

STANISLAVSKI – CRIAÇÃO E REFLEXÃO CRÍTICA CRIATIVA

Luiz F.N. de Andrade

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Estado criador, estado típico do ator, trabalho sobre si.

“Em uma conversa com o correspondente da revista ‘Studia’, Stanislavski afirma, no dia 29 de Abril de 1922, que “começou o estudo da psicologia da atividade artística” ao descobrir, durante a décima quinta representação de uma obra que tinha grande êxito de público, que desempenhava seu papel pensando em temas alheios à peça.” (STANISLAVSKI, 1977. p. 17. No prefácio de G. Kristi.)

1 A Formulação do Problema.

Vamos tentar formular o problema assim como Stanislavski o coloca no capítulo que dá início a sua maturidade artística em ‘Minha Vida na Arte’¹: “A descoberta de verdades há muito conhecidas.”

Acreditamos que esse problema, quando compreendido em seus aspectos práticos e tangíveis, não se limita só ao ator que trabalha a partir da literatura dramática ou só ao ator vinculado a uma ou outra estética de determinado período social e histórico. A essência do problema formulado por Stanislavski permanece, mesmo depois de cem anos, como questão-chave para qualquer artista envolvido em qualquer obra de natureza performática.

O capítulo, de natureza crítica e reflexiva, se refere ao verão de 1906, onde depois de se apresentar com o Teatro de Arte de Moscou pela primeira vez no exterior, em uma bem sucedida excursão à Alemanha - principalmente com o espetáculo ‘Um Inimigo do Povo’ de Ibsen - Stanislavski toma alguns dias de férias e vai à Finlândia. Ali ele, todas as manhãs, sentado em uma rocha diante do mar, passa em revista a toda sua experiência artística anterior - já tinha 22 anos de profissão - e formula para si, aquela que seria a questão que o conduziria para todo o restante de sua vida artística.

Compreende que quando um ator está em cena, doando si mesmo à personificação de um papel teatral, este ator está como que envolvido num determinado estado psicofísico de consciência que tenderá para dois lados possíveis: ou tenderá a criar vida, verdade e sentimentos autênticos ou tenderá a se utilizar de truques e artifícios externos que apenas imitam e ilustram o papel para o espectador. O primeiro estado denominou-o como “estado criador”; o segundo como o “estado típico do ator”, um estado psicofísico que tem como peculiar característica o desdobramento, o

deslocamento ou a ruptura entre a esfera física e a esfera psíquica do ator. Nas palavras de Stanislavski:

Assim o estado de ânimo habitual do ator é o estado de uma pessoa no palco, obrigada a exteriorizar o que não sente em seu interior. É isto o que chamamos de desdobramento (a palavra utilizada na versão castelhana do texto é ‘deslocamento’ ou ‘ruptura’) do ator, quando a alma vive com seus estímulos cotidianos diários, e corriqueiros, com suas preocupações com a família, o pão de cada dia, as pequenas ofensas, os sucessos e insucessos, enquanto o corpo se vê forçado a expressar arroubos mais elevados dos sentimentos e paixões heróicas da vida espiritual supra-consciente. (STANISLAVSKI, 1989. p. 411).

A ruptura existe no teatro do dia a dia, mas o profissionalismo da cena, diz ele, cria as mais diversas maneiras de amortecer esta falta de integridade através de toda uma variedade de signos, ações estereotipadas, poses, entonações características, técnicas representativas e incrustações comportamentais típicas do ator.

Todos esses signos ou clichês de sentimentos inexistentes servem para que?

No caso do teatro da época de Stanislavski, teatro centrado no texto dramático, os clichês da cena serviam para tornar um espetáculo **legível** para o espectador. O trabalho do ator cindido em sua plenitude torna-se aquele de ser um meio de legibilidade entre a obra literária e o público que o assiste: a sua voz como aquela de um alto-falante que reproduz palavras, o seu corpo como um instrumento ilustrativo de uma intenção ou idéia. O típico ator da época se acomodava e *dormia* em cena, amparado pela competência do texto dramático. É a descoberta que Stanislavski faz sobre si próprio e que serve de inspiração ao início do seu *‘estudo da psicologia da atividade artística’*, publicado em livro, anos depois, como: “O Trabalho do Ator sobre si mesmo”.

Seguimos um pouco mais com Stanislavski em ‘Minha Vida na Arte’:

Continuando as minhas observações posteriores sobre mim e os outros, compreendi (isto é, senti) que a criação é acima de tudo a **plena concentração de toda a natureza espiritual e física**². Abrange não só a visão e a audição, mas todos os cinco sentidos do homem. Abrange, ademais o corpo, o pensamento, a mente, a vontade, o sentimento, a memória e a imaginação. Toda a natureza espiritual e física, no processo criador, deve estar voltada para o que ocorre ou pode ocorrer

na alma do personagem que está sendo representado.
(STANISLAVSKI, 1989. p. 414).

... que está sendo representado aqui e agora, sempre pela primeira e única vez, conluo eu.

A formulação deste problema conduz Stanislavski pelo resto de sua vida, levando-o a uma série de tentativas e procedimentos experimentais, às vezes, aparentemente muito contraditórios entre si. Numa primeira aproximação a essa questão, buscou o acesso ao estado criativo através do trabalho sobre as emoções, aquilo que foi chamado de memória emotiva. No último período de suas pesquisas, no trabalho sobre o Tartufo de Molière, por exemplo, aprofundou o chamado método das ações físicas.

Independente dos vários métodos psicotécnicos que tenha experimentado nesse “estudo”, sabe-se que até o fim de sua vida Stanislavski combateu com vigor esta degeneração do espetáculo promovida pelo ‘estado típico do ator’. Degeneração porque o espetáculo não acontece diante dos olhos da platéia, o espetáculo é um simulacro, uma ilustração - mal ou bem feita - que não permite vivência humana legítima e que falseia a simples realidade presencial e palpitante do organismo do ator em cena.

O espetáculo para Stanislavski era um momento único onde o texto deixava de ser texto e se regenerava em fluxo de vida autêntico. Diante dos olhos da platéia, não acontecia uma representação, mas a própria reconstituição poética da vida, momento a momento. A ‘pessoa’ do ator e a do espectador, suas ‘qualidades humanas mais íntimas e sutis’ deveriam ser despertadas para participarem do processo comunicativo. O depoimento de Toporkov – ator que trabalhou com Stanislavski - em seu ‘Stanislavski alle prove: gli ultimi anni’, nos confirma integralmente esta perspectiva. (TOPORKOV,1993.)

Podemos ler no livro de Toporkov algumas direções bastante pertinentes, não só para o teatro de texto dramático. Stanislavski diz que o ator criador não interpreta, não representa, não finge, mas age verdadeiramente, autenticamente, acreditando naquilo que faz. A crença e a confiança nas próprias ações são a garantia de que o ator está com seu estado emocional **livre e fluente**, característica essencial do estado criativo. Se o ator não acredita naquilo que faz, como quer comunicar e ser convincente em relação ao público?

Nos últimos experimentos com a peça de Tartufo de Molière, por exemplo, cada ator deveria, para cada cena da peça, criar uma partitura **contínua** de ações (psico)físicas, lógica e conseqüentemente elaboradas a partir do confronto entre as condições dadas pelo texto e a sua própria natureza individual concreta e imediata: seus nervos, seu instinto, seu corpo, sua capacidade de tocar, de olhar, de escutar, de cheirar, de se movimentar, e também sua capacidade de pensar e imaginar intencionalmente.

Lendo Toporkov é de se notar como Stanislavski conquistou uma compreensão intuitiva e prática do funcionamento da psicologia humana e a utilizou em favor do despertar da natureza criativa do ator. Ainda que as condições externas da humanidade de sua época sejam muito diferentes daquelas encontradas no nosso meio, as condições internas de tal psicologia sempre serão as mesmas.

2 Reflexão Crítica Criativa.

As inovações experimentais de Stanislavski, em busca de uma técnica criativa para o ator, estavam como que semeando aquilo que viria com o tempo, isto é, a independência criativa do ator que vai, no decorrer do século, tornando-se cada vez mais autônomo em relação à tradição teatral literária. Toda a obra de Stanislavski já apontava para esta clara direção: o elemento essencial do teatro é a *qualidade* da presença do ator em cena. Em torno dessa **plena concentração de toda a natureza espiritual e física**, ergue-se a cena e seu conteúdo poético e estético.

Quais são as ‘características típicas do ator’ de nossa época? O que o impediria de se conectar com o ‘estado criador’. Quais são suas típicas incrustações comportamentais? E se ficamos perdidos diante da miríade de tendências e contextos da nossa multifacetada pós-modernidade, mesmo assim, a pergunta ainda se mantém de pé. Onde e como *você*, ator indivíduo, se acomoda e *dorme* no momento da criação e no momento da execução de sua ‘performance artística’?

3 Referências Bibliográficas.

RUFFINI, Franco. ‘**Stanislavskij. Dal lavoro dell’attore al lavoro su di se.**’-

Roma-Bari:Laterza, 2005.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na Arte.** Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. **‘Mi Vida en el Arte.’** Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1981.

_____ **‘El trabajo del actor sobre sí mismo – en el proceso creador.’** Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

TOPORKOV, V. **‘Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni.’** Milano: Ubu libri, 1991.

¹ Há duas versões escritas por Stanislavski do mesmo livro: a primeira foi publicada em inglês como “My Life in Art” em 1924, e a segunda, revisada e complementada pelo autor, publicada em russo dois anos depois. A tradução publicada em português vem dessa segunda versão.

² Grifado por Stanislavski.