

Capítulo V: A Criação da vida físico-corpórea. [da personagem]¹

Tradução de Luiz Otavio Carvalho - Doutor em Artes Cênicas
Professor Adjunto do Curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais

Continuando com as pesquisas de um enfoque mais direto, natural e intuitivo da obra e da personagem, deparamos-nos com um novo, inesperado e insólito modo de abordagem, que recomendo à atenção de vocês. Essa abordagem baseia-se na estreita vinculação do interior com o exterior, o que determina uma percepção do papel através da criação da vida física do nosso corpo humano. Darei algumas explicações por meio de um exemplo prático que será demonstrado no curso de várias aulas. Para começar, quero que Gricha e Vânia subam ao palco e representem a primeira cena de *Otelo*, entre Rodrigo e Iago, diante do palácio de Brabâncio.

- Como é possível representar assim, de repente? – perguntaram os alunos perplexos.
- Não podem fazer tudo, mas podem fazer alguma coisa. Por exemplo, a cena começa quando Rodrigo e Iago entram. Pois então: entrem. Depois, eles dão alarme. Façam o mesmo.
- Mas isso não significa representar a peça.
- Estão enganados. Significa atuar exatamente de acordo com o texto. É difícil. A coisa mais difícil de fazer talvez seja executar os objetivos físicos mais simples, como o faria um ser humano de verdade.

Gricha e Vânia dirigiram-se para os bastidores, bastante inseguros, e logo surgiram na frente do palco, detendo-se, sem saber o que fazer, perto da caixa do ponto.

- É assim que vocês andam numa rua? - criticou Tortsov. – Isso é apenas o modo dos atores “pisarem em cena”. Mas Iago e Rodrigo não são atores. Não vieram aqui para “representar” nada, nem para “divertir” o público, sobretudo porque não há mais ninguém por aí. A rua está deserta, pois todos estão dormindo.

Gricha e Vânia repetiram sua entrada e, outra vez, detiveram-se na frente do palco.

- Vocês estão vendo como eu tinha razão ao dizer que, para cada papel, a gente tem de aprender tudo, desde o começo: a andar, ficar de pé, sentar. Vamos continuar! E agora, sabem onde é que estão? – perguntou Tortsov – Onde está o palácio de Brabâncio? Tracem algum tipo de plano, o que lhes ocorrer.
- O palácio está... ali, e a rua... lá – disse Vânia, marcando o contorno com algumas cadeiras.
- Agora saiam e entrem outra vez! – ordenou Tortsov.

Cumpriram a sua ordem. Porém, esforçando-se mais, estavam ainda menos naturais.

- Não entendo porque é que vocês desfilaram outra vez até a boca de cena e pararam de costas para o palácio, olhando para nós – disse Tortsov.
- Não vê que de outro modo ficaríamos de costas para o público? – explicou Gricha.
- E nunca se deve fazer isso! – disse Vânia, com muita ênfase.
- Quem lhes disse para por o palácio no fundo do palco? – perguntou Tortsov.
- E então, onde?

¹ Esta tradução utilizou dois textos como fonte:

1. STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Trad.: Pontes de Paula Lima. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, páginas 161-183.
2. STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Trad.: Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1993, páginas 199-215.

- À direita ou à esquerda, o mais para frente do palco possível. Assim, vocês poderiam encarar o edifício e ficar de perfil para nós ou, andando, por pouco que fosse, mais para o alto do palco, poderíamos ver três quartos de seus rostos – explicou Tortsov –. Vocês têm de aprender a manejar e controlar as convenções do palco. Elas exigem que, no ponto culminante do seu papel, o ator se coloque, tanto quanto possível, num lugar em que o público possa ver o seu rosto. É uma convenção que temos de aceitar de uma vez por todas. E assim, como o ator deve estar voltado o máximo possível para os espectadores, e já que sua posição não pode ser alterada, só resta mudar a posição do cenário e planejá-lo em função desse fato.
- Certo! – aprovou Tortsov, quando as cadeiras foram transferidas para o lado direito do palco –. Lembrem-se de que eu já lhes disse que todo ator tem de ser seu próprio diretor. Este caso vem confirmar minhas palavras. E agora, por que estão aí parados, olhando para as cadeiras? Afinal de contas, elas representam o palácio de Brabâncio. Esse é o objeto que trouxe vocês a esse lugar. Será que está aí somente para que vocês o contemplem? Vocês precisam saber como ficar interessados no objeto de sua atenção, como inventar um objetivo ligado a ele, provocar alguma ação. O que se tem a fazer é perguntar a vocês mesmos: que faria eu se essas cadeiras fossem as paredes do palácio e eu viesse aqui para dar alarme?
- Seríamos forçados a olhar para todas as janelas para saber se há luz em algum lugar. Se houver alguma luz, saberemos que alguém está acordado. Isso significa que gritaríamos em direção a essa janela.
- Isso tem lógica – aceitou Tortsov, encorajando Vânia –. Mas, se não houver luz em nenhuma janela, o que é que você faz?
- Procuo outra. Jogo pedras, faço barulho para acordar alguém, observo bem e, em seguida, esmurro a porta.
- Está vendo quantas ações foram enumeradas a partir dos *objetivos físicos mais simples*! Realize-os – estimulou Tortsov –. Estes são os objetivos físicos, lógicos e inerentes à partitura dos papéis de vocês – acrescentou.

- 1) Entrem, olhem em volta para se convencerem de que ninguém os está vendo nem ouvindo.
- 2) Examinem todas as janelas do palácio para ver se há luz em alguma delas e se há alguém. Se perceberem o menor indício de que há alguém perto de uma das janelas, procurem atrair-lhe a atenção. Para este fim, não se limitem a gritar, mas também se movimentem, sacudam os braços. Repitam essa busca em diferentes pontos do palácio. Façam isso com um realismo tão natural quanto possível que os obriguem a perceber fisicamente a verdade e a acreditar nela. Quando, após terem feito várias tentativas, se convencerem de que ninguém os ouve, experimentem outros recursos mais enérgicos.
- 3) Apanhem mais pedrinhas e atirem nas janelas. Está claro que somente poucas serão atiradas com boa pontaria, mas, se alguma delas atingir o alvo, observem com cuidado para verem se alguém chega à janela. Afinal, basta que despertem uma única pessoa e esta despertará o resto da casa. A princípio, vocês não acertarão, por isso será preciso tentar outras janelas. Se seus esforços permanecerem inúteis, terão de recorrer a meios e ações mais enérgicos.
- 4) Tentem aumentar o ruído, batendo na porta para reforçar a voz e os gritos. Usem as mãos, batam palmas, batam com os pés no degrau de pedra diante da porta. Cheguem até a porta, onde acharão um martelinho pendurado no lugar da campainha de hoje. Batam com esse martelo num disco de metal ou façam barulho com o pesado ferrolho. Apanhem, também, um pau e batam no que quer que encontrem. Isso também aumentará a algazarra.
- 5) Usem seus olhos: espreitem através das janelas ou espiem pelo buraco da fechadura. Usem os ouvidos: encostem um deles na porta ou na fresta de uma janela. Escutem atentamente.
- 6) Não se esqueçam de mais um fator que dará base a uma atividade ainda maior: o caso é que Rodrigo deveria ser a principal pessoa a provocar esse alarme noturno. Mas está zangado com Iago, emburra, empaca. Gricha tem a tarefa de convencer esse homem relutante a participar ativamente na produção do alarme. Aqui não temos apenas um objetivo físico, mas um objetivo psicológico simples.

Em todos esses objetivos pequenos e grandes, busquem encontrar as *verdades físicas* pequenas e grandes. Só quando as tiverem percebido é que vocês terão domínio sobre a sua crença na autenticidade das suas ações físicas. Em nosso tipo de trabalho, a crença constitui um dos mais poderosos ímãs, estímulos ou incentivos para atrair os sentimentos e fazer-nos experimentá-los intuitivamente. Quando acreditamos, sentimos que nossos objetivos e ações se tornaram autênticos, vivos, produtivos. Com esses objetivos e ações, vai se construindo uma linha contínua. Mas o principal é acreditar, até o fim, nos objetivos e nas ações, por menores que sejam.

Mas, se ficarem aí parados, junto dessas cadeiras, olhando para elas, vocês se arriscam, com essa atitude forçada, a fazerem o pior tipo de falsidade. Retirem-se e tornem a entrar, procurando cumprir a série de objetivos e ações que traçamos, da melhor maneira possível. Repitam e corrijam até que vocês realmente acreditem nesse pequeno fragmento, percebam a verdade no que fazem.

Gricha e Vânia saíram e, pouco mais de um minuto depois, entraram, agitando-se por entre as cadeiras, levando as mãos aos olhos, andando na ponta dos pés, como se quisessem espiar no andar de cima. Tudo isso foi feito com extremo alvoroço e de modo “teatral”. Tortsov interrompeu-os:

- Em todas as suas ações, vocês não criaram sequer uma pequenina parcela de verdade. Pelo contrário, a falsidade os levou a todas as costumeiras convenções, aos clichês e às ações ilógicas e incoerentes.

A primeira falta de verdade revelou-se no ritmo expressivamente rápido. Ele ocorre porque vocês querem nos entreter e não porque precisam executar objetivos específicos. As ações devem ser realizadas com mais cuidado e exatidão; os objetivos não podem ser atropelados. O ritmo rápido da vida real acontece diferente daquele da cena teatral. Na vida, as ações não são realizadas com a precisão com que devem ser executadas em cena. No teatro, dedica-se o tempo exatamente necessário para a execução das ações. Não se perde nem um só minuto em agitações inúteis entre uma ação e outra. Vocês se agitaram por aí, tanto durante a ação quanto depois dela. O resultado foi uma atividade teatral apressada e não uma ação física viva.

Na ação física autêntica e viva, a energia controlada determina sua precisão e nitidez. Entretanto, quando o ator “atua” forçada e energicamente, “de maneira teatral”, as ações e os objetivos se deterioram. Qual a razão desse tipo de “atuação”? É devido ao fato de que o ator que “representa” não tem a necessidade de objetivos específicos, ele só se apóia na sua meta pessoal que consiste em agradar o espectador. Como o diretor e o dramaturgo lhe pedem que execute certas ações, ele as faz apenas por fazer, sem a menor preocupação com os resultados. Mas para Iago e Rodrigo, a preocupação de que o resultado de seu plano seja atingido é total. É uma questão de vida e morte. Portanto, precisam procurar uma luz nas janelas, chamar aos gritos, para encontrarem uma maneira de comunicarem-se de forma autêntica e viva com os habitantes do palácio e não para ficarem apenas se agitando em torno das cadeiras. Batam e gritem, mas não para nos despertar, a nós da platéia ou mesmo a vocês, mas para realizarem o objetivo de acordar Brabâncio - Leão. A atenção de vocês deve estar direcionada para aqueles que estão dormindo atrás das grossas paredes do palácio. Precisam inundar os muros com as irradiações de suas vontades.

Quando eles conseguiram atuar de acordo com as instruções de Tortsov, nós, que assistíamos, acreditávamos na autenticidade das ações. Mas isso não durou muito, porque a força magnética da platéia voltou, mais uma vez, a distrair a atenção de Gricha e Vânia. Tortsov buscou por todos os meios ajudar-lhes a fixarem sua atenção no objeto de cena.

A segunda nota de falsidade é que vocês estão se esforçando demais. Já lhes disse mais de uma vez que em cena perde-se, facilmente, o sentido de dimensão; ao ator sempre lhe parece que está fazendo pouco, que deveria fazer muito mais para aquela platéia tão numerosa. Em consequência, o ator se esforça o mais que pode. Quando, na verdade, deveria fazer exatamente o contrário. Conhecendo as peculiaridades de se estar em cena, o ator deve sempre se lembrar de que não pode ir aumentando a ação, pelo contrário, deve diminuí-la em um terço ou mais. Você faz um gesto ou executa uma ação qualquer, pois bem, da próxima vez reduza-os ao mínimo. Durante seu período inicial de estudo, aprenderam o processo de relaxar os músculos e ficaram espantados ao descobrir tanta tensão supérflua.

A terceira falha é que não têm nenhuma lógica nem continuidade em suas ações. Daí a falta de determinação e sobriedade.

Gricha e Vânia repetiram a cena desde o início. Tortsov os observou com cuidado para que eles executassem suas ações físicas até um grau de verdade a fim de que qualquer pessoa acreditasse. Interrompia e corrigia a cada vez que davam a mínima desviada.

- Vânia – advertiu –, o seu foco de atenção não está no palco, mas na platéia.
- Gricha, você está pensando em você mesmo, não deve fazer isso.
- Não fique se admirando.
- Não tenha tanta pressa, isso é falso. Você não pode ver e nem ouvir o que se passa dentro do palácio tão depressa assim. Precisa de mais tempo e concentração.
- Seu modo de andar é arrogante e falso. É muito “de ator”. Faça-o mais livre e mais simples! Ande com uma finalidade. Faça-o para cumprir sua tarefa direcionada para Brabâncio – Leão – e não para você mesmo ou para mim.
- Relaxe os músculos! Menos esforço.

- Não é preciso fazer poses! Não confunda movimentos clichês e estereotipados com ações verdadeiras. O clichê não está sendo produtivo e nem racional.
- Faça tudo de acordo com o seu objetivo!

Tortsov tinha o firme propósito de criar hábitos, de nos treinar na elaboração dos clichês certos para a partitura cênica. Quando manifestamos nosso espanto ao vê-lo ajudar-nos na produção de clichês, ele replicou:

- Podem haver clichês ou estereótipos convenientes, assim como existem os que não funcionam. Um hábito bom, que ajude a manter a linha de ação do papel, é uma coisa útil. Aliás, é bom que se transforme em hábito a realização de todas as coisas que devem fazer quando chegarem ao teatro – fazer o exercício de recapitular e revitalizar todos os seus objetivos, a linha direta de ação do seu papel, o superobjetivo. Nada mal. Nunca protestarei quanto à formação de clichês que ajudem a verdadeira realização de suas partituras. Nem serei contra os estereótipos que favoreçam uma vivência verdadeira e orgânica.

Depois de um trabalho intenso e prolongado, ficamos com a impressão de que a cena do alarme estava, finalmente, resolvida. Mas Tortsov ainda não estava satisfeito. Requeria mais verdade, uma maior simplicidade e naturalidade em cada ação e movimento. Lutava principalmente com o modo de andar de Gricha, que ainda era arrogante e pouco natural.

- É difícil entrar e andar em cena – dizia –. Isto, entretanto, não é motivo para ceder à teatralidade a ao convencionalismo, pois ambos são falsos. Enquanto essas características existirem, não poderá haver autenticidade. Nem se poderá acreditar de verdade nas suas ações. A nossa natureza física rejeita até mesmo a mais íntima imposição de força. Os músculos farão o que lhes for mandado, mas isso não garante o estado criador necessário. De fato, uma pequena inverdade contamina e destrói todo o resto. Se na ação, perfeitamente correta, aparecer uma mancha que seja, isto significará catástrofe e o objetivo e a ação se transformarão em falsidade teatral. Há um exemplo disto em *Minha vida na arte*: se dentro de um tubo de ensaio juntarmos uma substância orgânica a outra da mesma natureza, elas se unirão sem nenhum inconveniente. Porém, isso não acontecerá se acrescentarmos uma gota de uma substância química sintética: o líquido se deteriorará, aparecendo sedimentos, elementos precipitados e outros sinais de alteração. O modo de caminhar afetado é igual àquela gota que estraga e desintegra todos as outras ações do ator. Ele deixa de crer na verdade e sua perda de fé produz a deformação de outros elementos do seu estado criador.

Tortsov não conseguiu libertar Gricha de sua tensão em suas pernas, típica do modo como estava caminhando em cena. Essa tensão trazia outras tantas atitudes (viciadas) e o impedia de acreditar em suas ações.

- Agora, a única coisa que me resta a fazer é proibir vocês de caminhar por algum tempo – decidiu Tortsov.
- Não posso ficar aqui parado como uma estátua – protestou o nosso ator.
- Você quer dizer que todos os venezianos são estátuas? No entanto, em sua maior parte, eles preferem andar de gôndola a caminhar. Sobretudo um rapaz rico, como Rodrigo. Por isso, agora, em vez de andar pelo palco, suba o canal numa gôndola. Assim não terá necessidade de ficar parado como uma estátua. Essa idéia foi agarrada com entusiasmo por Vânia.
- Não darei mais um passo a pé – declarou ele, reunindo algumas cadeiras para formar uma gôndola, como fazem as crianças quando estão brincando –.

Dentro da gôndola, nossos dois atores se sentiram muito mais à vontade, encerrados, por assim dizer, num pequeno círculo. Além disso, ali encontraram muitas ações e pequenos objetivos físicos para realizar, o que contribuiu para distraí-los da platéia, fixando sua atenção na cena. Gricha tomou o lugar do gondoleiro. Uma estaca lhe serviu de remo, portanto, começou a remar. Vânia sentou-se ao leme. Foram navegando, pararam, atracaram o barco e depois novamente o desamarraram. De início, faziam tudo isso simplesmente pelas ações, porque estavam emocionalmente empenhados nela. Mas logo, com a ajuda de Tortsov, puderam transferir sua atenção para alguma coisa mais diretamente ligada ao enredo, ou seja, soar um alarme dentro da noite.

Tortsov os fez repetir uma porção de vezes a linha dos objetivos físicos, a fim de “firmá-la”. Depois, passou a ampliar essa linha dos objetivos. Mas, no instante em que Leão apareceu na janela imaginária, Gricha e Vânia emudeceram de repente, sem saber o que fariam a seguir.

- Que houve? – perguntou Tortsov.
- Nós não temos nada pra dizer. Não temos nenhum texto – explicou Gricha.
- Mas vocês têm pensamentos e sentimentos que podem formular com suas próprias palavras. O essencial não são as palavras. A linha de um papel se tira do subtexto e não do próprio texto. Mas os atores têm preguiça de mergulhar até o subtexto, preferem ir deslizando pelo plano superficial e formal do texto, usando palavras fixas que podem ser pronunciadas mecanicamente, sem nenhuma necessidade de gastar energia na procura do seu sentido interior.
- Mas eu não posso me lembrar em que ordem se expressam as idéias de um papel com o qual não estou familiarizado.
- Como é que me diz que não pode se lembrar delas? Ainda agora li a peça toda para você! – exclamou Tortsov –. Será que já teve tempo de esquecer?
- Só me recordo das linhas gerais, sabe? Lembro-me que Iago anuncia o rapto de Desdêmona pelo mouro e oferece-se para organizar uma caçada aos fugitivos – explicou Gricha.
- Bom, então vá avisar, fazer seu anúncio e a sua oferta! Não lhe peça outra coisa – disse Tortsov –.

Quando repetiram a cena, constatou-se que Gricha e Vânia se lembravam muito bem da ordem das idéias. Chegaram até a incluir algumas das palavras exatas do texto que ainda recordavam. Transmitiram corretamente o teor da cena, ainda que não fosse na exata seqüência fixada pelo autor.

A propósito disso, Tortsov nos deu algumas explicações interessantes:

- Vocês mesmos descobriram o segredo do meu método e o explicaram com a sua atuação. O fato é que se eu não lhes tivesse retirado o texto, vocês teriam trabalhado demais com as palavras impressas e as teriam dito, formalmente, sem pensar, antes de terem penetrado na essência do subtexto seguindo sua linha interior. Aconteceria o que geralmente ocorre nesse processo antinatural: as palavras perderiam seu sentido ativo e dinâmico, tornar-se-iam meros exercícios ginásticos e mecânicos para suas línguas, que fariam os ruídos para os quais tinham sido treinadas. Mas eu fui precavido demais. Preferi privá-los do texto durante a construção da linha dinâmica [de ação] de seus papéis, embora ele seja necessário para o cumprimento dos objetivos. Procurei impedir que se formasse o mau hábito de se pronunciar o texto mecanicamente e friamente. Guardei para vocês as palavras magníficas do autor, até o momento em que tenham melhor aplicação, para que não sejam meramente disparadas a esmo, e sim usadas para a ação e para cumprir os objetivos fundamentais. Trata-se de persuadir Brabância a organizar a perseguição aos fugitivos. Por um tempo, não permitirei que decorem as palavras da sua personagem. Isso será uma tarefa somente para depois que vocês tenham se apropriado do texto do autor como se fosse seu. É necessário que primeiramente o subtexto se estabeleça junto com a linha básica do papel. Posteriormente, vocês então conseguirão fazer com que a palavra e o texto cumpram suas verdadeiras missões de agirem e não simplesmente de “soarem”. Obedeçam rigidamente à minha ordem e, enquanto eu não lhes permitir, não abram o livro da peça. Levem o tempo que for preciso para fixarem firmemente o subtexto que foi criado durante a construção da linha da personagem. Deixem que as próprias palavras se transformem em armas para entrar em ação em um dos meios externos para interpretar a essência interior de seu papel. Esperem até que as palavras se tornem necessárias a vocês, para melhor execução de seu objetivo: convencer Brabância. Quando essa hora chegar, as palavras do autor serão de primeira necessidade para vocês e, portanto, perceberão que com elas podem expressar, da melhor maneira, o que vive e vibra no fundo de suas almas. Vocês também compreenderão, assim que se tenham familiarizado com a linha dos verdadeiros objetivos de seus papéis, que não há melhor meio de realizá-los senão através das palavras escritas com a genialidade de Shakespeare. Então, vocês se agarrarão a elas com entusiasmo, percebendo todo o seu esplendor e fragrância que por acaso ficaram perdidos no trabalho preliminar da construção do papel. Poupem como um tesouro as palavras de um texto, por dois motivos importantes: primeiro, para não lhes desgastar o brilho, e segundo, para não introduzir no subtexto da peça um palavreado mecânico, aprendido de cor e desprovido de alma. Tal prática poderia envenenar e destruir todos os impulsos humanamente vivos e criadores que compuseram o subtexto.

A fim de que a nova linha recém criada ficasse bem unida e firme à anterior, Tortsov fez Gricha e Vânia repetirem a cena seguindo a ordem dos objetivos e das ações físicas e psicológicas elementares.

Algumas coisas ainda não funcionaram bem. Tortsov explicou por quê.

- Vocês ainda não captaram a natureza do processo de persuadir uma pessoa. É preciso compreender os sentimentos quando os estamos mostrando. Se a notícia dada é desagradável, a pessoa que a

recebe recorrerá a todas as suas defesas interiores para proteger-se do infortúnio iminente. Assim é com Brabâncio; ele não quer acreditar no que lhe estão anunciando. Por instinto de autodefesa, prefere atribuir essa perturbação noturna ao estado de embriaguez dos bêbados folgazões. Passa-lhes uma repreensão e expulsa-os dali. Isso complica o objetivo de persuadir. O quê fazer para ganharem a confiança de Brabâncio e destruírem o preconceito criado? O quê fazer para que o rapto se torne mesmo um fato aos olhos do infortunado pai? Para ele, é aterrador enfrentar a realidade.

Notícias horríveis, capazes de transtornar uma vida inteira, não são aceitas tão rapidamente, como costuma acontecer com os atores no teatro: enquanto ignoram o fato, permanecem tranquilos e contentes; depois, antes de informarem-se suficientemente, correm de um lado para o outro desesperadamente, sufocando-se de dor e sofrimento. Mas, na vida real, essa crise ocorre através de uma série de etapas lógicas, de uma seqüência psicológica que leva à conscientização da terrível desgraça ocorrida.

Tortsov dividiu essa descida em objetivos que se sucedem consecutivamente:

1. Primeiro Brabâncio incomoda-se, repreendendo os farristas bêbados que lhe perturbaram o sono agradável;
2. Indigna-se com as loucuras que os bêbados fazem, comprometendo o bom nome de sua família;
3. Quanto mais perto está de compreender a terrível notícia, mais força faz para não lhe dar crédito;
4. Mesmo assim, várias palavras o atingem, ferindo gravemente seu coração. Apesar disso, ele repele, com mais fúria ainda, o infortúnio que avança.
5. Prova mais convincente é apresentada. Não há a menor possibilidade de recusá-la, é evidente demais. Ele se sente como se tivesse sido conduzido para a beira de um abismo, de onde deverá se atirar. Está chegando ao fim a última fase da luta fatal, quando, então, a notícia será completamente aceita.
6. Acredita, finalmente. Atirou-se no abismo. É preciso sondar o terreno da nova situação! Como viver? Em quê se agarrar? É preciso fazer alguma coisa. A inércia é o que há de mais terrível numa situação como esta.
7. Por fim, surge a reação. Correr, correr, vingar-se, despertar a cidade inteira para salvar seu único tesouro: sua preciosa filha.

Leão é uma pessoa de sensibilidade literária, segue a linha correta do subtexto por meio do raciocínio e não através dos sentimentos. Assim não foi preciso discutir com ele sobre as palavras. Encontrou facilmente suas próprias palavras para expressar as suas idéias, seguindo sempre a linha principal das ações, pois compreendia o sentido interior da cena. Tortsov reconheceu que não havia discrepâncias comprometedoras entre o que ele dizia e o texto do autor, no que se referia à seqüência lógica, a não ser pela escolha de algumas palavras bastante inexatas ou infelizes. Gricha e Vânia acharam mais fácil ir seguindo a linha literária traçada por Leão.

Assim, a cena foi se desenvolvendo razoavelmente bem. Mas Gricha tinha de estragá-la. Pulou fora da gôndola e começou a “desfilhar” outra vez pelo palco. Tortsov, entretanto, fez com que ele percebesse que não era conveniente para Iago ficar se exibindo. Pelo contrário, o que mais interessa a Iago é permanecer oculto e dar o alarme, de um esconderijo, sem ser reconhecido. Onde se esconderia? Houve uma longa discussão a respeito da arquitetura do cais, da plataforma e da entrada principal do palácio. Os atores queriam quinas e colunas para se esconderem atrás delas. Além disso, como Gricha ainda “desfilava” de maneira muito afetada, tiveram que ensaiar demoradamente a discreta saída de Iago.

Hoje, houve um ensaio com todos os participantes. Um número bastante elevado de aprendizes do teatro, que havia assistido discretamente aos ensaios anteriores sentados nas últimas filas da platéia, foram transferidos para as primeiras filas. Desde o início, eles nos haviam surpreendido por sua disciplina e, hoje, ficamos não somente atônitos, mas também comovidos com sua atitude de respeito e de pesquisa para com o trabalho. Esses aprendizes deram aos futuros artistas um exemplo fundamental. Era evidente que Tortsov achava fácil e agradável trabalhar com eles – e com toda razão, pois compreendiam o que se devia fazer. O diretor ou o professor só precisava apontar erros ou clichês que deviam ser eliminados, ou trechos bons que deviam ser conservados e fixados.

Esses aprendizes fazem o seu trabalho em casa e o trazem à aula para ser conferido e aprovado. O método de ensino de Tortsov consistia em formular perguntas para que os aprendizes eleitos respondessem.

- Vocês conhecem a peça? – perguntou-lhes Tortsov.
- Conhecemos! – responderam em coro.
- Que é que vocês devem mostrar e experimentar na primeira cena?
- Alarme e perseguição.

- Sabem qual é a natureza dessas ações e experiências?
- Sim.
- Vejamos, então, de que objetivos físicos e psicológicos se compõem as cenas do alarme noturno e da perseguição.
- Compreender, ainda meio adormecido, o que aconteceu. Interrogar uns aos outros. Expressar nossas próprias idéias, chegar a um acordo ou contrariar tudo que não estiver suficientemente fundamentado – responderam imediatamente.

Ao ouvir gritos do lado de fora, olhar pela janela para ver e entender o que está acontecendo. A princípio, não é fácil encontrar um lugar, tem que procurá-lo. Por fim, se consegue. Olhar para fora e ouvir o que esses arruaceiros estão gritando. Quem serão? Há discussões, alguns os tomam por pessoas completamente diferentes. Outros reconhecem Rodrigo. Escutar para compreender o que ele está berrando. A princípio, é impossível crer que Desdêmona fizesse uma coisa dessas. Tentar convencer os outros de que isso é uma intriga ou um delírio de bêbados. Repreender os barulhentos por nos perturbarem o sono. Ameaçá-los e os expulsar. Gradualmente, ir convencendo-se de que há verdade no que dizem. Trocar algumas impressões com os vizinhos. Censurar ou lamentar o acontecimento. Expressar ódio, maldições e ameaças contra o Mouro. Esclarecer o que deve ser feito e como fazê-lo imediatamente. Pensar atitudes para resolver a situação criada. Defender nossas atitudes e criticar ou aprovar as dos outros. Tentar saber qual é a opinião dos líderes. Manifestar apoio a Brabâncio na discussão com os escandalosos. Incitá-lo à vingança. Ouvir as ordens referentes à perseguição. Precipitar-nos para cumpri-las imediatamente. Outros objetivos e ações estarão sendo realizados de acordo com os papéis dos atuantes e, também, com as funções que cada um desempenha no palácio.

Alguns trarão armas, outros buscarão lanternas e iluminarão os aposentos. Vestirão suas cotas de malha e suas couraças. Escolherão os capacetes, as espadas e as lanças. Uns ajudarão aos outros. As mulheres choram como se estivessem mandando seus homens para a guerra. Os líderes formarão grupos, explicarão planos de ação, despachando os grupos em perseguição dos fugitivos em várias direções. Explica-se para onde ir e onde se encontrarem. Os líderes conversam com seus subordinados e os incitam contra os inimigos. Dispersam-se. Se for preciso alongar a cena, teremos de inventar pretextos para que voltem e executem os novos objetivos pelos quais voltaram.

Como há poucas pessoas para uma cena de massa como essa, será preciso organizar um “giro” e uma “variação” – advertiu o porta-voz.

Tortsov apressou-se a nos explicar o sentido desses termos especiais. Um “giro” significava um movimento contínuo de vários grupos para um lado. A um dos grupos, Tortsov pediu que saísse do palácio pela direita. Outro grupo faria o mesmo, mas pela esquerda. Ambos os grupos, assim que passassem pelos bastidores deveriam repetir imediatamente a manobra, mas não como as mesmas personagens, e sim como outras. Para disfarçar melhor esse truque, haveria, a postos, atrás de cena, assistentes do guarda-roupa e maquinistas, para tirar os acessórios mais característicos ou típicos de seus trajes e armamentos (capacete, capas, chapéus, lanças), trocando-os por outros.

Quanto à “variação”, Tortsov a explicou assim: quando há um movimento de massa numa só direção, cria-se a impressão de um ímpeto dirigido para um determinado lugar; parece um movimento organizado e ordenado. Mas se enviamos dois grupos em sentidos diferentes de modo que em algum momento se encontram, trocam palavras e separam-se, teremos assim uma impressão de algo caótico, desorganizado, etcétera. Os grupos guerreiros de Brabâncio não estão bem organizados, não podem demonstrar uma organização militar exemplar; tudo ocorre de forma apressada e desordenada. A “variação” ajuda a criar esse clima.

- Quem preparou vocês para o ensaio hoje? – perguntou Tortsov, depois que encerrou o interrogatório.
- Petrunin – foi a resposta – e Rakhmanov conferiu.

Tortsov agradeceu aos dois, cumprimentou o porta-voz, aceitando o plano, por ele proposto, sem nenhuma alteração e depois convidou os aprendizes a executar conosco os objetivos e as ações do plano sugerido.

Os aprendizes ergueram-se como se fossem um só e subiram ao palco sem hesitar e na mais perfeita ordem.

- Não é assim que nós fazemos! – murmurei para Paulo, que estava sentado a meu lado.
- Que tal, hein? Cuidado! Estão fazendo isso para nos dar uma lição! – respondeu Paulo.
- Puxa! Mas como trabalham bem! – exclamou Vânia, aprovadamente.

Quando os aprendizes chegaram ao palco, levaram algum tempo de início para se concentrarem no melhor modo de realizar seus objetivos. Com muita concentração, moveram-se de um lado para o outro sem pressa. Tanto diante das cadeiras que definiam o palácio como atrás delas, isto é, dentro do palácio. Quando não conseguiam achar a ação desejada, paravam, refletiam, faziam algumas modificações, e repetiam aquilo que antes não tinha dado certo. Por sua vez, Tortsov que, como disse, estava agindo como um espelho, refletindo o que via, formulou suas conclusões:

- Biespalov, não acredito em você! Dondisch, ótimo! Vern, você está exagerando.

Fiquei impressionado com o fato de que embora os aprendizes não usassem objetos de cena, entendia-se o que estavam fazendo, quais as coisas que eles, supostamente, iam vestindo ou pegando. E eles não tocavam no que quer que fosse sem lhe dar a devida atenção.

Um clima solene, quase eclesiástico, envolveu a cena e a platéia. Os do palco falavam em tom baixo, a platéia estava imóvel, silenciosa, contendo a respiração.

Durante uma breve pausa, Tortsov pediu que lhe fosse dito o papel que cada um interpretava. Cada participante, sucessivamente, acercou-se da ribalta e anunciou quem era. “O irmão de Brabâncio”, explicou um homem já não muito moço, de aspecto imponente. Ele organiza a perseguição e atua, por assim dizer, como comandante da expedição. É uma pessoa enérgica e severa.

“Quatro gondoleiros”, anunciaram dois rapazes bonitões e dois outros nem tanto assim.

“A ama de Desdêmona”, disse uma senhora troncuda, de certa idade.

“Duas criadas que ajudaram no rapto”. Estavam em complô com Cássio, que organizou a fuga.

- Agora interpretem para mim as ações físicas da primeira cena. Vamos ver como saem.

Interpretamos. Descontando alguns erros, pareceu-nos que a cena correu bem, sobretudo a que fizeram os aprendizes.

Tortsov disse:

Se adotarem sempre esta linha em seus papéis e se acreditarem sinceramente em cada uma das ações físicas que executaram, vocês logo criarão o que nós chamamos de *partitura da vida físico-corpórea de seus papéis*. Já lhes falei sobre isso. Agora, estão vendo como se faz para construí-la com a sua própria experiência. Se tentarem fazer uma síntese da essência de cada um desses objetivos e ações básicas principais, terão assim o esquema da *partitura da vida físico-corpórea* da primeira cena de Otelo.

Enumerarei as principais etapas de que se compõe a partitura dessa primeira cena:

- O primeiro objetivo e ação fundamental da cena: persuadir Rodrigo a ajudar Iago.
- Segundo objetivo: despertar toda a casa de Brabâncio (o alarme).
- Terceiro objetivo: provocar a perseguição.
- Quarto objetivo: organizar os pelotões e a perseguição propriamente dita.

Agora, quando pisarem no palco para interpretar essa primeira cena, não pensem em outra coisa que não seja a melhor execução possível *dos objetivos e das ações fundamentais da cena*. Cada um deles foi estudado e conferido do ponto de vista de sua natureza física e psicológica simples, bem como do ponto de vista de sua lógica e coerência. De modo que, a partir de agora, quando eu lhes mencionar qualquer uma das etapas da partitura, como, por exemplo, despertar toda a casa de Brabâncio, vocês já sabem como é que isso seria feito na vida real e como se fará no palco. Preocupem-se em conseguir com que seja feito de maneira mais produtiva e útil para os protagonistas da obra. Por enquanto, é só isto que precisam fazer. Mas não interrompam o trabalho que começamos. Venham todos os dias e repassem a cena, se não toda, pelo menos suas etapas principais. Assim, reforçarão, cada vez mais, os objetivos e as ações fundamentais, fixando-os com mais precisão, como balizas ao longo de um caminho. Quanto aos detalhes, os pequenos objetivos auxiliares, não se preocupem com eles. Podem improvisá-los a cada vez.

Não tenham medo disso. Vocês já têm material preparado para executá-los e estarão desenvolvendo-os constantemente, de forma cada vez mais plena, mais profunda, a fim de executar os objetivos e as ações da cena de modo mais *atraentes*. Afinal, os únicos bons objetivos e boas ações são aqueles e aquelas que excitam o ator e o levam à criatividade. Quando atingimos este ponto, o de penetrar mais fundo no desenvolvimento dos objetivos e das ações fundamentais do esquema para torná-los mais atraentes, chegamos a uma nova fase na criação de um papel.

- Agora, volto ao nosso ponto de partida, à coisa pela qual fizemos nossa última experiência na formação da vida física de um papel, a questão de como encontrar novos modos e meios de abordar a obra e o papel, de modo mais natural, direto, intuitivo.

Compreenderão o aspecto teórico do que acabaram de aprender na prática. Seu princípio básico é compreensível e não representa uma novidade: se a personagem não começa a viver por si mesma, de dentro, terão que abordá-la através do exterior. O corpo é dócil, enquanto o sentimento é sensato.

- A criação da vida físico-corpórea da personagem constitui a metade de todo o processo, porque, como nós, um papel tem duas naturezas, a física e a espiritual. Vocês me dirão que o principal objetivo da nossa arte não é o exterior, que o que ela procura é a criação da vida do espírito humano da obra que se interpreta. Concordo plenamente, mas justamente por isso é que começo nosso trabalho com a “vida físico-corpórea” de qualquer papel.

Deixe-me explicar o motivo desta confusão inesperada. Vocês sabem que, se um papel não consegue formar-se espontaneamente de dentro do ator, este não tem outro recurso senão abordá-lo de maneira inversa, partindo dos aspectos exteriores para dentro. É isso que eu faço. Vocês não sentiam seus papéis intuitivamente e, portanto, eu comecei pela parte físico-corpórea desses papéis. Este é um aspecto material, tangível, atende às ordens, aos hábitos, à disciplina, ao exercício, é mais fácil de manejar do que o esquivo, efêmero e caprichoso sentimento, que nos foge. Mas não é só isso. Há fatores mais complexos escondidos em meu método. Um deles é o fato de que a vida físico-corpórea reflete forçosamente na vida espiritual da personagem, desde que o ator atue na cena de maneira autêntica, racional e efetiva. Essa condição é particularmente importante na cena mais do que na vida real. Ambas as linhas de ação, tanto a exterior quanto a interior, devem coincidir e trabalhar juntas em direção a um objetivo final comum. O fator favorável, no teatro, é que tanto a vida físico-corpórea quanto a espiritual nutrem-se da mesma fonte: a obra. Essa circunstância determina um vínculo muito estreito entre ambas as linhas.

Então, porque é que vemos tantas vezes, no palco, justamente o efeito contrário – a linha interior de um papel interrompida e substituída pela linha pessoal do ator, que foi desviado da criatividade por preocupações triviais, enquanto continua a mover-se automaticamente, por força do hábito? A causa disso é uma atitude formalista e rotineira para com o trabalho de atuar.

A criação físico-corpórea de um papel pode agir como uma espécie de acumulador para o sentimento criativo. As emoções interiores da experiência são como a eletricidade: espalhadas no espaço, desaparecem. Mas se a gente enche com sentimentos a vida físico-corpórea do papel, da mesma maneira que o acumulador opera com a energia elétrica, as emoções vão se fixando na ação física, que é bem percebida. Esta absorve e acumula em si o sentimento e, desse modo, vai cristalizando as vivências instáveis e as emoções criadoras do artista, que se dispersariam facilmente. Graças a esse enfoque, a vida físico-corpórea de um papel, adquire conteúdo interior. As duas naturezas de um papel, a físico-corpórea e a espiritual, fundem-se uma na outra. A ação exterior e a vida físico-corpórea adquirem então, graças à vivência interior, um sentido espiritual que encontra sua expressão e encarnação exterior no objetivo, em termos físicos. Devemos saber manipular sabiamente essa relação natural das essências da personagem e do próprio artista para conseguirmos fixar as experiências criadoras instáveis e imperceptíveis.

E aqui está mais um motivo, não menos prático, pelo qual eu comecei nosso trabalho sob o prisma físico. Uma das *iscas* mais irresistíveis para as nossas emoções está na *verdade* e na *fé* que tivermos nela. Basta que o ator em cena perceba uma quantidade mínima de verdade física orgânica, em suas ações ou em seu estado geral, para que instantaneamente sua sensibilidade desperte e isso ocorre devido a fé na autenticidade da sua ação física. É suficiente que o ator tenha fé em si mesmo para que sua alma se abra subitamente a fim de receber os objetivos interiores e sensíveis da personagem. Que o ator faça todo o possível para crer e, então, o sentimento propriamente dito virá. Entretanto, se proceder no sentido inverso, esforçando-se em sentir alguma coisa, nunca terá fé e sem fé não pode haver emoção. Essa circunstância é necessária para preencher as ações exteriores com a essência interior da vida espiritual da personagem. Para isso, é necessário contar com um material correspondente, que encontraremos na obra e na personagem. Por isso, dirigimos nossa atenção ao estudo do aspecto interior da obra.

A partir desse momento atingimos uma etapa nova e muito importante. Falaremos dela na próxima aula. ■

