



ALMEIDA, M. V. F. Teoria da Imitação: C. Stanislavski e M. Chekhov. Rio de Janeiro: UNIRIO. UNIRIO; Doutorando; Nara Waldemar Keiserman. CNPq; Doutorado.

RESUMO

A pesquisa busca identificar como se desenvolve uma “teoria da imitação” na técnica de atuação de Michael Chekhov a partir de um peculiar desdobramento do Sistema Stanislavski sobre o trabalho com a imaginação. Para Stanislavski, o desenvolvimento de métodos e treinamento da imaginação, fazem parte da compreensão do caminho externo e interno do trabalho do ator na criação da ação do personagem. O ator não imita uma imagem criada previamente, mas usa a imaginação para se colocar no estado criativo, gerador de uma ação. Para M. Chekhov, o ator deve primeiramente imaginar o personagem, sua forma física, sua voz, seu peculiar jeito de andar etc, e depois imitá-la fisicamente. No entanto, para Chekhov, a imitação não se limita só ao comportamento externo da imagem, mas busca penetrar a essência interior, ou seja, o que ela porta como conteúdo. Finalmente, essa teoria de Chekhov corresponde a conceituação de Platão, para quem, toda imitação é criação, enquanto que a de Stanislavski é aristotélica.

PALAVRAS-CHAVE: Stanislavski: Chekhov: atuação: imitação: imaginação.

ABSTRACT

The research aims at identifying how to develop a "theory of imitation" in the art of acting by Michael Chekhov from a specific deployment of the Stanislavski System on working with the imagination. For Stanislavski, the development of methods and training of the imagination are part of understanding the external and internal way of the actor's work in creating the character's action. The actor does not imitate a previously created image, but uses his imagination to put himself in the creative state, generating an action. According to M. Chekhov, the actor must first imagine the character, his physical characteristics, his voice, his peculiar way of walking etc., and then imitate it physically. However, for Chekhov, imitation is not only limited to the external behavior of the image, but seek to penetrate the inner essence, that is, what it carries as content. Finally, this theory corresponds to Chekhov's conception of Plato, for whom all creation is imitation, while Stanislavski is Aristotelian.

PALAVRAS-CHAVE: Stanislavski:Chekhov:playing:imitation:imagination

Teoria da Imitação: C. Stanislavski e M. Chekhov

Durante uma aula no primeiro estúdio de Stanislavski, o professor pede a Michael Chekhov que faça um exercício de memória emotiva usando uma situação verdadeira de sua vida. Chekhov, então, recria os sentimentos de tristeza que teve durante o enterro de seu pai. Stanislavski que assistia a aula ficou comovido com a verdade dos sentimentos que Chekhov rememorou, e abraçou Chekhov, pensando que esta era mais uma prova do poder da memória afetiva real para o ator. Entretanto, Stanislavski descobriu que, na verdade, o pai de Chekhov ainda estava vivo, embora muito doente.

Portanto o desempenho de Chekhov não foi uma memória emotiva, mas uma antecipação febril do evento. Repreendido, mais uma vez, Chekhov foi retirado da classe devido "a uma imaginação superaquecida".

Nessa pequena história, - afora o fato de que o, então, aluno Michael Chekhov estava testando seu talento frente a seu mestre Stanislavski, - podemos perceber a semente do que viria a se tornar uma das diferenças entre o método de Stanislavski e Michael Chekhov: a divergência sobre o ponto de partida na construção do personagem. Para Stanislavski, o ator deve "partir de si próprio", das suas próprias memórias e vivências, enquanto que para M. Chekhov, ao contrário, o ator deve "partir da imaginação", da sua capacidade criativa. São duas formas diferentes de abordagem do trabalho do ator - não se pretende aqui determinar qual é a melhor, mas tentar apontar que sentido essas duas abordagens propõe na relação entre ator e personagem.

A posição de Stanislavski: "nada de Hamlet, existe só você!"

Um dos motivos para Stanislavski desenvolver o processo da análise-ação, ou análise-ativa ou análise por ações físicas, foi a percepção de que no "ensaio de mesa" o ator assumia uma atitude passiva frente ao personagem que o dramaturgo criou e frente a concepção do diretor. O processo da análise-ação, ao contrário, partia do trabalho do ator sobre si mesmo e postergava para um segundo momento o trabalho com o texto dramático e a concepção da direção – de início o ator não decora o seu papel. Para um ator que começava a ensaiar o papel do príncipe dinamarquês, por exemplo, Stanislavski gritou com paixão: "nada de Hamlet, existe só você!". Isso não quer dizer que o ator deva esquecer totalmente o personagem, mas também não deve criar uma "cópia escrava do personagem produzido pela imaginação do dramaturgo." Stanislavski trata desse assunto num pequeno bilhete escrito para Nemirovich-Dantencho, que na época, dirigia uma adaptação de um romance de Dostoiévski, "Aldeia de Stiepanchikov e seus habitantes" onde Stanislavski interpretava o papel Rostanev:

De mim e Rostanev de Dostoiévski não pode nascer o próprio Rostanev, mas o nosso filho comum que em muitos aspectos lembrará tanto a mãe quanto o pai. Mas Nemirovich exige, bem como todos os escritores, que o pai ou mãe deem à luz o segundo pai ou a segunda mãe, idênticos. Mas para que gera-los, se eles já existem? Eu só posso criar Rostánev-Stanislavski ou, na pior das hipóteses, Stanislavski-Rostanev. Mas um Rostanev sozinho vamos deixar para ser criado por críticos literários. Ele será tão morto, como seus artigos. Talvez não seja exatamente aquilo, mas será vivo e isso é melhor do que exatamente aquilo, mas morto. (ZINGUERMAN, 2011)

Na relação entre ator e personagem, Stanislavski assume uma posição intermediária, conciliatória. O ator em cena não é totalmente o personagem-ficcional nem totalmente Stanislavski-real. É uma mistura das duas coisas, é uma espécie de acordo, de equilíbrio, de uma posição intermediária. Para o crítico Bóris Zinguerman era, justamente esse caráter duplo do personagem, Rostanev-Stanislavski que intrigava e desconcertava artistas como, Dantchenko, Meyerhold ou Michael Chekhov:

O genial ator Michael Chekhov (...) via, na obra de Stanislavski, um problema que, segundo suas próprias palavras, nunca conseguiu resolver. O problema que durante toda a vida desconcertou Michael Chekhov era que Stanislavski possuía um imaginação de enorme força, mas em nenhuma hipótese queria afastar-se da verdade da vida'. Não dava preferência nem à verdade nem a imaginação, "tanto sua imaginação quanto a sua fidelidade à verdade da vida sempre foram um critério para ele". Para o próprio Stanislavski não havia problema nisso. Na sua concepção, a imaginação criadora e a fidelidade à verdade não se contrapunham uma à outra. Essa contradição (...)dava para as peças mais precisas de (Stanislavski) uma plenitude de percepção do mundo e uma polissemia disseminada em todo o conjunto, tão típicas da arte clássica. (ZINGUERMAN, 2011)

Esse mesmo tipo de contradição, de conflito entre o real e o imaginário já havia sido polarizado, na Grécia Antiga, no idealismo filosófico de Platão por um lado, e o realismo filosófico de Aristóteles, por outro. Para os gregos antigos esses eram realmente dois pensamentos contraditórios, no entanto, durante a renascença italiana esses dois pensamentos, surpreendentemente encontraram um equilíbrio. Na renascença, salienta o teórico Umberto Eco, o dualismo maniqueísta da antiguidade clássica alcança um equilíbrio harmônico:

No século XV, (...) a beleza foi concebida segundo uma dupla orientação que para nós, modernos, parece contraditória, mas que para os homens da época era, ao contrário, coerente. A beleza é, de fato, entendida seja como imitação da natureza segundo regras cientificamente estabelecidas, seja como contemplação de um grau de perfeição sobrenatural, não perceptível com a visão, porque não completamente realizado no mundo sublunar.(...) O artista é, portanto, ao mesmo tempo – e sem que isso pareça contraditório – criador de novidade e imitador da natureza. Como afirma com clareza Leonardo da Vinci, a imitação é, de um lado, estudo e inventiva que permanece fiel à natureza porque recria a integração de cada figura com o elemento natural e, de outro, atividade que também exige inovação técnica e não apenas passiva repetição das formas. (ECO, 2004)

O crítico russo Zinguerman aponta essa mesma qualidade dialética da obra renascentista na obra de Stanislavski, que "não só não via nenhum conflito, como também não enxergava nenhuma fresta entre o senso de verdade e o senso de palco, entre a fidelidade à natureza e a fidelidade à condição cênica. Suas ideias acerca da verdade e da beleza estavam entrelaçadas". (ZINGUERMAN, 2011) Stanislavski alcança esse equilíbrio aproximando o personagem do ator, diminuindo a distância entre os dois pares, preenchendo o personagem com os sentimentos do ator. Portanto, o sentido do processo de trabalho de Stanislavski é em direção ao real, criar a partir do real.

A posição de M. Chekhov: "Hamlet era apenas um cara como eu!"

Para Michael Chekhov, dono de uma "imaginação superaquecida" o ponto de partida era outro. Seguidor da antroposofia de Rudolf Steiner, Chekhov entendia que "a criação não se inspira naquilo que é,

mas no que pode ser; não no real, mas no possível.” Chekhov construiu o seu sistema de interpretação que “seria mais simples e mais conveniente” para o ator. Acreditava que o ator era incapaz de “partir de si mesmo”, e que era mais simples construir uma imagem do personagem teatral na sua imaginação e depois recriá-la no palco. Numa carta a V. A. Podgórni Michael Chekhov compara o seu trabalho com o de Stanislavski:

K.S. tem, ao que parece, momentos quando o ator é coagido (...), a exprimir dele sentimentos pessoais. Isso é difícil, doloroso, feio e superficial. Por exemplo: a nossa contemplação de uma imagem e a sua subsequente imitação – no sistema de Stanislavski corresponde à observação das circunstâncias dadas, mas no lugar de uma imagem coloca-se o próprio observador (uso do se), cuja tarefa consiste em responder à pergunta: “como meu personagem (e nesse dado momento ‘eu’) teria agido nestas determinadas circunstâncias?” Esse ponto modifica toda a psicologia do ator e, como me parece, involuntariamente força-o a remexer em sua própria almazinha bastante pobre. A alma de qualquer homem é pobre, em comparação com aquelas imagens às vezes enviadas pelo universo de imagens fantásticas. Não quero dizer nada humilhante a respeito da alma humana em geral. Só estou comparando. (CHEKHOV, 1986)

Chekhov salienta que quando o ator parte de si mesmo na construção do personagem, ele corre o risco de reduzir todos os personagens do teatro universal à expressões do espírito pequeno-burguês, classe média da maioria dos atores (almazinha bastante pobre), e nunca chegar a um ideal de humanidade, representado pelos personagens criados pelos grandes dramaturgos. E solicitava que os atores não se limitassem a sua própria personalidade mas que ampliassem sua visão de mundo. Chekhov relata que ouviu certa vez um comentário de um ator que ensaiava o papel de Hamlet:

Ouvi certa vez um ator eminente dizer: ‘O Hamlet era apenas um cara como eu!’ Num instante ele traía aquela preguiça interior que o impedira de penetrar mais profundamente na personalidade de Hamlet e aquela ausência de interesse por tudo o que estivesse além dos limites de sua própria psicologia. (...) O pensamento frio, analítico, materialista tende a sufocar o impulso da imaginação. (...)Pense nesse centro imaginário como uma fonte de atividade e poder internos de seu corpo. (...) O Centro imaginário também lhe dará a sensação de que todo o seu corpo esta se aproximando, por assim dizer, do tipo “ideal” de corpo humano. (CHEKHOV, 2010)

Para M. Chekhov, era mais seguro para o ator partir da imaginação, da idealização, para ir encarnando essa imagem no plano físico, do que fazer o movimento contrário e acabar preso na dificuldade de elevar os próprios sentimentos ao dos personagens trágicos, ou rebaixá-los até os dos cômicos ou finalmente permanecer na mesmice dos sentimentos medianos dos personagens da classe-média, ou a pior de todas as opções, ficar condenado a interpretar apenas a si mesmo.

Ao trazer o personagem para si, Stanislavski produz uma proximidade entre ator e personagem, ou diminuição do espaço entre um e outro, já M. Chekhov ao propor que o ator crie uma imagem do personagem o

distancia do ator, produzindo portanto um espaço maior entre os dois. Esse é o sentido divergente entre os dois pensadores que vai ser retomado por Vassiliev.

A posição de Anatoly Vassiliev: síntese do sistema Stanislavski e de Chekhov

Vassiliev diz que a escolha do objeto de estudo de Stanislavski recaiu sobre o homem e sua psique, sobre o ator, o que o levou a estudar o homem separado do universo. Isto é o que conhecemos, de um modo geral, como realismo psicológico. O “eu” humano se funde ao “eu” artístico. Chekhov é o artista que observa o risco desse tipo de pesquisa se estagnar num beco sem saída e propõe um afastamento. O ator deve usar a imaginação e se colocar a frente, ou atrás do objeto. Não sou eu, mas é minha imaginação, ou digamos um “eu imaginário” que se funde ao “eu artístico”. Esse espaço preenchido pelo imaginário do ator, observa Anatoly Vassiliev, leva ao chamado realismo fantástico:

Quando o personagem é separado do ator, é o próprio homem enquanto tal que desaparece, o seu “eu” fenece para que surja o personagem, o seu corpo fica como que “transparente” e vejo unicamente o personagem, essa é uma perspectiva metafísica da vida. Ao contrário, quanto o ator trilha o caminho da aproximação do personagem, o seu “eu” cresce, se evidencia e o personagem tende a ficar invisível, essa é uma perspectiva física da vida. (VASSILIEV, 1993)

Para Vassiliev esses são dois caminhos que ele definiu como duas estruturas: uma psicológica (aristotélica) e a outra lúdica (Platônica).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEKHOV, Michael. Carta à V. A. Podgorni, in: *Herança Literária*. Moscou: Ikststvo, 1986.

_____. *Para o Ator*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

VASSILIEV, Anatolij. Lo Schiavo di Menone, in: *A Un Único Lettore*. Roma: Bulzoni Editore, 1993.

ZINGUERMAN, Boris. As inestimáveis Lições de Stanislavski, in: *Teatro Russo, Literatura e Espetáculo*. Orgs.: CAVALIERE, Arlete, VÁSSINA, ELENA. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.