



**CONSTANTIN  
STANISLAVSKY  
APREPARAÇÃO  
DO ATOR**

11ª EDIÇÃO



Traduzido do original norte-americano:  
AN ACTOR PREPARES

*Desenho de capa:*  
MARIUS LAURITZEN BERN

*Diagramação:*  
ROBERTO PONTUAL

*Traduzida e publicada mediante acordo com a*  
THEATRE ARTS BOOKS, New York

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

S789p  
11. ed. Stanislavsky, 1863-1938  
A preparação do ator / Constantin Stanislavsky; tradução de Pontes  
de Paula Lima — 11. ed. — Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1994.

Tradução de: An actor prepares  
Contém dados biográficos  
ISBN 85-200-0186-6

1. Representação teatral. 2. Atores. 3. Teatro — Técnica. I. Título.

CDD — 792.02  
CDU — 792

94-0373

1994

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida, seja de modo for, sem a expressa autorização da EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.  
Av. Rio Branco, 99 — 20º andar — Centro  
20040-004 — Rio de Janeiro — RJ  
Tel.: (021) 263-2082 Fax: (021) 263-6112 Telex: (21) 33798  
Caixa Postal 2356 / 20010 — Rio de Janeiro — RJ

Impresso no Brasil  
Printed in Brazil

## O Autor e a Obra

---

Martim Gonçalves

CONSTANTIN STANISLAVSKI nasceu na Rússia, em 1863, de uma família de comerciantes abastados. Ainda muito jovem sentiu-se atraído pelo teatro. Trabalhou durante muito tempo como ator amador, até que, em 1897, encontrando-se com Vladimir Danchenko, resolveu fundar com o mesmo o Teatro Popular de Arte, nome primitivo do Teatro de Arte de Moscou, na direção do qual manteve-se durante quarenta anos. Conseguiu dar uma unidade e um novo espírito às representações do grupo, buscando um realismo que ele chamou mais tarde de realismo espiritual, um despojamento de falsas convenções e a criação sobre o palco de uma vida mais verdadeira e mais emocionante. O seu trabalho está ligado, intimamente, à obra do grande escritor russo Anton Tchekhov, cujas peças foram montadas por Stanislavski e seus artistas. Mas não se limitou ao âmbito do teatro realista, experimentando em várias direções,

montando outros autores como Ibsen, Goldoni, Shakespeare e Molière. Da sua experiência como ator e diretor resultou o desenvolvimento de um "sistema" de trabalho que foi adotado pelos atores da sua companhia, a princípio com uma certa relutância. Mais tarde, Stanislavski aplicou o seu sistema à cena lírica e a espetáculos de estilos diversos. Viajou com a sua companhia pela Europa e os Estados Unidos, entre 1922 e 1924. Sua influência foi grande no teatro dos países que visitou. Em 1925 publicou o livro *Minha Vida na Arte*. E três anos depois, por ocasião do trigésimo aniversário da fundação do Teatro de Arte de Moscou, interpretou pela última vez o papel de Vershinin em *As Três Irmãs*, de Tchekhov. Gravemente enfermo, reduziu as suas atividades ao trabalho de diretor e principalmente às pesquisas com cantores, pretendendo dar uma nova realidade interpretativa ao drama lírico. Os últimos anos de sua vida foram dedicados, em grande parte, a escrever sobre as suas idéias e experiências no teatro. Morreu a 7 de agosto de 1938, em Moscou.

Já no século XVIII, Lessing, crítico alemão, dizia: "Temos atores, mas não temos arte de representar." A formalização da técnica de interpretação realizada por Stanislavski não constitui um fenômeno isolado. E o resultado do interesse e da busca de muitos artistas, tais como: Antoine, Copeau, Craig e outros, que tentaram fazer a revisão dos princípios básicos da arte de representar. Os problemas da formação técnica constituíram uma parte importante de suas preocupações. Os manuais dos séculos XVII e XVIII tornaram-se obsoletos. Nelas procurava-se aplicar erroneamente os princípios da oratória ao trabalho de criação dos atores e sua interpretação no palco. E de se notar que idéias semelhantes perduram ainda em nossos dias, no ensino da arte dramática. Coube a Stanislavski a importante tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e de explicar ao ator contemporâneo como agir no momento da criação ou da realização. O seu sistema não é uma continuação das idéias expostas nos velhos manuais. É antes uma quebra da tradicional maneira de ensinar. O trabalho do ator, segundo o sistema de Stanislavski, não é uma simples imitação, ou a repetição do trabalho de outros atores. Será sempre o resultado de uma criação original. O sistema de Stanislavski não equivale a um estilo de representação. É, como qualquer técnica, um

meio e não uma finalidade. É o próprio Stanislavski quem diz: "Ele (seu sistema) só tem utilidade quando se transforma numa segunda natureza do ator, quando este deixa de se preocupar com ele e quando seus efeitos começam a aparecer naturalmente em seu trabalho." A técnica deve ser absorvida e nunca aparecer na realização. Esta é o resultado, e a técnica funciona então como estímulo ao processo criador.

Em 1924, Elizabeth Hapgood, estudiosa americana da literatura russa e seu marido, Norman Hapgood, crítico de Teatro e editor, amigos de Stanislavski, tentaram convencê-lo a escrever e publicar o resultado de suas experiências no Teatro de Arte de Moscou. Dificuldades várias e uma certa relutância da parte de Stanislavski em fixar em termos definitivos o que ele considerava uma busca sempre ativa de novas formas e pontos de vista, adiaram a realização desse projeto. Ele não queria escrever uma gramática inalterável, pois o sistema não tem como finalidade criar uma espécie de repositório para a interpretação de certos papéis. Temia estabelecer regras que pudessem parecer rígidas. Finalmente, diante da possibilidade de que estas escritas viessem estimular outros artistas a prosseguir nessas pesquisas, decidiu-se. Em 1930, depois de uma grave enfermidade, na Rússia, Stanislavski foi passar as férias no Sul da França, em companhia dos seus amigos, os Hapgood. Aí, ele esboçou os dois primeiros livros que deveriam, segundo o seu desejo, ser editados ao mesmo tempo para servir de guia, primeiro, no trabalho de preparação interior do ator, e segundo, no aproveitamento das técnicas exteriores para a criação do personagem sobre a cena. Voltou à Rússia e continuou escrevendo, desenvolvendo o material que viria compor o primeiro volume, ou seja *A Preparação do Ator*. Este primeiro original foi enviado aos Estados Unidos, traduzido por Elizabeth Hapgood e editado por Theatre Arts Books, em 1936, dois anos antes que este mesmo livro fosse publicado na Rússia. Ele diz respeito ao trabalho interior do artista, particularmente do ator, exercitando o seu espírito e a sua imaginação. Escreve E. Hapgood na sua nota de introdução à primeira edição deste livro em língua inglesa: "Não pretende ter inventado coisa alguma. O autor é o primeiro a mostrar que os gênios como Salvini e Duse usavam, sem teoria, as emoções e as expressões exatas, que aos menos inspirados é preciso ensinar. O que

Stanislavski pretendeu não foi descobrir uma verdade mas tornar a verdade acessível aos atores e diretores de talento, postos a enfrentar o necessário treinamento." Os exemplos apresentados pelo autor neste livro são simples e podem ser adaptados às necessidades dos atores, em qualquer país. Em cartas e numa visita que E. Hapgood fez a Stanislavski em 1937, este lhe falou a respeito do assunto que iria constituir o segundo volume — *A Composição do Personagem*, onde tratava das chamadas técnicas exteriores — treinamento do corpo e trabalho rigoroso da voz, ambos, instrumentos com que o artista no palco expressa convincentemente o que ele também desenvolveu na etapa de sua criação interior. Nessa mesma época, ele trabalhava também nos apontamentos de montagem de *Olelo* de Shakespeare. Mas ambos os originais ainda não se encontravam em ponto de publicação. Trabalhou neles até sua morte, no ano seguinte. Foi somente depois da Segunda Guerra Mundial que E. Hapgood recebeu, do filho do autor, o original de *A Composição do Personagem*. Esse atraso de treze anos entre a publicação do primeiro e do segundo livro acarretou sérias incompreensões e falsas interpretações por parte de muitos. Esses dois livros correspondem aos trabalhos a serem efetuados numa mesma fase de formação do artista. Até hoje, muita gente se concentra no conteúdo do primeiro volume, na pesquisa interior, evitando e mesmo desprezando a outra parte, a do segundo volume, igualmente importante e que trata da criação do personagem em termos físicos, de voz e fala, de movimento, de gesto, tempo e ritmo, e da visão total e *perspectiva* de uma peça ou de um personagem. Stanislavski considerava importante a formação *total* do autor — intelectual, espiritual, física, emocional. O seu sistema além de ser uma técnica artística é também uma técnica para uma melhor compreensão entre os homens. Deve interessar não somente os atores e diretores de Teatro, mas a qualquer um que trabalhe em coletividade. São sete os volumes publicados em inglês que encerram as obras de Stanislavski.

As obras completas de Stanislavski foram editadas em inglês em sete volumes, com títulos diversos. Uma edição oficial foi realizada na Rússia. Somente em 1947 os dois livros básicos de Stanislavski foram traduzidos e publicados na Itália. Pela mesma época *A Preparação do Ator* foi editado na Fran-

ça, com prefácio de Jean Vilar. Existe uma tradução espanhola dessa obra e outra em português, editada em Portugal. Os últimos livros de Stanislavski encerram importantes capítulos sobre o teatro lírico, o melodrama e a farsa. Também dizem respeito à criação de um teatro popular. Stanislavski escreveu: "Estamos tentando criar o primeiro teatro popular." O seu exemplo será útil ao nosso teatro brasileiro. E a publicação das suas obras constitui um passo decisivo para o esclarecimento dos problemas básicos da preparação do ator.

A presente tradução foi encomendada a Francisco de Paula Lima. Depois de ter trabalhado no Teatro do Estudante, êle ingressou na Bbc de Londres onde colaborou em programas teatrais. Tradutor de várias peças, foi premiado pela sua tradução de *Look Back in Anger* (*Geração em Revolta* — literalmente: *Recorde com Raiva*), de John Osborne.

## Memória das Emoções

**N**osso TRABALHO hoje começou com uma repassagem do exercício com o louco. Ficamos encantados, porque não vínhamos fazendo exercícios assim.

Representamo-lo com maior vitalidade, o que não era surpresa, pois cada um tinha aprendido *o que fazer e como o fazer*. Estávamos tão seguros de nós mesmos que chegamos a fanfaronar um pouquinho. Quando Vânia nos assustou, precipitamos na direção oposta, como antes. Mas a diferença, agora, é que estávamos preparados para o súbito alarme. Por esse motivo nossa corrida geral foi muito melhor definida e o seu efeito mais forte.

Repeti exatamente o que costumava fazer: fui para debaixo da mesa, só que agarrando um grande livro, em vez de um cinzeiro. Os outros fizeram mais ou menos o mesmo. Sônia, por exemplo, da primeira vez que fizemos esta cena, esbarrara

em Dachá, deixando cair, por acaso, uma almofada. Desta vez não esbarrôu, mas deixou cair a almofada assim mesmo, para ter de apanhá-la.

Imaginem o nosso espanto quando, tanto Tórtsov quanto Rakmanov, nos disseram que a nossa atuação neste exercício, que, antes, era direta, sincera, fresca e verdadeira, tornara-se, hoje, falsa, insincera e afetada. Ficamos desalentados com uma crítica tão inesperada. Insistimos que tínhamos sentido realmente tudo o que fizemos.

— Está claro que sentiram alguma coisa — disse o Diretor. — Senão, estariam mortos. A questão é o *quê* estavam sentindo? Tentemos desemaranhar as coisas e comparar a interpretação anterior, deste exercício, com a atual.

Não há dúvida que conservaram toda a marcação, os movimentos, as ações exteriores, a seqüência e cada mínimo detalhe dos agrupamentos, com uma exatidão espantosa. Podia-se facilmente pensar que vocês fotografaram a montagem. Provaram, portanto, que possuem memórias excepcionalmente alertas para o lado exterior, factível, de uma peça.

Entretanto, seria assim tão importante a maneira de se agruparem e se postarem em cena? Para mim, como espectador, o que se passava dentro de vocês tinha muito mais interesse. Esses sentimentos, tirados da nossa experiência real e transferidos para o nosso papel, é que dão vida à peça. Vocês não nos deram esses sentimentos. Toda produção exterior é formal, fria e sem sentido, quando não tem motivação interior. Aí está a diferença entre as duas atuações. No começo, quando lhes fiz a sugestão sobre o louco, todos, sem exceção, se concentraram, cada qual com o seu próprio problema de segurança íntima, e só depois é que começaram a atuar. Era esse o processo lógico: a experiência interior vinha antes e, depois, se incorporava numa forma exterior. Hoje, pelo contrário, vocês estavam tão satisfeitos com os seus desempenhos que nem pensaram em coisíssima alguma a não ser subir logo ao palco e copiar todos os detalhes externos do exercício. Da primeira vez havia um silêncio mortal; hoje, tudo era excitação e jovialidade, vocês todos se ocupavam, aprontando coisas: Sônia com a sua almofada, Vânia com o abajur dele, Kóstia com um livro, em vez de um cinzeiro.

— O contra-regra esqueceu o cinzeiro — declarei.

— E da primeira vez que representou o exercício você, acaso, o tinha preparado *de antemão*? Sabia que Vânia ia gritar e assustá-lo? — perguntou o Diretor, com certa ironia. — E muito esquisito! Como é que você previu, hoje, que ia precisar daquele livro? Ele devia cair em suas mãos por acaso. É pena que essa qualidade acidental não se tenha podido repetir hoje. Mais um detalhe: originalmente, vocês não tiravam os olhos da porta, atrás da qual supunha-se que estava o louco; hoje, ficaram logo tomados pela nossa presença. Em vez de se esconderem do doído, vocês se exibiam a nós. Da primeira vez foram impedidos a agir pelos seus sentimentos íntimos e pela intuição, por sua experiência humana. Mas ainda agora repararam esses movimentos quase mecanicamente. Em vez de recorrerem à sua memória da vida, foram extrair material nos arquivos teatrais dos seus cérebros. O que se passou dentro de vocês, no começo, resultou naturalmente em ação. Hoje, essa ação foi inflada e exagerada para fazer efeito.

Acontece com vocês o mesmo que se deu com o moço que veio perguntar a V. V. Samoilov se devia ou não entrar para o teatro. "Saia", disse ele ao jovem: "Depois volte e repita isso tudo que acaba de me dizer".

O moço veio e repetiu o que tinha dito da primeira vez, mas não foi capaz de reviver os mesmos sentimentos.

Seja como for, nem a minha comparação com o rapaz, nem o seu insucesso de hoje deve deixá-los preocupados. Faz tudo parte do nosso trabalho e vou-lhes dizer por quê. Muitas vezes o *inesperado* é uma alavanca eficientíssima no trabalho criador. Durante a sua primeira representação do exercício, essa qualidade era evidente. Vocês ficaram deveras excitados com a injunção da idéia de um possível lunático. Nesta repetição de agora, o imprevisto já estava gasto, pois vocês sabiam tudo de antemão, tudo lhes era familiar e claro, até mesmo a forma exterior em que verteram sua atividade. Nessas circunstâncias — não é? — parece que não valia a pena reconsiderar, de novo, toda a cena, deixando-se guiar pelas emoções. Uma forma exterior já pronta é uma tentação terrível para o ator. Não era de surpreender que novatos como vocês se deixassem tentar, provando, ao mesmo tempo, que têm boa memória para a ação exterior. Quanto à *memória emocional*, desta não houve hoje um vestígio sequer.

Quando lhe pediram que explicasse a expressão, respondeu:

— Creio que a melhor forma de ilustrá-la é contar-lhes uma história, como fez Ribot, que foi o primeiro a definir esse tipo de lembranças:

Dois viajantes ficaram encalhados nuns rochedos por causa da maré alta. Depois que foram salvos, narraram suas impressões. Um deles lembrava-se de tudo o que *fizera*, nos menores detalhes: como, por quê e aonde fora; onde subira e onde descera; onde pulara para cima e onde pulara para baixo. O outro homem não tinha a menor lembrança do lugar. Só se recordava das *emoções* que sentira. Sucessivamente, surgiram: *encantamento, apreensão, medo, esperança, dúvida* e, por último, pânico.

Foi justamente este segundo caso que se passou com vocês da primeira vez que representaram este exercício. Lembro-me claramente da sua consternação, do seu pânico, quando apresentei a sugestão sobre o louco. Posso ainda vê-los, pregados no chão, enquanto tentavam planejar o que fariam. Toda a sua atenção estava galvanizada pelo objetivo fictício atrás da porta e, assim que se ajustaram a ele, vocês irromperam numa real excitação e em real atividade.

Se hoje tivessem podido fazer como o segundo homem da história de Ribot — reviver todos os sentimentos que experimentaram daquela primeira vez e atuar sem esforço, involuntariamente, eu teria dito, então, que vocês possuem excepcionais memórias de emoção.

Infelizmente, é coisa que pouco acontece. Sou forçado, portanto, a moderar minhas exigências. Admito que comecem o exercício deixando-se levar pelo seu plano exterior; mas, depois disso, terão de deixar que ele lhes recorde os seus sentimentos anteriores e de se entregarem a eles, como força condutora, durante todo o resto da cena. Se o puderem fazer, direi que as suas memórias de emoção, embora não sendo excepcionais, são boas.

Se tiver de reduzir ainda mais as minhas exigências, direi: interpretem o esquema físico do exercício, ainda que não lhes recorde as suas sensações antigas e ainda que não sintam o impulso de encerrar com olhos novos as circunstâncias dadas no enredo. Mas, neste caso, deixem que eu os veja utilizar a sua

psicotécnica, apresentando novos elementos imaginativos que lhes despertem os sentimentos adormecidos.

Se o conseguirem, poderei reconhecer provas de que há em você memória de emoção. Até agora, hoje, ainda não me ofereceram nenhuma dessas possíveis alternativas.

— Isso quer dizer que não temos memória emocional? — perguntei.

— Não. Não é isto o que devem concluir. Faremos alguns testes em nossa próxima aula — disse Tórtsov, calmamente, levantando-se e preparando-se para deixar a sala.

2

Hoje fui eu o primeiro a ter conferida a memória emocional.

— Lembra-se — perguntou-me o Diretor — que me falou certa vez sobre a grande impressão produzida em você por Moskvín quando visitou sua cidade numa *tournée*? Seria capaz de evocar a sua atuação com suficiente nitidez para que a simples idéia, agora, seis anos depois, lhe evoque o assomo de entusiasmo que sentiu naquela oportunidade?

— Talvez os sentimentos não sejam tão penetrantes como já o foram — repliquei — mas não resta dúvida que, mesmo hoje, me comovem muito.

— Serão bastante fortes para fazê-lo enrubescer e sentir o coração batendo?

— Talvez, se eu me entregasse inteiramente.

— O que sente, quer física, quer espiritualmente, quando se lembra da morte trágica daquele amigo íntimo de que me falou?

— Procuvo evitar essa lembrança, porque me deprime muito.

— Esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora, vendo Moskvín representar ou quando o seu amigo morreu, é o que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que a sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também a sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimen-

tu. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar, trá-los de volta em plena força. Algumas vezes as emoções têm a mesma pujança de sempre, às vezes são mais fracas, às vezes os mesmos fortes sentimentos retornam, mas sob aspecto um pouco diverso.

Como você ainda é capaz de corar ou empalidecer à lembrança de uma experiência, como ainda recebe evocar um certo acontecimento trágico, podemos concluir que possui uma memória das emoções. Mas não está bastante treinada para, sem auxílio, levar a bom termo um combate contra o estado teatral em que você se deixa cair quando entra em cena.

Depois Tórtsov estabeleceu a distinção entre a memória das sensações, baseada nas experiências, ligada aos nossos cinco sentidos, e a memória emocional. Disse que, ocasionalmente, iria falar nelas como se corresse paralelamente uma à outra. Esta, disse ele, é uma descrição conveniente, embora não científica, da relação que existe entre as duas.

Quando lhe perguntaram até que ponto o ator utiliza as suas lembranças de sensações e qual era o diferente valor de cada um dos cinco sentidos, disse:

— Para responder, tomemos cada um deles por sua vez: Dos nossos cinco sentidos o da vista é o mais receptivo às impressões. O ouvido também é extremamente sensível. Por isso é que as impressões depressa se fazem, por intermédio dos nossos olhos e ouvidos.

É sabido que alguns pintores têm o dom da visão interior, em tão alto grau, que podem pintar retratos de pessoas que eles já viram mas não estão mais vivas.

Alguns músicos têm igual capacidade de reconstruir, interiormente, os sons. Repetem mentalmente a execução de uma sinfonia inteira recém-ouvida. Os atores também possuem esse mesmo tipo de capacidade visual e auditiva. Utilizam-nas para imprimir em si mesmos — e mais tarde evocar — toda sorte de imagens visuais e auditivas: o rosto de uma pessoa, a sua expressão, a linha do corpo, o andar, os maneirismos, movimentos, voz, entonações, traje, características raciais.

Mais ainda, certas pessoas, principalmente os artistas, são capazes de recordar e reproduzir não só coisas que viram e

ouviram na vida real, como também, nas suas imaginações, coisas não vistas nem ouvidas. Os atores do tipo que têm memória visual gostam de ver o que se quer deles e então as suas emoções reagem com facilidade. Outros acham muito preferível ouvir o som da voz, ou a entonação da pessoa que devem interpretar. Com eles, o primeiro impulso para o sentimento vem das suas memórias auditivas.

— E os outros sentidos? — perguntou alguém. Precisamos deles também?

— Está claro que sim, disse Tórtsov. — Pense na cena inicial, com os três glutões, no *Ivanov*, de Tchekhov, ou numa em que seja preciso desenvolvermos em nós mesmos um verdadeiro êxtase perante um ragu de papelão, supostamente preparado, com impressionante arte culinária, pela *Locandiera*, de Goldoni. Você terá de interpretar essa cena de modo a dar água, tanto na sua boca quanto na nossa. Para fazê-lo será forçado a ter uma lembrança vivíssima de algum manjar delicioso. Senão, vai exagerar a cena e não sentirá nenhum prazer gustativo.

— Onde utilizaríamos o sentido do tato? — perguntei.

— Numa cena tal como a temos no *Édipo*, em que o rei cegou-se e usa o sentido do tato para reconhecer as filhas.

Entretanto, nem mesmo a técnica mais perfeitamente desenvolvida pode comparar-se à arte da Natureza. Em meu tempo, já vi muitos atores técnicos famosos, de muitas escolas e países, e nenhum deles podia galgar as culminâncias que a intuição artística, guiada pela natureza, consegue atingir. Não devemos esquecer o fato de que muitos aspectos importantes das nossas complexas naturezas são-nos desconhecidos e não estão sujeitos à nossa direção consciente. Só a natureza tem acesso a eles. A menos que conquistemos o auxílio dela, teremos de contentar-nos em exercer domínio apenas parcial sobre o nosso complicado aparelho criador.

Embora os nossos sentidos do olfato, paladar e tato, sejam úteis, e até mesmo importantes algumas vezes, o seu papel em nossa arte é simplesmente auxiliar, e tem por objetivo influenciar nossa memória das emoções.

Nossas aulas com o Diretor foram interrompidas provisoriamente, porque ele partiu em *tournée*. Por enquanto, vamos trabalhando na dança, ginástica, esgrima, imitação de voz e dicção. Enquanto isto uma coisa importante aconteceu comigo, projetando uma grande luz sobre o próprio tema que vínhamos estudando: a memória emocional.

Não faz muito tempo eu ia andando para casa em companhia de Paulo. Numa avenida, demos com uma grande aglomeração. Como gosto das cenas de rua, enfeitei-me por ela adentro e chegando ao meio del com os olhos num horrível quadro. Jazia aos meus pés um velho, pobremente vestido, com a mandíbula esmagada e ambos os braços decepados. Seu rosto era medonho; os velhos dentes amarelos projetavam-se para fora do bigode ensangüentado. Um bonde se agigantava sobre sua vítima. O condutor agitava-se em torno do maquinismo para mostrar o que estava atrapalhando e porque a culpa não era dele. Um homem uniformizado de branco, o sobretudo jogado nos ombros, unedecia negligentemente as narinas do morto com um chumaco de algodão sobre o qual despejava um líquido qualquer, de uma garrafa. Era de uma farmácia próxima. Não muito longe, umas crianças brincavam. Uma delas deu com um pedaço de osso da mão do velho. Sem saber o que fazer com aquilo, jogou-o numa lata de lixo. Uma mulher chorava, mas o resto da turba olhava, com indiferença e curiosidade.

Esse quadro fez-me profunda impressão. Que contraste, entre aquele horror no chão e o céu azul-pálido, claro, sem nuvens. Retirei-me, deprimido, e só muito mais tarde pude libertar-me desse estado de alma. Despertei, noite alta, e a lembrança visual era ainda mais apavorante do que o fora a visão do próprio acidente — com certeza porque à noite tudo parece mais assustador. Atribuí-o à minha memória emocional e ao seu poder de aprofundar impressões.

Alguns dias depois, passei pela cena do desastre e, sem querer, me detive para evocar o que sucedera ainda tão recentemente. Todos os vestígios tinham-se obliterado. Havia no mundo uma vida humana a menos — eis tudo. Entretanto, uma pequena pensão seria paga à família do morto, satisfazendo,

assim, o sentimento de justiça de todos. Por conseguinte, estava tudo como devia. No entanto, talvez, a mulher e os filhos estavam a morrer de fome.

Enquanto eu pensava, minha lembrança da catástrofe pareceu transformar-se. A princípio fora crua e naturalística, com todos os medonhos detalhes físicos, a mandíbula espatifada, os braços decepados, as crianças brincando com o riacho de sangue. Agora eu estava igualmente abalado com a lembrança de tudo isso, mas de outro modo. Invadiu-me, repentinamente, a indignação contra a crueldade, a injustiça e a indiferença humana.

São sete dias, apenas, desde o acidente, e eu tornei a passar pelo local, a caminho da escola. Parei por alguns momentos para refletir sobre ele. A neve, então, estava branca, como está agora. Assim é... a vida. Lembrei-me da forma escura, estendida no chão — isso é... a morte. O rio de sangue, êsse era a torrente das transgressões humanas. Em volta, por tôda parte, num contraste luminoso, vejo o céu, o sol, a natureza. Isto é... a eternidade. Os bondes passando, repletos de passageiros, representam as gerações que passam, rumo ao desconhecido. O quadro inteiro, que era tão horrível, tão aterrador, tornou-se agora majestoso, austero...

## 4

Hoje dei, por acaso, com um fenómeno estranho. Rememorando aquele acidente da avenida, verifico que o bonde, agora, parece dominar a cena. Mas não é o bonde desse recente acontecimento — é um bonde que remonta a uma experiência pessoal minha mesmo. Neste outono passado, uma noite, já tarde, eu voltava de um subúrbio para a cidade no último *trolley*. Passando por uma campo deserto, o *trolley* desarrilhou. Os passageiros tiveram de unir esforços para ajudar a repô-lo nos trilhos. Como me pareceu grande e pesado, então, e como éramos fracos e insignificantes, comparados com ele! Por que essa velha lembrança sensoria ficou mais funda e fortemente marcada em mim do que a mais recente? E eis ainda outro ângulo: quando começo a pensar no velho mendigo estendido no chão com o farmacêutico inclinado sobre ele, vejo que

a minha memória se volta para um outro acontecimento, muito diferente. Foi há muito tempo. Deparei com um italiano curvado sobre um macaco morto na calçada. Chorava e tentava enfiar um pedaço de casca de laranja na boca do animal. Dir-se-ia que esta cena afetara mais os meus sentimentos do que a morte do mendigo. Enterrara-se mais profundamente na minha memória. Creio que se tivesse de encenar o acidente da avenida, eu iria antes buscar matéria emocional para meu papel na minha recordação da cena do italiano com o macaco morto do que na própria tragédia. Pergunto-me, por que será isto?

Nossas aulas com o Diretor começaram hoje e eu lhe falei sobre o processo de evolução dos meus sentimentos a propósito do acidente na rua. Primeiro elogiou minha capacidade de observação e, depois, disse:

— Esta é uma ilustração excelente do que deveras se passa em nós. Cada um de nós já presenciou muitos acidentes. Retemo-lhes a lembrança — mas somente as características notáveis que nos impressionaram e não os detalhes. Dessas impressões, forma-se uma memória de sensações vasta, condensada, mais ampla e mais profunda, de experiência correlata. É uma espécie de síntese da memória, em grande escala. É mais pura, mais condensada, compacta, substancial e cortante do que os acontecimentos de fato.

*O tempo é um esplêndido filtro para os nossos sentimentos evocados. Além disto, é um grande artista. Ele não só purifica, mas também transmuta em poesia até mesmo as lembranças dolorosamente realistas.*

— Entretanto, os grandes poetas e artistas recorrem à natureza.

— Concorde. Mas não a fotografam. Seu produto passa através das suas próprias personalidades e o que ela lhes dá é suplementado por material vivo, extraído das suas reservas de lembranças emocionais.

Shakespeare, por exemplo, muitas vezes tirou seus heróis e vilões, como Iago, das histórias alheias e transformou-os em

criaturas vivas acrescentando ao quadro as suas próprias lembranças emocionais cristalizadas. O tempo de tal modo clarifica e poeificará as suas impressões, que elas se tornaram esplêndido material para as suas criações.

Quando falei a Tórtsov sobre a troca de pessoas e coisas ocorrida nas lembranças, observou:

— Isto não tem nada de surpreendente. Não pode esperar que as suas lembranças de sensação possam ser utilizadas como se faz com os livros nas bibliotecas.

Você é capaz de imaginar, consigo mesmo, como é, deveras, a nossa memória emocional? Imagine um certo número de casas, com muitos quartos em cada casa, em cada quarto inúmeros guarda-louças, prateleiras, caixas, e, nalgum lugar, numa delas, uma pequena miçanga. É bem fácil achar a casa certa, o quarto, o armário e a prateleira. Mas já é mais difícil encontrar a caixa exata. E onde estará o olhar penetrante, capaz de descobrir aquela pequenina conta que se desprende hoje e rolou, por um momento lampejou e, depois, perdeu-se de vista? Só a sorte a encontrará de novo.

E é isto o que se passa nos arquivos da sua memória. Eles têm todas essas divisões e subdivisões. Umas são mais acessíveis do que as outras. O problema é recapturar a emoção que certa vez lampejou, qual meteoro. Se ela permanecer junto à superfície e voltar-se, pode dar graças à sua estrela. Mas não conte recuperar sempre a mesma impressão. Amanhã pode surgir, em lugar dela, alguma coisa muito diferente. Dê graças por esta e não fique esperando a outra. Se aprender a ter receptividade para essas lembranças recorrentes, então, as novas lembranças, à medida que se formarem, serão mais capazes de mover repetidamente os seus sentimentos. Sua alma, por sua vez, tornar-se-á mais responsiva e reagirá com um calor novo às partes do seu papel cuja atração se tiver desgastado pela repetição constante.

Quando as reações do ator são mais poderosas, a inspiração pode surgir. Por outro lado, não perca tempo correndo atrás de uma inspiração que por acaso lhe ocorreu uma vez. É tão irrecuperável como o ontem, como as alegrias da infância, como o primeiro amor. Dirija os seus esforços no sentido de criar uma inspiração nova e fresca para o dia de hoje. Não há nenhum motivo para supor que será pior do que a de ontem.

Pode não ser tão brilhante. Mas você tem a vantagem de possuí-la hoje. Ergueu-se, naturalmente, das profundezas da sua alma para acender em você a fagulha criadora. Quem poderia dizer qual das manifestações da verdadeira inspiração é a melhor? Todas elas são esplêndidas, cada qual a seu modo — se mais não fosse, pelo simples fato de serem *inspiradas*.

Quando insisti com Tórtsov para que afirmasse que, como essas sementes de inspiração guardam-se dentro de nós e não nos vêm de fora, devem concluir que a inspiração é de origem antes secundária do que primária, ele se recusou a comprometer-se.

— Não sei. As coisas do subconsciente não são meu terreno. Além disso não creio que se deva tentar destruir o mistério em que nos habituamos a envolver nossos momentos de inspiração. O mistério tem beleza própria e é, por si só, um grande estímulo à criatividade.

Mas eu não estava disposto a ficar nisso e perguntei-lhe se tudo o que sentíamos enquanto estávamos em cena não seria de origem secundária.

— Aliás, será que se sente jamais, em cena, as coisas pela primeira vez? Eu queria saber, também, se é bom ou mau que nos venham sentimentos originais, frescos, quando estamos em cena, sentimentos nunca experimentados por nós, de modo algum, na vida real.

— Depende do tipo — foi a sua resposta. — Suponha que você está representando, no último ato de *Hamlet*, a cena em que se aitra com a sua espada sobre o seu amigo aqui, Paulo, que faz o papel de Rei e, de repente, pela primeira vez na sua vida, você é avassalado por uma sede de sangue. Embora a sua espada seja apenas uma arma de teatro, sem gume, incapaz de tirar sangue, poderia precipitar uma luta medonha, obrigando o pano a baixar. Acha que seria sensato um ator entregar-se a emoções assim tão espontaneas?

— Isto quer dizer que elas nunca são desejáveis? — perguntei.

— Pelo contrário, são muitíssimo desejáveis — disse Tórtsov. — Mas essas emoções diretas, poderosas e vívidas não fazem sua entrada em cena assim como você supõe. Sua duração não se estende por longos períodos ou sequer por um ato. Lançam-se em breves episódios, momentos individuais. Deste

modo, são sumamente desejáveis. Só podemos esperar que ocorram com freqüência, aguçando a sinceridade do trabalho criador. A qualidade inesperada dessas erupções espontaneas de sentimento é uma força irresistível e comovedora.

Aí, acrescentou uma advertência:

— O que elas têm de mau é que não podemos controlá-las. Elas é que nos controlam. Portanto, não podemos fazer outra coisa senão deixar agir a natureza e dizer: "se elas quiserem vir, que venham. Só esperamos que ajam a favor do papel e não contra ele". Está claro que uma instilação de sentimentos inesperados, inconscientes, é coisa muito tentadora. Com isso é que sonhamos e é um dos aspectos favoritos da criatividade em nossa arte. Isto, entretanto, não deve levá-lo a concluir que tem o direito de subestimar a importância dos *sentimentos repetidos*, sacados da memória emocional. Pelo contrário, deve dedicar-se inteiramente a eles, pois são o único meio pelo qual poderá exercer qualquer grau de influência na inspiração.

Permitam-me recordar-lhes o nosso principio cardinal: "Por meios conscientes alcançamos o subconsciente".

Outra razão por que devem preparar essas emoções repetidas é que um artista não constrói seu papel com a primeira coisa que lhe está à mão. Seleciona, com o máximo cuidado, dentre as suas lembranças e eleger das suas experiências vivas as mais sedutoras. Para tecer a alma da pessoa que vai retratar, utiliza emoções que lhe são mais caras do que as suas sensações quotidianas. Podem imaginar campo mais fértil para a inspiração? O artista toma o que de melhor existe nele e leva-o para o palco. A forma há de variar, conforme as necessidades da peça, mas as emoções humanas do artista permanecerão vivas e estas não podem ser substituídas por nenhuma outra coisa.

— Quer dizer, então, — interrompeu Gricha — que em todos os tipos de papel, desde Hamlet até Agúcar, em *O Passaro Azul*, nós temos de usar os nossos próprios, velhos, mesmos sentimentos?

— E que mais podem fazer? — disse Tórtsov. Você acaso espera que um ator invente toda sorte de sensações novas ou até mesmo uma alma nova para cada papel que interpreta? Quantas almas teria de abrigar? Por outro lado, pode ele acaso

arrancar fora a sua própria alma e substituí-la por outra, alugada, por julgá-la mais adequada a determinado papel? Onde é que irá buscá-la? Podemos tomar de empréstimo roupas, um relógio, toda espécie de coisas, mas é impossível tomar de outra pessoa *sentimentos*. Os meus sentimentos são meus, inalienavelmente, e os seus lhe pertencem da mesma forma. É possível compreender um papel, simpatizar com a pessoa retratada e por-se no lugar dela, de modo a agir como essa pessoa agiria. Isso despertará no ator sentimentos que são *análogos* aos que o papel requer. Mas esses sentimentos pertencerão não à pessoa criada pelo autor da peça, mas ao próprio ator.

*Nunca se perca no palco. Atue sempre em sua própria pessoa, como artista. Nunca se pode fugir de si mesmo. O instante em que você se perde no palco marca o ponto em que deixa de verdadeiramente viver seu papel e o início de uma atuação exagerada, falsa.* Assim, por mais que você atue, por mais papéis que interprete, nunca conceda a si mesmo uma exceção à regra de usar sempre os seus próprios sentimentos. Quebrar essa regra é o mesmo que matar a pessoa que você estiver interpretando, pois a estará privando de uma alma humana, viva, palpitante, que é a verdadeira fonte da vida do papel.

Gricha não podia convencer-se de que temos sempre de interpretar nós mesmos.

— É exatamente isso que se tem de fazer — afirmou o Diretor. *Sempre e eternamente, quando estiver em cena, você terá de interpretar você mesmo. Mas isto será numa variedade infinita de combinações de objetivos e circunstâncias dadas que você terá preparado para seu papel e que foram fundidas na forminha da sua memória de emoções.* É este o melhor e o único material verdadeiro para a criatividade interior. Utilize-o e não confie em nenhuma outra fonte para abastecer-se.

— Mas, — argumentou Gricha — eu não posso, absolutamente, conter todos os sentimentos para todos os papéis deste mundo!

— Os papéis para os quais você não possui os sentimentos adequados são os que nunca interpretará bem — explicou Tórtsov. Serão excluídos do seu repertório. Os atores não são classificados principalmente por seus tipos. As diferenças se estabelecem devido às suas qualidades interiores.

Quando lhe perguntamos como uma pessoa podia ser duas personalidades amplamente contrastantes, respondeu:

— Para começar, o ator não é nem uma, nem a outra. Ele tem, em sua própria pessoa, uma individualidade interior e exterior que pode ser vividamente ou indistintamente desenvolvida. É possível que não haja, em sua natureza, nem a vilania de um personagem, nem a nobreza de outro. Mas as mesmas dessas qualidades lá estarão, porque temos em nós os elementos de todas as características humanas, boas e más. O ator deve usar sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para o seu papel. Deste modo a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser.

Você deve preocupar-se, primordialmente, em encontrar um meio de recorrer ao seu material emocional; depois, em descobrir métodos para criar um número infinito de combinações de almas humanas, caracteres, sentimentos, paixões, para os seus papéis.

— Onde vamos achar esses meios e esses métodos?

— Antes de mais nada aprendam a usar suas memórias emocionais.

— Como?  
— Por meio de uma série de estímulos interiores e exteriores. Mas isto é uma questão complicada e, assim, cuidaremos dela da próxima vez.

## 6

Hoje tivemos nossa aula no palco, com o pano descido. Devia passar-se no *apartamento de Maria*, mas não o podíamos reconhecer. A sala de jantar estava onde era a de vistas. A antiga sala de jantar fora transformada em quarto de dormir. A mobília toda era barata e pobre. Assim que os alunos se refizeram da surpresa, clamaram pela volta do apartamento original, pois diziam que o novo deixava-os deprimidos e que não podiam trabalhar nele.

— Sinto não poder fazer nada a respeito — disse o Diretor. Precisavam da outra mobília para uma peça em cartaz, por isso nos deram em troca tudo o que podiam dispensar e

arrumaram as coisas da melhor forma que sabiam. Se não gostaram do arranjo assim como está, mudem o que quiserem para torná-lo mais confortável.

Isto desencadeou uma mudança geral e o lugar foi logo feito em pedágos.

— Parem! — exclamou Tórtsov — e digam-me quais são as lembranças de sensações que todo este caso faz vir à tona em vocês.

— Quando há um terremoto — disse Nicolau, que fora um dos supervisores — as pessoas mudam os móveis do lugar desse jeito.

— Eu não sei como defini-lo — disse Sônia — mas, de um certo modo, recorda-me a época de consertar os assoalhos.

Enquanto seguíamos empurrando a mobília, surgiram várias discussões. Alguns procuravam um estado de alma, outros outro, conforme o efeito produzido em suas memórias de emção por este ou aquele agrupamento dos objetos na sala. Afinal o arranjo ficou passável. Mas pedimos mais luz. E aí nos deram uma exibição de luzes e efeitos sonoros.

Tivemos, primeiro, a luz de um dia ensolarado e ficamos animadíssimos. Fora de cena havia uma sinfonia de ruídos, buzinas de automóvel, campainhas de bondes, apitos de fábricas e o som distante de uma máquina — todos os testemunhos auditivos de uma dia numa cidade.

Gradualmente, foram diminuindo as luzes. Era agradável, calmo, mas um pouquinho triste. Sentiamo-nos pensativos, as nossas pálpebras pesavam. Um grande vento soprou e, logo, uma tempestade. As vidraças estremeciam nos caixilhos, o vendaval silvava e ululava. Seria chuva, ou neve, batendo nas vidraças? Era um som deprimente. Os rumores da rua tinham-se desvanecido. Um relógio na sala vizinha, tiquetaqueava, forte. Alguém pôs-se a tocar piano, a princípio fortíssimo e depois mais suave, mais tristemente. Os rumores da lareira aumentavam a sensação da melodia. Com o anoitecer acenderam-se as luzes, o piano emudeceu. A uma certa distância, um relógio bateu doze horas. Meia-noite. Reinou silêncio. Um câmundongo roía o assoalho. Podíamos ouvir, de vez em quando, a buzina de um carro, o apito de um trem. Finalmente todos os sons cessaram, a escuridão e a calma fizeram-se absolutas. Pouco depois sombras cinzentas anunciavam a aurora.

Quando os primeiros raios de luz solar penetraram na sala, senti um grande alívio.

Vânia foi quem mais se entusiasmou com os efeitos.

— Foi melhor do que na vida real — garantiu-nos.

— Nela as mudanças são tão graduais — acrescentou Paulo — que a gente não nota a mudança de ânimo. Mas quando vinte e quatro horas são cumpridas em uns poucos minutos, sentimos sobre nós todo o poder dos variáveis tons de luz.

— Como notaram — disse o Diretor — o ambiente exerce grande influência nos nossos sentimentos. E isto se dá em cena, tanto quanto na vida real. Nas mãos de um diretor talentoso, todos esses recursos e efeitos transformam-se em meios criativos e artísticos.

Quando a produção exterior de uma peça está interiormente ligada à vida espiritual dos atores, ela muitas vezes adquire mais significação no palco do que na vida real. Se corresponder às necessidades da peça e produzir o clima certo, ajudará o ator a formular o aspecto interior de seu papel, influenciando todo o seu estado psíquico e toda a sua capacidade de sentir. Nestas condições a cena é, definitivamente, um estímulo para as nossas emoções. Portanto, quando uma atriz vai interpretar o papel de Margarida, tentada por Meffistófeles enquanto está orando, o diretor deve proporcionar-lhe os meios de criar a impressão de que está na igreja. Isto lhe ajudará a sentir o papel. Para o intérprete de Egmónt no cárcere, deve criar um clima sugestivo de reclusão solitária e forçada.

— Que acontece — perguntou Paulo — quando um diretor cria uma esplêndida produção exterior que, entretanto, não se enquadra com as necessidades interiores da peça?

— Infelizmente isto acontece muito — respondeu Tórtsov — e o resultado é sempre ruim, porque o erro do diretor faz com que os atores enveredem pelo atalho errado e ergue barreiras entre eles e os seus papéis.

— E se a produção exterior é, pura e simplesmente, ruim? — perguntou alguém.

— O resultado é pior ainda. Os artistas que trabalham com o diretor por trás das cenas conseguirão o efeito diametralmente oposto ao que seria certo. Em vez de atrair a atenção dos atores para o palco, far-lhes-á repulsa, lançando-os em po-

der da platéia, para lá da ribalta. Portanto, a montagem exterior de uma peça é uma espada de dois gumes na mão do diretor. Pode fazer bem ou mal.

Vou propor-lhes agora um problema — prosseguiu o Diretor. Será que todo bom cenário ajuda o ator e fala-lhe à memória emocional? Por exemplo: imaginem um belo cenário, desenhado por algum artista sumamente dotado no emprego da cor, das linhas e da perspectiva. Vocês, do auditório, olham para o cenário e ele produz completa ilusão. No entanto, se chegarem perto, ficarão desiludidos, sentindo-se pouco à vontade em relação a ele. Por quê? Porque quando um cenário é feito do ponto de vista do pintor, em duas dimensões e não três, não serve para o teatro. Tem altura e largura, mas falta-lhe a profundidade, sem a qual, no que concerne ao teatro, é um cenário sem vida.

Vocês sabem, por experiência própria, como o ator se sente num palco vazio, nu. Como é difícil concentrar nele a atenção e como é duro representar sequer um pequeno exercício ou um simples *sketch*.

Experimentem só, ficar num espaço desses e despejar o papel de Hamlet, Otelo ou Macbeth! Como é difícil fazê-lo sem o auxílio de um diretor, sem um esquema dos movimentos, sem objetos de cena em que se possam apoiar, sentar, encaminhar-se a eles ou se agruparem ao seu redor! Porque cada situação que é preparada para vocês os ajuda a dar uma forma exterior plástica ao seu estado de ânimo interior. Por isto precisamos, absolutamente, daquela terceira dimensão, uma profundidade de forma, em que possamos mover-nos, viver e atuar.

7

— Por que está escondida aí num canto? — perguntou o Diretor a Maria, entrando hoje no palco.

— Eu... quero fugir... Eu... não supporto... — resmungou, tentando afastar-se cada vez mais do desvariado Vânia.

— Por que é que estão aí sentados, tão aconchegadinhos? — perguntou a um grupo de alunos amontoados no sofá perto da mesa.

200

— Nós... é... estávamos ouvindo umas piadas — gaguejou Nicolau.

— O que é que você e Gricha estão fazendo aí perto da lâmpada? — perguntou a Sônia.

Ela ficou encabulada, sem saber o que replicar, mas, finalmente, saiu-se com algo a respeito de estarem lendo juntos uma carta.

Ele, então, voltou-se para mim e Paulo e indagou:

— Por que é que vocês dois ficam aí andando de um lado pro outro?

— Estávamos apenas discutindo as coisas — retruquei.

— Numa palavra — concluiu — vocês todos escolheram formas adequadas de repercutir o estado de alma em que se achavam. Arranjaram o cenário adequado e usaram-no para os seus fins. Ou será acaso possível que o cenário que encontraram lhes tenha sugerido o estado de alma e a ação?

Sentou-se perto da lareira e ficamos de face para ele. Muitos puxaram as cadeiras para chegar mais perto, ouvir melhor. Ajeitei-me na mesa, para tomar notas. Gricha e Sônia sentaram-se à parte, para cochichar um com o outro.

— E agora digam-me, precisamente, porque cada um de vocês está sentado nesse lugar exato — exigiu — e, mais uma vez, fomos forçados a prestar contas dos nossos movimentos. Convença-se que cada um utilizara o cenário de acordo com o que tinha de fazer, com seu estado de alma e com os seus sentimentos.

A medida seguinte foi dispersar-nos por vários pontos da sala, com os móveis ajudando a formação dos grupos. Pedimos, depois, que notássemos os estados de ânimo, as lembranças emocionais ou as sensações repetidas que acaso o arranjo nos sugerisse. Tivemos também de dizer em que circunstâncias utilizaríamos esse arranjo de cena. Depois disso, o Diretor dispôs uma série de arranjos de cena e em cada caso tivemos de dizer: em que circunstâncias emocionais, em que condições ou em que estado de alma acharíamos que estava de acordo com a nossa necessidade interior o uso dos diferentes arranjos de cena, segundo as suas indicações — noutras palavras, ao passo que, antes, havíamos escolhido o nosso arranjo, de cena para que correspondesse ao nosso estado de alma e ao nosso objetivo,

201

agora ele se encarregava de escolher para nós, competindo-nos apresentar o objetivo certo e induzir os sentimentos adequados.

O terceiro teste foi o de reação a um arranjo de cena feito por outra pessoa. Muitas vezes o ator se defronta com este problema e tem de resolvê-lo. Portanto é preciso estar apto a fazê-lo.

Depois, começou uns exercícios em que nos punha em posições que entravam em conflito direto com os nossos propósitos e estados de alma. E esses exercícios, todos, nos levaram a deveras apreciar um ambiente bom, confortável, pleno, parado em função das sensações que despertava. Resumindo o que tínhamos alcançado, o Diretor disse que o ator procura uma *mise-en-scène* adequada, que corresponda ao seu estado de alma, ao seu objetivo e que esses mesmos elementos também criam a cena. Além disso são um estímulo para a memória das emoções.

— A impressão mais comum é a de que o diretor usa todos os seus recursos materiais, como o cenário, a iluminação, os efeitos sonoros e outros acessórios, com o fito primordial de impressionar o público. Pelo contrário. Usamos esses recursos mais pelo efeito que exercem nos atores. Tentamos por todos os meios facilitar que concentrem a atenção no palco.

Ainda há muitos atores — prosseguiu — que, desafiando qualquer ilusão que possamos criar por meio da luz, do som, das cores, ainda sentem que o seu interesse está mais focalizado na platéia que no palco. Nem mesmo a peça e o seu sentido essencial conseguem trazer-lhes de volta a atenção para o nosso lado da ribalta. Para que isto não aconteça com vocês, procurem aprender a olhar e ver as coisas no palco, a reagir e se entregarem ao que se passa em torno de vocês. Numa palavra: a usar tudo que lhes estimule os sentimentos.

Até aqui — prosseguiu o Diretor, depois de uma pequena pausa — temos trabalhado a partir do estímulo para o sentimento. Muitas vezes, entretanto, o processo oposto se impõe. Usamo-lo quando queremos fixar experiências interiores acidentais.

Como exemplo, vou contar-lhes o que me aconteceu numa das primeiras representações de *O Bas-Fond*, de Gorki. O papel de Satin fora-me relativamente fácil, com exceção do seu monólogo do último ato. Este, exigia de mim o impossível: dar à

cena uma significação universal, dizer a fala com insinuações tão profundas de um sentido mais fundo, que ele se tornasse o ponto central, o desentace de toda a peça.

Cada vez que eu chegava a esse ponto perigoso, parecia que impunha freios aos meus sentimentos interiores. E essa hesitação paralisava o livre curso da alegria criadora em meu papel. Depois do solilóquio eu me sentia, invariavelmente, como o cantor que falhou no agudo. Para minha surpresa, essa dificuldade sumiu, na terceira ou na quarta atuação. Quando tentei descobrir a razão desse fato decidi que teria de examinar detalhadamente tudo o que me acontecera durante o dia inteiro, antes da representação noturna.

O primeiro item é que eu recebera do meu alfaiate uma conta escandalosamente alta e me aborrecera. Depois, perdi a chave da minha escrivania. Com o pior mau humor, sentei-me para ler a crítica da peça e verifiquei que elogiaram o que estava mal e deixaram de apreciar os bons momentos. Isso me deprimiu. Passei o dia todo remoendo a peça, cem vezes tentei analisar sua significação interior. Evoquei cada sensação que tinha, em todos os pontos do meu papel e fiquei tão absorvido que ao chegar a noite, em vez de me enervar todo, como de costume, fiquei inteiramente alheio ao público e indiferente a qualquer idéia de sucesso ou fracasso. Apenas segui meu caminho, logicamente e na direção exata, e descobri que tinha ultrapassado o ponto perigoso do monólogo sem sequer percebê-lo.

Consultei um ator experiente, que é também ótimo psicólogo e pedi-lhe que me ajudasse a esclarecer o ocorrido, para que eu pudesse fixar a experiência daquela noite. Foi esta a sua atitude:

— “Você não pode repetir uma sensação acidental que lhe venha a ocorrer em cena, assim como não pode ressuscitar uma flor que morreu. Mais vale tentar criar alguma coisa nova do que desperdiçar esforço em coisas mortas. Como fazê-lo? Antes de mais nada, não se preocupe com a flor; basta regar as raízes ou plantar sementes novas.

A maioria dos atores trabalha no sentido oposto. Quando conseguem algum sucesso casual num papel, querem repeti-lo e vão logo, diretamente, aos seus sentimentos. Mas isso é o mesmo que cultivar flores sem a colaboração da natureza —

o que é impossível, a menos que ele esteja disposto a se contentar com flores artificiais”.

— E daí, então?

— Não pense no sentimento, propriamente, mas ponha a cabeça a trabalhar naquilo que faz com que ele cresça, em quais foram as condições que acarretaram a experiência.

— Faça o mesmo — disse-me aquele sábio ator. “Nunca comece pelos resultados. Eles aparecerão com o tempo, como consequência lógica do que se passou antes”.

Fiz como recomendou. Tentei mergulhar na raiz daquele monólogo, na idéia fundamental da peça. Compreendi que a minha versão não tinha parentesco nenhum, verdadeiro, com o que escrevera Gorki. Meus erros tinham construído uma barreira intransponível entre mim e a idéia fundamental.

Esta experiência ilustra o processo de trabalhar a partir da emoção despertada, retrocedendo até o seu estímulo original. Usando este processo, o ator pode repetir à vontade qualquer sensação que ele queira, pois pode retragar o caminho do sentimento acidental até o que o estimulou, para refazer seu caminho, voltando do estímulo ao próprio sentimento.

8

Hoje o Diretor começou, dizendo:

— Quanto mais ampla for a sua memória emocional, mais rico será o seu material para a criatividade interior. Creio que isto dispensa maiores explicações. É preciso, entretanto, além da riqueza da memória emocional, saber distinguir certas outras características, isto é, a sua força, a sua firmeza, a qualidade do material que ela retém, na medida em que afetam o nosso trabalho no teatro.

Todas as nossas experiências criadoras são plenas e vivas na razão direta do poder, acuidade e exatidão da nossa memória. Se for fraca, os sentimentos que desperta serão pálidos, intangíveis e transparentes. Não têm valor, no palco, porque não conseguem ultrapassar a ribalta.

Das observações que ele fez em seguida, depreende-se que há vários graus de poder na memória das emoções e que são

204

múltiplos tanto os seus efeitos quanto as suas combinações. Sobre isto, disse:

— Suponham que receberam, em público, um insulto, talvez um tapa na cara, que lhes faz arder o rosto, sempre que pensam nele. O choque interior foi tão grande, que apagou todos os pormenores desse áspero incidente. Mas alguma coisa insignificante é capaz, instantaneamente, de reavivar a lembrança do insulto e a emoção voltará, com redobrada violência. O rosto se cobre de rubor ou empalidece, o coração põe-se a bater, desordenado.

Se tiverem matéria emocional assim tão viva e fácil de despertar acharão simples transferi-la ao palco e representar uma cena análoga à experiência que tiveram na vida real e lhes deixou tão chocante impressão. Ser-lhes-á desnecessária qualquer técnica. A cena interpretar-se-á por si mesma, pois a natureza os ajudará.

Eis outro exemplo: tenho um amigo distraidíssimo. Certa vez foi jantar em casa de uns amigos que não via há um ano. Durante a refeição mencionou a saúde do adorável filhinho de seu anfitrião. Suas palavras foram acolhidas com um silêncio de pedra e a anfitriã caiu desmaiada. O pobre homem esquecera-se inteiramente de que o menino tinha morrido depois da última vez que ele estivera com os amigos. Diz ele que nunca, enquanto viver, poderá esquecer-se do que sentiu nessa ocasião.

Seja como for, as sensações do meu amigo foram diferentes das que teve a pessoa esbofetada, pois no caso dele elas não obliteraram todos os pormenores que cercaram o incidente. Meu amigo guardou lembrança muito precisa, não só dos seus sentimentos, como, também, do próprio acontecimento e das circunstâncias nas quais ocorreu. Lembra-se, definitivamente, da expressão assustada no rosto de um homem do outro lado da mesa, dos olhos vidrados da mulher a seu lado e do grito que partiu do extremo oposto da mesa.

No caso de uma memória de emoções deveras fraca o trabalho psicotécnico é, ao mesmo tempo, amplo e complicado.

Há ainda outro, dentre os múltiplos aspectos desta forma de memória, que os atores fariam bem em conhecer. Falarei sobre ele, pormenorizadamente.

Em tese, vocês poderiam supor que o tipo ideal de memória das emoções seria aquela que pudesse reter e reproduzir

205

as impressões em todos os exatos detalhes da sua primeira ocorrência, revivendo-as exatamente como foram sentidas na realidade. Mas, se assim fosse, o que seria dos nossos sistemas nervosos? Como suportariam a repetição de horrores com todos os seus detalhes originais, pensosamente realísticos? A natureza humana não resistiria.

Felizmente, as coisas, na realidade, passam-se de outro modo. As nossas lembranças emotivas não são cópias exatas da realidade. De vez em quando, algumas são mais vividas do que o original, mas, via de regra, o são menos. Às vezes as impressões, depois de recebidas, seguem vivendo em nós, crescem e se aprofundam. Chegam até a estimular novos processos e ora preenchem detalhes incompletos, ora sugerem outros pormenores, totalmente novos.

Em casos desses a pessoa pode manter perfeita calma numa situação perigosa e, depois, desmaiar, quando, mais tarde, a recorda. Este exemplo demonstra o poder crescente da memória em relação ao acontecimento original, bem como o desenvolvimento contínuo de uma impressão que se teve.

Resta agora — somando-se à força e à intensidade dessas lembranças — a sua qualidade. Suponhamos que, em vez da pessoa com a qual aconteceu alguma coisa, vocês são apenas testemunhas. Uma coisa é a gente ser insultada em público e sentir um profundo embaraço em causa própria e outra, ficar diferente, é ver o mesmo acontecer com outra pessoa, ficar aborrecido com o fato, ficar em posição de tomar partido, viver, mentalmente, pelo agressor ou pela vítima.

Naturalmente nenhum motivo impede a testemunha de sentir emoções fortíssimas. Pode até mesmo sentir o acidente com mais pungência do que os participantes diretos. Mas não é isto que me interessa agora. Quero, apenas, salientar que os sentimentos dessa pessoa são diferentes.

Há mais uma possibilidade: a da pessoa não participar do incidente nem como personagem nem como testemunha. Pode, apenas, ter lido ou ouvido falar nele. Nem mesmo isto a impediria de receber impressões fortes e profundas. Tudo dependeria da força de imaginação de quem redigiu a descrição ou falou a respeito, assim como da força de imaginação de quem lê ou escuta o caso. Também, ainda, as emoções do leitor ou

ouvinte diferem, quanto à qualidade, das de um dos protagonistas desse acontecimento.

O ator tem de lidar com todos esses tipos de matéria emocional. Elabora esse material e ajusta-o às necessidades da personagem que retrata.

Suponhamos, agora, que vocês foram testemunhas quando aquele homem foi esbofetado em público e que o incidente deixou fortes marcas em suas memórias. Achariam mais fácil reproduzir tais sentimentos em cena se estivessem fazendo o papel de testemunha. Mas imaginem que em vez disso deversem interpretar o homem que levou o bofetão. Como adaptariam a emoção que sentiram como testemunha ao papel do homem insultado?

O protagonista sente o insulto, a testemunha pode, apenas, compartilhar sentimentos de solidariedade. Mas a solidariedade pode, depois, transformar-se em reação direta. É isto, precisamente, que acontece conosco quando estamos elaborando um papel: desde o instante em que o ator sente processar-se nele esta mudança, passa a ser um protagonista ativo na vida da peça — brotam nele verdadeiros sentimentos humanos. *Muitas vezes esta transformação da solidariedade humana nos sentimentos reais do personagem dá-se espontaneamente.*

O ator pode sentir a situação do personagem tão intensamente e reagir a ela tão ativamente, que se coloca, de fato, no lugar dessa pessoa. E então, daquele ponto de vista, vê o acontecimento com os olhos do esbofetado. Quer agir, participar da situação, ofender-se com o insulto, tal como se se tratasse para ele de uma questão de honra pessoal. Neste caso, a transformação das emoções da testemunha nas de protagonista é tão completa que a força e a qualidade dos sentimentos em jogo não diminuem. Com isto vêem que utilizamos como material criador não só as nossas próprias emoções passadas, mas, também, os sentimentos que experimentamos ao simpatizarmos com as emoções alheias. É fácil dizer, *a priori*, que não podemos, absolutamente, ter material emocional próprio suficiente para suprir as necessidades de todos os papéis que teremos de representar durante toda uma existência dedicada ao palco. Nenhuma pessoa, individualmente pode ser a *alma universal* de *A Gaiivota*, de Tchekhov, que passou por todas as experiências humanas, inclusive a do assassínio e a de sua própria morte.

Não obstante, temos de viver em cena todas estas coisas. Por isso é preciso estudarmos as outras pessoas e aproximar-nos delas emocionalmente o máximo que nos for possível, até que a nossa simpatia por elas se transforme em sentimentos propriamente nossos.

Não é isto o que se dá conosco sempre que começamos a estudar cada papel novo?

9

1 — Se vocês se recordam do exercício com o louco — disse o Diretor — devem lembrar-se de todas as sugestões imaginativas. Cada uma delas continha um estímulo para as suas memórias de emoção. Davam-lhes um ímpeto interior por meio de coisas que nunca lhes aconteceram na vida real. Vocês também sentiram o efeito dos estímulos externos.

2 — Lembram-se como decompussemos aquela cena de *Brand* em unidades e objetivos e como os alunos e as alunas se dividiram, em furiosa oposição, em torno dela? Era um outro tipo de estímulo interior.

3 — Se se lembrarem da nossa demonstração de objetos de atenção, no palco e na platéia, compreenderão, agora, que os objetos vivos podem ser um verdadeiro estímulo.

4 — Outra fonte importante de estímulo emocional é a verdadeira ação física e a *crença* que se tem nela.

5 — Ao correr do tempo, travarão conhecimento com muitas outras fontes interiores de estímulo. A mais poderosa está no texto da peça, nas insinuações de pensamentos e de sentimentos nele implícitas e que afetam as relações recíprocas entre os atores.

6 — Vocês também estão cientes, agora, de todos os estímulos exteriores que nos cercam no palco, sob a forma de cenário, arranjos de mobiliário, luzes, efeitos de som e outros efeitos, visando criar uma ilusão da vida real e de seus *climas* vivos.

Se somarem todos estes estímulos e lhes acrescentarem os que vocês ainda vão aprender, verão que podem contar com muitos. Representam o seu acervo psicotécnico de riquezas que vocês devem aprender a usar.

208

Quando eu disse ao Diretor que estava ansioso por fazer justamente isso, mas não sabia como agir, aconselhou-me:

— Faça como o caçador levantando a caça: quando um pássaro não alça vôo por vontade própria, é de todo impossível achá-lo na densa folhagem da mata. Você tem de atraí-lo para fora, assoviar-lhe, usar vários *engodos*.

Nossas emoções artísticas são, a princípio, tão ariscas como os animais silvestres e ocultam-se nas profundezas de nossa alma. Se não vierem a tona espontaneamente, não se pode ir atrás delas e achá-las. O máximo que se pode fazer é concentrar a atenção no tipo de isca mais eficaz para atraí-las. E para servir seu propósito não há como estes estímulos da memória emocional que acabamos de discutir.

O elo entre a isca e o sentimento é natural e deve ser amplamente usado. Quanto mais lhe pomos o efeito à prova e lhe analisamos o resultado em emoções despertadas, melhor podemos julgar o que a nossa memória de sensação retém e mais fortaleceremos nossa posição para desenvolvê-la.

Ao mesmo tempo, não se pode desprezar a questão da quantidade das nossas reservas neste setor. Devem lembrar-se de que, constantemente, vocês têm de aumentar os seus estoques. É claro que para isto recorrem principalmente aos seus próprios sentimentos, impressões e experiências. Também adquirem material na vida que os rodeia, real e imaginária, nas reminiscências, nos livros, na arte, na ciência, em todo tipo de conhecimentos, viagens, museus, e, principalmente, na comunicação com outros seres humanos.

Percebem, agora, que já sabem o que se exige de um ator e porque um artista legítimo deve levar uma vida plena, interessante, bela, variada, exigente e inspiradora? Deve conhecer não só o que se passa nas grandes cidades, mas também nas da província, nas aldeias distantes, nas fábricas e nos grandes centros culturais do mundo. Deve estudar a vida e a psicologia das pessoas que o cercam e de várias outras partes da população, tanto na pátria como no exterior.

Precisamos ter uma visão de largo alcance para atuar nas peças dos nossos dias e de muitos povos. Pedem-nos que interpretemos a vida de almas humanas de todas as partes do mundo. O ator cria a vida não só do seu próprio tempo, mas a do

209

passado e a do futuro, também. É por isto que ele deve observar, conjecturar, experimentar, deixar-se levar pela emoção.

Em certos casos, o problema chega a ser mais complexo ainda. Se a sua criação é uma interpretação da vida corrente, ele pode observar seu meio. Mas se tiver de interpretar o passado, o futuro, ou uma época imaginária, precisará reconstituir ou recriar com a sua própria imaginação — processo complicado!

Nosso ideal deve ser sempre o de nos esforçarmos pelo que é eterno em arte, o que não morrerá nunca e permanecerá sempre jovem e próximo dos corações humanos.

Devemos ter por meta os pincaros de realização que foram erguidos pelos grandes clássicos. Estudem-nos e aprendam a usar matéria emocional viva para transmiti-los.

Disse-lhes tudo o que posso, por ora, sobre a memória emocional. Vocês aprenderão cada vez mais e mais sobre ela, à medida que formos prosseguindo em nosso programa de trabalho.