

DIAS, Natacha. De um para outro: a memória nos sistemas de Stanislavski e Grotowski. São Paulo: Universidade de São Paulo; Mestrado; Prof^a. Dr^a. Maria Thais Lima Santos.

RESUMO

Discorre sobre a presença da memória nas práticas de Stanislavski e Grotowski, a partir de suas próprias abordagens, como elemento que tangencia aspectos técnicos, estéticos e éticos da construção de seus trabalhos, os quais elegeram o ator como eixo principal. Retoma, sinteticamente, algumas conhecidas terminologias por eles cunhadas que se referenciam direta e explicitamente ao conceito em questão, como “Memória das Emoções” e “Corpo-memória”. Indica ainda a complexidade e a dinamicidade que a noção de memória assume em seus trabalhos, adotando diversas facetas e tendo desdobramentos distintos conforme as fases de suas carreiras. Em seguida, busca pistas da presença da memória também em outros operadores e matérias criativas dessas práticas, como no trabalho sobre a Ação Física.

Palavras-chave: Stanislavski. Grotowski. Interpretação Teatral. Memória.

RESUMEN

Discurre sobre la presencia de la memoria en las prácticas de Stanislavski y Grotowski, a partir de sus propias abordagens, como elemento que roza aspectos técnicos, estéticos y éticos de la construcción de sus trabajos, los cuales eligen al actor como eje principal. Retoma, sintéticamente, algunas conocidas terminologías acuñadas por ellos las cuales hacen referencia directa e implícitamente al concepto en cuestión, como Memoria Emotiva y Memoria Corporal. Indica aún, la complejidad y el dinamismo que la noción de memoria asume en sus trabajos, adoptando diversas facetas y teniendo desdoblamiento distintos de acuerdo con las fases de sus carreras. Posteriormente, busca también pistas de la presencia de la memoria en otros operadores y materias creativas de esas prácticas, como en el trabajo sobre la Acción Física (al cual los dos se dedicaron).

Palabras clave: Stanislavski, Grotowski. Interpretación Teatral. Memoria.

Pensar a memória nos sistemas poéticos, criativos e pedagógicos de Stanislavski e de Grotowski é, ao mesmo tempo, uma perigosa e encantadora tarefa. Perigosa, porque facilmente pode levar pesquisador e leitores a uma percepção redutora dos dois sistemas, enquadrada sob uma “lógica de categorias” que, inevitavelmente, desconsideraria a complexidade e a dinamicidade que os caracteriza. Encantadora, porque se oferece como aspecto presente em diversos níveis dos seus trabalhos, ora como elemento operador dos procedimentos técnicos, ora como elemento operado pelas poéticas geradas, ora como matéria filosófica e artística capaz de relacionar os dois artistas-pedagogos entre si e, a partir disso, iluminar-nos um olhar atual sobre ambos.

Este artigo não tem, portanto, a pretensão de criar um inventário dos exercícios e ensinamentos desses mestres, tornando-os facilmente assimiláveis e aplicáveis ao nosso fazer artístico atual. Ao contrário disso, retoma essas práticas do passado a partir da mesma perspectiva com que Stanislavski e Grotowski — não obstante as diferenças entre si e as mudanças de enfoque que marcam suas trajetórias criativas — vislumbraram a memória no trabalho do ator, ou seja, como um recuo necessário a lançá-lo adiante, um impulso que abarca o passado na medida em que esse é parte do presente e, por isso, evidencia o tempo do agora.

Jerzy Grotowski nasceu em 1933, na Polônia. Em 1938, cinco anos depois, aos 75 anos, morreria Constantin Stanislavski, em sua terra natal, a Rússia. Na ocasião de seu desaparecimento, Stanislavski já se tornara um símbolo para os artistas do teatro russo e de todo o mundo ocidental; era então figura exemplar de um movimento de revolução da arte teatral, iniciado em fins do século XIX, que resultou em incontestáveis feitos, como a fundação do Teatro de Arte de Moscou (TAM), a criação dos primeiros Estúdios e Laboratórios de Pesquisa na área, a sistematização de novos procedimentos técnicos para o ator e o aparecimento de uma linhagem de importantes encenadores-pedagogos.

Contando com essa herança significativa, a escola russa de teatro é, ainda hoje, uma das mais respeitadas e sólidas referências para os artistas de teatro contemporâneos. Não obstante, é possível ouvir importantes artistas russos, formados por essa tradição teatral, afirmarem que o melhor discípulo de Stanislavski foi, de fato, o polonês Grotowski. Em palestra ocorrida no mês de outubro de 2010 no Departamento de Artes Cênicas da USP, o pedagogo russo Adolf Shapiro, por exemplo, destacou que não se pode perceber os estreitos vínculos entre os dois exclusivamente a partir de análise dos conteúdos ou formas reconhecíveis em suas obras, e sim por meio da observação de suas respectivas atitudes diante do próprio ofício.

De fato, Grotowski foi aluno do GITIS, principal instituto de formação teatral russo, no período. A experiência, segundo ele mesmo atestaria posteriormente, não se restringiu à imersão no programa curricular oferecido, mas significou uma oportunidade para que, juntamente com outros estudantes, desenvolvesse experiências práticas a partir de alguns termos, procedimentos e noções vindas de Stanislavski, principalmente sobre seu trabalho com Ações Físicas. Em texto que transcreve conferência dos anos 80, *Respuesta a Stanislavski*¹, Grotowski volta a dialogar com esse seu mestre que nunca conheceu diretamente, confrontando descobertas e perspectivas de ambos sobre aspectos essenciais do trabalho criativo do ator. Findo esse período de formação, vimos surgir, nos anos 50 e 60, um artista com soluções criativas muito distantes das do mestre russo, porém norteadas por questões artísticas tão próximas, que estabelecem, entre os dois, laços de uma filiação artística.

Quando lemos com atenção os escritos deixados por Stanislavski, percebemos que ele mesmo poderia supor que algo assim ocorreria. Totalmente

¹ GROTOWSKI, 1993, p. 24.

influenciado pelos artistas da geração anterior à sua, sobre os quais escreve algumas páginas em seu livro “*Minha Vida na Arte*”, ele diz o seguinte:

[...] a tradição é caprichosa, transforma-se, como se fosse o pássaro azul de Maeterlinck, converte-se em ofício, e só uma gotinha de seu conteúdo mais importante se conserva até um novo renascimento do teatro, que recolhe esta gotinha herdada do grande e belo, para agregar o seu, o novo. Tudo isso, por sua vez, também é transportado para as gerações seguintes, de novo se perde no caminho, com a exceção de uma pequena partícula, que vai parar no tesouro universal comum, que guarda o material da futura e grandiosa arte humana (STANISLAVSKI, 1981, p. 39).

Para muitos, a arte de Grotowski é o melhor exemplo de continuidade do trabalho de Stanislavski, não por ter imitado perfeitamente os modelos daquele, mas por compreendê-los em sua motivação essencial.

Fundado por Stanislavski em 1912, o Primeiro Estúdio reunia inicialmente cerca de quinze jovens membros do TAM, dedicados a uma investigação sobre alguns fundamentos do Sistema de Stanislavski, em formulação. Por muitos anos, no entanto, pouco foi o que se soube a respeito dessa prática do Estúdio, pois Stanislavski recusava-se a falar publicamente do assunto, tampouco permitia aos estudantes que o fizessem. Em 1921, finalmente, ele publicou, na revista *Teatralnaya Kultura*, um primeiro comentário técnico sobre seu Sistema, destacando três modelos de atuação e enaltecendo, entre eles, o que nomeou de “atuação da identificação emocional (ou da experiência)”. Diferente de um “ator de imagens”, o “ator da experiência” não usaria suas memórias particulares apenas algumas vezes, em ensaio, para a construção da personagem, mas incluiria sempre a memória em uma rede de operações práticas que lhe permitia criar constantemente em cena, ou seja, realizar cada parte de seu papel no palco como se aquilo lhe ocorresse pela primeira vez.

No já mencionado *Resposta a Stanislavski*, o polonês traduz uma parte de suas próprias investigações sobre a questão da memória, mencionando o conceito de “corpo-memória”:

Quando eu trabalhava com um ator, não refletia nem sobre o “se”, nem sobre as “circunstâncias dadas” [...] O ator apela para a própria vida, não procura no campo da “memória emotiva”, nem do “se”. Dirige-se ao corpo-memória, não à memória do corpo, mas justamente ao corpo-memória. E ao corpo-vida (GROTOWSKI, 1993, p. 24, tradução minha).

“Circunstâncias dadas” e “se” (conhecido como “se mágico”) são nomenclaturas dadas por Stanislavski para se referir a operações que se vinculam à construção do ator em relação à presença e importância do texto do autor. Refletem ainda uma orientação criativa associada a certa tradição do modelo dramático de teatro, já bastante contestado nos anos em que Grotowski desenvolveu suas pesquisas. Ainda assim, é possível notar que essas operações constituíam-se, para Stanislavski, como estratégias que deveriam fornecer autonomia ao ator, permitindo que se aproximasse das ideias da personagem sem anular, nesse processo de construção, a sua própria experiência. Assim, representantes de estéticas diversas, os dois artistas almejavam um estado de atuação vivo, dinâmico e não automatizado.

O conceito de corpo-memória, de Grotowski, reforça ainda uma compreensão de que a memória deveria ser mais do que as lembranças que compõem os momentos iniciais da construção do ator, mas um elemento que participa de todos os instantes de seu trabalho. Dela, o ator parte, por ela passa e a ela chega, por meio da Ação Física.

A relação concreta entre memória e Ação Física é apontada por Thomas Richards, parceiro de Grotowski que — em *workshop* realizado no ECUM², em abril de 2011, do qual participei — afirmava que cada ação do ator deve ter sempre dois níveis, o da forma externa que assume e o da memória. Se, para Richards, a ação é composta de muitos detalhes e não meramente se constitui de uma forma externa, para Stanislavski todos os movimentos realizados em cena deveriam ser resultados diretos da vida normal e da imaginação, como uma memória que é também recriação do vivido.

A integração entre o sentido físico e o emocional no trabalho do ator foi considerada por Stanislavski especialmente em seus últimos anos, dedicados especialmente à investigação das Ações Físicas. Desde antes, porém, já influenciado, entre outras coisas, pela psicanálise e psicologia experimentais, Stanislavski compreendia a associação entre a presença do ator em cena e os processos psicofísicos do corpo (LEONARDELLI, 2008). A atriz e pedagoga Maria Knebel, aluna de Stanislavski, lembra que o realismo russo já supunha a integração absoluta entre as instâncias da razão e da emoção, entre corpo e alma. Por isso, embora tenha alterado, em suas diversas fases da investigação, os procedimentos técnicos e a ênfase nos processos psíquicos ou corporais, pode-se dizer que Stanislavski sempre se debruçou sobre uma mesma aspiração: encontrar meios de liberar o ator da automação e dos próprios clichês. A memória, nesse sentido, era um instrumento que visava estimular sua autonomia e sua capacidade de se relacionar com a obra e com o papel de forma criativa, sem depender exclusivamente das análises do diretor.

Na tradição filosófica ocidental predominam duas noções radicalmente diversas de olvido/esquecimento e de memória/lembrança. A primeira, derivada de Aristóteles, entende esquecimento como algo ligado à perda definitiva ou provisória de ideias, imagens, noções, emoções, sentimentos que um dia estiveram presentes na consciência individual ou coletiva; por sua vez, a segunda noção, platônica, entende que o esquecimento é a perda de algo que não concerne a pedaços, partes, setores ou conteúdos da experiência humana, mas à própria totalidade dessa experiência e à totalidade da história humana (ROSSI, 2007).

Por essa última, a memória se apresenta como uma forma de conhecimento ligada ao reconhecimento das essências, de coisas inteligíveis e universais, e não é algo que derive diretamente dos sentidos.

Na construção das trajetórias dos dois artistas, as duas tradições filosóficas convivem e se alternam; mas é particularmente a segunda, platônica, que nos

² *Workshop Contato, Intenção e Impulso*, ocorrido na sétima edição do Encontro Mundial de Artes Cênicas, em abril de 2011, em Belo Horizonte.

possibilita observar a memória, nos dois sistemas artísticos e pedagógicos, como um veículo por meio do qual o ato do *performer* torna-se algo que não diz respeito exclusivamente à sua história pessoal, que supera o âmbito autobiográfico para atingir uma dimensão que não se refere a um homem, mas sim a toda a humanidade.

Pero en el tiempo al que me estoy refiriendo, lo que yo amaba no era el papel en mí, sino a mí mismo en el papel. Por eso no me interesaba el éxito del artista, sino el mío personal, como hombre, y la escena se transformaba para mí en una vitrina para exhibirme. Como es natural, este error me alejó de los objetivos creadores y del arte (STANISLAVSKI, 1981, p. 125).

Para Stanislavski, a memória era o meio que permitia ao ator acessar um ideal artístico refletido, por exemplo, no que ele próprio nomeou de “espírito humano do papel”. Para Grotowski, conforme Tatiana Motta Lima, a memória era aquilo que o *atuante* tocava para revelar uma qualidade de ser que extrapola a consciência da história particular, uma qualidade de memória que está “permanentemente sujeita ao esquecimento, uma memória não domesticada pela história, pelo inventário, (social ou individual), pela lista, pelo arquivamento” (LIMA, 2009).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio; GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislavski. **Mascara** – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión Sobre Escenología, Mexico, n. 11-12, jan. 1993.
- _____. Tu Eres Hijo de Alguien. **Mascara** – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión Sobre Escenología, Mexico, n. 11-12, jan. 1993.
- KNEBEL, Maria. **L'Analyse-Action**. Paris: Actes Sud, 2006.
- LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como Recriação do Vivido** – Um Estudo do Conceito de Memória Aplicado às Artes Performativas na Perspectiva do Depoimento Pessoal. Tese de Doutorado – Departamento de Artes Cênicas, USP, São Paulo, 2008.
- LIMA, Tatiana Motta. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 9, 2009.
- ROSSI, Paolo. **O Passado, a Memória, o Esquecimento** – Sete ensaios da história das ideias. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Ed. Civilizações Brasileiras, 1996.
- _____. **El Trabajo del actor sobre si mismo**. Barcelona: Editorial Alba, 2003.
- _____. **Mi Vida en el arte**. Buenos Aires: Ed. Quetzal, 1981.
- THOMAS, Richards. **Al Lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche**. Milano: Editora Ubulibri, 1993.