

Imaginação e improvisação em Stanislavski

Sandro de Cássio Dutra

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO

Doutorando – Teorias e Técnicas do Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti

Grupo de estudos sobre o teatro cômico: UNIRIO/CNPq

Ator e Editor

Resumo: Mais do que qualquer outro teórico, Stanislavski tem exercido uma grande influência no pensamento e na prática teatral do ocidente no que concerne à atuação. Em seu ponto de vista, uma das principais tarefas do ator consiste em tornar explícitas as motivações da personagem que está representando e encontrar os meios pelos quais possa fazê-la se manifestar. Nessa tarefa criativa, a imaginação tem um papel crucial, já que, sem ela, segundo o teórico russo, não existe criação na arte. O exercício imaginativo representa o início do trabalho do ator, que, dispendo das circunstâncias para a improvisação, pode prosseguir, testando suas conjecturas em exercícios direcionados para a composição de seu papel. Procuramos aqui apresentar algumas reflexões sobre os conceitos de imaginação e improvisação.

Palavras-chave: Stanislavski, imaginação, improvisação, trabalho do ator.

No final do século XIX e nas primeiras décadas do XX, o ideário que orientava a produção cênica e, particularmente, a interpretação do ator, foi combatido por Stanislavski. O diretor russo classificava como intuitivos, mecânicos, exibicionistas, convencionalistas e frios os trabalhos de seus colegas de arte. Reconhecia que, em muitos desses trabalhos, os clichês eram a base da interpretação. Assim, procurou elaborar um “sistema” que não só eliminasse o uso dos clichês, mas que, ao expressar suas idéias, pudesse excitar o ator, permitir a participação deste na criação, estimulá-lo a perceber a vida física e espiritual do personagem, fazê-lo interpretar de modo natural e vivo, dentre outros objetivos.

Outra ideia que veiculava entre alguns diretores de teatro, contemporâneos de Stanislavski, era a noção de interpretação por meio da “inspiração”. Dessa concepção, o pesquisador russo reconhecia benefícios, mas não partilhava inteiramente do modo como era concebida, uma vez que não acreditava que a inspiração pudesse se manifestar em todos os momentos que o artista necessitasse, ou seja, ao seu bel prazer. E mais, o fato de ficar subordinado à inspiração significava abrir mão de métodos e técnicas para a criação cênica, contrapondo, desse modo, à possibilidade de se trabalhar profissionalmente o ator.

É importante lembrar que a principal fonte dos estudos de Stanislavski e de seu desenvolvimento teórico era derivada de sua própria prática criadora como ator, diretor e pedagogo. A cada nova ideia que surgia, o diretor russo testava-a, de imediato, na prática teatral, em seu laboratório, no Teatro de Arte de Moscou. Um dos objetivos que permeia seu sistema é o de dar respaldo ao ator “de modo que este possa criar a imagem correspondente a seu papel, revelando nela a vida do espírito humano, e personificá-la

naturalmente na cena segundo as normas da beleza e da arte” (STANISLAVSKI, 1980, p. 12). Para isso, o diretor russo pretendia dividir o sistema em duas partes: o trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho do ator sobre seu papel. Sua obra, no entanto, não foi finalizada. Contratempus à parte, Stanislavski passou a ser considerado um pioneiro na elaboração de um sistema pedagógico científico da criação cênica.

O método de Stanislavski, além de complexo, caracterizava-se pela constante reformulação impressa por seu próprio autor. Não é nenhuma surpresa constatar mudanças de posicionamento quanto a algumas propostas no transcorrer dos estudos desse autor. Num período inicial de suas pesquisas, ganharam evidência termos como “memória emotiva” e “psicotécnica”, por exemplo; num segundo momento, outros termos surgiram e passaram a receber maior atenção: “ações físicas”; “linha da vida”; “psicofísica”; dentre outros. Existem, inclusive, indicações de que o trabalho stanislavskiano possa ser dividido em dois momentos: antes e depois das ações físicas. De qualquer forma, é notável que o autor continue a utilizar as referências mais antigas, reelaborando e incorporando-as à sua teoria.

Há, no “sistema”, elementos que terão pertinência ao longo de todo seu desenvolvimento. Um deles é a imaginação, que Stanislavski destaca como “a vanguarda que guia o artista” (STANISLAVSKI, 1980, p. 100), esclarecendo que ela só vigora se estiver respaldada pela lógica e coerência que rege a natureza. O “mágico se” (a suposição de uma situação real que o ator deve imaginar como se a experimentasse) é um recurso sugerido para estimular a imaginação, enquanto que as “circunstâncias dadas” (elemento que fornece o material para que a suposição – o “se” – possa se desenvolver, tais como o tempo e o lugar da ação, a época, o figurino, a iluminação, etc.) são seu fundamento. A imaginação, assim, é algo inconstante e que necessita de um aparato teórico para se desenvolver.

Uma vez em estado ativo, a imaginação ganha mais uma outra função: a de reanimar e aperfeiçoar o que o ator já havia preparado e utilizado. Enquanto tal, essa imaginação é totalmente trabalhada e desenvolvida sobre os fatos; é aquela que nasce e é lapidada a partir de perguntas, tais como: quem? quando? onde? por que? para que? como? Caso contrário, não haveria imaginação, mas, sim, a mecanização. A importância de uma imaginação viva e participativa é necessária para Stanislavski, que, ao ator, sugere: “todos e cada um dos movimentos que realizais em cena, e cada palavra que dizeis, deve ser resultado direto da vida normal da imaginação” (STANISLAVSKI, 1980, p. 118).

Como o próprio diretor russo faz questão de ressaltar, “a criação do artista não consiste somente no trabalho interno da imaginação, senão também na representação externa de seus sonhos. Converte, pois, o sonho em realidade...” (STANISLAVSKI, 1980, p. 104). Stanislavski aponta para o fato de que a imaginação tem que ser posta em prática para ter validade e para que o trabalho do ator possa ter continuidade.

Diante de um exercício cênico, podem-se identificar então dois aspectos: o “teórico” e o “prático”. O primeiro envolveria o estudo das “circunstâncias dadas”, o “mágico se”, a imaginação, o objetivo central, dentre outros, enquanto o segundo volta-se para a atuação, que se desenvolve nas improvisações, quando se trata de ensaios.

Se o trabalho com a imaginação, com os sentimentos, com as circunstâncias dadas e outros elementos, é essencial para o trabalho do ator, o mesmo pode se ressaltar sobre a experimentação, a atuação, a prática. Stanislavski deixa claro que esta segunda fase pode servir de estímulo para a elaboração interior do ator, se colocada em primeiro plano:

Para que estar sentado, durante meses e meses, frente à mesa, tratando de exprimir desde o interior de si mesmo o sentimento adormecido? Para que obrigá-lo a começar a viver à margem da ação? Mais vale subir ao cenário e começar a atuar, isto é, a executar aquilo que no momento dado resulta mais acessível. Em decorrência da ação, por si mesmo e de um modo natural, em virtude do laço ou vínculo existente com o corpo, surgirá no interior aquilo que num momento dado é acessível ao sentimento. (STANISLAVSKI, 1977, p. 340)

A vida “física do corpo humano do papel”, segundo Stanislavski (1977, p. 214), é de natureza material e, sendo assim, é possível imprimi-la uma disciplina, exercitá-la e dar-lhe ordens, diferentemente da vida espiritual do papel, que se caracteriza pela inconstância e fluidez. Mas há outras razões mais substanciais. A vida física reflete na vida espiritual do personagem, proporcionando uma interpretação autêntica, racional e efetiva. A criação por meio do corpo do personagem pode se tornar uma espécie de gerador de energia para a criação em geral. Se convencionar-se que os sentimentos são a eletricidade e se esta é atirada ao ar, não possuirá nenhum aproveitamento, enquanto que se a mesma eletricidade for direcionada para o gerador, terá, assim, grande utilidade, e, analogamente, as emoções fixariam-se na ação física. Esta, concentrando em si o sentimento, consolida aquelas vivências instáveis e variáveis juntamente com as emoções criadoras do artista, que são efêmeras. Desse modo, a vida física e a vida espiritual se fundem. A ação exterior e a vida física, sob a influência da vivência interior, obtêm um sentido espiritual e, inversamente, este último adquire seu sentido em termos físicos e encarnação exterior.

É pertinente observar a total entrega do artista, no processo de improvisação, pois, como Stanislavski (1977, pp. 261-2) recomenda, o ator deve viver o papel tendo como referência seu próprio ser e não o do personagem. Deste, o artista necessita conhecer as circunstâncias que compõe a vida do papel, enquanto que ao ator cabe optar acerca de como irá atuar fisicamente, seguindo aquelas circunstâncias que são indicadas pelo autor, pelo diretor, pelo cenógrafo, pela imaginação do próprio ator, entre outros. Uma vez que as ações físicas estiverem bem delineadas, resta ao artista executá-las fisicamente, porque a

vivência e os sentimentos surgem por si mesmos. A improvisação funciona como um campo, no qual se pode experimentar o próprio ser do artista.

A imaginação e a improvisação, para Stanislavski, são, portanto, dois ingredientes eficazes para uma interpretação viva e natural. Se a primeira é uma fonte inesgotável de elaboração e reelaboração teórica das situações dos personagens, a segunda tem como objetivo dar frescor e suscitar espontaneidade na interpretação daquelas situações. A partir disso, é possível conjecturar que a imaginação e a improvisação são diretamente dependentes uma da outra. Quando Stanislavski (1977, p. 334), na figura do diretor Tórtsov, comenta como se sentia interpretando o papel de Jlestákov, de *O inspetor geral*, destaca que, ao buscar os estímulos para as ações do personagem, realizava um trabalho consigo mesmo, sem receber influência de ninguém, sem nenhuma pressão, e mais, que alcançara tal estágio de liberdade a ponto de renovar sua interpretação e de extrapolar as indicações do autor. No processo, seguia a própria natureza criadora, com a ajuda do subconsciente, da intuição, da experiência. Estes últimos elementos são resgatados e estruturados pela imaginação. Cabe à improvisação colocá-los em prática.

Tanto a imaginação quanto a improvisação, na acepção de Stanislavski, são elementos que devem ser estimulados, daí seu caráter inconstante; dependem de uma base e fundamentos teóricos, daí sua incompletude; devem estar em constante vigilância externa, daí sua vulnerabilidade. Ambos os termos são parte de um todo bem mais complexo. Se as “instruções” não forem seguidas nem a estrutura respeitada, certamente a imaginação e a improvisação não passarão de tentativas efêmeras, infrutíferas e sem vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, trad. Salomón Merener, Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

_____. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias, trad. Salomón Merener, Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.