a psicologia não tem, até o momento, sido suficientemente assimilado por um grande número de tendências. No intuito de explicar e compreender a experiência\*\*\*\*, é necessário ir além dos seus limites; é necessário esquecê-la por um minuto e mover-se para longe dela.

A mesma coisa é verdadeira também com respeito à psicologia do ator. Se a experiência\*\*\*\*\* do ator fosse um todo fechado, um mundo existindo dentro dele mesmo, então seria natural procurar leis que a governam, exclusivamente em sua esfera, em uma análise de sua composição, uma cuidadosa descrição de seus contornos. Mas se a experiência\*\*\*\*\* do ator também difere da experiência\*\*\*\*\* da vida

\* Em inglês: “basis of the soil”, talvez redundante se traduzido literalmente.

\*\* “Work” por “игре” (igre). “Igre” prepositivo de “игра” (jogo, brinquedo, folguedo, partida, interpretação, representação de papéis).

\*\*\* “Experiência”, “experience”, por “опыта” (opita). “Opita” uma declinação de “opit”.

\*\*\*\* “Experiência direta do ator”, “direct experience of the actor”, por “непосредственного актерского переживания” (neposredstvennogo aktiorskogo perejivaniia). “Perejivaniia”: genitivo singular de “perejivanie”. Já “neposredstvennii” (no nominativo) é um adjetivo indica “imediato”, “direto”.

\*\*\*\*\* “Experiência”, “experience”, por “переживание” (perejivanie). “Perejivanie” aqui é o acusativo singular de “perejivanie” (a mesma forma para os dois casos).

\*\*\*\*\* “Experiência”, “experience”, por “переживание” (perejivanie). Desta vez está no nominativo “perejivanie”.

\*\*\*\*\* Idem à nota anterior.

\*\*\*\*\* “Experiência”, “experience” por “переживания” (perejivaniia). “Perejivaniia”: genitivo singular de “perejivanie”.

entirely different system, then its explanation must be found in laws of the structure of that system.

In conclusion, we would like to note briefly the conversion that the old paradox of the actor experiences in the new psychology. In the contemporary state of our science, we are still far from resolving this paradox, but we are already close to its correct formulation as a genuine scientific problem. As we have seen, the essence of the problem, which seemed paradoxical to all who wrote about it, consists in the relation of the artificially produced emotion of a role to the real, live, natural emotion of the actor playing the role. We think that solving this problem is possible if we take into account two points that are equally important for its correct interpretation.

The first consists in that Stanislavsky expresses the involuntary quality of feeling in a certain situation. Stanislavsky says that feeling cannot be commanded. We have no direct power over feeling of this nature as we have over movement or over the associative process. But if feeling "cannot be evoked ... voluntarily and directly, then it may be enticed by resorting to what is more subject to our power, to ideas"<sup>10</sup> (L. Ya. Gurevich, 1927, p. 58). Actually, all contemporary psychophysiological investigations of emotions show that the path to mastery of emotions, and, consequently, the path of voluntary arousal and artificial creation of new emotions, is not based on direct interference of our will in the sphere of sensations in the way that this occurs in the area of thinking and movement.

This path is much more tortuous and, as Stanislavsky correctly notes, more like coaxing than direct arousal of the required feeling. Only indirectly, creating a complex system of ideas, concepts, and images of which emotion is a part, can we arouse the required feelings and, in this way, give a unique, psychological coloring to the entire given system as a whole and to its external expression. Stanislavsky says:

cotidiana pelo fato de que ela consiste de uma parte de um sistema inteiramente diferente, então sua explicação deve ser encontrada nas leis da estrutura daquele sistema.

Em conclusão, nós gostaríamos de notar brevemente a conversão que o velho paradoxo do ator experimenta na nova psicologia. No estado contemporâneo da nossa ciência, nós estamos ainda longe de resolver este paradoxo, mas nós estamos já perto de sua formulação como um genuíno problema científico. Como nós vimos, a essência do problema, a qual parece paradoxal quanto a tudo que foi escrito sobre ele, consiste na relação da emoção artificialmente produzida de um papel com a emoção natural, viva, real, do ator representando o papel. Nós pensamos que resolver esse problema é possível se nós levamos em conta dois pontos que são igualmente importantes para sua correta interpretação.

O primeiro consiste em que Stanislavski expressa a qualidade involuntária dos sentimentos em certa situação. Stanislavski diz que os sentimentos não podem ser comandados. Nós não temos poder direto sobre sentimentos dessa natureza como nós temos sobre o movimento ou o processo associativo. Mas se os sentimentos "não podem ser evocados... voluntária e diretamente, então eles podem ser suscitados pelo recurso ao que está mais sujeito ao nosso poder, às idéias"<sup>10</sup> (L. Ia. Gurevitch, 1927, p. 58). Efetivamente, todas as investigações psicofisiológicas contemporâneas sobre as emoções mostram que o caminho para o domínio das emoções e, conseqüentemente, o caminho para a evocação voluntária e a criação artificial de novas emoções, não é baseado na interferência direta de nossa vontade na esfera das sensações tal como ocorre na área do pensamento e do movimento.

Este caminho é muito mais tortuoso e, como Stanislavski corretamente nota, [se dá] mais como persuasão do que como evocação direta do sentimento requerido. Apenas indiretamente, criando um complexo sistema de idéias, conceitos, imagens, do qual as emoções são uma parte, nós podemos evocar os sentimentos requeridos e, deste modo, dar um colorido psicológico singular ao

“These feelings are not at all those that actors experience in life” (ibid.). They are more likely feelings and concepts that are purified of everything extraneous, are generalized, devoid of their aimless character.

According to the justifiable expression of L. Ya. Gurevich,<sup>11</sup> if they passed through the process of artistic shaping, they differ according to a number of traits from corresponding living emotions. In this sense, we agree with Gurevich<sup>12</sup> that the solution of the problem, as usually happens in very stubborn and long controversies, “lies not in the middle between two extremes, but on a different plane that makes it possible to see the subject from a new point of view” (ibid., p. 62). We are compelled to this new point of view both by the accumulated documents on the problem of stage creativity, the testimony of the creators-actors themselves, and by the investigations carried out in recent decades by scientific psychology (ibid., p. 62).

But this is just one aspect of the problem. The other is included in the fact that the transfer of the paradox of the actor to the ground of concrete psychology immediately eliminates a number of insoluble problems that were formerly its component parts and replaces them with new problems that are productive and resolvable and place the investigator on new paths. From this point of view, there is not a biological-aesthetic and eternally given explanation, but each given system of the actor’s performance is subject to a concrete-psychological and historical, changeable explanation, and instead of the once-and-for-all, given paradox of the actor of all times and peoples, we have before us from the historical aspect, a series of historical paradoxes of actors of given environments in given epochs. The paradox of the actor is converted into an investigation of historical development of human emotion and its concrete expression at

dado sistema completo, como um todo, e à sua expressão externa. Stanislavski disse: “Estes sentimentos não são de forma alguma aqueles que os atores experienciam\* na vida” (ibid.). Eles são mais como sentimentos e conceitos purificados de tudo de supérfluo, são generalizados, destituídos de seu caráter despropositado.

De acordo com a justificável expressão de L. Ia. Gurevitch,<sup>11</sup> se eles passaram através do processo de determinação artística, eles diferem de acordo com uma série de características das emoções vivas correspondentes. Neste sentido, nós concordamos com Gurevitch<sup>12</sup> em que a solução do problema, como usualmente acontece em muitas controvérsias obstinadas e longas, “reside não no termo médio entre dois extremos, mas em um plano diferente que faz possível ver o objeto de estudo de um novo ponto de vista” (ibid., p. 62). Nós somos compelidos a este novo ponto de vista tanto pelo acúmulo de documentos sobre o problema da criatividade cênica, o testemunho dos próprios atores e pelas investigações conduzidas nas décadas recentes pela psicologia científica (ibid., p. 62)

Mas este é apenas um aspecto do problema. O outro está incluído no fato de que a transferência do paradoxo do ator para o contexto da psicologia concreta imediatamente elimina uma série de problemas insolúveis que eram previamente suas partes componentes e os substitui com novos problemas que são produtivos e solucionáveis e colocam o investigador em novos caminhos. Deste ponto de vista, não há uma explicação biológico-estética e eternamente dada, mas cada dado sistema de performance do ator é submetido a uma explicação mutável, concreto-psicológica e histórica, e ao invés de um paradoxo do ator de todos os tempos e povos, dado de uma vez por todas, nós temos diante de nós, [da perspectiva] do aspecto histórico, uma série de paradoxos do ator históricos, de dados ambientes em dadas épocas. O paradoxo do ator é convertido em uma investigação do desenvolvimento histórico da emoção humana e sua expressão

\* “That actors experience”, “experience” como verbo. Em russo “переживают” (perejivaiutsia), conjugação de “perejivat’sia”, um reflexivo (emocionar-se, afligir-se, viver(-se), sentir(-se), provar-se, etc.). Note-se que na página 10 desta tradução aparece o verbo “perejivat’”, mas não com a terminação “sia”, própria do reflexivo. Em português fica difícil traduzir no reflexivo para a construção do período. Teríamos que optar por um caminho de rodeio como “sentimentos pelos quais os atores experimentam (sentem; provam) a eles mesmos na vida” – talvez não muito apropriado.

different stages of social life.

Psychology teaches that emotions are not an exception different from other manifestations of our mental life. Like all other mental functions, emotions do not remain in the connection in which they are given initially by virtue of the biological organization of the mind. In the process of social life, feelings develop and former connections disintegrate; emotions appear in new relations with other elements of mental life, new systems develop, new alloys of mental functions and unities of a higher order appear within which special patterns, interdependencies, special forms of connection and movement are dominant.

To study the order and connection of affects is the principal task of scientific psychology because it is not in emotions taken in an isolated form, but in connections combining emotions with more complex psychological systems that the solution of the paradox of the actor lies. This solution, as might be expected even now, will bring the investigators to a position that has a fundamental significance for all of the psychology of the actor. The experience of the actor, his emotions, appear not as functions of his personal mental life, but as a phenomenon that has an objective, social sense and significance that serves as a transitional stage from psychology to ideology.

\*\*\*\*\*

concreta em diferentes estágios da vida social.

A psicologia ensina que as emoções não são uma exceção, algo diferente de outras manifestações de nossa vida mental. Como todas as outras funções mentais, as emoções não permanecem na conexão em que elas estão dadas inicialmente em virtude da organização biológica da mente humana. No processo da vida social, os sentimentos desenvolvem-se e as conexões iniciais desintegram-se, emoções aparecem em novas relações com outros elementos da vida mental, novos sistemas se desenvolvem, novas ligações de funções mentais e unidades de uma ordem superior aparecem dentro de tais padrões especiais, interdependências, formas especiais de conexão e movimento são dominantes.

Estudar a ordem e a conexão dos afetos é a principal tarefa da psicologia científica, porque não é nas emoções tomadas de uma forma isolada, mas em conexões com sistemas psicológicos mais complexos, que a solução do paradoxo do ator reside. Esta solução, como pode ser esperada ainda agora, conduzirá os investigadores a uma posição que tem uma significância fundamental para toda a psicologia do ator. As experiências\* do ator, suas emoções, aparecem não como funções de sua vida mental pessoal, mas como um fenômeno que tem uma significância e um sentido social objetivos, que servem como um estágio de transição da psicologia à ideologia.

\*\*\*\*\*

---

\* Em inglês está "The experience", no singular. Mas no russo encontramos "Переживания" (perejivaniia), que na função de sujeito (nominativo) como é o caso, só pode ser um plural de "perejivanie".

{276:}

**NOTES TO THE RUSSIAN EDITION****On the problem of the psychology of the actor's creative work**

1. This paper was written in 1932. First published in the book: P. M. Yakobson, *Psikhologiya stsenicheskikh chuvstv aktera* (Psychology of the Stage Feelings of the Actor), Moscow, 1936, pp. 197-211.
2. Diderot, Denis (1713-1784), French philosopher, educator, author of several comedies. *Paradox of the Actor* (1770-1773, final edition 1778, was first published in 1830) is a consideration of the nature of the actor's craft, written in the dialogue form, which Diderot favored. This was inspired by an unknown author's brochure on the eminent English actor, Garrick, a brochure which Diderot disputes.
3. Clairon, pseudonym of Claire Hippolyte Leyris de la Tudi (1723-1803), French dramatic actress who appeared in the tragedies of Voltaire and Racine. Diderot believed that Clairon did not identify with the personages she portrayed.
4. Dumesnil, pseudonym, real surname Marchand, Marie Françoise (1711-1803), French dramatic actress who appeared in the tragedies of Racine, Corneille and Voltaire. Diderot compared her to Clairon and believed that Dumesnil did identify with her heroines.
5. *Three Sisters*, a play by A. P. Chekhov, was first presented in the Moscow Arts Theater (produced by K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko) in 1901.
6. Paulhan, Frederick (1856-1931), see Vol. 2, p. 488. For more details on Vygotsky's attitude toward his work, see *Thinking and Speech*, Vol. 2, pp. 5-361.

{276:}

**NOTAS À EDIÇÃO RUSSA****Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator**

1. Este artigo foi escrito em 1932. Publicado pela primeira vez no livro: P. M. Iakobson, *Psikhologuiia stsenicheskikh tchuvstv aktiora* (Psicologia dos sentimentos cênicos do ator), Moscou, 1936, pp. 197-211.
2. Diderot, Denis (1713-1784), filósofo e educador francês, autor de várias comédias. *Paradoxo do Ator* (1770-1773, edição final em 1778, foi publicado pela primeira vez em 1830) é uma consideração sobre a natureza do ofício do ator, escrita na forma de diálogo, que era a favorita de Diderot. Isto foi inspirado por uma brochura de um autor desconhecido sobre o eminente ator inglês, Garrick, uma brochura que Diderot contesta.
3. Clairon, pseudônimo de Claire Hippolyte Leyris de la Tudi (1723-1803), atriz dramática francesa que despontou nas tragédias de Voltaire e Racine. Diderot acreditava que Clairon não se identificava com as personagens que ela retratava.
4. Dumesnil, pseudônimo de Marie Françoise Marchand (1711-1803), atriz dramática francesa que despontou nas tragédias de Racine, Corneille e Voltaire. Diderot a comparou a Clairon e acreditava que Dumesnil se identificava com suas heroínas.
5. *As Três Irmãs*, uma peça de A. P. Tchekhov, foi apresentada pela primeira vez no Teatro de Arte de Moscou (produzida por K. S. Stanislavski e V. I. Nemirovitch-Dantchenko) em 1901.
6. Paulhan, Frederick (1856-1931), ver Vol. 2, p. 488. Para mais detalhes sobre a atitude de Vigotski com relação ao seu trabalho, ver *Pensamento e Linguagem*, Vol. 2, pp. 5-361.

7. Vakhtangov, Evgenii Bagrationovich (1883-1922), Russian Soviet director, pupil of Stanislavsky. In 1913, he founded the Students' Studio of the Moscow Arts Theater, later renamed the Third Studio, and in 1921, a theater (as of 1926, the Evg. Vakhtangov Theater).

{277:}

8. *Princess Turandot*, a play by Carlo Gozzi (1762), a subject borrowed from Nisami through Lesage, was rehearsed in the Vakhtangov studio from 1920, premiered in 1922, and since that time has been part of the repertoire of the Evg. Vakhtangov Theater as a season opener.

9. Zakhava, B. E. (1896-1976), Soviet actor, director, historian, and theoretician of the theater and pedagogue. He was a pupil of Vakhtangov.

10. The statements of Stanislavsky cited here and below are manuscript materials from his archive. Vygotsky cites from the book of L. Ya. Gurevich (1927).

11. Gurevich, Lyubov' Yakovlevna (1866-1940), Russian Soviet writer, translator, and historian of the theater.

12. The book of L. Ya. Gurevich, *Creativity of the Actor*, was subtitled, "Resolution of an Age-Old Argument." Gurevich defined the substance of the argument thus: is it or is it not necessary for an actor "to pretend" on the stage (p. 5).

\*\*\*\*\*

\* A maioria dos sobrenomes em russo terminados em "a" são femininos, nessa língua o nome de família concorda em gênero com o primeiro nome. Mas esta é uma exceção, trata-se de Boris Evguen'evitch Zakhava (Борис Евгеньевич Захава). Ver: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/639177>

\*\* Aqui o inverso da nota anterior, o sobrenome não termina em "a", mas é um feminino em "tch" (como no nome da psicóloga Lídia Bojovitch). Verifica-se ainda pelo prenome e patronímico femininos: "Liubov'", nome de mulher que significa "amor"; e "Iakovlena" patronímico feminino – "filha de Iakov" (Iacob, Jacó). Em inglês, "writer, translator and historian" não identificam o gênero, são três neutros.

7. Vakhtangov, Evgenii Bagrationovitch (1883-1922), diretor russo soviético, aluno de Stanislavski. Em 1913, ele fundou o Estúdio dos Estudantes do Teatro de Arte de Moscou, depois renomeado Terceiro Estúdio, e em 1921, um teatro (até a data de 1926, o Teatro Evg. Vakhtangov).

{277:}

8. *Princesa Turandot*, uma peça de Carlo Gozzi (1762), um tema apropriado desde por Nisami até por Lesage, foi ensaiado no estúdio Vakhtangov a partir de 1920, estreado em 1922, e desde então foi parte do repertório do Teatro Evg. Vakhtangov como abertura de temporada.

9. Zakhava\*, B. E. (1896-1976), ator soviético, diretor, historiador e teórico do teatro além de pedagogo. Ele foi um aluno de Vakhtangov.

10. As declarações de Stanislavski citadas aqui e abaixo são materiais manuscritos de seu arquivo. Vigotski cita do livro de L. Ia. Gurevitch (1927).

11. Gurevitch,\*\* Liubov' Iakovlevna (1866-1940), escritora russa soviética, tradutora e historiadora do teatro.

12. O livro de L. Ia. Gurevitch, *Criatividade do Ator*, tinha como subtítulo "Resolução de um velho argumento". Gurevitch definiu a substância desse argumento, portanto: é ou não é necessário a um ator "fingir" em cena (p.5).

\*\*\*\*\*



{279:}

## REFERENCES

Diderot, D. (1936). *Sochineniya (T.5)* [Works (Vol. 5)]. Moscow.

Gurevich, L. Ya. (1927). *Tvorchestvo Aktera* [Creativity of the Actor]. Moscow-Leningrad.

{280:}

Zakhava, B. E. (1930) *Vakhtangov i Ego Studiia* [Vakhtangov and His Studio]. Moscow.

{279:}

## REFERÊNCIAS\*

Diderot, D. (1936). *Sotchineniia (T.5)* [Obras (Vol. 5)]. Moscou.

Gurevich, L. Ya. (1927). *Tvortchestvo Aktiora* [Criatividade\*\* do Ator]. Moscou-Leningrado.

{280:}

Zakhava, B. E. (1930) *Vakhtangov i Ego Studiia* [Vakhtangov e seu estúdio]. Moscou.

\* A edição americana das Obras Escolhidas fornece as mesmas referências para os textos de Vigotski presentes na edição russa. Contudo sabe-se que o próprio Vigotski não era sempre muito rigoroso com suas referências. Aqui repetirei apenas aquelas relativas ao texto sobre a “Psicologia do ator” que puderam ser explicitadas pelos editores na bibliografia geral do tomo 6, compilada no final do volume da página 279 a 281. Stanislavski, por exemplo, não consta nessa bibliografia.

\*\* Note-se que “tvortchestvo” (palavra que no título do artigo de Vigotski foi traduzida por “creative work”, “trabalho criativo”) aqui está traduzida por “creativity”, “criatividade”. Cabe lembrar que o conhecido livro de Vigotski cujo título em espanhol ficou “La imaginación y el arte en la infancia” é tradução de “Воображение и творчество в детском возрасте” (Voobrajenie i tvortchestvo v detskom vozraste). Então, além de “Imaginação e arte” na “infância” ou “idade infantil”, poderia ser ainda: “Imaginação e criatividade”, “Imaginação e criação” ou “Imaginação e trabalho criativo”, conforme as opções do tradutor, para um mesmo signo utilizado por Vigotski em russo: “tvortchestvo”.

# ANEXO 1

## CITAÇÕES DE DIDEROT EM EDIÇÃO BRASILEIRA

DIDEROT *apud* VYGOTSKY, L. S. On the problem of the psychology of the actor's creative work. In: \_\_\_\_\_. **The collected works of L. S. Vygotsky**. Vol. 6. Scientific legacy. New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 1999. p. 237-244.

*Tradução do russo: Marie J. Hall*

"first of all, pronouncing the words, 'Zaira, you are crying,' or 'you will remain there, my daughter,' the actor hears himself for a long time and he hears himself at the moment when he touches you, and all his talent is not in feeling, as you might think, but in transmitting most subtly the external signs of feeling and thus deceiving you. The cries of his grief are distinctly revealed in his ears, his gestures of despair are imprinted in his memory and were preliminarily learned in front of a mirror. He knows completely precisely at which moment to take out his handkerchief and when his tears will flow. Expect them at a certain word, at a certain syllable, not sooner and not later. The trembling voice, the interrupted words, the muffled or drawn-out sounds, the shuddering body, buckling knees, the swooning, the impetuous outbursts - all of this is the purest imitation, a lesson learned by heart in advance, a passionate grimace, a splendid 'aping'" (D. Diderot, 1936, pp. 576-577 *apud* Vigotski, 1932/1999, p. 239)

"A gladiator of ancient times is like a great actor, and a great actor is like an ancient gladiator; they do not die as people die in bed. They must portray before us a different death so as to please us, and the viewer feels that the bare, unadorned truth of movement would be shallow and contrary to the poetry of the whole" (*ibid.*, p. 581 *apud* Vigotski, 1932/1999, p. 239).

"But I want very much to tell you, as an example, how an actor and his wife, hating each other, played a scene of tender and passionate lovers in the theater. Never have two actors seemed so strong in their roles, never have they aroused such long applause from the orchestra and the loges. We have interrupted this scene dozens of times with applause and shouts of delight. This is in scene three, act four of Molière's *Le Dépit Amoureux*" (*ibid.*, p. 586). sees the best evidence of his being correct (*ibid.*, pp. 586 *apud* Vigotski, 1932/1999, p. 240).

DIDEROT, D. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Editora Escala, 2006.

*Tradução do francês: Antonio Geraldo da Silva*

"(...) é que antes de dizer: Zaíra, tu choras! Ou Tu ainda vais compreender, minha filha; o ator se escutou a si mesmo durante muito tempo; é que ele se escuta no momento em que te perturba e que todo seu talento consiste não em sentir, como poderias supor, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que tu te enganas a respeito. Os gritos de sua dor são notados em seu ouvido. Os gestos de seu desespero são decorados e foram ensaiados diante do espelho. Ele sabe o momento exato em que vai tirar seu lenço e em que as lágrimas devem rolar; espera-as a essa palavra, a essa sílaba, nem mais cedo nem mais tarde. Esse tremor da voz, essas palavras suspensas, esses sons sufocados ou arrastados, esse frêmito dos membros, essa vacilação dos joelhos, esses furores, pura imitação, lição recordada de antemão, trejeito patético, macaquice sublime (...)" (p. 26-27)

"O gladiador antigo, como um grande comediante, e um grande comediante, assim como o gladiador antigo, não morrem como se morre na cama, mas são obrigados a nos representar uma outra morte para nos agradar e o espectador delicado sentiria que a verdade nua, a ação despida de qualquer afetação seria mesquinha e contrastaria com a poesia do resto." (p. 31)

"Mas sinto vontade de te esboçar uma cena entre um comediante e sua mulher, que se detestavam; cena de amantes ternos e apaixonados; cena interpretada publicamente no palco, tal como vou apresentá-la a ti e talvez um pouco melhor; cena em que dois atores pareceram mais do que nunca estarem em seus papéis; cena em que arrancaram os aplausos contínuos da platéia e dos camarotes; cena que nossas palmas e nossos gritos de admiração interromperam dez vezes. É a terceira do quarto ato do *Despeito Amoroso* de Molière (...)" (p.35)

## ANEXO 2

### REFERÊNCIAS DE VIGOTSKI SOBRE O TEMA DA “EXPERIÊNCIA”/“VIVÊNCIA” [PEREJIVANIE]

---

Por limite de espaço, dentro da diagramação adotada, essas referências não foram compiladas na íntegra na nota de rodapé em que foram mencionadas as obras a que correspondem – ver a segunda nota da página 8.

VIGOTSKI, L. S. (1933-34/2006) La crisis de los siete años. **Obras escogidas**. Tomo IV. Madrid: Visor y A. Machado Libros.

↳ Aqui Vigotski trata de “perejivanie” como unidade da consciência e como unidade “personalidade-meio”, entre outros aspectos. A opção de tradução do russo ao espanhol foi por “vivência”.

VIGOTSKI, L. S. (1935/1994) The problem of the environment. In: \_\_\_\_\_. **The Vygotsky reader**. Edited by Rene van der Veer and Jaan Valsiner. Oxford; Cambridge: Blackwell.

↳ Aqui Vigotski trata de “perejivanie” como unidade “cognição e afeto” e como critério para compreender como as influências do meio se relacionam com o desenvolvimento, entre outros aspectos. A opção de tradução do russo ao inglês foi por “emotional experience”.

No nosso “anexo 3” há uma breve revisão de um livro contemporâneo sobre Stanislavski na qual é citada uma diferenciação do seu conceito de “perejivanie” para com o de Strasberg. O assunto aparece apenas de passagem, não é aprofundado, mas talvez algumas pistas possam ser obtidas dali para buscas posteriores.

Achilles.

Umuarama, 14 de junho de 2009.

**ANEXO 3**  
**REVISÃO DE CATHERINE SCHULER AO LIVRO**  
**“STANISLAVSKY IN FOCUS” DE SHARON M. CARNICKE**  
**[CITA O TEMA “PEREJIVANIE” NESTE AUTOR]**

---

**Review: [Untitled]**

Reviewed Work(s):

*Stanislavsky in Focus* by Sharon M. Carnicke

Catherine Schuler

*Russian Review*, Vol. 59, No. 2. (Apr., 2000), pp. 290-291.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0036-0341%28200004%2959%3A2%3C290%3ASIF%3E2.0.CO%3B2-6>

*Russian Review* is currently published by The Editors and Board of Trustees of the Russian Review.



**Review: [Untitled]**

Reviewed Work(s):

*Stanislavsky in Focus* by Sharon M. Carnicke  
Catherine Schuler

*Russian Review*, Vol. 59, No. 2. (Apr., 2000), pp. 290-291.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0036-0341%28200004%2959%3A2%3C290%3ASIF%3E2.0.CO%3B2-6>

*Russian Review* is currently published by The Editors and Board of Trustees of the Russian Review.

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at [http://www.jstor.org/journals/russrev\\_pub.html](http://www.jstor.org/journals/russrev_pub.html).

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

---

The JSTOR Archive is a trusted digital repository providing for long-term preservation and access to leading academic journals and scholarly literature from around the world. The Archive is supported by libraries, scholarly societies, publishers, and foundations. It is an initiative of JSTOR, a not-for-profit organization with a mission to help the scholarly community take advantage of advances in technology. For more information regarding JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

stood in the shadows of the “great” writers of the age: Elena Gan, Nikolai Gnedich, and Vladimir Odoevsky, all writers primarily recognized for their other literary achievements (the society tales of Gan and Odoevsky, and Gnedich for his translations of foreign works into Russian).

The topics pursued are equally various, but all discussion stems more or less from a finite group of common concerns, which are almost by definition those addressed by all writers of the gothic and fantastic traditions. These are universal concerns, which find expression readily in the equivocal world of the gothic novel. These concerns include problems of parentage, procreation, and origins (Cynthia Ramsey, “Gothic Treatment of the Crisis of Engendering in Osoevskii’s *The Salamander*”); uncertainty and even “anxiety about the position of the self in the world” (p. 179), and in reality itself (Roger Cockrell, “Philosophical Tale or Gothic Horror Story? The Strange Case of V. F. Odoevskii’s *The Cosmorama*,” and Derek Offord, “Karamzin’s Gothic Tale, *The Island of Bornholm*”); and the determinism and supernatural forces that negate and deny man’s free will (Richard Peace, “From Pantheon to Pandemonium”).

One challenge, of course, to addressing and discussing the gothic and fantastic in Russian literature is in establishing that such works are in fact *generic* and not simply imitations in the gothic and fantastic style. Richard Peace describes a logical and even natural progression of one of the common concerns of the gothic when he traces nineteenth-century interest in the supernatural forces. Carolyn Jursa Ayers attempts to establish Elena Gan as a writer in the continuing tradition of Female Gothic, raising the important question of whether one can state that there is such a tradition in Russian literature. On the other hand, Derek Offord suggests that while Karamzin’s “Bornholm Island” is clearly riddled with stock gothic elements, this tale in fact fits into a Sentimental framework and is but “a development of a particular strand of Preromanticism” (p. 41).

One conspicuous detail regarding this collection, however, is the consistent reliance on Tsvetan Todorov’s work on the fantastic: five of the twelve essayists rely on Todorov’s theory to establish or prove the fantastic qualities of the work they are addressing; four of the five quote the same passage from Todorov, the fifth refers to it in a footnote. While Todorov’s contribution to the study of the fantastic is certainly significant, the frequency with which this one theory is applied would seem to suggest that there are only limited methodologies to approaching and interpreting the fantastic.

**Vicki J. Hendrickson Hodovance, University of Colorado, Boulder**

Carnicke, Sharon M. *Stanislavsky in Focus*. Russian Theatre Archive. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998. xiii + 235 pp. \$23.00 (paper). ISBN 90-5755-070-9.

Do actors pursue “objectives” or perform “tasks”? Is a dramatic text structured in “bits” or “beats”? Is theater an artistic or a commercial practice? Should Lee Strasberg be held criminally liable for corrupting Stanislavsky’s theory and practice? Sharon Carnicke’s attention to these and other provocative questions reveals that the preoccupation of Americans with Konstantin Stanislavsky and his notorious “System” for actors continues unabated. Carnicke’s *Stanislavsky in Focus* is the latest in a long line of exegetical texts devoted to the Master’s theory and practice.

Critical analysis of Stanislavsky and his work began shortly after the founding of the Moscow Art Theater in 1898; following the dissemination of the System in the West, “Stanislavsky studies” have become increasingly complex and vexed. Although Stanislavsky expounded at length on his theory and practice in a series of published texts, he apparently failed to explicate the System satisfactorily because the secondary literature and lore on the System and its corruption by American admirers is great and still growing. In her introduction, Carnicke proposes to “demythologize Stanislavsky” through careful analysis of three frequently misunderstood and misinterpreted aspects of his work: “the history and premises of the System”; “the transformation of the System into the Method”; and “Soviet conditioning of the System” (p. 6). Although Carnicke fails to demythologize Stanislavsky and her study tends to reinforce “great man” theories of history, there is much of interest in this articulate comparative investigation of Stanislavsky’s System and Strasberg’s Method.

The book is organized in three parts. Part 1, "Transmission," describes the Moscow Art Theater's New York tours; part 2, "Translation," considers the appropriation of the System by American admirers through classroom lore and Elizabeth Hapgood's translations of Stanislavsky's texts; part 3, "Transformation," interrogates issues of linguistic and cultural translation. Part 1 will interest readers new to Stanislavsky studies in English; the uniqueness of Carnicke's contribution to the field is, however, her discussion of linguistics in parts 2 and 3. Although skeptics might argue that by the simple act of theorizing acting, Stanislavsky mystified an otherwise uncomplicated activity, confusion escalated when monolingual members of the Group Theater appropriated terms and concepts associated with the System.

Mistranslations and misinterpretations occurred on both mundane and recondite points. Thus, for example, in Richard Boleslavskii's broken English, the System's "bits" (*kusoki*) became the Method's "beats." Hapgood's translation of *zadacha* as "objective" rather than "task" had serious practical consequences for American actor training. Mistranslation and cultural transformation of Stanislavsky's "lost term," *perezhivanie*, gave rise to profound conceptual antagonisms between Russian and American practitioners. Stanislavsky, Carnicke argues, understood *perezhivanie* as the ability of an actor to "experience" the role with dual consciousness of self and character, while Strasberg construed *perezhivanie* as "living through" the role. The translation of the System into the Method reveals the preference of Russians for behaviorism and Americans for Freudian psychology.

Carnicke's account of Stanislavsky's heritage from nineteenth-century theatrical theory and practice is less satisfying than her discussion of translation and transformation. Although the relationship she establishes between Tolstoy's writings on aesthetics and Stanislavsky's practice is surely significant, other critical influences are neglected. Indeed, readers might conclude on the basis of this book that Tolstoy and Stanislavsky invented performance theory in Russia. In fact, Stanislavsky joined a conversation already in progress. The first purely theoretical treatise on acting, P. D. Boborykin's thoroughly materialist manifesto, *Teatral'noe iskusstvo*, was published in 1873; the terms of the debate over *igra* and *perezhivanie* were established in the 1870s in response to neurasthenic actors like Polina Strepetova; and by the 1890s, professional journals regularly included articles on the theory and practice of acting and actor training. Surely Stanislavsky drew from this lore and literature as well.

**Catherine Schuler, University of Maryland**

Sandler, Stephanie, ed. *Rereading Russian Poetry*. New Haven and London: Yale University Press, 1999. xi + 365 pp. \$40.00. ISBN 0-300-007149-3.

This is the first book dedicated entirely to the reinterpretation of Russian poetry from Zhukovsky to Kibirov, and it should be warmly welcomed. It is edited by one of the most knowledgeable scholars, who possesses the talent for reading Pushkin and Sedakova with equal ease, as her very informative introduction and essay on Elena Shvarts confirms.

Each contribution is interesting in its own way. The collection contains a wide range of topics. Part 1 has the subtitle "Vocation of the Russian Poet"; part 2 reconsiders some less-known Silver Age poets (Annensky, Kuzmin, Gumilev, Merkureva, and Gertsyk); part 3 focuses on imagery, tropes, and genres. There is a fascinating discussion of homosexuality (Esenin, Kliuev, Ivlev) by Luc Beaudoin, and a balanced and convincing essay on Nina Iskrenko's poetry by Vitaly Chernetsky. While David Bethea deals mainly with Pushkin's first poem, Gerry Smith concentrates his attention on Brodsky's last poem.

This reviewer has a problem with Andrew Wachtel's contribution on the odic genre employed by contemporary Russian poets. By including such different poets as Sedakova, Parshchikov, Kibirov, and Kutik in one article, Professor Wachtel opens the sluice gates rather too far. He speaks of every poet as if for the first time, ignoring the considerable literature on each one of them; for example, there is no reference to a special issue of *Literaturnoe obozrenie* (1998, no. 1) which was dedicated to Kibirov; or to Olga Sedakova's interview, where she speaks about her own poetry, including the symbol of water