

STANISLAVSKI – PRECURSOR DA EXPLORAÇÃO DA “INTERIORIDADE” NO TRABALHO DO ATOR.

Luciana Cesconetto F. da Silva

Université de la Sorbonne Nouvelle

Ator, interioridade, psicologia existencialista.

Este trabalho consiste em uma parte dos resultados da pesquisa que venho empreendendo em nível de doutorado. O estudo que aqui apresento vem mostrar que a noção de “interioridade oculta” presente nas pedagogias para o trabalho do ator tem como precursoras as propostas de Constantin Stanislavski e também evidencia que esta noção é resultado de um conhecimento metafísico.

Ao analisarmos a **primeira fase** do trabalho de Stanislavski voltado para a formação do ator verificamos que é constante o recurso à interioridade oculta do ator no processo de descrição e de explicação de seu trabalho. Sabemos que esta fase se caracteriza pela importância dada à análise dita “psicológica” do personagem, ao estudo reflexivo do texto, das circunstâncias dadas e aos sentimentos dos personagens antes mesmo de o ator fazer uma abordagem psicofísica. O ator reencontra reflexivamente os objetivos, a linha de ação, o subtexto, a memória emotiva. Somente depois deste trabalho dito “de mesa” é que o ator iria experimentar as formas de andar, as posturas, os figurinos do personagem. A noção de interioridade oculta, ou seja, o fundamento metafísico pode ser identificado em seus postulados a partir deste momento: segundo Stanislavski, é explorando essas possibilidades que o ator poderia deixar sua intuição - o que o autor expõe como sinônimo de “subconsciente” - escolher o que melhor convém ao personagem. O diretor russo entendia que a natureza criativa seria inconsciente¹. Segundo Autant-Mathieu ele não tem uma terminologia bem definida para abordar esse assunto: utiliza aleatoriamente os termos: inconsciente, subconsciente, supraconsciente e superconsciente. Ele explica que as vias que levam ao “supraconsciente criador” são diversas e trabalha no sentido de encontrar as vias possíveis para atingi-lo. Stanislavski se preocupa em entender os mecanismos da inspiração para tentar controlá-la ou facilitá-la. Seu desafio enquanto ator e diretor-pedagogo não é o de criar a inspiração em si, mas o terreno favorável para que a inspiração “desça na alma do ator” à vontade e frequentemente (STANISLAVSKI, 1980: 374). Ele afirma que a inspiração repousa sobre os labirintos secretos do supraconsciente e o artista precisa de métodos e técnicas de criação para alcançá-la (STANISLAVSKI, 1980 : 493).

¹ Informação obtida na aula da disciplina “De la formation de l’acteur: école française, école russe” [Sobre a formação do ator: escola francesa, escola russa] ministrada pela Prof. Dra. Marie-Christine Autant-Mathieu, em 26 de abril de 2007, na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III.

De acordo com os escritos em *A criação de um papel*, Stanislavski organiza o trabalho do ator em três grandes etapas: o **período de estudos**; o **período de experiência emocional** e o **período da encarnação física**. No **período de estudos**, quando trata do processo de análise da peça, é que fica mais evidente a noção metafísica de subconsciente como fundamento teórico de sua prática. Stanislavski entende que o subconsciente constitui nove décimos da vida de uma pessoa, que é através do “sentimento” que o ator atinge o subconsciente, e que a atividade artística implica atingir o subconsciente. Para Stanislavski, à medida que se analisa uma peça, se analisa um personagem, e, nesse processo, também ocorre uma auto-análise (do ator): ao buscar imagens análogas às do personagem se atinge o inconsciente do ator, o Eu verdadeiro e profundo. Só assim o ator alcança o que ele chama de criatividade inconsciente.

O autor chama de “partitura do papel” o conjunto de objetivos maiores, menores, unidades, cenas e atos. A partitura impele o ator para a ação física e deve ter o poder de atrair o ator para a criação. A vontade e as emoções do ator dependem de o objetivo lhe ser estimulante, daí a necessidade de ele encontrar esses objetivos que devem ser “inconscientes”. O trabalho do ator, ao fim das contas, está sendo calcado sobre o “inconsciente”: algo desconhecido, oculto, que não se tem acesso.

De acordo com o processo proposto, a preocupação seguinte do ator deve ser: achar objetivos que movam constantemente os seus sentimentos, e assim dêem vida à sua partitura física. Propõe: “Vamos agora acrescentar profundidade à partitura do papel (...), levando-o ao longo do que se poderia chamar de sua corrente submarina, mais perto da fonte de sua vida interior, sua própria natureza de ator, mais perto daquele centro misterioso e íntimo que é o ‘EU’ num papel” (STANISLAVSKI, 1987: 77). Vemos que Stanislavski entende que uma pessoa tem um centro misterioso e íntimo que seria o “EU” profundo. Identifico que o que Stanislavski chama de interior aqui, mais uma vez, é a vida de emoções. Ele assinala que a escolha deste tom do personagem deve ocorrer em função da proximidade do coração do ator. Este deve escolher para o personagem a emoção que é análoga à sua própria experiência de vida. Através do estudo dessas « profundezas » do personagem, o ator alcança as suas próprias “profundezas”, ou seja, o seu misterioso “EU” (STANISLAVSKI, 1987: 90).

Estamos verificando que a racionalidade que Stanislavski dispõe para abordar essas questões é uma racionalidade metafísica: uma verdade que resulta de uma crença profana. É preciso acreditar que existe um “Eu” profundo que armazena as emoções, as imagens, as lembranças, os desejos. Pelo que está aqui colocado por Stanislavski é possível entender que o ator prepara o caminho, trabalha para que, no fim das contas, a inspiração trabalhe em seu lugar:

há uma força inexplicável que toma conta do ator e seu trabalho consiste em viabilizar a liberação desta força.

Como vimos anteriormente, a criatividade, na concepção de Stanislavski, é inconsciente e o importante é encontrar formas de chegar neste EU profundo. Então todo o trabalho técnico vocal e corporal esta a serviço desta transmissão de algo que se esconde nas profundezas de uma pessoa e que é inato.

Com o passar dos anos, esta forma de trabalhar que acabamos de ver não funcionou mais. Stanislavski percebeu que isso produzia uma espécie de paralisia no ator: seu impulso criativo se encontrava bloqueado (BENEDETTI, 2007: 7). Deu-se início uma segunda etapa do trabalho de Stanislavski e que caracteriza-se pelo estudo das ações físicas. Datam de 1914 as bases deste estudo (BENEDETTI, 2007: 5) que está registrado na segunda parte de *A criação de um papel*. Stanislavski trata do que chama de criação da vida física de um papel. Propõe a improvisação sobre uma cena: representar a partir de **objetivos físicos simples**. Neste processo chegam ao **objetivo psicológico simples**. Repetem as ações a fim de acreditar nelas: é assim, segundo o autor, que surge a crença dos atores na realidade se seus atos físicos. Esta fase inclui ainda a Análise do papel o que Stanislavski chama muitas vezes de análise da “alma do papel”. Reencontramos a noção verificada na primeira fase, quando afirmava a necessidade de encontrar este EU profundo, onde estão as emoções. Esta análise implica também encontrar ligações entre o papel e o ator, emoções e experiências em comum.

Uma das conseqüências negativas desta “interiorização do ator” foi detectada pelo próprio diretor russo: em determinados momentos de seu trabalho ele observou que os atores, depois de “encarnarem” um personagem melancólico, por exemplo, ficavam prisioneiros desta melancolia. Por isso mesmo ele desenvolveu um sistema de trabalho que implicasse primeiramente exercícios físicos. Tentou resolver o problema partindo das ações físicas, porém nunca abandonou a noção de interioridade do ator e do personagem.

Vimos ao longo deste texto que a técnica proposta por Stanislavski, seja ela proveniente da primeira fase de suas pesquisas, seja da segunda fase, implica a relação com a emoção, com o imaginário e uma compreensão da personalidade. Constatamos que todas estas questões se sustentam na noção metafísica de “inconsciente”: uma crença profana de que há algo obscuro que nos governa. De acordo com a investigação feita ficou claro que Stanislavski se fundamenta na noção de que uma pessoa tem um centro misterioso e íntimo que seria o EU profundo que a governa onde ficariam armazenados nossas emoções, desejos e anseios.

Stanislavski observa que há um momento em que o ator trabalha espontaneamente, absorto no personagem, sem distância entre ele e o personagem porque acreditando neste, sem posicionamento crítico. O que Stanislavski não conseguiu, e nem teria como conseguir, é explicar o fenômeno nestes termos, próprios da psicologia sartreana, visto que este conhecimento que ultrapassa a metafísica não havia sido construído ainda. Não podemos cobrar dele algo que não estava acessível ao seu tempo. O que podemos fazer é esclarecer o que ocorria naquele momento em outros termos, o que será feito na seqüência de minha pesquisa e apresentado posteriormente.

Bibliografia:

- BENEDETTI, Jean. Stanislavski et les studios. Alternatives Théâtrales n.87, p.4 - 8, 2007.
- BERTOLINO Pedro. **Sartre: ontologia e valores**. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1979.
- BERTOLINO Pedro et alli. **Cadernos de formação: A personalidade**. Florianópolis: Nuca Ed. Independentes, 1996.
- _____. **Cadernos de formação: As emoções**, Florianópolis: Nuca Ed. Independentes, 1998.
- _____. **Cadernos de formação: O imaginário**, Florianópolis: Nuca Ed. Independentes, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. **La transcendance de l'ego**, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.
- STANISLAVSKI , Constantin. **Ma vie dans l'art**. Lausanne: l'Age d'Homme, 1980.
- _____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____. **La formation de l'acteur**. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1979.
- _____. **La construction du personnage**. Paris: pygmalion/ Gérard Watelet, 1984.