

Quando a *memória* é uma arte – Primeiros rastros do conceito de memória encontrados na obra “A Preparação do Ator”, de Stanislavski

Autor: Melissa dos Santos Lopes

Co-autor: Miguel Dahma¹

Programa de Pós Graduação em Artes-UNICAMP

Doutoranda – ÁREA: Fundamentos técnico/poéticos do intérprete – Or. Prof. Dr. Renato Ferracini

Resumo: O artigo busca rastrear o conceito em arte do termo *Memória* na obra do encenador russo Constantin Stanislavski, aproximando as experiências vivenciadas no Teatro de Arte de Moscou das ideias propostas pelo filósofo Henry Berson.

Palavras-chave: memória, subconsciente, ação física, trabalho do ator

O presente artigo busca apresentar os primeiros apontamentos que vêm sendo elaborados pela equipe que integra o Projeto Temático *Memórias e Pequenas Percepções*, financiado pela FAPESP e coordenado pelo Prof. Dr. Renato Ferracini, do LUME – Núcleo de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, desde o início de 2010.

Um dos recortes desse projeto está sendo desenvolvido em uma pesquisa de doutorado intitulada: *A Memória, a Percepção e as Micro percepções no processo de criação do ator*. Essa pesquisa de doutorado parte da hipótese de que a utilização da memória individual e coletiva de grupo, enquanto potencializadoras de criação de ações físicas e vocais dentro de um universo ficcional espetacular, perpassam por uma possível ativação conjunta de microações, microafetos e micropercepções, que nascem impulsionadas pela ativação dessas mesmas memórias. Em consequência, essa possível ligação acaba lançando o ator em uma zona de jogo e em um processo constante de recriação.

Nosso campo de pesquisa é o âmbito teatral, mais precisamente as questões advindas de um conjunto de práticas e os conceitos derivados dessa prática. Podemos destacar como exemplos desses conceitos derivados a presença cênica e a organicidade das ações. A idéia é pensar como o corpo do ator processa as questões de memória e como essa memória ativa micropercepções que atualizam e criam uma memória presente, em duração poética, que ao mesmo tempo podem ser geradoras de ações físicas orgânicas ou impulsionadoras na elaboração de matrizes.

No primeiro semestre de 2010, um bolsista de Iniciação Científica que integra a equipe do Projeto Temático mapeou na obra *A Preparação do Ator*, de Stanislavski, o emprego e algumas variações que o conceito de *memória* sofreu ao longo dos estudos

¹ Miguel Dahma co-autor deste artigo é um dos bolsistas de iniciação científica que integra a equipe do projeto Temático Memória e Pequenas Percepções.

desenvolvidos com os atores no Teatro de Arte de Moscou (TAM). Neste artigo buscaremos refletir sobre o conceito de memória com base nesse mapeamento e nas discussões levantadas pela equipe do Projeto Temático a partir de *Matéria e Memória* de Bergson.

A pergunta que se coloca é: como a memória gera presença e organicidade? Podemos encontrar pequenas respostas sobre essa questão nas experimentações de Stanislavski?

Em suas primeiras experiências em 1898, ano de fundação do TAM, Stanislavski busca recriar novas práticas a respeito do trabalho do ator. Um primeiro caminho é apontado a partir do encontro do encenador russo com o texto teatral, mais especificamente nas obras de seu contemporâneo, Tchekhov.

Essa nova ferramenta (o texto) nas mãos dos atores não obteve sua importância por meio do discurso verbal, que está presente na expressão das personagens, mas no momento em que antecede o discurso. Nas obras de Tchekov, geralmente o que está escrito não corresponde ao que as personagens pensam ou sentem diante de uma determinada situação. Nessa dramaturgia, os personagens atravessam um processo de acúmulo de tensões durante o desenrolar da trama e este crescente das tensões obriga o ator a traçar um estudo detalhado das ações e reações das personagens para entender a trajetória respectiva de cada um.

(...) Descreva-me pelo menos um ensaio d'As Três Irmãs. Não é necessário acrescentar ou cortar alguma coisa? Fique atenta! Não faça cara de triste em nenhum dos atos. Enfadonha sim, mas não triste. As pessoas que carregam em si o desgosto por longo tempo acabam por se habituar a ele; elas assobiam de vez em quando e frequentemente estão pensativas. Assim, você também tem que ficar pensativa em cena muito frequentemente, durante as conversas. Você me compreende? (TAKEDA, 2003, p. 160)²

Em *A Preparação do Ator*, Stanislavski discorre sobre essas experiências como a possibilidade de um novo caminho que parte dos processos interiores do ator e não exteriores como até então era praticado. Diante desses novos procedimentos de construção de personagens, outras questões surgiram, por exemplo: como sustentar essa qualidade no trabalho do ator?

É a partir desse questionamento que é gerada a necessidade de um território específico de preparação, o qual ele denominou de “estado criativo do ator”. Na primeira tentativa o objetivo era forçar esses processos interiores a partir de uma quase imobilidade, é nesse instante que surgem algumas terminologias muito utilizadas ainda hoje: o se imaginário, as circunstâncias dadas e a mais importante naquele momento, a memória emotiva.

² Trecho retirado de uma carta de Tchekhov endereçada à atriz Olga Knipper (datada 02/01/1902), onde ele passa algumas instruções para a elaboração da personagem Macha, em *As Três Irmãs*.

Os primeiros rastros do conceito de memória detectados no início dos trabalhos de Stanislavski estão relacionados à *Linha das Forças Motivadas*, ou seja, o desencadeamento dos sentimentos era essencial ao trabalho criativo do ator e para isso, estava diretamente ligado à motivação dos sentimentos, das vontades e da mente.

Esse tipo de **memória**, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora, vendo Moskvin representar ou quando o seu amigo morreu, é que chamamos de **memória** das emoções ou **memória** afetiva. Do mesmo modo que sua **memória** visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua **memória** afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar os traz de volta em plena força. (STANISLAVSKI, 1982, p. 207 – grifo nosso)

Para problematizar as discussões sobre o conceito de memória temos como base para fundamento de nossa pesquisa, as reflexões advindas do filósofo pós-estruturalista, Bergson, as quais estão localizadas em sua obra *Matéria e Memória*.

É do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (Bergson, 1990, p. 125)

Ou seja, para Bergson, a memória é entendida como algo que acontece em tempo presente. Esse recriar acontece em um processo de atualização constante. O corpo serve de território para que esse processo de recriação aconteça ininterruptamente, de formas mais ou menos intensas.

Sob este ponto de vista a respeito do conceito de Memória podemos considerar como hipótese certa aproximação dessa idéia à que Stanislavski estava tentando nos dizer sobre o que viria a ser o *papel* do subconsciente na criação atoral:

Não sei o que a ciência diz sobre este assunto. Posso apenas compartilhar com vocês aquilo que senti e observei em mim mesmo. Após uma investigação prolongada posso afirmar, agora, que na vida comum não encontro ajustamento consciente algum que não contenha em si algum elemento do **subconsciente**, por mais tênue que seja. Por outro lado, no palco, onde seria de supor que preponderassem os ajustamentos intuitivos **subconscientes**, encontro, quase sempre, adaptações completamente consciente. São os carimbos do ator. Encontramo-lo em todos os papéis que já estão surrados pelo uso. Cada gesto é, em alto grau, consciente de si mesmo. (STANISLÁVSKI, 1982, p. 280 – grifo nosso)

E ainda:

Vocês vêem, portanto, que esses períodos de **subconsciência** estão espalhados por toda a extensão das nossas vidas. Nosso problema é afastar tudo o que interfere com eles e reforçar qualquer elemento que lhes facilite o funcionamento. (STANISLAVSKI, 1982, p. 363 – grifo nosso)

Após se dedicar por um vasto período às investigações do subconsciente em relação à memória emotiva no trabalho do ator, Stanislavski percebe que além desse campo

era necessário explorar formas mais concretas de se atingir e manter o estado de presença e organicidade em cena.

Posteriormente, no ano de 1918 com a criação do Estúdio de Ópera, fruto da parceria entre o TAM e o Teatro Bolshoi, o encenador russo passa a pesquisar no trabalho dos cantores-atores que participam de suas operetas, o que ele definiu de *ação rítmica*. Essa investigação foi determinante para a transição que marcou o percurso desenhado por Stanislavski até esse momento.

Para ele o trabalho do ator estava primeiramente ligado aos processos interiores guiados pela memória emotiva, num segundo momento o trabalho do ator passou a ser estimulado e centralizado na ação física.

É importante destacar que Stanislavski atribui à progressão do subconsciente o aprofundamento dos estudos sobre as ações físicas, o que nos avanços de suas pesquisas ele redefine como *ações-psicofísicas*. Assim, o processo de evocação das ações é desencadeado por processos interiores que conjuntamente alimentam-se e potencializam-se entre si.

(...) Precisamos de um **subconsciente** criador, humano, e o lugar onde se deve buscá-lo é, sobretudo, num objetivo emocionante e em sua linha direta de ação. Neles a consciência e a **subconsciência** estão maravilhosa e sutilmente mescladas. Quando o ator está completamente absorto em algum objetivo profundamente comovente, de modo a lançar-se à sua execução com todo o ser, apaixonadamente, alcança um estado que chamamos de inspiração. Nesse estado, quase tudo o que faz é **subconsciente**, e ele não tem noção consciente de como efetua seu propósito. (STANISLAVSKI, 1982, p. 363 – grifo nosso).

A partir desse momento, Stanislavski dá início a uma nova pesquisa que ele nomeou de Método das Ações Físicas. Várias são as hipóteses levantadas a respeito desse deslocamento na abordagem do trabalho do ator. É possível encontrar em *A Preparação do Ator* e posteriormente em *A criação do papel*, outros depoimentos do próprio diretor russo nos quais o conceito de Memória se aproxima das idéias de Bergson. Principalmente quando os dois atribuem o acesso dessa memória através das ações do corpo, já que o corpo nesse caso é em si passado e presente.

Este pequeno texto não tem a pretensão de responder a todas as questões geradas por Stanislavski com relação ao conceito de Memória, mas sim apresentar um novo olhar sobre esse elemento no instante do estado cênico que se cria e se recria no espaço tempo presente, ou seja, quando atualizado, a memória passa a ser uma re-criação que se auto-cria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes: 2006.

_____. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

DELEUZE, GILLES. *Nietzsche. Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luís Roberto salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa – Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FERRACINI, R. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. IMESP, 2001.

_____. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.

GUINSBURG, J. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

STANISLAVSKI, CONSTANTIN. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Mi vida en el arte*. Argentina: Quetzal, 1981.

_____. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Manual do Ator*. Trad. Jefferson Luís Camargo; Revisão João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TAKEDA, Cristiane. *O cotidiano de uma lenda*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.