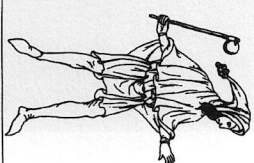
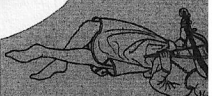
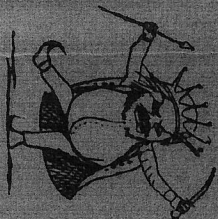
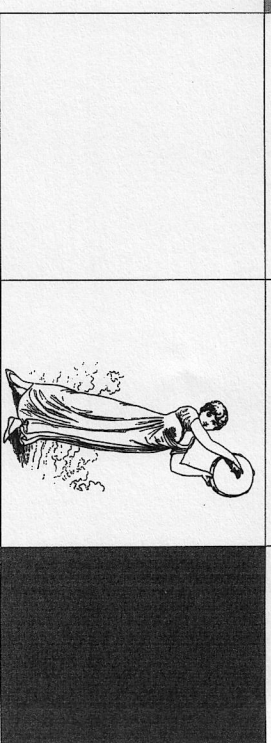


20%  
DESCONTO



A construção da personagem



Constantin Stanislavski



COPYRIGHT © Civilização Brasileira, 2001

CAPA  
*Evelyn Grunmach*

PROJETO GRÁFICO  
*Evelyn Grunmach e João de Souza Leite*

CP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

S789c  
18ª ed.  
Stanislavski, Constantin, 1863-1938  
A construção da personagem / Constantin Stanislavski;  
tradução Pontes de Paula Lima. – 18ª ed. – Rio de Janeiro:  
Civilização Brasileira, 2009.

Tradução de: Building a character  
ISBN 978-85-200-0109-7

1. Caracterização teatral. 2. Representação teatral. 3.  
Teatro – Técnica. I. Título.

01-0674 CDD – 792.02  
CDU – 792

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Direitos desta edição adquiridos pela  
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA  
um selo da  
JOSÉ OLYMPIO EDITORA  
Rua Argentina 171, São Cristóvão, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20921-380  
Telefone: (21) 2585-2000

PEDIDOS PELO REEMBOLSO POSTAL  
Caixa Postal 23.052, Rio de Janeiro, RJ, 20922-970

Impresso no Brasil  
2009

*O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito,  
treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu ca-  
ráter; jamais deverá se desesperar e nunca renunciar a este  
objetivo primordial: amar sua arte com todas as forças e  
amá-la sem egoísmo.*

CONSTANTIN STANISLAVSKI

## Introdução

Stanislavski era um inválido deitado num divã de sua sala de visitas quando o vi pela primeira vez em Moscou em 1931. Tinha de dirigir seus ensaios em casa, apoiando as costas na parte alta do móvel, com os pés estendidos ao longo, recobertos por uma manta de colo.

Charles Leatherbee e eu — dois estudantes norte-americanos de pouco mais de vinte anos — ficamos a contemplá-lo por um momento. Tínhamos feito uma verdadeira peregrinação para vê-lo. Eu deixara o colégio no meio do último ano. Ficamos ali, as botas forradas de pele, os gorros de pele apertados nas mãos. Era janeiro em Moscou, 1931, trinta graus Farenheit abaixo de zero e em pleno racionamento de combustíveis do primeiro Plano Quinquenal. Viéramos à Rússia para estudar no Teatro de Arte de Moscou. A viagem foi possível graças às bolsas de estudo do Friendship Fund de Charles R. Crane.

Stanislavski era um homem robusto, comprido. Seu cabelo branco e macio, a pele amarelada e os olhos maravilhosamente brilhantes. Vendo-o, não parecia especificamente russo. Poderia ser o presidente dos Estados Unidos, Kublai-Khan, o papa ou “O senhor” em *Verdes prados*\*. Fisicamente, não parecia pertencer a qualquer época ou país.

---

\**The green pastures*, peça de Marc Connelly, com elenco negro, um dos maiores sucessos da temporada de 1930 na Broadway. (N. do T.)

Sua mulher, conhecida no teatro como Maria Petrovna Lílina, levou-nos a ele e apresentou-nos. Falou-lhe em russo mas ele nos cumprimentou em francês. Desculpou-se por não nos poder proporcionar uma acolhida tão boa como noutros tempos. O Plano Quinquenal era severo e não estimulava o entretenimento — isto é, não em casa. Designou uma velha criada que arrumava umas cadeiras do outro lado da sala. “É muita lealdade dela traballar para mim, pois o seu serviço não é considerado essencial e portanto ela quase não recebe rações, meio pão por semana!”

Madame Lílina, que era meiga e tinha um jeito de passarinho, arranjara duas cadeiras ao pé do divã. Sentamo-nos ali. Logo falávamos de nossa travessia, de suas recordações dos Estados Unidos e, o que era o mais importante, do teatro. Charles falou-lhe da *University Players*, uma organização que ele iniciara dois anos antes com *Breaigne Windust* e à qual eu pertencia. Stanislavski se interessou logo e pôs-se a fazer perguntas. Dissemos-lhe que era uma organização de universitários que estavam decididos a fazer um teatro permanente, de repertório, nos Estados Unidos. Charles esclareceu-lhe que esperávamos reproduzir o Teatro de Arte de Moscou nos Estados Unidos. Stanislavski pareceu decepcionar-se. “Não devem reproduzir o Teatro de Arte de Moscou. Devem criar algo próprio. Se tentarem copiar estarão apenas seguindo uma tradição, sem progredir.”

— Mas o seu sistema — protestei —, o *Sistema Stanislavski*! Lemos tanto a respeito, falamos tanto sobre ele. Viajamos tantos quilômetros para estudá-lo em primeira mão!

Respondeu-nos, a princípio com paciência. “Nosso método nos serve porque somos russos, porque somos este determinado grupo de russos aqui. Aprendemos por experiências, mudanças, tomando qualquer conceito de realidade gasto e substituindo-o por alguma coisa nova, algo cada vez mais próximo da verdade. Vocês devem fazer o mesmo. Mas ao seu modo e não ao nosso. O método que usamos em 1898 quando

foi fundado o Teatro de Arte de Moscou já foi modificado mil vezes. Alunos meus, ou atores de nossa companhia se impacientaram e romperam conosco. Formaram novas companhias e hoje acham o Teatro de Arte de Moscou antiquado, fora de moda. Talvez eles descubram algo mais próximo da verdade do que nós descobrimos.”

Falava com excitação, com veemência às vezes. E nós sabíamos que exprimiua uma profunda convicção.

“Vocês estão aqui para observar e não para copiar. Os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca devem contentar-se com o que um outro já fez. Vocês são americanos, têm um sistema econômico diferente; trabalham em horas diferentes; comem comida diferente e uma música diferente agrada aos seus ouvidos. Vocês têm ritmos diferentes em sua fala e sua dança. E se quiserem criar um grande teatro terão de considerar todas essas coisas. Terão de usá-las para criar seu próprio método e ele poderá ser tão verdadeiro e tão grande quanto qualquer método que já se descobriu.

“Vocês dois podem ficar sentados aí nessas cadeiras assistindo ao nosso ensaio. Talvez encontrem nele algumas coisas aplicáveis à sua maneira de pensar. Se alguma coisa excitá-los, usem-na, apliquem-na a vocês mesmos, mas adaptando-a. Não tentem copiá-la. Deixem que ela os faça pensar e ir avante.”

Olhou-nos um instante e esperou que falássemos. Mas não tínhamos nada a dizer. Estávamos escandalizados e decepcionados. De algum modo, em nossa mente, havíamos decidido que, entrando no *sanctum sanctorum*, na sala de ensaio do Teatro de Arte de Moscou, se pudéssemos dominar o método Stanislavski, teríamos atingido a nossa meta. Mas essa meta era-nos arrebatada.

Ele sorriu. “O ensaio vai começar. Depois conversaremos mais.” Abriu-se a porta e o contra-regra e alguns atores entraram na sala, em fila, cada um cumprimentando Stanislavski com evidente respeito.

Naquela determinada manhã, Stanislavski ia ensinar algumas cenas da ópera de Rimski-Korsakof, *O galo de ouro*. Estava preparando para ser encenada no Studio Stanislavski de Ópera, um pequeno teatro que era uma das ramificações do Teatro de Arte de Moscou. Naquela período de sua vida fascinavam-no os problemas de levar até à forma operística ou musical a realidade que fora alcançada no teatro propriamente dito.

Os atores-cantores eram jovens e inexperientes. Vinham de escolas que correspondiam aos nossos conservatórios de música. Observei-os cuidadosamente enquanto se aprontavam para começar o ensaio, tentando captar alguma nota que pudesse distinguir um ensaio russo de um ensaio norte-americano. Mas era mais ou menos igual: o contra-regra arrumava cadeiras — uma, grande, foi colocada à direita para servir de trono e um banco faria de divã.

Como me haviam dito que no teatro de Stanislavski não se distribuía os papéis por tipo, tentei adivinhar que ator faria determinado papel.

A principio era difícil dizer, pois vestiam-se, na maior parte, com mais preocupação de aquecimento que de aparência. A maioria trajava suéteres cinza de gola enrolada e roupas grossas de lã. Também os rostos eram cinzentos. Tinham uma espécie de palidez — lembro-me que pensei — causada pela falta de alimentação adequada. Era quase como se todo o seu sangue fosse usado para mantê-los vivos e não sobrasse o bastante para lhes colorir o rosto. Mas os olhos brilhavam de excitação e devotamento. Notei que a mulherona sentada no banco não ia fazer o papel da princesa. Havia uma jovem esbelta de longos cílios negros, para esse papel. O galã era simpático e bem-feito. O rei tolo seria interpretado por um ator rechonchudo que podia ter de vinte e cinco a quarenta anos. Fiquei muito aliviado pois a última ópera que ouvira fora *Mme. Butterfly*, em Ravinia, perto de Chicago, com uma *Cho-Cho-San* de uns cem quilos que,

ao entrar pela pontezinha japonesa, fazia o telão do céu escurecer como num eclipse solar. Ainda bem que a distribuição de Stanislavski não se afastava tanto assim dos tipos. Soube depois que no Teatro de Arte de Moscou praticava-se pelo menos um tipo negativo de distribuição por tipo. Um ator do Teatro de Arte de Moscou propriamente dito queixou-se a mim de que nunca lhe permitiam fazer certos papéis porque ele se parecia demais com os habitantes da Geórgia.

O ensaio começou. Embora o dirigisse em russo, Stanislavski volta e meia achava tempo de traduzir para nós o que dizia. Isto logo se tornou desnecessário pois a linguagem dos ensaios é universal e depressa aprendemos as palavras russas de teatro.

A primeira parte do ensaio era uma ária do rei, sentado em seu trono, acompanhado por um pianista no fundo da sala. Cantou a ária com os gestos, caretas e posturas diafragmiais que eu já notara nos cantores do Metropolitan, em Ravinia e na Ópera de Paris. Tinha até, nos olhos, aquela expressão teatralmente dolorida quando atacava uma nota difícil. Stanislavski interrompeu-o antes do fim da ária, detendo-o no meio de uma nota e de um gesto mefistofélico, que consistia em levar a mão, com os dedos caídos, desde o diafragma, numa curva ascendente, até o indicador apontar magnificientemente para o teto. Stanislavski falou-lhe com aspereza e até mesmo sarcasmo. O ator discutiu com veemência, apontando o diafragma, sacudindo os braços e demonstrando, de um modo geral, que o que o diretor lhe pedira para fazer era impossível. Stanislavski falou novamente e dessa vez parecia dar-lhe uma ordem. Amuado, o ator deixou cair os dois braços ao longo do corpo e sentou sobre as mãos. Recomeçou toda a ária. Cantou duas ou três frases e parou, protestando que era difícil demais. A essa altura podíamos quase entender o que Stanislavski dizia: “sente-se em cima das mãos e cante, ora essa, cante!” O ator sentou-se outra vez sobre as mãos e começou a ária. Volta e meia, Stanislavski ber-

rava com ele e o ator cantava mais alto, passando finalmente a cantar cheio e claro, mas com uma expressão dolorida e martirizada. Depois disso teve de entrar a mesma ária com as mãos no colo. Sempre que elas, involuntariamente, moviam-se num gesto estereotipado, Stanislavski o detinha. Ao fim de meia hora, cantava a ária simples e sinceramente. As mãos estavam sob controle, o rosto em repouso e, mesmo sem entender as palavras, eu via em seus olhos que ele começara a pensar e sentir o que cantava. Dera um passo em direção à verdade. Mas a luta do diretor para levá-lo até lá fora exaustiva.

Depois Stanislavski explicou-nos o que acontecera. “A coisa pior que temos de combater nos cantores”, disse-nos, “são os professores de canto. Ensinam gestos horríveis e a mais ridícula das pronúncias. Convcencem o cantor de que não pode obter um certo tom se não estiver de pé, nalguma posição forçada, com as mãos se apertando diante do tórax, os ombros jogados para trás e o queixo esticado para diante. Está claro que isso não é verdade. Pode-se formar tonalidades, obter volume, quer o ator esteja deitado de bruços ou de costas, de cabeça para baixo, sentido de cócoras ou dando pinotes no ar. Só depende da vontade do ator. Os atores às vezes alegam que em certas posições o tom é feio, sua voz adquire uma cor diferente. Mas que mal há nisso? Às vezes um tom feio ou uma cor diferente é justamente o efeito que queremos. Se as palavras fossem *faladas* com raiva ou desdém a cor mudaria. Por que não haveria de mudar também quando são *cantadas*?”

Mais tarde a mocinha cantou para o rei numa tentativa bisonha e levemente tola de coquetear. Stanislavski interrompeu-a abruptamente. “Você é uma gata, tem de mover-se como uma gata e sentir como uma gata, cantando essa canção.” Logo vimola se arrastar de quatro patas pela sala, arqueando o dorso de vez em quando, chegando cada vez mais perto do rei. E estava cantando. Era grotesco, ridículo. Mas quando acabou de cantar

a ária desse jeito, esquecera todos os clichês e estava pronta para começar a elaboração de uma atuação sincera.

Essa não foi a encenação eventual das árias. Nos meses subsequentes, vimolas se desenvolverem de muitos modos diferentes. Os resultados finais do seu trabalho podiam ser vistos todas as noites em Moscou, no Studio de Ópera Stanislavski. Poucas semanas antes, eu vira uma apresentação de *Boris Godunov*, no *Théâtre des Champs Elysées*, em Paris. Era interpretada por uma companhia russa, liderada por Fiódor Chaliapin, e fiquei vivamente impressionado com a atuação do grande ator-cantor. A produção era belíssima e havia lindas vozes no elenco. Pareceu-me nova e realista como eu jamais esperara uma ópera. Mas quando vi essa mesma ópera, *Boris Godunov*, interpretada no Studio Stanislavski por um grupo de jovens ensaiados por aquele diretor, a representação de Paris tornou-se insossa. Cada membro do elenco atuava com sinceridade. O movimento dos corpos ou a expressão dos olhos seguia tão de perto as melodias e ritmos da orquestra que logo me esqueci que estava assistindo a uma ópera — fiquei hipnotizado por uma representação em língua estranha. Nem sequer me dei conta de que a orquestra tocava. Na cena em que Boris se defrontava com o fantasma da criança que ele assassinara, o ator — que o tempo todo cantava uma ária difícil e dramática — era de fato um homem aterrorizado. Fugia da criança imaginária, gritando de pavor. Primeiro tentava apagar a imagem ilusória batendo com os braços no ar; depois voltava-se, pegava objetos na mesa — garrafas, jarras, espelhos — e atrava-os no fantasma. Finalmente, numa tentativa de fuga, saltava de costas por cima de uma cama larga, estacalhando os reposteiros do leito de dossel e, lançando-os contra a visão, caía no chão, rindo como um demônio. Era a atuação mais horripilante que eu já tinha visto. Só quando fui assisti-la outra vez é que me dei conta de que cada movimento sincronizava-se com a orquestração, até mesmo o espátifar das jarras e garrafas quebradas.

Durante os meses que se seguiram à nossa primeira visita a Stanislavski vimos-lo em muitos ensaios e observamos o desenvolvimento do *Coq D'Or* à medida que elaborava cada cena com um cuidado espantoso. Passávamos as noites vendo as peças no Teatro de Arte de Moscou. Algumas das maiores produções que Stanislavski já dirigiu. *O jardim de cerejeiras*, por exemplo, com a companhia original, exceto o próprio diretor! Kachalov interpretava Gaev, Olga Knipper-Tshekova, viúva de Tchekov, era Mme. Ranievskaya, o papel que ela criara na estréia da peça em 1904. Moskvín também lá estava como Epikhodov. A produção de *O jardim de cerejeiras* por Stanislavski, para o Teatro de Arte de Moscou, não só permanecia cheia de compaixão terna e conflagradora, como também, para minha surpresa, de um maravilhoso bom humor terra-a-terra, que na maioria das encenações da peça é tão abafado que perde todo o seu vigor.

No dia em que saímos de Moscou numa longa excursão pelas outras cidades, para conhecer outros projetos teatrais, fomos despedir-nos de Stanislavski. Deu-nos uma fotografia a cada um e escreveu na minha: "Antes ame a arte em você do que você na arte", lema que repete neste livro. Mostrara estar embebido na sua arte; seu trabalho era a coisa mais importante da vida e ele estava constantemente trabalhando, alcançando, escavando, modificando, sempre buscando novas formas. É esse o lado de Stanislavski que mais devemos estudar, sua mente, como funcionava, buscava, sondava, analisava o caráter, armava arapucas para o subconsciente. A descrição que faz, no sétimo capítulo deste livro, da sua contínua busca das técnicas vocais mais realísticas e eficientes para o teatro, é típica. Era esse o seu método, quer lidasse com a "preparação psicológica" ou com o "tempo" adequado para uma determinada ação em cena. Quanto ao assim chamado *Sistema Stanislavski*, bem, como ele mesmo nos disse no primeiro dia: "estava sempre mudando". Algumas das primeiras descobertas do Teatro de Arte de Moscou já haviam sido

superadas e ele tinha a impressão de que realmente não encontrara respostas definitivas. Estou certo de que manteve essa convicção até o dia em que morreu.

Devemos estudar os escritos de Stanislavski com cuidado e grande desejo de captar o pleno sentido de tudo o que ele escreveu. Mas não nos devemos refestelar e ficar pensando que o mestre nos deixaria parar nesse ponto. Ele estava interessado em crescimento. Nós também devemos estar.

Hoje Stanislavski está morto há mais de dez anos. Abusa-se do seu nome quase tanto quanto se faz uso dele. Poderia ele ser, de fato, o símbolo da *Arte pela Arte*? Teria sido o Teatro de Arte de Moscou uma espécie de sacerdócio com o privilégio de ver no âmago do *sanctum sanctorum*? Será que esses atores sabiam tanto sobre a sua arte que alcançaram uma meta que ninguém mais pode atingir? Seria o Método de Stanislavski a perfeita antítese do teatro norte-americano da Broadway — às vezes chamado *the slick theatre*, o teatro certinho, superficial, lustroso?

Eu gostaria de ter podido levar Stanislavski para ver, por exemplo, *Carmen Jones*, *A morte de um caixeiro-viajante*, *Carrossel*, *Um bonde chamado desejo*, *Nascida ontem*, *Oklahoma*, *Victoria Regina*, *Nossa cidade*. Tenho a certeza de que ele apreciaria todos esses espetáculos e se assombraria de terem sido encenados em tão pouco tempo. Creio que aprovaria a vitalidade, o entusiasmo e o talento da nossa gente de teatro de agora. E embora seja bem possível que zombasse das poucas tentativas puramente comerciais que escapolem e conseguem fazer sucesso, ele sentiria que, hoje, Nova York está produzindo muita coisa que é nova e corajosamente experimental. Acho que ele ia gostar de nós.

Nova York, 27 de fevereiro de 1949.

JOSHUA LOGAN