

A imaginação no método das ações físicas de K. Stanislávski

Michele Almeida Zaltron

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – UFF

Mestranda – Teorias da Arte – Orientação: Prof^a. Dr^a. Martha Ribeiro / Co-Orientação: Prof^a.

Dr^a. Nair D'Agostini

Bolsa Reuni

Resumo: O presente estudo trata-se de uma reflexão sobre o uso da imaginação através do método das ações físicas de K. Stanislávski. Ao focar o processo de concretização da imaginação no corpo do ator, observou-se que esse elemento influencia a qualidade artística da realização da ação, o que leva a considerá-lo como um dos impulsos primordiais para o alcance da integralidade psicofísica no trabalho do ator.

Palavras-chave: imaginação, método das ações físicas, K. Stanislávski.

Neste artigo pretende-se analisar a imaginação como elemento que se mostra em sua concretude no corpo do ator, a partir da abordagem da imaginação no método das ações físicas de Konstantin Stanislávski.

Para compreender a obra de Stanislávski, é fundamental entendê-lo como um autêntico pesquisador, que possui uma obra em processo, assim como a própria natureza da arte teatral. Seus procedimentos e crenças foram se transformando e evoluindo na medida das suas descobertas cênicas: pelo olhar observador e a verificação prática em si mesmo, como ator e diretor; nos atores, como diretor; e, principalmente, no trabalho pedagógico desenvolvido nos estúdios de experimentação do Teatro de Arte de Moscou.

Em meio às suas investigações metodológicas, Stanislávski realizou uma mudança essencial que, conforme Angel Ruggiero “reacomoda toda a concepção da criação do ator sob o ponto de vista do sistema”: a inversão de “crer para agir” ao “agir para crer” (1993, p.78).

Em seus primeiros estudos, na busca pela expressão cênica da essência da obra e a fim de despertar no ator um “autêntico estado criador” (Stanislávski, 1980, p.59), Stanislávski partiu das subjetividades interiores, isto é, do “crer para agir”, enfocando a memória emotiva. A memória emotiva foi estimulada por ele como um caminho para justificar internamente as ações do ator em cena, ao rechaçar as formas “vazias” do teatro da época, que estava, em sua maioria, embasado no uso habitual das convenções externas.

No entanto, ao trabalhar sobre a noção de “crer para agir”, a ação encontrava-se em total dependência da crença do ator não só nas circunstâncias dadas como na retomada das subjetividades vivenciadas por ele *a priori*, em cena e na vida pessoal. Os elementos do “sistema”, que nas últimas pesquisas de Stanislávski estão direcionados para a ação física, naquele momento estavam voltados para a memória emotiva. E para alcançar a vivência em cena a cada apresentação, o ator dependia da ativação e da reativação das suas subjetividades internas. Ao longo de várias apresentações, nem sempre o ator era capaz de

manter-se ativo nessa vivência, incorrendo muitas vezes na repetição mecânica das formas externas já conhecidas e dominadas por ele.

A nova abordagem sobre a ação, sob a perspectiva do “agir para crer”, refere-se ao método das ações físicas, prática amplamente desenvolvida nas últimas pesquisas stanislavskianas. Com o método das ações físicas, a ação deixa de ser somente mais um elemento do “sistema”, para se tornar a base e o ponto de confluência dos demais elementos, ou seja, todos os elementos do “sistema” passam a trabalhar de forma integrada para a obtenção de uma ação orgânica¹, lógica e coerente na realização de um determinado objetivo ou tarefa – os sentimentos chegariam ao ator em decorrência das suas ações, isto é, de forma inconsciente, não mais como consequência da memória emotiva. Como salienta o próprio Stanislávski:

Realizem ações físicas nas circunstâncias dadas e não pensem sobre quais sentimentos elas devem despertar em vocês. Façam com verdade e lógica, façam assim como vocês as fariam hoje, no estado de ânimo de hoje, contando com todas as complexas casuais do dia de hoje. (...) E agindo logicamente no dia de hoje, vocês nem percebem como chegam aos sentimentos corretos. Por isso os sentimentos não podem ser fixados, por isso eu procuro somente aquilo que é possível fixar, e isso será uma ação física. (in VINOGRÁDSKAIA, *apud* D'AGOSTINI, 2007, p.108)

Segundo o pesquisador, ao realizar a ação física orientada para a concretização de um objetivo, os sentimentos, as memórias, as sensações e as associações imagéticas surgem espontaneamente no ator, enriquecendo a sua criação artística. Assim, a ação física se configura como um caminho consciente e concreto para se alcançar, indiretamente, os sentimentos e emoções, que não são passíveis de serem fixados.

A imaginação se constitui como elemento essencial em toda a pesquisa de Stanislávski sobre o processo criativo do ator. Sendo indispensável já no trabalho com enfoque na memória emotiva, desde a capacidade de crença do ator nas circunstâncias dadas da cena, na justificativa interna das ações e na rememoração dos impulsos que levam aos sentimentos e sensações experienciados.

Contudo, percebemos que na perspectiva do “crer para agir” a imaginação encontrava-se, sobretudo, trabalhando em prol da plena realização da memória emotiva. Enquanto que, com a abordagem do “agir para crer” é possível entendê-la como elemento agente, impulsionando e sendo impulsionada pelas ações físicas. Tornando-se assim, imaginação ativa.

Considerando que, de acordo com Stanislávski, a ação física se diferencia do movimento por ter objetivo ou intenção implicados na sua realização, a imaginação desempenha um papel fundamental para que o ator se coloque em ação:

¹ Para Stanislávski, o alcance da organicidade pode se dar pelo envolvimento psicofísico (integralidade física, mental e emocional) do ator na execução da ação.

Nenhum movimento, nenhum passo em cena deve ser realizado mecanicamente, sem um fundamento interior, ou seja, sem que intervenha a imaginação (...) E, pelo contrário, tudo o que for feito friamente os prejudicará, pois inculcará em vocês o hábito de atuar mecanicamente, sem imaginação. (STANISLÁVSKI, 1980, p.119)

Como se pode ver, Stanislávski concedeu à imaginação a primazia de lutar contra a atuação que se deixe levar pelo automatismo na execução dos movimentos. O desenvolvimento da imaginação pode fortalecer o “fundamento interior” do ator na realização da ação e impulsioná-lo ao jogo, levando-o a agir e a reagir às circunstâncias que se apresentam a ele no “aqui” e no “agora” da cena, pela capacidade de se colocar no mágico “se”, tanto no momento da criação quanto em cada representação.

Como exemplificação dessa imaginação ativa, que age e reage às circunstâncias e aos “se” mágicos do momento, “o que exige a ingenuidade da criança” (D’AGOSTINI, 2007, p.68), Stanislávski cita o jogo com a sua sobrinha de seis anos:

“O que você está fazendo?”, pergunta-me. “Bebendo o chá”, respondo. “E se fosse óleo de rícino, como o beberia?”. Começo a recordar o gosto do remédio e, quando consigo, faço gestos de desagrado; (...) “Onde você está sentado?”. “Em uma cadeira”, respondo. “E se você estivesse sentado sobre uma estufa quente, o que faria?”. Obrigo-me a pensar em uma estufa ardendo e faço esforços desesperados para salvar-me das queimaduras. (1980, p.102)

Sob a perspectiva do método das ações físicas, a imaginação deve ser trabalhada em sua relação com objetos de atenção internos e externos, que justifica as ações realizadas em busca de torná-las orgânicas. Não se trata assim, de nenhuma forma de introspecção mental do ator consigo mesmo. É na externalidade da relação do ator com o seu objeto de atenção que se vislumbra a possibilidade de analisar a imaginação em sua concretude no corpo do ator.

A imaginação começa a ser visualizada externamente desde o momento em que o ator se coloca disponível para a interação com o objeto de atenção e, conseqüentemente, entra no jogo. Segundo Nair D’Agostini, Stanislávski exigia que o ator estivesse sempre em estado de alerta para perceber os impulsos sugeridos na relação com o *partner* e na cena em geral, para serem enriquecidos através da imaginação do ator. “Pois a técnica amplamente utilizada por ele como meio de criação, era a improvisação. Esta exige do ator (...) uma mente volátil, ágil e alerta, capaz de responder, imediatamente, aos estímulos com a ação” (D’AGOSTINI, 2007, p.69).

Ruggiero reforça essa capacidade do ator de se absorver dos estímulos externos para mobilizar as suas associações imagéticas e emoções. Conforme o autor, o trabalho do ator sobre si mesmo deve se dar nessa relação criada com o ambiente externo:

Não é certo que o estímulo para a aparição das imagens e emoções estejam dentro do ator. Dentro dele estão as imagens e o material a reviver,

mas o estímulo parte do exterior. O ator não deve provocar a si mesmo. Deve buscar no outro o estímulo para a sua mobilização. (1993, p. 77)

Assim, o ator, ao se permitir estar nesse estado de prontidão para o jogo, percebe o estímulo das circunstâncias externas e torna a sua imaginação ativa, agindo organicamente em sua integralidade de corpo e mente.

Com relação à psicotécnica defendida por Stanislávski para o trabalho do ator, Maria Knébel afirma que "(...) não pode haver uma ação física separada do psíquico. Stanislávski dizia que entre uma ação cênica e a causa que a provoca existe uma união indissolúvel; a 'vida do corpo humano' e a 'vida da alma humana' formam uma completa unidade" (1996, p.18).

Conforme Stanislávski, os atos que são realizados na vida possuem espontaneamente unidade psicofísica, lógica e coerência, pois têm um porquê, um fundamento. Enquanto que na cena não funciona dessa maneira, ao lidar com situações fictícias, com circunstâncias dadas pelo autor e com o "se" mágico, o espontâneo tende a se tornar falso, convencional. Por isso, o pesquisador afirma que cada ator deve criar a lógica e a coerência do que faz em cena, considerando a necessidade de cada ação para a realização de cada objetivo. Nesse processo, o "se" mágico e as circunstâncias dadas impulsionam a imaginação a trabalhar pela manutenção da integralidade psicofísica do ator em cena, justificando e originando as ações físicas. E assim, afirma Stanislávski, "a lógica e a consequência das ações físicas ajudam a imprimir a verdade do que é realizado em cena" (1990, p. 260).

Desse modo, entende-se que o "sistema" stanislavskiano, em sua base, busca recompor o estado corporal orgânico do ator na realização da ação física. Assim, a imaginação pode ser considerada um importante elemento para o alcance desse estado corporal, em que físico, psíquico e emoção formam uma totalidade, abrangendo a sua concretização no corpo do ator.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAGOSTINI, Nair. *O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, FFLCH, São Paulo, 2007.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. *El último Stanislávski*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

RUGGIERO, Angel. *Acerca del discurso stanislavskiano*. In: REVISTA MÁSCARA. *Stanislávski, Ese Desconocido*. Ano 3, nº 15. México, D.F.: 1993.

STANISLÁVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso criador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

_____. El Método de acciones físicas. In: JIMENEZ, Sergio. (org.) *El Evangelio de Stanislávski según sus apóstoles, los apócrifos, la la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta, 1990.